DİYARBAKIR
GELENEKSEL EL SANATLARI
CİLT -2-

T.C. Diyarbakır Valiliği
Diyarbakır İl Gıda Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü
Yayın No: 5
Cilt:2

ISBN :
Grafik Tasarım
Baskı

EDİTÖRLER
Prof. Dr. Kenan HASPOLAT | Yrd. Doç. Dr. F.Evren DAŞDAĞ

Kitapta yer alan tüm materyaller yazarlar tarafından sağlanmıştır.
Kitapta yer alan makalelerin her türlü bilimsel ve yasal sorumluluğu yazarlarına aittir.
Tüm hakları saklıdır. Kaynak belirtilme koşulu ile yararlanılabilir.
Bu eserin yayın hakkı editörlere ve yayıncıya aittir. Yayıncının izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 8
METAL İŞLERİ 6
Diyarbakır'da Güneydoğu Anadolu Kapsamında Telkâri Sanatı ve Geliştirilmesi 7
Diyarbakır Kuyumculuğu 26
Tasarımları, Estetik Değerleri ve Yüklendikleri Anlamlar İle Diyarbakır Altın Takıları 56
Diyarbakır Geleneksel El Sanatlarımızdan Hasır Bilezik Üzerine İncelemeler 63
Diyarbakır'da Bakırcılığın Dünü,Bugünü ve Yarını 70
Diyarbakır Mimarisinde Demircilik Sanatının Yeri 85
Bir Usta: Anahtarcı "Mitiloğlu" 110

BÖLÜM 9
MÜZELERDE VE GELENEKSEL EVLERDE BULUNAN EL SANATLARINDAN ÖRNEKLER 114
El Sanatları Açısından Diyarbakır'daki Müzelerde Yer Alan Geleneksel El Sanatları Örneklerinin İncelenmesi 115
Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Malzeme'nin Strüktür Ve Süsleme Üzerine Etkisi 128
Tarihi Diyarbakır Evlerinde Eşyanın Kimliği 151
Geleneksel Kapı Tokmakları Ve Diyarbakır Örneği 162

BÖLÜM 10
TAŞ İŞLERİ 178
Diyarbakır Surlarında Taş Süslemeler 179
Kaybolmakta Olan Geleneksel El Sanatları, Diyarbakır Mimarisinde Taş İşçiliği 194
Diyarbakır Ulu Camii Taş Süslemelerinde Bulunan Hayvan Figürleri 204
Diyarbakır Geleneksel Mimarisinde Malzeme Çeşitliliği; Taş, Tuğla Ve Ahşabın Yapılarda Kullanım Örnekleri..... 213
Cis Bezemeleri 235
Diyarbakır Sur İçi Sokak Dokusuna Kimlik Kazandıran Yapı Cephelerindeki Taş Tasarımı 241

BÖLÜM 11
TOPRAK İŞLERİ 248
Özgün Bir Çini Merkezi: Diyarbakır 249
Diyarbakır Çömlekçiliği 261
Diyarbakır İlkel Çömlekçiliğine Bir Örnek: Ekmek Tandırları 274
Geleneksel Konut Mimarisinde Kuş Evleri: Diyarbakır'daki Kuş Evleri (Boranhane) Örneği 280

BÖLÜM 12
YAZI SANATI 292
Osmanlıdan Günümüze Diyarbakır'da Hat Sanatı Ve Diyarbakırlı Hattatlar 293
Hâmit Aytaç'ın Ödemiş Kubbeli Câmii'ndeki Yazıları 316

BÖLÜM 8

METAL İŞLERİ

DİYARBAKIR'DA GÜNEYDOĞU ANADOLU KAPSAMINDA TELKÂRİ SANATI ve GELİŞTİRİLMESİ

Seçil Şatır

İstanbul Teknik Üniversitesi – Mim. Fak. – Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü

Giriş

Günümüzde öncelikle Güneydoğu Anadolu'da Mardin (Midyat), Diyarbakır, Şanlıurfa, Gaziantep, Kahramanmaraş'ta, hatta Orta Anadolu'da; Ahilik aracılığı ile Beypazarı'nda; Doğu Karadeniz Bölgesinde Trabzon ve daha birçok şehir ve bölgede varlığını sürdüren telkâri bir tel işleme sanatıdır. Kökeni M.Ö. 3000 yıllarında Mısır ve Mezopotamya'ya kadar dayanan telkâri sanatı bu makalede öncelikle Güneydoğu Anadolu olarak geniş bir çerçevede ele alınacaktır. Yanı sıra Diyarbakır'da telkâri sanatına genel bakış, varsa özelleştiği bir tel işleme sanatı alanı ve geleceğe yönelik olası gelişimler üzerinde durulacaktır.

Türk-İslam sanatlarında doğa yorumlarının oldukça özgün bir boyutunun dile getirildiği ve bir süsleme unsuru olarak kullanıldığı telkâri sanatı çok özgün bir kuyumculuk sanatıdır. Haddeden geçirilmiş altın ve yaygın olarak gümüş tellerin birbirine ya da metal bir zemin üzerine, kıvrılarak, sarılarak, örülerek vb., motiflere göre biçimlendirilip, oldukça zor bir işlem olan ince tel kaynaklaması ile desen, buna bağlı olarak obje elde etme sanatıdır. Binlerce yıllık tarihi gelişimi kapsamında, teli işlemenin çeşitli yöntemlerinin geliştirilmiş ve zenginleştirilmiş olması ve ustaların farklı yorumları gibi nedenlerle telkâri farklı tanımlar alabilmektedir. Bazı tanımlarda her tel işine telkâri denirken, teli işleyen asıl ustalar tarafından hasır işi, tel kakma işi telkâri olarak kabul edilmemekte, buna karşılık 'vav işi', 'çift işi' gibi tel kıvırma, bükme, sarma vb. delikli ya da sık dokulu tel işleme sanatı telkâri olarak adlandırılmaktadır.

Telkâri Nedir?

Telkârî, 'tel' ve 'kârî' sözcüklerinden bileşik bir sözcüktür. 'Kârî' sözcüğü, Farsça'daki 'iş' anlamının dışında 'okur', 'okuyan' anlamındadır. Teli okuyan, bir bakıma sırrını çözen ve bunu önemli bir iş haline getiren anlamlarını içerirken, halkın dilinde kısaca tel işleme anlamı gelişmiştir. Kaynağı Mezopotamya ve eski Mısır olduğu söylenmektedir.

Tel ile üretilen her iş telkâri değildir. Trabzon yöresinde üretilen hasır işi telkârinin içinde onun özelleşmiş bir alanı gibi izlenim bırakmasına rağmen, telkâri ustaları tarafından farklı algılanır ve onun bir hasır işi olduğu vurgulanır. Sık dokulu örülerek hasır örgü gibi ya da şayak dokunuşlu kumaş gibi görüntü veren hasır örgülü bilezikler ya da başka takılar tel ile örüldüğü halde uzmanların düşüncesinde hasır işidir. Ayrıca ahşap üzerine yivler, bir bakıma kanallar açarak ince tellerin kakma işi gibi işlendiği ve adına 'tenzil' denildiği sanat telkâri sanatı değildir.



Fotoğraf 1: Trabzon yöresi hasır işi bilezik ve kolye.



Fotoğraf 2: Yakın döneme ait telkâri fincan zarfı ve tabağı (Kuşoğlu, 1998:18)

Telkârinin tanımlanması ve şekillenişi, ustaların dilinde farklı adların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Telkâri takının tellerle biçimlendirilmesinde Osmanlıca 'vav' harfinin çok sık kullanılmasından dolayı 'vav işi' denmiştir. Diğer bir tanım 'çift işi' dir. Çift işi denmesinin nedeni ise telkâri yapımında çok kullanılan, cımbıza benzeyen, ucu daha ince olan ve adı 'çift' olan bir el aletinin varlığıdır. Bu el aleti telkâri yapımında ayrı ayrı parçaların bir araya getirilmesinde işe yarar. Cımbız gibi çift uçlu olması nedeniyle ustalar tarafından 'çift' olarak tanımlanmış olabilir.

Haddeden geçirilmiş ince altın ya da daha çok gümüş tellerle şekillendirilmiş ve oldukça hassas bir kaynak yöntemiyle birleştirilmiş olan telkâri çeşitli kişisel ve masa üstü nesnelerine uygulanan bir tekniktir: Şekerlik, fincan zarfı, çeşitli bardak zarfları, tepsi, kemer, tepelik, tılsım-muska kılıfı, ayna arkası, mücevher kutusu, yazı takımı, sigara ağızlığı, tütün kutusu, terlik, takunya vb. tel işlerine verilmiş bir ad olan telkâri hem bir kuyumculuk tekniği ve hem de özelleşmiş bir takı ve nesne için bileşik addır.

Telkâri Yapım Tekniği

Telkâri ustası, birçok el sanatçısı gibi üreteceği takının ya da nesnenin özellik taşıyan tellerini kendisi üretmek durumundadır. Endüstrileşmiş ülkelerde gereken ölçüde inceltilmiş teller makine üretimi olarak elde edilecek ya da ediliyor olabilir. Fakat bu sanatın uygulanma sürecinde yüzyıllardan beri sürüp giden özellik tellerin de ustası tarafından üretiliyor olmasındadır. Buna göre, pota içinde eritilmiş olan altın ya da yaygın olarak gümüş madeni istenen çubuk kalıplarına dökülür. Çubuk halindeki maden bir tarafı geniş diğer tarafı dar çaplı olan, büyükten küçüğe doğru işe yarar çaptaki delikleri bulunan, dikdörtgen prizma şeklindeki haddeden geçirmeye hazırlanır.

"Haddenin geniş tarafından sokulan tel öbür ucundan çekilirken uzar ve ayni zamanda incelir. Maden bu tekrarlar sırasında sertleşir; sertleştikçe tavlanır, yani kor haline gelinceye kadar ateşte bekletilir; sonra da haddeden kolay geçsin diye balmumuna daldırılır. Haddeden çekmek için özel penseler kullanılır. Haddeden çeken usta beline manda derisinden yapılmış, üzerinde madeni halkalar olan kalın bir kuşak bağlar. Kol gücünün yetmediği ve telin uzadığı zamanlar telin ucunu belindeki derinin madeni halkalarına takar ve beden gücünü de kullanarak işi sona erdirir. Bu yorucu çalışma, kalınlığı aşağı yukarı 0.5 cm olan gümüş çubuk 1 mm'lik ince bir tel haline gelinceye kadar sürer", "Her telkâri işi iki ana kısımdan meydana gelmiştir. Birincisi işin ana iskeleti olan 'muntaç' (kılavuz); ikincisi de muntaç içine yerleştirilmiş vav, kâke, dudey, gül, tırtıl, güverse, vb isimlerle anılan her biri farklı biçimlerde yapılmış motiflerdir" (Kuşoğlu, 1998:: 16,18).

Telkâri takının ya da nesnenin yapımı, ustaların düşüncesindeki biçimin ana iskeletin (muntaç) yapımı ile başlar. Ana iskelet telleri, kıvrımlı-bükümlü ara desen tellerinin iki katı kalınlıktadır. Ana iskelet ve diğer çalışmalar ceviz ağacından üretilmiş bir altlık üzerinde çalışılır. Ceviz altlığın düzgün kullanılması için üst yüzeyinin yakılması, böylece yağının alınması ve bunun ardından ağır demir levhalarla yüzeyin düzeltilmesi gereklidir. Bazı amyant levhalar ise yanmaz oluşları ve zayıf iletken özellikleri ile son dönemlerde tercih edilmişlerdir. Telkâri yapımında önemli bir süreç, düz yüzeylerde desenin oluşumu için yalnız çizilmiş olduğu kağıt yeterli olurken, eğri, hacimli, bombeli yüzeylerde dişi kalıp yapma gerekliliğidir. Bir tepelik ya da bir fincan zarfının yapımı hacimli bir dişi kalıbın yapılmasını zorunlu kılar. Kalıplar gürgen, şimşir gibi sert ağaçtan; sarı-çinko karışımı metalden ya da çelikten yapılırlar. Tasarımın hacimli olması durumunda, kağıt üzerine hacmi çepeçevre saracak şekilde çizilmiş desenler kalıbın üzerine aktarılır. Gerek ana iskelet ve gerekse içini dolduracak, önceden ayrı ayrı bitirilmiş motiflerin montajı, hazırlanmış kalıplar üzerinde gerçekleşir.





Fotoğraf 3. Geleneksel yöntemle haddeden tel çekme işi, içi konik, prizmatik, yalın bir kalıp olan hadde ile yapılırken, bugün en kalından en incesine kadar kademe kademe yuvaları hazırlanmış silindirik hadde ile uygulanır. Ayrıca geleneksel hadde kullanılmaya devam etmektedir.

Fotoğraf 4. Mardinli Suphi Hindi Yerli Usta'nın telkâri modüllerini kaynak yapan becerikli elleri (Doğan, 2007:8).

Fotoğraf 5. Diyarbakır'a özgü zincir örgü tekniği ile üretilmiş bir kolyenin son bir parçasını kaynakla monte eden Gaziantepli genç bir takı ustası.

Lehimin gümüşü çürütür duruma düşürmesi nedeni ile tellerin desen verilirken yapılan işlemi lehim ile değil kaynak ile gerçekleştirilir. Kaynak yöntemi oldukça dikkat isteyen zor bir yöntemdir. Son derece ince tellerin büyük bir titizlikle kaynaklanması gereklidir. Bunun için kaynakta kullanılacak gümüşün ayarı belli bir ölçekte düşürülür. Sonra eğelenir ve gümüş tozları kuyumcu güderisinde toplanır. Gümüş tozları bir kap içinde toz boraks ile karıştırılır. Telkâri ana iskeletinin parçaları suya daldırılarak ceviz ya da amyant altlığın üzerinde gümüş ve boraks karışımı tozlarla kaynak yapılarak birleştirilir. Ana iskeletin ardından telkârinin bu kılavuz içine yerleştirilecek olan motiflerini meydana getiren bükümlü, kıvrımlı, çeşitli biçimlerde sarılmış teller ayni yöntemle kaynaklanarak sabırla ve büyük bir titizlikle çalışılarak telkâri desen tamamlanır.

Telkâri yapım tekniğini bir süreç içinde ele almak gerekirse:

1. Ustanın düşüncesinde var olan, sürekli tekrarlarla biçimlenmiş ve her seferinde gelişim kaydetmiş olan desen ve model çizilmeye gerek kalmazken, genç bir sanatkârın ya da tasarımcının düşüncesinde var ettiği desen ve model 1/1 ölçekte çizilerek hazırlanır,
2. Bu modele ve desene göre yarı mamul altın ya da gümüş çubuk döküm yöntemi ile hazırlanır,
3. İşlenecek teller haddeden çekilir,
4. Haddeden çekilen ve bükülen teller, sertleşmeyi ve işlemi zorlaştırmasını önlemek için asbest bir tabaka üzerinde ısıtılarak tavlanır; son ürün elde edilene kadar gerektiği yerlerde tavlama tekrarlanır,
5. Modele ve desene göre ve bükümlerdeki çekme özellikleri hesap edilerek teller kesilir ve desen yapmaya hazırlanır,
6. Desene göre kesilmiş teller bükülerek, kıvrılarak vb. işlemlerle bir araya getirilir ve özel kaynakla birleştirilerek ana iskelet oluşturulur,
7. Tasarımın tamamında ana iskeletin içini dolduracak ayrıntılı desen elementleri tek tek elden geçirilerek tellerle bükülür ve gümüş-boraks tozlarından üretilmiş özel gümüş kaynağı, kaynak üfleme borusu ile az ateş verilerek kaynaklanıp bütüne hazırlanır,
8. Düz modele göre ceviz levha üzerinde, kağıda çizilmiş desenle ya da hacimli modele göre dişi kalıba aktarılmış desen üzerinde, telden yapılmış bütün parçalar kaynakla birleştirilir ve telkâri ürünün montajı tamamlanır,
9. Montajın tam anlamı ile sonuca ulaşmasında ‘güverse’ (geverse), çivi üzerinde sarılarak elde edilmiş ‘minik tel halkalar’ vb. ara bağlantı ya da farklı dolgu parçaları varsa monte edilir,
10. Üretim işlemleri esnasında kararmış, kirlenmiş, okside olmuş telkâri ürün, bakır kapta, belli dozdaki nitrik asitli su ile birkaç dakika kaynatılır; böylece ağartılmış olur, sonra durulanıp kurutulur,
11. Ağartma işleminden sonra geleneklere göre çövenli su ile (bugün ise deterjan kullanılarak) yıkanır.

12. Kaynak artıklarından fırçalanarak temizlenir ve parlatma işlemi yapılır.

Telkârinin yapımı maddeler halinde ve bir süreç içinde tanımlanarak daha kolay anlaşılması sağlanmak istenmiştir. Fakat uygulamada tanımlara sığmayan daha pek çok hassas noktaları olduğunu ve deneyim kazanıldıkça bu ayrıntıların anlaşılabileceğini telkâri ürünlerinin zarafeti ve temiz işçilikleri ortaya koymaktadır.

Tarihi Geçmişi İçinde Telkâri

Telkârinin bugün farklı tanımlar alması ve her tel işine telkâri denmesinin tarihi geçmişi içindeki üretim süreçleri ile bağıntılı olduğu düşünülmektedir.

"Arkeolojik buluntular telkâri tekniğinin İ.Ö. III. Binyıl'dan başlayarak Mısır ve Mezopotamya'da, İ.Ö. 2500'lerden sonra da Anadolu'da (Truva, Eskiyapar, Alacahöyük kral mezarları) kullanıldığını gösterir". Süsleme sanatı olarak "Gömme telkâri, tel kakma, Şam kakması, Dimaşki ya da Dimışki gibi adlarla da anılan telkâri kakmada desen, bir kez belirlendikten sonra, süslenecek parçanın üzerinde keskin kenarlarla ve oyuk dibe doğru genişleyecek biçimde kazılır. Dörtgen tel ya da telkâri burması bir kıskaçla bu oyuğun içine sokulur, sonra da oyuğun kenarlarının telin üzerine doğru bükülüp onu kıstırmasını sağlayacak biçimde tümü çekiçle döğülür. Parça törpülenip zımparayla parlatılarak tamamlanır" (Büyük Larousse, 1986:11391).

Yukarıdaki yapım süreci açıklamaları dikkate alındığında, tanımlanan teknik, bir telkâri uygulaması olmayıp, tellerle yapılmış bir kakma tekniği akla getirmektedir. Buna göre tel ile yapılan her kuyumculuk işi telkâri gibi algılanmakta ve telkâri farklı bölgelerde, farklı tanımlar alabilmektedir. Ayrıca bugünkü ustaların bilgilerine karşı geçmişten gelen farklı tanımlar, telkâri tanımının çok doğru ve kesin saptanabilmesini zorlaştırmaktadır. Tel kakma ya da ansiklopedik dilde 'telkâri kakma' olarak adlandırılmış sanat, tel işleme sanatının tarihi geçmişi içindeki doğal bir süreci ve farklı bir türü olarak değerlendirmek gerekir. Ustaların gerçek telkâri sanatı olarak tanımladıkları, kakma özelliği olmayan tel işleme sanatı ise, kendi içinde boşluklar ve dokular meydana getirilen, tellerin birbirine kaynatılarak takılaştırıldığı ya da nesneleştirildiği genellikle kafesli bir kuyumculuk sanatıdır. Gümüş levha üzerine işlenen türlerine de rastlanır.

Tel ile takı işlemenin birkaç türünün varlığı ve bu türlerin hepsinin telkâri olmadığının ustalar tarafından ileri sürülmesi bilgisine rağmen, tarih öncesi devirlerde tel ile işlenmiş takıların bazılarına arkeologlar tarafından telkâri denilmiş olması, Anadolu'da bulunmuş olan tarih öncesi tel işi takıların, telkâri takıların kökenini çok zenginleştirdiği açık bir gerçektir. Truva ve Urartu buluntularında elde edilmiş takıların içinde granülasyon (güverse ya da geverse) ve telkâri tekniklerinin takı üretiminde yüksek düzeyli ve gelişmiş teknikler olduğu ileri sürülmektedir. Telden zincir yapmanın ötesinde, takıyı tel ile yapmak ya da süslemek için, telkâri yöntemler kullanıldığı, giriş ve çıkış konileri olan bir tel üretme aletinin Anadolu'da tarih öncesi devirlerde yapılmış olduğu kaynaklar tarafından açıklanır:

"Kuyumculukta tel, takıların süslenmesinde ve ayni zamanda takı imalatında kullanılır. Telin elde edilmesi için dört ana metot vardır:

- Metal parça burularak, yuvarlak şekil alana kadar taş veya tunç levhalar, silindirler arasında yuvarlanır.
- Metal parça çekiçlenir.
- Tel haddesi kullanılır. Bu, dörtgen biçimli kalın bir metal levha şeklindedir. Büyük değildir. İki ucunda delikler vardır. Bir uçtaki deliklerin ağızları daha geniş (giriş konisi), diğer uçtakiler daha dardır(çıkış konisi). Giriş konisinden sokulan tel, çıkış konisinden incelmiş olarak çıkar. Bu deliklerle istenilen incelikte tel elde edilir. Bu yöntem, İÖ 4. yüzyıldan itibaren görülür. Buna paralel olarak takıları süslemede telkari yöntemler çok kullanılmıştır.
- İçi boş tel yapmak (Meriçboyu, 2001:33)

Metale eklemeler yaparak süslemek ya da tellerle yüzey oluşturmak tanımlı gruplar içine alınabilecek olan telkârinin tarih öncesi devirlerdeki uygulama türleri şöyledir:

"**Telkârî:** Çeşitli biçim ve kalınlıktaki tellerle takının üzerine süsleme yapmaktır. En çok bükme ve boncuklu tel kullanılmıştır. İÖ 4. yüzyılda tel haddesi ile ince tel yapma olanağı bulan kuyumcu ustaları bu tellerle, her tür süslemeyi daha kolay yapabilme olanağı bulmuşlardır. Boncuklu teller daha çok bordürlerde kullanılmışlardır. Bükme teller zıt yönde yan yana getirildiğinde tilki kuyruğu zincir görünümünü alır. Hellenistik Dönem takıları telkârî yöntemle süslenmiştir (Meriçboyu, 2001:35).

"Türk maden sanatı gelişmesini büyük ölçüde Anadolu dışında sağlamıştır. İran ve Mezopotamya'dan Türk eseri olarak hayli çok sayıda eser günümüze gelmiştir. Özellikle Musul ve çevresine mal edilen eserler pek çoktur"(Demiriz, 1984:902).

Metal işçiliğinin çok geliştiği bir bölge olan Musul'un bilinmesi, Büyük Selçukluların bu bölgede yaşamış olması, ve buraya yakınlığı nedeni ile Artuklular döneminden başlayarak Güneydoğu Anadolu ve Diyarbakır'ın Musul'dan etki ve aktarım almış olmasını doğrulamaktadır.

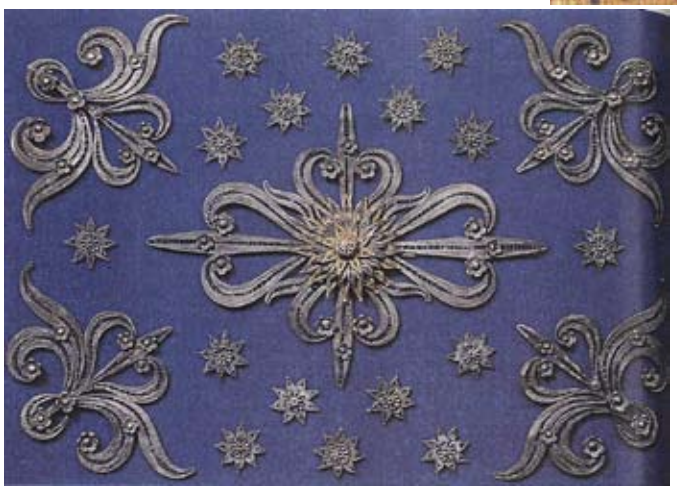
"Eski Türklerde "KUYMAK" madeni eritmek, "KUYUM" ise tunç dökümü anlamına gelen sözcüklerdir.. Lonca geleneği içinde sanatlarını sürdüren Selçuklu kuyumcuları ve daha sonra yaşayan Osmanlı ustaları Davut Peygamber'in kuyumculuk mesleğinin piri olduğu inancındaydılar. Selçukluların Horasan ve Herat'taki kuyumculuk merkezlerine başkent oluşuyla Konya da katılmıştı. Artuk'lu Beyliği'nin kuyumculukta önemli şehirleri olan Mardin, Şanlıurfa ve Diyarbakır ustalarıyla ünlüydü" (Kırtunç, 1990: 77, Demirbağ, 1996: 15,16).

XII. yüzyılda Musul telkâri için bir sanat merkezi olmuştur. Horasan ise bu sanatın çok yayıldığı diğer bir merkez olarak gelişmiştir. Oldukça eski bir tarihi geçmişe sahip olan telkârinin Artuklu'lar döneminde Musul ve Horasan'dan Anadolu'ya getirildiği bilgisi de kaynaklarda yer almaktadır. XIII. Yüzyıla ait Artuklu eserleri arasında metal işçiliğinin ve bu kapsamda tunç kazıma ve kabartma ile altın, gümüş varaklarla kakma tekniklerinin önemli bir yeri vardır.

Metal işçiliği alt yapısı hazır olan bir bölgede daha hassas ve yüksek düzeyli bir sanat ve beceri gerektiren telkâri sanatının burada gelişmesi bir tesadüf değildir.







Fotoğraf 6. Telkari kemer (Fotoğraf lar 6 ve 7 için: Kuşoğlu, 1998:22, 20)
Fotoğraf 7. Üzeri atlas kaplanmış mücevher sandığına yerleştirilmiş telkâri parçalar,
Fotoğraf 8. Altın telkâri, bir Viking takısından ayrıntı, Ulusal Eski Eserler Müzesi-Stockholm (Büyük Larousse,1986:11391). Kuzey ülkelerine doğru geliştikçe tel ile dokuma şekline dönüşmüş, fakat alt aralarda mini tel bükümleri izlenmektedir.

Anadolu'nun birçok bölgesine yayılan telkâri, Osmanlı İmparatorluğu'nun genişlemesine paralel olarak Prizren (1960'lı yıllarda ziynet eşyası üretimi yapan filigran fabrikası kurulduğu 'prizrenliler' web sahifesinde anlatılmaktadır.) ve Saraybosna'ya kadar yayıldığı ve çeşitli takılar ve giysi aksesuarları yanında fincan zarfı, ayna arkası, gülabdan, şekerlik gibi kullanım eşyalarının da yapılmış olduğu kaynaklar tarafından açıklanmaktadır. Anadolu yoluyla Avrupa'ya yayılışının ardından XVI. yüzyıldan sonra Venedik'te, daha sonra Fransa'da uygulama buldu. Bu dönemlerde Kuzey Avrupa'ya kadar yayılmış olmalı ki Stockholm Ulusal Eski Eserler Müzesi'nde ansiklopedilere konu olacak bir telkâri örneği mevcuttur. XIX. yüzyılın başında dikkate değer bir gelişim kaydedemeyince ortadan kalkmış izlenimi vermiştir.

Güneydoğu Anadolu'da Telkâri ve Özellikleri

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde telkâri öncelikle Mardin ve Midyat'ta gelişim göstermiştir. Ayni zamanda Diyarbakır, Gaziantep, Urfa gibi diğer büyük illerde de ustalar bulunmaktadır. Daha da önemlisi Güneydoğu Anadolu illerinde, ilçelerinde bulunan hemen bütün kuyumcularda telkâri takılar geniş çaplı satış ve müşteri bulmaktadır. Kaynaklar telkârinin Güneydoğu Anadolu dışında Sivas, Elazığ, Trabzon, Beypazarı, Bursa, Edirne yörelerinde de gelişim gösterdiğini ortaya koyar. Beypazarı'nda geleneksel el sanatlarına verilen önem nedeni ile telkâri oldukça gelişim bulmuş ve hatta bu sanatın Osmanlı zamanında Ahilik aracılığı ile buraya kadar yayıldığı Beypazarı'nı tanıtım kaynaklarında yer almıştır. Kuzeydoğuda Trabzon'a kadar yayılmış olması ve orada ayni oranda sabır isteyen farklı bir tel işleme tekniği geliştirilmesiyle elde edilmiş olan hasır işinin telkârinin komşu alanını nasıl zenginleştirdiği dikkate değer. Edirne'den Balkanlar'a, oradan da Avrupa'ya yayılması, tel işleme tekniğinin her yörede kendine özgü gelişen farklılıkların meydana getirilmesini sağlar.







Fotoğraf 9. Mardin-Midyat telkâri bilezikler (http://www.aykatkuyumculuk.com/),
Fotoğraf 10. Mardin-Midyat telkâri tepsi (http://www.aykatkuyumculuk.com/),
Fotoğraf 11. Çeşitli telkâri kolyeler, Beypazarı'nda kuyumcu Ahmet Ünlü,

Mardin (Midyat)

Güney Doğu Anadolu'nun mimarisi, taş işçiliği, maden işçiliği, insan yaşamları vb. özellikleriyle medeniyetler beşiği olarak tanımlanan, büyülü kentlerinden biri olan Mardin'de, Midyat bölgesinde telkâri bir Süryani geleneği olarak gelişmiştir. Telkârinin Türkiye'de en gelişmiş kenti ve ilçesi ünvanını koruyan Mardin-Midyat'ta boşluk doldurma süslemelerinde 'kâke', 'dudey' gibi en eski dönemlere dayanan adlar kullanılır. Boşlukların doldurulduğu desenlere göre verilmiş olan bu adlar ve daha çok çeşitleri telkârinin kafesli denilebilecek delikli özelliğini meydana getirir.

Ana iskeletin içini dolduran, 'vav' adını alan tel bükme deseni Mardin işinde daha çok bükümlü olarak 'çift baş' doldurulurken, Diyarbakır işinde bükümü az olan 'tek baş' doldurulduğu Diyarbakırlı telkâri ustası Tevfik Sayat'tan öğrenilmiştir. Adı 'çift baş' olan iki bükümlü 'vav'ın içe doğru çift yönlüsü yani simetriği dikkati çeker. İçe dönük daire biçimli çift yönlü sarılmış tellere 'çift işi' adı verilir. Dışa dönük olarak sarılmış çift yönlü, 'çift baş' 'vav' yönteminin adı ise kuyumculukta genel olarak 'hayat ağacı' adını alır. Telin bir noktadan başlayarak kendi etrafında sık ya da seyrek dokuda, daire, elips, mekik, damla vb. biçimlerde sarılması tekniğine ise 'sarma' (kâke) tekniği denilmektedir.

Üretim türleri olarak diğer bölgelere göre daha fazla çeşitlerin ortaya konduğu Mardin ve yöresinde, bilinen takı ve eşyaların dışında vazolar, şamdanlar, nargile uçları, sürahiler, abajurlar, eşya kılıfları, çeşitli tabaklar, düğmeler, hatta vazo içine konulacak çiçekler geliştirilmiştir.

Türkiye'de yaşayan 30 kadar telkâri ustasının içinde Mardin'li Suphi Hindi Yerli Usta gümüşün sihirbazı olarak tanınmaktadır:

"Suphi Hindi Yerli'nin ustalığında Halk Eğitim Merkezi bünyesinde oluşturulan atölyede genç öğrenciler eğitim alıyor. Devletin ısrarla yaşatmaya çalıştığı bu sanata yönelik projeler kursla sınırlı değil. Önümüzdeki dönemlerde merkeze yakın köylere de telkâri atölyeleri açılması planlanıyor… Ama kapsamlı projenin en önemli ayağı telkâriyi Avrupalının beğenisine sunmak. Bu amaçla broşür basılıp, uluslar arası fuarlarda standlar açılacak. İşte bu nedenle Suphi Usta 2004 yılında Prens Charles'a Mardin'de telkâri sergisi açmış"(Doğan, 2007:8).

Eskiden krallara özgü bir sanat olarak değer bulmuş olan telkâri sanatını Suphi Usta "Telkâri çok zor bir el sanatı. Bu işi sevmeden yapamazsınız. Dünya gümüş ayarı olarak 925 kullanıyor. Biz bin ayar kullanıyoruz. Dünyanın hiçbir yerinde bin ayar gümüş bulamazsınız"…"Bir kolye ucu 2 saatte işlenir. Ama bir şekerliği işlemek 20 gün alır" diyerek değerlendiriyor (Doğan, 2007:8).

Gaziantep

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Gaziantep'te üretilmiş olan takılarda ağırlıklı olarak gümüş kullanıldığı bilinmektedir. Gaziantep yöresi kadın giysilerinin kemer, tepelik vb. tamamlayıcı unsurları takıları da belirliyordu. Takılarda yaygın olarak telkâri, güverse, savat, kabartma, kazıma teknikleri kullanılmıştır. Gaziantep'e özgü takıların ağırlıklı olarak Kahramanmaraş atölyelerinde yapıldığını ve takı geleneğini Kahramanmaraş'ın ayakta tuttuğunu söyleyen, baba mesleği kuyumculuk olan ve bu mesleğe kayıtsız kalmayan "Cemil Elmas Gaziantep'te daha çok döküm işlerinin yapıldığını belirtiyor"…Gaziantep takılarından telkâri bilezik, kemer, gerdanlık, "kavisli kenarlarından küçük toplar sallanan, telkâri tekniği ile süslenmiş profilden görünen küçük bir balta şeklinde"ki "pışpışı" (Fes kenarlarına tutturulan gümüş süs),.. "Genellikle telkari tekniği ile yapılan üçken şeklinde muska",.. "Telkâri ve güverse tekniklerinin birlikte kullanılması ile yapılan pişkoş içi boş bir küre şeklinde olurdu. Genellikle göğse takılarak kullanılan pişkoş tek başına veya birkaçı bir zincirin ucunda olarak takılabilirdi" (Atasay, 2004:188-194). Gaziantep'te takı geleneği baş süslemesinde, tacın yanı sıra telkâriden yapılanlarının ve telkâri parçalar ile zenginlik kazananlarının bulunduğu 'çalma zinciri', 'götürüngü', 'taktakı', 'şekke', 'frengi"' gibi özel adlar almıştır.

Şanlıurfa

Şanlıurfa'da telkâri sanatının takılarda uygulanışı oldukça gelişmiş takı çeşitlerini meydana getirmektedir. Telkâri işleyen kuyumcuların çoğunun burada bulunduğu ve birçoğunun adları bilinmektedir. Elli yıl öncesine kadar telkâri 'Eski Kuyumcu Pazarı' denilen kapalı çarşıda icra edilirken, bugün 'Yıldız Meydanı' civarındaki dükkanlarda, Bedesten yakınındaki Pamukçu ve Kınacı kapalı çarşılarında üretilmekte olduğu internet kaynaklarından duyurulmaktadır. Şanlıurfa'da ve ilçelerinde telkâri gerdanlıklar, bilezikler, yüzükler, küpeler, kemerler, tepelikler; hamaylılar, göğüslükler (yaka iğnesi) vb. takılar olarak üretilir ve satılır. Yöreye göre çok ve çeşitli özellikler ve adlar almış olan telkâri takılar Şanlıurfa'da adlara yansıyan özellikleri ile özdeşleşmişlerdir. Telkâri akıtmalı gerdanlık, incili telkâri, telkâri kapaklı akıtma-telkâri kapaklı yarım akıtmalı bilezik, incili telkâri bilezik, telkâri kemer, telkâri Urfa kelebeği gibi isimler alan takılar bulunmaktadır.

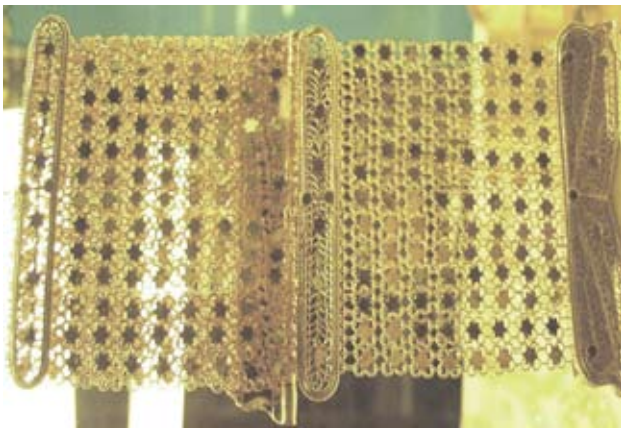
Diyarbakır

Diyarbakır'da kuyumculuk geleneği oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu zamanında çok büyük bir üne kavuşmuş olan Diyarbakır kuyumculuğu, Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın oğlu olan Vezir Hasan Paşa'nın, Mevlana'nın Türbesi'ne yakışır bir kapıyı kuyumculuğun piri Ahmet Çelebi'ye yaptırtıp türbeye hediye etmesi ile ününü daha da çok pekiştirmiştir. 1539-1601 yıllarında yaşamış olan ve "Anadolu kuyumculuk sanatının en büyük ismi olarak ünü günümüze dek ulaşan Ahmet Çelebi'nin altın ve gümüşü kullanarak yaptığı

işler Kanuni Sultan Süleyman'ı bile etkilemiş, hitabesinde onun sanatını övmüştü".. Ayrıca benzeri övgüleri yağdıran sadece Kanuni değildi…"Naima Tarihi'nde Padişah IV. Murat'ın Bağdat'ı aldığında "emâkin-i mübareke" (kutsal yerler) süslemelerini Diyarbakır'a ısmarladığı belirtiliyor. "Naima Tarihi'nde bu olay şöyle anlatılıyor: "Padişah Hazretleri, kış olduğundan 71 gün Diyarbakır'da kaldılar. Hazret-i İmam-ı Azam Türbesi'ne gümüşten kapı ve parmaklık, bazı avizeler ve ikili kandiller o yerin ünlü usta kuyumcularına yaptırılıp, yerlerine konulmak üzere Bağdat'a gönderildi"(Atasay, 2004: 123-124). Padişahların bile dikkatini çekmiş olan Diyarbakır kuyumculuğu, 1567 yılında valiliğe tayin edilmiş olan Hasan Paşa'nın burada Kuyumculuğu destekleyen inşaatların yapılmasını sağlaması ile gelişmiştir. Kuyumcular için bir Kapalıçarşı, çarşının Ulucami'ye doğru uzatılarak mücevhercilerin yerleştirildiği Ketenciler Çarşısı'nın ilave edilmesi ve aralarına iki kapının yapılması Diyarbakır kuyumculuğunu daha da çok zenginleştirmiş ve ününe ün katmıştı. Dünyanın dört bir tarafından tüccarlar buraya gelir, misafir edilir, getirdikleri ham taşları satıp yerine burada üretilmiş mücevherleri satın alarak götürürlerdi. Bu çarşılarla ilgili olarak seyyah "Polonyalı Simeon 17. yüzyılda şunları anlatıyordu:"

"…Kente girdikten sonra Hasan Paşa Hanı'na indik. Çok büyük bir bina olan bu hanın 500 at barındırabilen iki büyük ahırı, renkli demir bir parmaklıkla çevrilmiş çok güzel bir havuzu, üç kat üzerinde birçok odaları vardı. Hana bitişik olup, Bursa'daki Gelincik ve Edirne'deki Alipaşa Hanları gibi kemerli, güzel Kuyumcu Hanı'nda benzeri yalnız İstanbul'da bulunan çok usta kuyumcular, kakmacılar, bıçakçılar, papuççular, çizmeciler ve diğer zanaatçılar çalışırlardı" (Atasay,2004:124-126).







Fotoğraf12.Diyarbakır'hasırbilezik';SelahattinŞengültarafındanyapılmıştır(Atasay,2007:127), (Gold News,2004:50).
Fotoğraf 13. Diyarbakır Kuyumcular Çarşısında satılan, Diyarbakır'a özgü olan telkâri ve zincir örgü teknikli bilezik.
Fotoğraf 14. Diyarbakırlı Usta Tevfik Sayat tarafından bir müşterinin özel isteği ile yapılmış olan incili ve yakutlu telkâri tac; ayni zamanda kolye oluyor

Diyarbakır'da eski dönemlere ait hasır bilezik, kişnişli ve hablı gerdanlıklar yöreye özgü özelliklerini koruyor. Hasır bilezik yapımı babadan oğula geçen niteliğini de korumuş; bu geleneğin tecrübeli son temsilcileri sayılan Celil Şengül ve Selahattin Şengül şöyle diyorlar:

"Hasırcılık mesleği bana babamdan kalmış, ona da dedemden…Birkaç kuşak geriye gidiyor. Bu hasır tamamen el işidir. Sadece hasırını örme işi dört saat sürer. Bileziğin anahtarını yapmak iki saatimizi alır. Teller elde tek tek yapılır. Genel olarak 18 ayar ve 22 ayar üzerine çalışılır… Selahattin Şengül motifle ilgili, "kaşın üstüne bizim yaptığımız motif, dağların arasından güneşin doğuşudur. Herkes bu kaşın kalemini atamaz. Ben eski ustaları başka motif yapmaları için kandıramadım. 'Özümüzü kaybetmeyelim,' diye itiraz ettiler" diyor. Eski ustaların "özümüz" dedikleri bu motif, gerçekten de bu topraklarda çok uzun bir geçmişi 13. yüzyılı işaret ediyor"(Atasay, 2004:130,131).

Diyarbakır hasır işi dolaysız olarak bir telkâri işi olarak kabul edilmiyor olsa da, tıpkı Trabzon hasır işi gibi telkârinin akrabası ya da komşu alanında yer alan bir tel işleme sanatıdır. Başka yörelerde de görülüyor olmasına rağmen kişniş ve hablı gerdanlıklar ve diğer takılar Diyarbakır'a özgü farklı tel işi takılardır. Zincirli gerdanlıklarda küçük kürelerle süslü olanları 'kişniş', büyük kürelerle süslü olanları 'hab' adını alır. Zincir yapımı ise tel ile üretilmiş küçük halkacıklardan elde edilir. Bu 'kişniş' ve 'hab' adlı içi boş, deliksiz kürecikler, tavlanmış tellerin bir çekiç darbesi ile yarım küre kalıpların içinde, kalıbın biçimini alması yoluyla elde edilmektedir. Delikli olanları ise 'girdeli' (girdeli kişniş, girdeli hab) adını almaktadır.

Diyarbakır telkâri Ustası Zülfikar Ateşoğlu'nun düşüncesi:

"Dünyanın ilk kuyumculuk yapıları Diyarbakır'da kurulmuştur; tarihten önceki zamanlarda insanlar güneşe, aya taparken bu yörede takı yapılıyordu, bu nedenle hasır bileziklerdeki güneşin doğuşu motifi Diyarbakır'daki takı sanatının en eski örneğini temsil eder. Diyarbakır telkârisinin Mardin'den geri kalır bir tarafı yoktur; bu yöredeki telkârinin geliştirilmesi, yöreye maddi, manevi daha çok zenginlik katacaktır" (kendisi ile görüşme).









Fotoğraf 15. Osmanlı döneminde Hasan Paşa'nın yaptırdığı tarihi Diyarbakır Kuyumcular Çarşısı.
Fotoğraf 16. Kuyumcular Çarşısı'ndaki dükkanlardan birinde satışta olan Diyarbakır telkâri ve zincir örme tekniği ile bilezik.
Fotoğraf 17,18. Diyarbakır'a özgü, üzeri güverselerle (geverse) süslenmiş şakak parçaları ile telkârisi badem motifli başlık ve badem motif detayı (Atasay,2007:126, 127)

Fark edileceği gibi Diyarbakır'da Telkâri işi Mardin-Midyat kadar yayılmış bir durumda değildir. Ağırlıklı olarak telin farklı üretim yöntemleri kullanılmaktadır. Telin üretim yöntemindeki farklar hasır işinde, zincir örme tekniğinde, kişnişli-hablı takılarda kendini gösterir. Diğer taraftan Diyarbakır'a özgü, telkâri tekniği ile süslü badem biçiminde telkâri parçalarla,

zincirden sarkıtılarak gerdanlıklar, şakağa sarkan, güverselerle (geverse) süslü motifleri ile başlıklar üretilmiştir. Diyarbakır Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen telkâri takılarda ise tel sarma tekniğinin geniş kapsamlı kullanıldığı dikkati çekmiştir. Elle yapılmış renkli boncuklarla, inci ve mercanlarla zenginleştirilmiş tel işleri bu yöreye özgü bir gelenektir.

Telkârinin Geliştirilmesinde Birkaç Örnek

Telkârinin çağdaş anlamda gelişim bulması, yalnız Türkiye'de satılacak olmasından daha ileri bir adım sayılır. Bu nedenle Dünyanın neresine satılacaksa o ülkelerin ve o yörelerin zevklerinin öğrenilmesi son derece önemlidir. Türkiye'ye en çok Avrupa ülkelerinden turist geliyorsa Avrupa insanının zevkinin dikkate alınması bir yandan önem taşırken, diğer taraftan turistin satın aldığı ülkenin ve yörenin anısını da beraberinde götürmek isteğini göz ardı etmemek gereklidir. Buna göre telkâri sanatının gelişiminde çeşitli sentezler yapılmalıdır:

1. Klasik olarak bilinen motiflerle sürekli kendi içinde farklı alternatifler oluşturulabilir.
2. Bilinen bir motif alışılmışın dışında birleştirilerek ya da farklı tekrarlarla üretilebilir.
3. Yöreye özgü bir tek telkâri küre ya da badem motifi vb. motifler aslından çok kat büyütülerek farklı algılanması sağlanabilir ve farklı bir takı elde edilebilir.
4. Diyarbakır zincir örgü yöntemi gibi bir motif, değişik bir kullanım için tasarlanarak, şaşırtıcı ama cazip bir kullanım nesnesi elde edilebilir.
5. Doğadan farklı yorumlar yapılabilir.
6. 'Vav', 'çift' gibi motif adlarına da konu olmuş temel kavramlar tek başına bir takıyı meydana getirebilir.
7. Geometrik desenle çalışmalar yapılabilir.
8. Daha ileri bir atılım ve modern bir biçim düşünülüp telkâri tekniği kullanılarak yeni bir tasarım yapılabilir.









Fotoğraf 19. 'Yaşayan Anadolu Takıları' kapsamında Atasay Kuyumculuk Firması'nın tasarımcıları tarafından geliştirilmiş ve Mardin yöresi 'vav' figürünün natural yaprak motiflerine uyarlanmış yeni bir tasarımı.

Fotoğraf 20. Diğer modern bir tasarım örneği; 'vav' figürünün devasa boyuta ulaştırılmasıyla, Anadolu'da tarih öncesi devirlerin sanat anlayışını da anımsatan son derece yalın ve güzel bir örnek (Fotoğraf 19, 20 için: Atasay2007:49,152).

Fotoğraf 21. Tasarım: S.Şatır; yarışmaya katılmak için hazırlanmış iki boyutlu tasarım. Takı herhangi bir yöre için tasarlanmamıştır. Anadolu için 'Ezgi' kavramını anlatmak üzere telkari tekniği uygun bulunmuş ve bu teknik değerlendirilerek tasarlanmıştır.

Fotoğraf 22. Word Gold Council'in 1998'de açtığı 'Altın Takı Yarışması'nda 'Ezgi Trendi'nden 3. lük Ödülü kazanmış olan aynı takının gerçekleşmiş görüntüsü; tasarım: S.Şatır.

Fotoğraf 19-22 de sunulmuş örnekler yöreye özgü olma özelliklerinden oldukça ileri bir adım ile tasarlanmışlardır. Bu tasarım tarzı küreselleşme kavramını değerlendiren, daha yaygın satış olanakları arayan düşüncelerin ürünlerini meydana getirir.



Fotoğraf 23. Diyarbakır'a özgü bir broş, Tasarım: Mehmet Kaya



Fotoğraf 24. Kolye ucu Tasarım: Mehmet Kaya

Fotoğraf 23,24 de görülen örnekler Diyarbakır yöresinin kültürünü ve sanatını yaşayan bir usta adayının düşüncesinden doğmuş tasarımlardır. Fotoğraf 23'te yer alan broş Diyarbakır Safa Camii minaresinin taş oyma desenlerinden esinlenilerek geliştirilmiştir. Fotoğraf 24'te yer alan kolye ucu, geleneksel motiflerin yeni bir sentezidir

Fotoğraf 25 ve 26 daki kolye ve iğnede telkâri tekniği malzemenin oldukça hafifletilmiş ve gramajı azaltılmış iki örneğidir. Buna rağmen büyükçe gösterişli takılar olduklarından küresel boyutta satış olanağı bulabilirler.



Fotoğraf 25. Modern anlatımlı telkâri kolye. Tasarım: Seçil Şatır



Fotoğraf 26. Balık figüründen esinlenilmiş yaka iğnesi. Tasarım: Seçil Şatır

Fotoğraf 25'te görülen telkâri kolye geleneksel Diyarbakır taş mimarisinin, pencere parmaklıklarından, Fotoğraf 26'da izlenen yaka iğnesi ise Diyarbakır Surları'ndaki kazıma tekniği ile yapılmış bir balık figüründen esinlenilerek hazırlanmıştır.

(Fotoğraf 23, 24, 25, 26'da yer almış olan Diyarbakır'a özgü tasarımlar, Diyarbakır telkâri ustaları Zülfikar Ateşoğlu ve Tevfik Sayat ustaların bilgi ve tecrübe destekleri ile Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası kurslarında yetişmiş olan Mehmet Kaya tarafından üretilmiştir.)

Sonuç

Tamamı tellerle yapılan ve oldukça zahmetli bir üretim süreci ile boşluklu ise kafes gibi bir görünüm kazanan, levha üzerine işleniyorsa ilginç bir dokuya sahip olan telkâri kendine özgü bir sanattır.

Telkâri üretimi giderek daha çok yaygınlaştığı ve turistlerin beğenerek daha çok satın alma isteklerinin uyandığı bir süsleme unsuru olduğu sürece Anadolu'nun her yerine daha çok yayılacaktır; üretilecek telkâri nesnelerin türü o ölçüde artarak çeşitlenecektir. Güneydoğu Anadolu Bölgesinin özellikle Mardin-Midyat yöresinde gelişim göstermiş olan telkârinin

yüzyıllar içinde Anadolu'nun başka bölgelerine yayılışı ve üretildiği bölgeye ya da kente özgü kimlik kazanmış olduğu dikkate alınırsa, Diyarbakır'da tel bükme-kıvırma-sarma yöntemleri ile yapılan kafesli türünün daha az gelişmiş gibi izlenim bırakması ilginçtir! Tarih öncesi devirlerde Anadolu'da telkârinin başlangıç yerinin kapsamında bulunan Diyarbakır, Osmanlı İmparatorluğu'nun en yüksek düzeydeki bireylerinin de kuyumculuk sanatı adına dikkatini çekmiş olması ile ünlüdür; kuyumculuk sanatını Osmanlı döneminde genel anlamda, yaygın siparişli kapı, parmaklık, avize, kandil vb. kıymetli metal işçilikler üzerine geliştirmiş olabilir; tel işi ile yapılan mücevher ve kullanım eşyaları konusu, daha büyük çaplı, mücevher gibi süslü kullanım eşyalarının yanı sıra geliştirilmiş izlenimi bırakmaktadır.

Kuyumculukta bu denli tanınmış ve mükemmelliğe ulaşmış bir kuyumculuk kentinin telkâriyi geliştirmekte ihmal etmiş olması, geleneksel telkâri sanatının, bugünkü kalıplarla üretilmiş, işçiliği azaltılmış ve pazarda yaygın satılan tarzına karşı direnmesi midir? Yoksa Mardin ile yarışmayıp, halkın yatırım fikrine denk düşen, tel işi kuyumculuğunun farklı alanlarını tercih etmiş olmasından mı?

Her ne şekilde olursa olsun telkârinin yalnız Mardin-Midyat'ta değil tüm Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde geliştirilmesi önem taşımalıdır. Hint takılarının bütün Dünyaya yayılırcasına satış buluyor olması bilinen bir gerçektir. Neden Güneydoğu Anadolu telkârisi, hatta tüm Türkiye'den telkâri bütün Dünyaya satılmasın! Var olduğu sürece süsleme ve süslenme özelliğini koruyacak olan insan, neden telkâri gibi son derece zarif, istenildiğinde yoğunlaştırılıp, istenildiği zaman sadelik içinde zarafet elde edilebilecek olan bir yöntemin takısını ve nesnesini değerlendirmesin! Bu düşünceler telkârinin Diyarbakır'da da geliştirilmesi gereğine inanmış bir fikrin dışa vurumudur. Telkâri gelenekten kopmaksızın, ama ayni zamanda daha geniş kitlelere hatta Avrupa ülkelerine satış yapabilmeyi sağlayacak şekilde geliştirilebilir ve satış bulan ortamlar kazanabilir.

Kaynakça

Atasay Kuyumculuk (2004). **Zaman Geçer Altın Kalır, Yaşayan Anadolu Takıları, The Living Tradition of Anatolian Jewelry, Time Passes Gold Endures.** İstanbul: Atasay Kuyumculuk A.Ş. Yayını. s:188-194.

Atasay Kuyumculuk, (2004). ayni eser, Fotoğraf ler için, s: 49,123,124-126, 127, 130, 131, 152

Büyük Larousse (1986). Cilt 22, *Telkâri maddesi,* Milliyet yayıncılık, İstanbul, s: 11391

DEMİRBAĞ, Ilknur, B (1996). **Türk Geleneksel Giyiminde Takı ve Aksesuarlar**, Sanatta yeterlik Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler enstitüsü, İstanbul, s:15,16

DEMİRİZ, Yıldız (1984). *Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar,* içinde: Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, İstanbul, s: 902

DOĞAN, Oya (2007). *Kumaşın ve Gümüşün Son Sihirbazları*, Vatan Gazetesi Pazar-Vatan eki, 20 Mayıs, Doğan medya Tesisleri, İstanbul, s: 8

KIRTUNÇ, Erkan (1999). *Anadolu Kuyumculuğu Ürünlerinden kemer ve Tepelikler,* içinde: Kültür ve Sanat, aralık sayı: 8, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s: 77

KUŞOĞLU, M. Zeki (1998). *Telkâri,* Skylife 2, Şubat, THYolları Dergisi, İstanbul, s: 16,18, 20, 22

MERİÇBOYU, Yıldız Akyay (2001). **Antikçağ'da Anadolu Takıları**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları. 69, İstanbul, s:33, 35

DİYARBAKIR KUYUMCULUĞU

Nuri DURUCU

Gaziantep Üniversitesi Gaziantep Meslek Yüksekokulu
Kuyumculuk ve Takı Tasarım Programı, ndurucu@gantep.edu.tr

1. Giriş

Diyarbakır yöresine ait kuyumculukla ilgili bilgiler bölgenin manilerinde bize bu konudaki zengin birikim hakkında bilgi vermektedir. Arkeolojik ve etnoğrafik takı örnekleri Diyarbakır Arkeoloji Müzesi'nde teşhir edilmektedir. Bölgede arkeolojik döneme ait ilk takı örneklerini Çayönü'nde görmekteyiz. Bundan sonraki pek çok kültürde Diyarbakır kuyumculuğunu etkilemiştir, bunlar arasında Ermeni ve Süryanilerinde etkisi vardır. Selçuklu dönemi maden eserlerinde güneş ve ay sembolleri sıkça kullanılmıştır. Bugün de Diyarbakır hasır bileziklerinde aynı sembol görülür.

16.yüzyılın ünlü kuyumcu ustası Ahmet Çelebi'nin mücevherleri Kanuni Sultan Süleyman'ın takdirini kazanmıştır. 1567'de Diyarbakır valiliğine tayin edilen Hasan Paşa kuyumcular için bir kapalı çarşı ve han inşa ettirmiştir. 4.Murat Bağdat'ı alınca İmam-ı Azam Türbesi'ne yapılan gümüş kapı yine Diyarbakır'lı ustalarca yapılmıştır. Evliya Çelebi ve pek çok yabancı seyyah seyahatnamelerinde Diyarbakır kuyumculuğundan övgüyle bahsetmiştir.

Günümüzde de Diyarbakır geleneksel takıları kendine has özellikleri ile varlığını sürdürmekte ve bu zengin birikimi geliştirmek maksadıyla projeler geliştirilmektedir.

Bu makale Diyarbakır kuyumculuğuna ilişkin çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar taranarak, yaşayan kuyumcularla görüşmeler yapılarak hazırlanmıştır. Amaçlanan; geleneksel Diyarbakır kuyumculuğunu takı çeşitleri, tarihsel gelişimi, Diyarbakır sözlü kültüründeki yeri ile tanıtmaktır. Bu şekilde hem geçmişte kalan değerlerimize sahip çıkılacak, hem de gelecek nesillere bilgi ve belge aktarımı sağlanmış olacaktır.

2. Tarihsel Süreçte Diyarbakır Kuyumculuğu

Diyarbakır kuyumculuğuna ait takı örneklerini bölge müzelerinde görmekteyiz. Bu takılar arkeolojik ve etnoğrafik takılar şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Arkeolojik eserler yönüyle Çayönü büyük bir zenginliğe sahiptir.

Elde edilen bulgulara göre Çayönü halkının süslenmeye oldukça düşkün olduğu bilinmektedir. Ergani Ovası'nın toprağının özelliğinden ve organik maddelerin kolay kaybolur niteliğinden dolayı günümüze kalan taş, kemik, kavkı, diş, malahit ve bakır gibi maddelerden üretilmiş bulguların dışında, birçok eser toprağa karışmıştır. Köyün ilk sakinleri hemen yakınlarındaki tatlı su kaynaklarından topladıkları salyangozlardan ve çevreden topladıkları genellikle yumuşak taşlardan halka, damla şeklinde biçimlendirdikleri boncukları takmışlardır.

Zamanla taşlara söbe, eşkenar dörtgen, yassı dörtgen, trapez, silindirik gibi değişik şekiller

vermeyi öğrenmişler, özellikle yassı dörtgen olanlara çakmaktaşı uçlu matkaplarla gayet ustalıkla çift delikler açmayı geliştirmişlerdir. Çift delikli boncukları, çok delikliler ve içten birbirine bağlananlar delikliler izlemiştir. Çevredeki taşların çeşitliliği ve renkliliği boncuklara da yansımıştır. Çoğunlukla yumuşak ve orta sertlikteki taşları kullanmakla birlikte serpantin, kuvars ve doğal cam gibi sert taşları da işlemişlerdir. Boncukların yüzeylerini özenle düzelterek kemik ve deri ile parlatmışlardır. Taşların parlaklığı daha çok hoşlarına gitmiş olmalıdır ki üzerlerine ayrıca bezeme yapma gereksinimi duymamışlardır. Geometrik biçimli boncuklar daha çok, üzeri bezekli boncuklar daha az tercih edilmiştir. Boncukların yanı sıra giysiye tutturulmaya elverişli olarak hazırlanmış yivli taş düğmeler de üretmişlerdir.

Kanallı yapılarda oturanlar malahit boncuklardan takıları daha fazla takmışlardır. (Fotoğraf 1) O dönem insanları malahit toplamaya giderken rastladıkları bakır parçalarının ısıtıldığı zaman, daha kolay biçimlendirildiğini keşfettiklerinde bu malzeme ile yassı levhacıklar yapıp, bunları bir sopa çevresinde döndürüp, bükerek değişik büyüklükte silindirik boncuklar yapmışlardır. Olasılıkla burarak yaptıkları ince halkalar küpe, yüzük veya hızma olarak kullanılmıştır. Benzer yöntemle yaptıkları iğne deriye delik açmalarını, olasılıkla, daha da kolaylaştırmış. Tatlı su salyangozları kabuklarından boncukların yerini zamanla tatlı su yumuşakçalarından yapılmışları almış. Bu kabuklardan değişik boncukların yanı sıra çift delikli sedef düğmelerde biçimlendirmiş. Izgara planlı yapıların bulunduğu dönemin sonlarına doğru Akdeniz kökenli ilk deniz kabukları gelmiş, kabukların birleşme kesimlerine açılan karşılıklı iki delik bunları da bir takı öğesine dönüştürmüş. Zamanla yerleşmeye gelen kabuk sayısında artış görülmesine karşın son dönemlerinde, geniş odalı yapılar döneminin ortalarında çok azalmış, tıpkı diğer taş boncuklar gibi.

Değişik boyutlardaki halkalar bazen yalın bazen de yiv ve çıkıntılarla bezenmiş. Yalın olanlarda genellikle beyaz taşları, bezemeli olanlarda ise koyu renkli taşlar tercih etmişler. Küçük yalın olanlar giysilerin üzerine dikilmiş. Büyükler ve bezemeliler ise bilezik olarak kullanılmış, bazılarının hızma veya küpe olarak kullanılmış olması da kuvvetli bir olasılık. Bileziklerin hep parçalar halinde bulunması herhangi bir nedenden ötürü “bilinçli kırılmış” olabileceklerini akla getirmektedir.



Fotoğraf 1. Malahit taşı

Asurlular Dönemine gelindiğinde ise, Asur kralı 1.Adad Nirari dönemine (M.Ö.1310-1281) tarihlenen bir kılıç kabzasında 'Amedi' adının yazıldığı görülmektedir. (Beysanoğlu,1987).

Günaltay (1951) "Yakın Şark" adlı eserinde Büyük Tigran 'ın (M.Ö.95-56) Romalılarla yaptığı savaşı kaybettiğini, tacını ve hükümranlık alametlerini bırakıp kaçtığını belirterek: 'Ele geçen ganimetler sayısızdı. Yalnız krallık hazinesinde 8 000 talen (48 milyon) gümüş sikke bulundu. Kıymetli eşyaların satışı ise takriben 16 milyonu buldu. Her erin hissesine, o zamana göre önemli olan 800 dırahmi düştü.' demektedir.

Selçuklu devrinde de önemli madeni eşya üretim merkezleri arasında Diyarbakır'ın adı geçmektedir. (Bodur, 1987) Örnek vermek gerekirse; 1122 de Diyarbakır'ın ilçeleri olan Ergani ve Zülkarneyn kaleleri civarında bakır madeni bulunur ve işletmeye açılır. Böylece bugünkü Maden ilçesi kurulmuş olur. (İbnül Esir) Ayrıca ilim adamlarından 'Kurşunluzade' Mustafa'nın lakabı da yöredeki maden zenginliğinden kök almaktadır. Şimdiki adı Silvan olan Meyyafarikin ilçesinden bir aileye mensup olan 1274-1348 yıllarında yaşayan meşhur hadis alimi Zehebi'nin (zeheb Arapça altın manasında) babası Şihabüddin Ahmed' ticaretle uğraşmış, daha sonraları künyelerinde yer alacak olan 'kuyumculuk' mesleğini yapmıştır. (İslam Ansiklopedisi).

Dikkate değer bir başka nokta ise, İngiltere British Museum'da sergilenen erken 13. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen gümüş üzerine altın yaldızlı bir Artuklu kemeridir. (Fotoğraf 2e) Kemer tokası takıldığında çember uzunluğu 106 santimetre olup, fazladan iki toka deliği vardır. Kemerin her iki ucunda iki plaka bulunur. Her plakanın uzunluğu 10,7 cm, eni 2,8 cm dir. Ayrıca hançer asmak için örgülü bir zincir de mevcuttur; zincirin örgüsüne karşılıklı duran kanatlı iki ejderha şekli verilmiştir (Fotoğraf 2d). Kemer plakaları ve bunlar arasındaki 26 gümüş çubuk parça deri bir kemere tutturulur. Kemer başındaki plaka içinde çifte hayvan kompozisyonları bulunan yuvarlak madalyonlar (Fotoğraf 2b), kemer sonundaki plaka ise yatay frizler içine yerleştirilmiş hayvan figürleriyle süslenmiştir (Fotoğraf 2a). Madalyonlarla süslü kemer başındaki plakadaki orta madalyonun içinde, çift başlı ve tek gövdeli heraldik bir kartal figürü; iki yandaki madalyonlarda ise, sırt sırta duran kanat uçlarıyla birbirine bağlanmış çifte sfenks ve çifte grifon kompozisyonları tasvir edilmiştir (Fotoğraf 2b). Kemer sonundaki plakanın alt ve üst frizlerinde, vahşi tavşanları kovalayan köpekler dönemin metal işlerinde çok yaygın bir kompozisyondur. Ortadaki frizde de, karşılıklı duran iki sfenks figürü ile bu sfenkslerin kalçalarını her iki uçtan ısırmaya çalışan iki köpek ve uçlara oturtulmuş iki ufak aslan figürlerinin oluşturduğu simetrik bir kompozisyon yer almaktadır. Plakanın köşelerinde küçük kare şeklinde örgü düğümler ve arka planında daireler vardır.

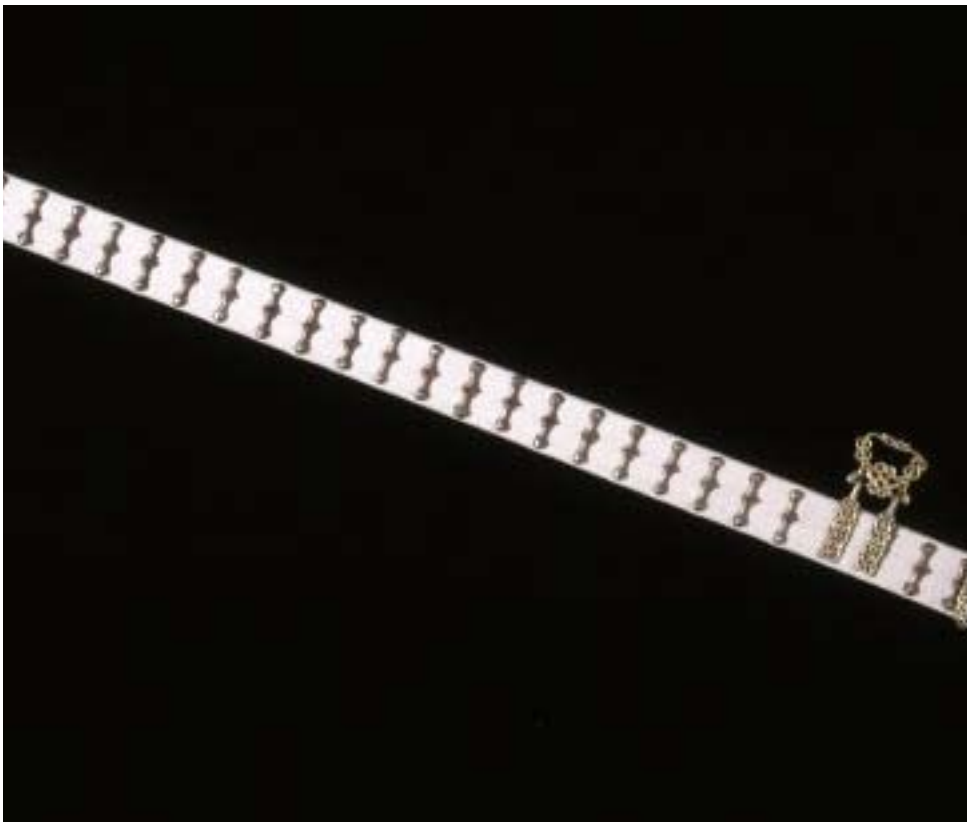
'Bu kemerdeki gerek efsanevi, gerek gerçek hayvan figürleri, Selçuklu devri madeni eserlerinin üzerinde, her bölgede rastlanan kompozisyonlardır. Ancak bu kompozisyonlardan biri-çift başlı ve tek gövdeli, kanatlarını açmış heraldik kartal figürü özellikle 12'nci yüzyıl sonuna 13'ncü yüzyıla ait Anadolu Selçuklu eserlerinin süslemesinde çok daha sık karşımıza çıkmaktadır. 12'inci yüzyılın sonundan itibaren Artuklu bölgesine ait, 13'üncü yüzyılın sonundan itibaren de Orta ve Doğu Anadolu'ya ait mimari eserlerin ve çeşitli malzemeden yapılan el sanatlarının süslemesinde sık sık yer almaktadır. Aynı figür, Diyarbakır'ın Artuklu Meliklerinden Salih Nasreddin Mahmud (1200-1222) ve Mesud Rükneddin Mevdud'un (1222-1231) adına basılmış paraların üzerinde de görülmektedir. Kemerin 13.yüzyılın ilk yarısında Artuklu bölgesinde –büyük bir olasılıkla Diyarbakır'da- yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca plakaların üzerinde hem ''Hükümdarlık'' hem de ''Güneş'' (ebedi ışık) sembolü olan kartal, sfenks, grifon ve aslan gibi hayvan figürlerinin kullanılmış olması, bu eserin önemli bir kişiye ait olduğunu kanıtlamaktadır. Süslemede kullanılan hayvan figürlerinin hemen hepsi ''ışık'' sembolü olan figürlerdir. Selçuklu sanatında, kartal, aslan ve sfenks figürlerinin ''Güneş''i (aydınlığı); ejder ve tavşan figürlerinin de ''Ay''ı (veya karanlığı) temsil ettiği bilinmektedir. (Bak Öney: Figürlü Taş Kabartmalar). Sembollerin koruyucu anlamlar taşıdıkları ve tılsımla, uğurla, nazarla ilgili kompozisyonlar olarak kullanıldıkları tahmin edilmektedir.' (Öney,1998).




Fotoğraf 2a, 2b. Artuklu kemerinden detaylar




Fotoğraf 2c, 2d. Artuklu kemerinden detaylar



Fotoğraf 2e. 13. Yüzyıl Artuklu Kemeri

Çeşitli medeniyetler döneminde gelişen Diyarbakır kuyumculuğu Osmanlılar döneminde zirveye ulaşır.

Konya'daki Mevlana Türbesi'ni ziyaret edenleri birinci kapıdan sonra ikinci bir kapı karşılar. (Fotoğraf 3) Kuyumculuk sanatının tüm hünerlerinin kullanıldığı kapının üzerinde de şöyle bir kitabe dikkat çeker:

"Sadrıazam Muhammed'in halefi
Vüzera serveri Hasan Paşa
Asitanına babi muallanın
Etti elf u semande ihda"

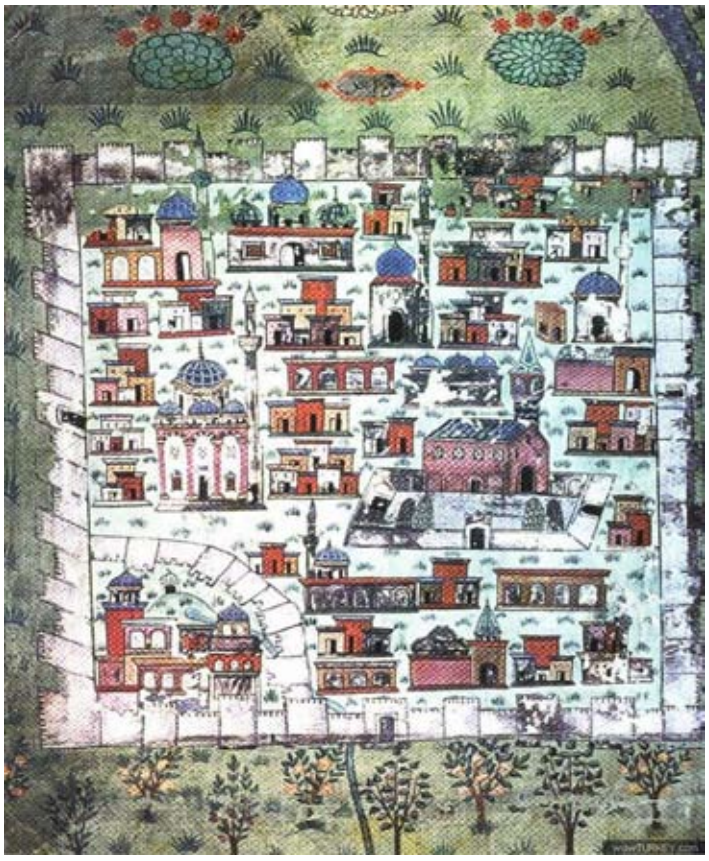
Kitabede adı geçen, 16'ncı yüzyılda Diyarbakır Valiliği'ne tayin edilen Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın oğlu olan Vezir Hasan Paşa'dır. Hasan Paşa, Mevlana'nın Türbesi'ne yakışır bu kapıyı Ali Emiri kuyumculuğun piri Ahmet Çelebi'ye veya onun yetiştirdiği ustalardan birine yaptırtıp türbeye hediye ettiğini yazar.



Fotoğraf 3. Konya'da Hz. Mevlana türbesinin ikinci kapısı

'Diyarbakır kuyumculuğu Osmanlı İmparatorluğu zamanında çok büyük bir üne kavuşmuştu. (Fotoğraf 4) Öyle ki, padişahlar bizzat Diyarbakır kuyumculuğunu övüyorlardı. Diyarbakır kuyumculuğunun özellikle 16'ncı yüzyıldaki yaygın şöhretinde 1539–1601 yıllarında yaşayan kuyumculuk sanatının piri Ahmet Çelebi'nin büyük rolü vardı. Anadolu kuyumculuk sanatının piri Ahmet Çelebi'nin altın ve gümüşü kullanarak yaptığı işler Kanuni Sultan Süleyman'ı[1] bile etkilemiş, hitabesinde onun sanatını övmüştü.'(Karlıklı,2004) Şehzade iken (hicri 966, miladi 1558-9) şehre gelen 2.Selim'de Diyarbakır valisi İskender Paşa ile görüşmüş, Ahmet Çelebi'den birçok çalışma alıp saraya götürmüştür.

[1] Babası Yavuz Sultan Selim gibi kendisi de bir kuyumcudur.



Fotoğraf 4 . Matrakçı Nasuh Diyarbakır minyatürü

Ali Emiri'nin yazdıklarından anlaşılıyor ki; Ahmet Çelebi'nin babası da kuyumcu idi. Babasının yanında yetişirken kâğıda bir çizik çizse mükemmel bir hat meydana gelirdi. Duvara bir daire çizse, pergel ile ölçüldüğünde ustasının takdir ve hayretini toplardı. Eline geçirdiği tel parçalarını eğip bükerek güzel bir şekil meydana gelir ve bulduğu teneke parçalarını bir birine lehimleyerek sanatlı gümüş çekmece taklidi meydana getirirdi. Babası bu harika yeteneği görünce memnun olur ve bu hassas sanatta bu zeki çocuk kendisini öyle geliştirir ki 25 yaşında iken babasının vefatında mükemmel bir usta olmuştu. Öyle ki elmasları yan yana mıhlayarak nefis bir eser ortaya koyardı. Çeşitli yerlerden gelen mücevherciler yanlarında ham kıymetli taş getirir, Diyarbakır'da bunların kesim işlemini[2] yaptırır ve bölgeye ait mücevher çeşitlerini memleketlerine götürürlerdi.

'Hurda elmaslarla büyük boyutlu olarak yaptığı Ay ve Gün çalışmaları güneşle etkileşime girdiğinde, meydana gelen ışık kümeleri ile güneşin parlaklığını son derece etkileyici bir şekilde yeniden üretir, izleyenleri büyülerdi. Olgunluk döneminde Ahmet Çelebi tüm öğrencilerini yanına alarak on yıl sürecek iki eşsiz düzenleme gerçekleştirecekti. Bu bahçe betimlemelerinde yaprakların damarlarına, yemişlerin kabuklarına ve içlerine çok güçlü bir ifadeyle değerli taşlar yerleştirmişti. Bir yıl sonra Bağdat'a götürülen bu çalışma görenleri hayrete düşürmüştü. (Altunboğa,1999).

[2] Kıymetli taşların kesimi içinde elmasta büyük ihtimal mevcuttur.

"Naima Tarihi"nde Padişah IV. Murat'ın Bağdat'ı aldığında "emakin-i mübareke" (kutsal yerler) süslemelerini Diyarbakır'a ısmarladığı belirtiliyor. "Naima Tarihi"nde bu olay şöyle anlatılıyor: "Padişah Hazretleri, kış olduğundan 71 gün Diyarbakır'da kaldılar. Hazret-i İmam-ı Azam Türbesi'ne gümüşten kapı ve parmaklık, bazı avizeler ve ikili kandiller o yerin ünlü usta kuyumcularına yaptırılıp, yerlerine konulmak üzere yerlerine gönderildi." Bütün Cepheleriyle Diyarbakır kitabında simya ile altın yapabileceğini söyleyip padişahı kandırmaya çalışan bir kızdan bahsedilir.

Ahmet Çelebi'nin kabiliyetinden gelen çalışmaları sonucunda Diyarbakır kuyumculuğu Osmanlı kuyumculuğundaki gelişmelere paralel olarak zirveye ulaşır. Ali Emiri'nin dükkanlarda 'harman' gibi yığılan çeşitli mücevherlerin hırsızlığa karşı korunması için emniyetli bir binaya ihtiyaç olduğu ifadesi yapılan üretim miktarı ve kalitesini göstermektedir.



Fotoğraf 5 . Kuyumcular Çarşısı

1555'de şehri gören D'Armon, ''El sanatları ürünleri zengin eşyaların satıldığı'' çarşısından takdirle bahseder. Bu ustalarla dolu Diyarbakır'daki Kuyumcular Çarşısı ve Hasan Paşa Hanı'nı gezen Polonyalı Simeon 1612 yılında şunları anlatmaktaydı: "…Kente girdikten sonra Hasan Paşa Hanı'na indik. Çok büyük bir bina olan bu hanın 500 at barındırabilen iki büyük ahırı, renkli bir demir parmaklıkla çevrilmiş çok güzel bir havuzu, üç kat üzerinde birçok odaları

vardı. Hana bitişik olup, Bursa'daki Gelincik ve Edirne'deki Ali Paşa Hanları gibi kemerli, güzel Kuyumcu Hanı'nda benzeri yalnız İstanbul'da bulunan çok usta kuyumcular, kakmacılar, bıçakçılar, pabuççular, çizmeciler ve diğer zanaatçılar çalışırlardı." Evliya Çelebi ise 17.yüzyılda 'Kale misal Hasan Paşa hanı gayet metin ve müstahkem' diye yazar.

Yavuz Sultan Selim zamanında kurulan Diyarbakır darphanesi Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1540'ta kapatılır fakat 1575'te yeniden açılır. Burası Sultan İbrahim (1640-48) dönemine kadar faaliyetine devam etse de en son ne zaman kapandığı bilinmemektedir.

16.yüzyılda çarşıyı zergeranda (kuyumcular çarşısı) 26 dükkân bulunup 13 368 akçe geliri, çarşıyı sarrafan ve attaranda ise 7 dükkânın 6180 akçe gelir bulunur (Bizbirlik, 2008).

Mehmet Salih Erpolat'ın Osmanlı Döneminde Diyarbakır'daki Esnaf Grupları ve Meslekler adlı bildirisinde 1568 ve 1691 seneleri araştırılır. Her iki yılda da kuyumcular en yaygın meslekler arasındadır.

Tablo 1:

Sıra	Meslek	Müslüman	Gayrimüslim	1568'de Toplam	1691'de Toplam
83	Gümüşcü(Nukracı)	-	3	3	-
88	Hakkak	2	-	2	-
151	Kuyumcu	-	-	-	1
181	Nakkaş	7	1	8	3
207	Sarraf	2	6	8	2
251	Zerger	10	60	70	71
252	Zerkari	1	1	2	-

17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi'nin anlattıklarına göre Diyarbakır'da testicilikten kuyumculuğa, bakırcılıktan ipekçiliğe dek tüm sanatları iç içe görmek mümkündür. Fakat kuyumculardan çok fazla esnaf olmadığını belirtir. Kadınların'' hepsi beyaz çarşafa bürünüp yüzlerinde kıl örtü, başlarında sivri altun ve gümüş takke giyip ayaklarına da elbette çizme giyerler. Burası bakire diyarı olduğundan, temiz bakireleri de çarşaf giyip altun ve süse boğulmuşlardır.'' (Dağlı,2001).

Şemsemdin Sami ise Kamus-ül Alam adlı ansiklopedisinde Diyarbakır kuyumculuğunun ileri bir meslek olduğunu belirtir.

Prof.Dr.İbrahim Yılmazçelik'in "19. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır" adlı kitabında mahalle isimleri arasında Sarraf Muhammed ve Sarraf İskender adlarına rastlarız. Yine tevzii defterlerinde kuyumcu esnaf grubunun iktisadi gücünü görürüz. Hüccet ve terekelerden anlaşıldığına göre kuyumcu gibi esnaf gruplarında gayr-i Müslimlerin yoğunlaştıkları görülür.

Toplumun hem Müslim, hem gayri-Müslim kesiminde kadınlar güvenceyi mihrden ziyade nakit ve özellikle altın bulundurmakta görmüşlerdir. Servet içerisinde altın takılar kişinin zenginliğine oranla 65 ila 3 060 kuruş arasında değişmektedir. Erkekler içerisinde ziynet eşyası kullanımı pek yaygın görülmemekle birlikte 1867'de ölen İbrahim b. Mehmet Tahir'de bir elmas yüzüğe rastlanmıştır (Çukurova, 2008). Tereke kayıtlarında yapılacak detaylı incelemeler kullanılan takı ve kıymetli taş çeşitlerine daha fazla ışık tutacaktır.

2.Abdülhamid döneminde ise Diyarbakır ziraat ve sanat sergisinde ilk defa kuyumculuk standı kurulmuştur.

Garo Kürkman arşivinde 19.yüzyıla ait Ermeni kemerleri ve damgaları görülmektedir. Bu damgalarda Hınaçyan, Bedros ve Krikor ustaların adları geçmektedir (Fotoğraf 6,7,8).



Fotoğraf 6 . Hınaçyan damgalı 19.yüzyıl gümüş kemer



Fotoğraf 7 . Kemer arkasında yer alan ustanın adı ve şehir damgası



Fotoğraf 8 . Savatlı 19.yüzyıl Ermeni işi kemer

20. yüzyıla ait kuyumcu isimleri ise "Bütün Cepheleriyle Diyarbakır" başlıklı kitapta, Ticaret ve Sanayi Odasına kayıtlı tüccarlar listesinin 6. grubundaki bankalar, sarraflar, kuyumcular ve sigortacılar arasında görülmektedir.

Tablo 2 :

Adı-Soyadı	Kuruluş Tarihi	İştigal Mevzuu	Adres
Nusret Babur	23.05.1927	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 5
İlyas Helvacıoğlu	20.09.1932	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 2
Yusuf Konakçı	27.03.1932	Sarraf	Gazi Caddesi No: 239
Sıdık Gezici	29.01.1939	Sarraf,Hırdavat	Gazi Caddesi No: 216
Zülküf Görsün	18.04.1939	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 3
Remzi Sevimli	03.04.1952	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 3
Saffet Yardım	29.05.1953	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 4
Muharrem Pamuk	19.02.1954	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 14
İbrahim ve Sabri Özçelik	12.04.1944	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 16
Hüsnü Markoz	29.06.1945	Kuyumcu,Canlı hayvan mahsülleri	Kuyumcular Çarşısı No: 25
Yakup Tokmak	23.03.1948	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 25
Nihat Önder	21.01.1950	Kuyumcu,Çeltik müstahsili	Kuyumcular Çarşısı No: 27
Dikran Kuşeyran	18.08.1956	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 16

Murat Özçakar	26.10.1957	Kuyumcu,altın ve gümüş işleri	Kuyumcular Çarşısı No: 8
Tevfik Budurgan	14.01.1960	Kuyumcu,Çeltik taciri	Kuyumcular Çarşısı No: 19
Mehmet Kertiş	31.08.1960	Perakende sarraf	Gazi Caddesi No: 156
Burhan Ökmenli Mavi Köşe kuyumcusu	23.09.1960	Her nevi altın,gümüş,satım ve tamir	Kuyumcular Çarşısı No: 7
Mehmet Babur	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 14
Abdurrahman Babur	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 12
Süleyman Demirel	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 21
Abdurrahman Çölbay	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 6
Kemal Çölbay	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 8
İsmail Demirel	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 15
Ohanes Hupyar	01.02.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 17
İbrahim Tokmakçı	01.02.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 22
Sami Alkanlı	31.01.1961	Kuyumcu	Kuyumcular Çarşısı No: 18

Aynı kitabın müteahhitler listesinde ise soyadı ‘Sarafyan’ olan bir isim geçmektedir.

Esnaf ve Sanatkârlar odasına ait kayıtlarda da farklı isimler yer almaktadır. Sözlü görüşmelerde tespit edilebilen isimler ise şunlardır:
Abdulgafur Can (mesleğe başlayış yılı 1921), on bir oğlunun en büyüğü Mehmet Raif, en küçüğü Şivan Can. Aile üçüncü kuşaktan kuyumculuğa Murat Can ile devam etmektedir.
Abdülcelil Şengül, oğlu Ahmet Şengül(1927-8? doğumlu), üçüncü kuşak kuyumcu Selahattin (1952) ve Celil (1948) Şengül’dür. Diğer kuyumcu isimleri ise Cemal Babur, Hüseyin Altınel (lakabı Acemoğlu), İbrahim Özçelik, Yakup Serkar, Tevfik Sayad, Remzi Çakır ve Selahattin Çakır’dır.

Günümüzde Diyarbakır kuyumculuğunun durumuna dair bir değerlendirme (Karlıklı, 2004) şöyle yapılabilir. Tarihsel gelişimi içinde Diyarbakır, yerel kültürel özelliklerini bugüne taşıyan illerimizden biri oldu. Mezopotamya’nın kuzeyinde yer alan Malatya, Elazığ, Bingöl, Muş, Siirt, Mardin, Urfa, Batman ve Adıyaman illeriyle çevrelenen Diyarbakır kültürü, bölgenin tüm özelliklerini taşır. Doğal olarak bu etkileşim kuyumculuğuna da yansır. Diyarbakır kuyumculuğunda da yerel özelliklerin korunduğu göze çarpar. Dünden izler taşıyan kent kuyumculuğu, eski ününü sürdürüyor. Diğer yörelerde olduğu gibi, Diyarbakır kuyumcularının da önemli bir bölümü uzun yıllar önce göç ederek İstanbul’a yerleşir. Onlardan geriye kalan objeler ailelerin en büyük hazineleri olarak saklanır. Diyarbakır’da, eski töreleri sürdüren ailelerde işlenmiş ayna, gülabdan, nalın ve ziynet takımlarını korumak için “peştahta” adı verilen gümüş işlemeli sandıklar bulunur. Artık, peştahta da gülabdan da, nalın da geçmişteki

yerini alır; bu objeler günlük kullanımdaki yerini terk edeli epey zaman olur. Günümüzde Diyarbakır kuyumcularının yapmış olduğu hasır bilezikler, kişniş ve hablı gerdanlıklar ise ilgi görmeye devam eder. Balıkçılarbaşı semtinde, Hasanpaşa Hanı'nın bitişiğinde, restore edilen Kuyumcular Çarşısı ile bu Kapalıçarşı'nın bitişiğindeki eski Kuyumcular Çarşısı'ndaki genç kuşak ustalardan İbrahim Ezilmez, yine de Diyarbakır kuyumculuğunun eski günlerini arar ve özler. Buradaki dükkânların üstünün hep atölye olduğunu, şimdi ise depo olarak kullanıldığını, bir zamanlar burasının kuyumculukta ne kadar önde olduğunu anlatır.

3. Diyarbakır Kuyumculuğunun Ses Sanatlarında İzleri

3.1. Şiirlerde Kuyumculuk İzleri

Silvanlı şair el-Fariki şiirinde şöyle der:

Daha önceleri dostlukta bize vefa gösteriyordu
Bir gün altın bir gün gümüş olmazdı (kılıktan kılığa girmezdi)
Ey dişleri dizilmiş inciye benzeyen ve şakaklarına
Düşen saç lüleleri siyah üzüm salkımını andıran yarim (Aslan, 2004).

3.2. Türkülerde Kuyumculuk İzleri

Kuyumculuğun izlerine Diyarbakır türkülerinde de rastlamak mümkündür.

Ay doğar kamerinden
İnce bel kemerinden
Susamisam bir su ver
Ak gerdan damarından (TRT).

Bir caket isterem koli yazmalı
El ele vermeli suhra gezmeli
Kadir Mevlam senden bir yar isterem
Topuğu halhalli burni hızmalı

Ezmeyile suzmeyile lo lo
Yar bulunmaz gezmeyile lo lo
Mezarımı kızlar kazsın lo lo
Altın gümiş kazmayile lo lo (Erten,1994).

3.3. Ninnilerde Kuyumculuk İzleri

Diyarbakır insanı ninnilerden başlayarak kuyumculukla ilgili kelime hazinesine aşina olur.

Uyu oğlum can oğlum
Kırmızı mercan oğlum
Baban duysa öldürür
Uyu afacan oğlum
Ninni yavruma ninni (Canser,2007)

3.4. Manilerde Kuyumculuk İzleri

Gelin gelin naz gelin
İncilerin düz gelin
Yedi oğlan isterem
Son beşiğin kız gelin

Yukarıda yer alan mani Karakoyunlularda gelinin oğlan evine giderken söylediği son sözlerdir. (Kalafat, 2004) Bunlar 'Mocan-Mican' adı ile anılan yörenin Türkmen yörük manisi sözleridir. (Kaptan, 2004).

Diyarbakır kuyumculuğunun zenginliğini Diyarbakır edebiyatındaki manilerde şöyle yer almaktadır:

Mektup yazdım kış idi
Kalemim gümüş idi
Daha çoh yazacahtım
Barmahlarım üşidi (Erten,1994).

Altundan oklaviyam
Ayağın topragiyam
Cennette bir gül açmış
Ben onun yaprağiyam

Diyarbakır dört köşe
İçinde billur şişe
Allah sabırlar vere
Yarinden ayrılmışa

İncileri dizelim
Kalkın kızlar gezelim
Geçen gün yare baktım
Ben yarimden güzeli

Elmas yüzük toz olur
Yere düşer söz olur
Güzel yarin koynunda
Niye sabah tez olur

Ben bir gümüş kutuyum
Yar yoluna mutuyam
Yari bulup gelene
Üç gün oruç tutuyam (Sarı,1996).

Karpuz içinde çiğit
Elinde altın divit
Dostlar size emanet
Bir ocakta bir igit (yiğit)
Altun tasın kenarı
İçinde kırdım narı
Küstürdüm yola saldım
Altun perçemli yari

Altun yüzük barmahta
Çüter (çifter) ben var yanahta
Benim bir sevdiğim var
Şu karşiki konahta

Dağlar siz ne dağlarsız
Kardan kemer bağlarsız
Gül sizde lale sizde
Derdiz nedir ağlarsız

Evleri yol üstidir
Kemeri bel üstidir
Hergün gel buradan savış
Ko desinler dostidir

Tereke (raf) fincan koydum
İçine mercan koydum
Benim yarımdır gelen
Yoluna bin can koydum

Gelin kınasındaki sözler de bize Diyarbakır kuyumculuğu hakkında bilgi vermektedir.

Alını alını
Giymiş gümüş nalını
…
Sen gidersen benim halim nicolur
Altun yüzük parmağımda tunç olur
Sevip sevip ayrılması güç olur
Yürü dilber sağ selamet gelesen (Beysanoğlu,1992).

Eğlenceler aşağıdaki sözlerle dillendirilir:

Estir güzelim estir
Güzellıh sana mestir
Barmağındaki hatemi
Tabutuma mıh kestir

Çeşmeler yaptırdık altın oluklu
Sular akıttık, içi balıklı
Bir kız sevdim o da, yavuklu
Vaz geç yavuklundan da alayım

Barmağında hatem var
Atma beni tutan var
Yedi kat yer altında
Hasretimde yatan var (Erten,1994).[3]

3.5. Deyimlerde Kuyumculuk İzleri

'Ağız var inci döker, ağız var zehir söker' Diyarbakır halk deyimleri arasındadır. (Beysanoğlu,1992).

3.6. Masallarda Kuyumculuk İzleri

Diyarbakır halk masallarından biri de Delibalta'dır. Masalda Delibalta sarı bir kıza sarıldığında kızın bir yığın 'altın' olduğunu görür. (Sarı,1996).

3.7. Dualarda Kuyumculuk İzleri

Diyarbakır`a ait bir duada `Tuttuğun toprah altun ola`dır. (Erten,1994).

4. Diyarbakır Kuyumculuğunun Yer Adlarında İzleri

Diyarbakır kuyumculuğunun yer adlarında da izlerini görmek mümkündür. Örneğin; 16. yüzyıl ortalarında Diyarbekir Beylerbeyliği'ndeki Vakıflar adlı kitapta Mardin mescitleri arasında Artuklu veziri 'Altunboğa'nın yaptırdığı tahmin edilen ve bu adla anılan 14.yüzyıl mescidi;

[3] Arapca hatem: yüzük ve mühür manasındadır

ayrıca 1523 tahririnde adı geçen 'Bağa'(*organik kıymetli taş; tepsi, fincan tepsisi) mescidinin isimleri gibi (Bizbirlik, 2002). Ayrıca surları ile ünlü Diyarbakır'ın İç Kale kapılarından birinin adının 'küpeli' (Beysanoğlu, 1992), Çınar ilçesinin Altunakar, Ergani'nin Güran bucağının Hançerli, Hazro ilçesinin Halhal adında köylerinin (Beysanoğlu, 1963) oluşu dikkate değerdir. Diyarbakırlı ses sanatçısı İzzet Altınmeşe'nin soyadı ise kuyumculuğu çağrıştıran bir diğer örneği teşkil etmektedir.

5. Diyarbakır Geleneksel Takıları

Geçmişten günümüze Diyarbakır'da kuyumcu ustalarının 'kuyumcu titizliliği ile' yüreklerini katarak, el emeği göz nuru dökerek, hazırladıkları geleneksel takıları kadın ve erkek takıları olmak üzere şu şekilde sınıflandırmak mümkündür.

5.1.Kadın Takıları

Diyarbakır kadın takılarını şu şekilde sınıflandırabiliriz:

5.1.1.Baş Takıları

5.1.1.1. Şırrık

Yörede çok yaygın olarak kullanılan, sadece gümüşten imal edilen, üzerinde damla, güneş, yaprak, yılan motifleri bulunan bir takı çeşididir. (Fotoğraf 9) Takının orta kısmı alnın tam ortasına gelecek şekilde kofi denilen başlığa tutturulur. Boyuna takılacak şekilde, kolye biçiminde olanları da mevcuttur.



Fotoğraf 9 . Şırrık

5.1.1.2. Eyyün

Bir parça kumaş üstüne düzenli bir şekilde altın paralar sıralanır. Yapılan bu takı kofinin üstüne, yani kaşın tam üstüne gelecek şekilde yerleştirilir, başın arka kısmında düğüm atılır, bazı bölgelerde ekonomik güce göre altın ya da gümüş paralar olarak değişebilir.

Ayrıca saç örükleri sonunda ‘’saç bağı’’ denilen altından yapılmış ziynet sallanır; gezmelerde gümüş işlemeli çarşaf örtünülür. (Beysanoğlu,1992)

5.2. Küpe

Kulağa süs olarak takılan ve hala eski canlılığıyla kullanılan bir takı çeşididir. Genelde yöreye özgü küpeler;

5.2.1. Kişnişli Küpe

5.2.2. Hablı Küpe

5.2.3. Fiyonklu Küpe

5.2.4. Tut Küpe

5.2.5. Doktor Diş Küpe

5.3. Hızma

Yörenin belli kesimlerinde kullanılan, bayanların sağ ya da sol burun deliklerine takılan bir takıdır. Genelde altın ya da gümüş olup, üzerinde mavi boncuk da olabilir.

5.4. Boyun Takıları

5.4.1. Hablı ve Kişnişli Gerdanlıklar:

Her yörenin nasıl ki kendisine özgü bir takısı varsa, Diyarbakır kuyumculuğunu da, hasır bilezik kadar kişniş ve hablı gerdanlıklar temsil eder. (Fotoğraf 10,11) Diyarbakırlıların “bizimdir” dediği kişnişler ve habların başka yörelerde de kullanıldığı dikkat çeker. Halka halindeki altın tellerden oluşan çiçek motifli zincir ve bu zincirden sarkan kürelerle çok zarif bir görünüme sahip olan Diyarbakır gerdanlıklarının küçük kürelerle süslü olanları kişniş, büyük kürelerle süslü olanları ise hab adını alıyor. Diyarbakır’da ustalar, takı çeşitlerine göre uzmanlaşmışlardır. Kişniş ve habın ustası olan İbrahim Ezilmez’in belirttiğine göre; gerdanlık önce zincir yapmakla başlar. Zincir yapımı için dört küçük halka çiçek görünümünde birleştirilir. Çiçek görünümü alan ve dört halkanın birleşmesinden oluşan her bir parçanın ortasına ön kısmında görünecek yerine yıldız, arkasına daire biçimli pullar yerleştirilir. Her bir parça tellerle birbirine bağlanır. Yaklaşık 23 adet dörder halkalı parçanın birleştirilmesinden oluşan zincirden sarkan içi boş küreler özel bir kalıp kullanılarak elde edilir. İki parçadan oluşan kalıpların iç kısımlarında, kapandıkları zaman birbirlerinin üzerine rastlayacak şekilde yan yana dizilmiş ufacık yarım küreler biçiminde yuvalar bulunur. Yuvarlak kesitli bir tel tavlanarak alt kalıptaki yuva dizisinin üzerine yatırılır. Daha sonra, üst kalıp yerine yerleştirilir. Alt kalıp üzerine oturtulan üst kalıp kuvvetli bir çekiç darbesiyle dövülür. Baskı altında kalan kalıbın içindeki tavlanmış tel yuvaların şeklini alarak küre haline gelir. Kişniş ve habların kullanıldığı yüzük, küpe ve bilezikler de yapılır.

Diyarbakır'da farklı süslemelerin kullanıldığı gerdanlıklar da üretilir. Örneğin kalıpta kabartma tekniği uygulanarak elde edilen üçgen motifler kişniş ya da habların yerini alarak ya da onlarla birlikte zincirden sarkıtılır. Zaman zaman da takılar inci ve mercanla zenginleştirilip, süslenir. Diyarbakır'da mercanın, takana uğur getirdiğine inanılır. Yakın geçmişe kadar özellikle genç kızların gelecek hayatlarının mutlu ve huzurlu olması için mercanlı takılara ilgi gösterdiği bilinir. (Karlıklı,2004) Sadece altın ve gümüş değil diğer kıymetli taşların da yaygın kullanım alanı bulduğunu Diyarbakır'da gözlemlemekteyiz. Takılarda kuyumculuk imalat tekniklerinden telkari ve süsleme tekniklerinden savat görülür.

5.4.2. Hablı Kolye



Fotoğraf 10 . Hablı Kolye

5.4.3. Kişnişli Kolye



Fotoğraf 11 . Kişnişli kolye

5.4.4. İncili Kolye



Fotoğraf 12 . İncili kolye (E.DAŞDAĞ)

5.4.5. Yapraklı Kolye

5.4.6. Kozanlı Kolye

5.4.7. Direkli Kolye

(Kantırmalı) Beş veya üç direk altın koyularak, her iki direğin arasına sıra sıra kişnişler yerleştirilerek hazırlanan kolye**.**



Fotoğraf 13 . Direkli kolye

5.4.8. Badem Yapraklı Kolye

5.4.9. Mercan

Mavi ve turuncu renklerden, üç sıralı boncuktan olup, kızların boynuna taktığı bir takıdır. En temel özelliği tam boynu saracak şekilde olmasıdır. Hamaylı (boylama) gibi sarkmaz.

5.4.10. Hamaylı

Yörede "Boylamada" denilen bir süs eşyasıdır. Hamaylı bayanlarda kötü rüya, karanlıklardan ve nazardan korunmak amaçlı takılır. (Fotoğraf 14) Genelde yörede bayanların yazın içlerine giydiği "Melankof" ve günlük zamandaki "Fistanın" arasında olup dışarıdan gözükmez. Diğer takılardan farklı özelliği dini inanışın etkisinde kalarak içinde "Kur'an ayetleri" vardır.



Fotoğraf 14 . Hamaylı

5.4.11. Beşibirlik

Beş altın lira değerindeki Osmanlı parasıdır. Yörede "Beşibiryerde" adı verilmektedir. En yüksek altın para sayılan takı, ip ya da kumaş parçası üzerine beş adet takılır ve öylece boyuna asılır.

5.4.11. Süt Muskası

Yörede sütten kesilen bayanların taktığı ince, gümüş, üstünde ayetler bulunan ve ortasında taş olan bir boyun takısıdır.

5.4.12. Kordon

Metalden olup kırsal kesimdeki bayanlarda ucuna kullandığı sandığın anahtarı, şehir merkezinde yaşayan bayanların ise giydikleri elbisenin sol üst köşesindeki cebe koydukları cep saati kordonudur. Yani kırsal kesimdeki bayanlar için anahtar, şehir merkezindeki bayanlar için saat kordonu görevini gören bir boyun takısıdır.

5.4.13. Kehribar

Yörede sarılık hastalığına yakalanan bayanların kullandığı, ceviz büyüklüğünde, ortasından ip geçen, sarı kehribar taşından olan bir boyun takısıdır.

5.5. Kol ve El Takıları

5.5.1. Hasır Bilezik

"Bir zamanlar hasır bilezik takmayana kız vermezlerdi..." (Fotoğraf 15) İstanbul Kapalıçarşı Ağa Sokak'ta Diyarbakır kuyumculuğunu temsil eden nadir ustalardan Yakup Serkar, bir zamanlar hasır bileziğin yerel halktan nasıl talep gördüğünü, bu sözlerle anlatmaktadır.... Artık Diyarbakır'da bile hasır bileziğe talep sınırlı. Yine de hasır bilezik onca takı çeşidi arasında

bugüne ulaşmayı başaran nadir ürünlerden. Diyarbakır'da hasır bilezik yapımı, diğer yörelerde olduğu gibi "babadan oğula" devredilmektedir. Bu geleneğin temsilcilerinden olan Selahattin Şengül, "Hasırcılık mesleği bana babadan kalmış, ona da dedemden... Birkaç kuşak geriye gidiyor. Bu hasır tamamen el işidir. Sadece hasırını örme işi dört saat sürer. Bileziğin anahtarını yapmak iki saatimizi alır. Teller elde tek tek yapılır. Genel olarak 18 ayar ve 22 ayar üzerine çalışılır" demektedir.

Diyarbakır'ın hasır bileziğinde 85, 95 ve 100 mikron ölçülerinde tel kullanılır. Bileziğin standart boyu 18,5 cm olarak belirlenir. Hasır bilezik yapımı önce istenilen mikron ölçüsündeki altın tellerin hazırlanmasıyla başlar. Daha sonraki aşamada altın tel bir malafa üzerine sarılır. Telin dikdörtgen biçimindeki malafa üzerine sarılmasından sonra, teller enine kesilir. Ortaya bir ucu kesik dikdörtgen biçiminde bir sürü halka çıkar. Bu parçalar iç içe geçirilir ve açık uçları teker teker kaynakla birleştirilir. Daha sonra teller penseyle bükülür ve örsün üzerinde çekiçle dövülür. Bilezik malafa üzerinde tekrar dövülüp, elle bükülerek, normal bilezik görünümüne getirilir. Bileziğin anahtarı kalem işiyle süslenir. Diyarbakır hasır bileziğinin iki ucunu birleştiren ve yörede de diğer yerlerde olduğu gibi kaş olarak adlandırılan anahtarındaki motif, bu bileziği diğerlerinden ayıran özelliklerdendir. Selahattin Şengül motifle ilgili, "Kaşın üstüne bizim yaptığımız motif, dağların arasından güneşin doğuşudur. Herkes bu kaşın kalemini atamaz. Ben eski ustaları başka motif yapmaları için kandıramadım. 'Özümüzü kaybetmeyelim,' diye itiraz ettiler" demektedir. Eski ustaların "özümüz" dedikleri bu motif, gerçekten de bu topraklarda çok uzun bir geçmişi, 13'üncü yüzyılı işaret ediyor. Ülker Erginsoy'un "İslam Maden Sanatının Gelişmesi" adlı kitabında, "Büyük bir kısmının Güneydoğu Anadolu'ya ait olduğunu tahmin ettiğimiz, dökümle elde edilen kabartma desenlerle süslü Selçuklu devri madeni eserlerinden çoğunun üzerinde güneş ve ay sembolleri olan aslan, grifon, sfenks, boğa ve ejder gibi figürlerin bileşiminden oluşan kompozisyonlar görülmekteydi. Güneş ve ay sembollerinin koruyucu anlamlar taşıdıklarını, bir çeşit nazarlık olarak kullanıldıklarını tahmin edebiliriz. Güneş ve ay sembolleri, Selçuklu devrinde Anadolu'da çok revaçtadır ve yaygın olarak kullanılmaktadır" diyor. Bu modeldeki güneş aynı zamanda iyilik sembolü olarak yorumlanabilir.



Fotoğraf 15 . Diyarbakır hasır bilezik

5.5.2. Paralı Bilezik

5.5.3. Taşlı, Boncuklu Bilezik

5.5.4.Yüzük

Akik, firuze, inci, lal, zümrüt, yakut, elmas taşlı

5.6. Bel Takıları

5.6.1. Gümüş Kemer

Gül, menekşe, lale, yonca yaprağı gibi motifleri bulunan gümüşten imal edilip ve bele takılan bir süs eşyasıdır.

5.7. Ayak Takıları

5.7.1. Halhal

Yörede genç kızların ve çocukların ayaklarına taktıkları, pirinç ya da gümüşten yapılan, hareket ettikçe ses çıkaran bir ayak takısıdır (Fotoğraf 16). Halhal, sıcak bölgelerde çok görülen akrep, yılan gibi zararlı hayvanları ses çıkararak korkutmak için, genellikle küçük çocukların ayağına takılır.



Fotoğraf 16. Halhal

5.2. Erkek takıları

Diyarbakır geleneksel erkek takılarını aşağıdaki gibi sınıflamak mümkündür.

5.2.1. Yüzük

Genellikle akik taşlı veya sade.

5.2.2. Hamaylı

Asıl amacı nazardan korunma olan, şekil olarak ta kare, üçgen, dikdörtgen veya silindir şeklinde olan boyun takısıdır. Boyuna koldan geçirilerek takılır. Genelde deriden ve sade bir biçimde yapılır.

5.2.3. Pazubent

Nazardan korunmak amaçlı üzerinde yılan, akrep, tabanca şekilleri bulunan, kare, üçgen ve dikdörtgen şekilleri olan, kolun dirsek ile omuz arasına takılan bir kol takısıdır.

5.2.4. Köstek

Yörede iki değişik çeşidi bulunan, en eski erkek takılarından olan, bir takı çeşididir. İki şekli mevcuttur:

Boyundan asılan ve ucuna saat takılan.

Yeleğin düğme iliğine kancasıyla tutturulan ve ucuna saat takılıp saatle beraber yeleğin cebine bırakılan.



Fotoğraf 17. Köstek

5.2.5. Zincir

Gümüş veya altından olup, yeleğin düğme iliğine tutturulup, kuşağın iç kısmına konan bir takıdır.

Yukarıda sözü edilen takıların dışında erkekler genellikle gümüşten tespih, sigaralık, tütün tabakası, kamçı ucu, hançer vs. gibi eşyalar da kullanmışlardır.

Sonuç

1972 yılında dernek ve 1989 yılında 54 kuyumcunun birleşmesiyle kurulan Diyarbakır Kuyumcular Odası'nın kayıtlı 490 faal 277 kuyumcu üyesi vardır. Bunların 120 tanesi Diyarbakır'ın en işlek caddesi olan Gazi Caddesi'nde bulunmaktadır. Faal durumda 22 kuyumcu atölyesi bulunmaktadır. Oda başkanlığını 1999-2010 yıllarında Şaban Yakşi, 2011'den itibaren Mustafa Akkul yürütmektedir.

Diyarbakır kuyumculuğunun yüzlerce yıl öncesine dayanan tarihsel birikimi bugün geliştirilerek devam etmektedir. Atasay firması tarafından Diyarbakır takıları incelenmiş ve yeni tasarımlarla büyük ilgi görmüştür. Bu bağlamda şehrin kuyumcu ustalarına düşen, hem geleneksel tavrı koruyarak, hem de çağın gerekliliğine uygun yeni tasarımlarla bu el sanatını sürdürmek ve genç nesilleri kuyumculuk sanatına özendirmektir. Bu açıdan bakıldığında önemli bir çaba ise, 19. 12. 2005 tarihinde Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası'nın Geleneksel El Sanatlarını Destekleme Projesi (GES) çerçevesinde kuyumculuk kursu açılmasıdır. Takdir edilecek bir gelişme ise, 2009'da Diyarbakır Kültür Tanıtma ve Yardımlaşma Vakfı'nın, Diyarbakır Valiliği işbirliği ile hazırladıkları SODES destekli "Has Altın Kadın" projesinde, şehre göç eden altmış mesleği olmayan bayanın yer almasıdır. Sekiz aylık uygulama eğitimi sırasında geleneksel Diyarbakır hasırının işlemeciliği öğretilir. On iki ay süren proje sonunda da elli iki bayan

sertifikalarını alır; on yedi bayan da bu sektörde istihdam edilir. Projenin sorumlusu olan ve Diyarbakır Kültür Tanıtma ve Yardımlaşma Vakfı'nın üyelerinden Müzeyyen KORKUTATA bir ilki gerçekleştirerek, hasıra takunyadan taca kadar kırk yedi yeni tasarım uygular. 2010 yılında ise aynı vakfın SODES destekli ikinci projesi gündeme gelir. "Diyarbakır'ın Altın Ustaları" adını taşıyan bu projede mesleği olmayan, potansiyel suçlu gibi gözüken doksan altı gence Diyarbakır hasırının işlemeciliği öğretilir. Bu bağlamda hem gençler topluma kazandırılmış, hem de meslek edinmeleri sağlanmış olur.

Dünyada mücevher ihracatında İtalya'dan sonra ikinci sırada olan Türkiye'de üniversite takı programlarının geliştirilmesi de önem arz etmektedir. Böylece Diyarbakır kuyumculuğu da yeni tasarımlarla dünyada yerini alacaktır.



Fotoğraf 18. Atasay firmasının kişnişli tasarımı



Fotoğraf 19. Atasay firmasının hablı gerdanlık tasarımı

Kaynakça:

ASLAN, Ahmet (2004). 'Silvanlı Şair El-Hasan bin Esed el-Fariki'nin Hayatı ve Şairliği.' **1.Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu Bildirileri içinde.** İzmir. s.550,557.

ALTUNBOĞA, A. Bilal (1999). **Diyarbakır Folklorundan Kesitler**. İstanbul: Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi Yayınları No: 11.s.42.

BEYSANOĞLU, Şevket (1963). **Bütün Cepheleriyle Diyarbakır.** Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası Yayını No: 3. s.43,50,51,53,155-56. Kitap sonundaki ek: s.69-82,116

…….. (1987). **Anıtlar ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi**. Ankara.C.1. s.3.

…….(1992**). Kültürümüzde Diyarbakır**. Ankara. Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. s. 93-98,110,112,113.

BİZBİRLİK, Alpay (2002). **16. yüzyıl Ortalarında Diyarbekir Beylerbeyliği'ndeki Vakıflar**. Ankara: Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.Türk Tarih Kurumu Yayınları.VII.Dizi-Sayı 185. s.200,258.

BİZBİRLİK, Alpay (2008). Vakıf Şehir İlişkisine Bir Örnek : XVI. Yüzyıl Diyarbakır'ı. **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Diyarbakır bildirileri içinde.** Ankara. C 2.s.310,448-449.

BODUR, Fulya (1987). **Türk Maden Sanatı.** İstanbul. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

ÇUKUROVA, Bülent (2008). Diyarbekir'de Sosyal Yapı (1823-1867). **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Diyarbakır bildirileri içinde.** Ankara.C.1. s 292.

DAĞLI, Yücel- Kahraman, Seyit Ali (2001). **Evliya Çelebi: Evliya Çelebi Seyahatnamesi,** Cilt 1. s.21-22.

DURUCU, Nuri (2010). **Gaziantep ve Halep İllerinde Kuyumculuk.** Gaziantep.s.28.

ERPOLAT, Mehmet Salih (2008). Osmanlı Döneminde Diyarbakır'daki Esnaf Grupları ve Meslekler. **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Diyarbakır bildirileri içinde**. Ankara. C.2. s.314-320.

ERTEN, Münir (1994). **Diyarbakır Ağzı.** (İnceleme,Metinler,Sözlük).Ankara.Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Kurumu.Türk Dil Kurumu Yayınları No: 556.s.117,130,137,138,143.

GÜNALTAY, M. Şemsettin (1951). **Yakın Şark** IV. Bölüm II. Ankara. Türk Tarih Kurumu. s.595.

İBNÜL ESİR, X, 215.

İSLAM ANSİKLOPEDİSİ, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. Zehebi maddesi. C.XIII,s 493-95.

KALAFAT, Yaşar (2004). İran Karakoyunlu Türklerinde Karşılaştırmalı Halk İnançları. **1.Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu Bildirileri içinde.** İzmir s. 811.

KAPTAN, Şükrü Tekin (2004). Oğuzlardan Osmanlılara Diyarbakır'da Yörük Kültürü. **1.Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu bildirileri içinde.** İzmir. s.668.

KARLIKLI, Şaziye (2004). Yaşayan Anadolu Takıları. 'Diyarbakır maddesi' Atasay Kuyumculuk Yayını. s.118-135.

ÖNEY, Gönül (1988). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları içinde Ülker Erginsoy'un Maden Sanatı yazısı. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.s.155,156,159.

SARI, İbrahim (1996). **Şehrimiz Diyarbakır.** İstanbul: Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları No:2 .s.94,95,103.

ŞENGÜL, Celil (2012). Kuyumcu. Kuyumcular Çarşısı. Diyarbakır

ŞEMSEDDİN, Sami. **Kamus-ül Alam**. s.2205.

TRT Müzik Dairesi Yayınları. Türk Halk Müziği Repertuar Sıra No: 2175. İnceleme Tarihi: 28.07.1983.Yöresi: Diyarbakır.

YILMAZÇELİK, İbrahim (1995). **19. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır.** Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.Türk Tarih Kurumu Yayınları. XIV.Dizi-Sayı 21.s 105,107

İnternet Kaynakları :

1) CANSER,Kardaş.(2007)
http://www.belgeler.com/blg/16oi/diyarbakir-halkevi-ve-karacadag-dergisinin-halkbilimi-acisindan-degerlendirilmesi-1932-1951-the-evaluation-of-diyarbakir-community-centre-and-kar-acadag-magazine-in-terms-of-folklore-1932-1951

2) http://www.bilinmeyendiyarbekir.com/tarihte_egitim.html

3) http://www.diyarbakir-bld.gov.tr/dbakir.aspx?p=3

4) http://www.diyarbekir.com/kulturvesanat/elsanatlari.asp

5) Ali Emiri. Kuyumcu Usta Ahmed Çelebi-i Amidi.Amid Mecmuası. sayı 2.
http://e-sarkiyat.com/makaleler/6.sayi/10.pdf Aziz Asan Osmanlıca çevirisi.

Fotoğraflar

1) www.google.com görseller.
2)http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=236947&partid=1&searchText=1959%2c0722.1&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1
3) http://www.mevlanamuzesi.net/photo/img12121.jpg
4) http://wowturkey.com/t.php?p=/tr73/berivan_Diyarbakir_minyaturu.jpg
5) 11) 12) 17) DAŞDAĞ, Evren (2012)
6) Garo Kürkman arşivi.
7) 8) KÜRKMAN, Garo (2010).Osmanlı Gümüş Damgaları. İstanbul. İstanbul Ticaret Odası Kültürel ve Sanatsal Araştırmalar. Yayın No: 2010-48. s.90,222.
9) HASPOLAT, Kenan (2012)
10) http://www.colbayhasirbilezik.com/myaccount.html
13) Nuri Durucu arşivi
14) www.google.com görseller.
15) www.diko21.com
16)KUŞOĞLU, Mehmet Zeki (2010). Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat. İzmir. Kaynak Yayınları.s.142.
18) 19) KARLIKLI, Şaziye (2004). Yaşayan Anadolu Takıları. 'Diyarbakır maddesi' Atasay Kuyumculuk Yayını. s.118-135.

TASARIMLARI, ESTETİK DEĞERLERİ VE YÜKLENDİKLERİ ANLAMLAR İLE DİYARBAKIR ALTIN TAKILARI

Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN

Dokuz Eylül Ün., GSF Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarım ASD

1.Giriş

Anadolu'nun en erken takı örneklerinden bir kısmı Diyarbakır yöresinde Çayönü Tepesi kazılarında bulunmuştur. Diyarbakır yöresinin sahip olduğu bu önemli kültürel miras yöre halkı tarafından günümüze gelene kadar hak ettiği değer ile taşınmış, ancak günümüzdeki ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyolojik değişimler nedeniyle güncelliğini kaybetme noktasına gelmiştir. Yöreye özgü tasarım ve anlatım değerleri taşıyan Diyarbakır takıları; üretim süreçlerini içeren malzeme-tasarım dengesinin yanı sıra statü belirleyici sembolik anlatımla birleştiğinde, geleneksel değerler barındıran özgün takı ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel takı kültürü öğelerimizden olan "Diyarbakır Takılarının" işlevsel anlamda kullanım alanlarının artırılması bunun yanı sıra sanatsal platforma taşınması; tasarım-üretim sürecinin ve taşıdığı sembolik değerlerin irdelenmesi ile mümkün olacaktır.

Kökeni Anadolu Takı Sanatının tasarım, işçilik ve estetik değerlerine dayanan "Diyarbakır Yöresine Özgü Takılar " geleneksel kuyum sanatının tüm inceliklerinin göstergesi olmakla birlikte, tasarım, estetik, işçilik ve sanatsal değerleri açısından günümüz kuyum sektörüne katkı sağlayabilecek özelliklere sahiptir.

Ülkemizde takı tasarım eğitimine artan ilgi ve kuyum sektörünün hızlı yükselişi; ülkemizin takı tasarımı ve üretimi konusunda, dünya genelinde söz sahibi olma yolunda ilerlemesine neden olmuştur. Coğrafyamızdaki tasarım potansiyeli ve takı formları Avrupa ve Amerika'da büyük kuyum firmalarının dikkatini çekmiş, bize ait formlar ile koleksiyonlar hazırlamışlardır. Bu nedenle; geleneksel takı formlarının korunması, ürün devamlılığının sağlanması, formu bozmadan modern tasarımlar ile bütünleştirilmesi; kullanım, üretim ve tanıtım yaygınlığının arttırılması bir zorunluluk haline gelmiştir.

Bu çalışmada amaç; ülkemizin eşsiz kültür birikiminin önemli bir parçasını oluşturan geleneksel takı formlarından olan "Diyarbakır Yöresi Takıları"nın günümüzden yarına taşınabilmesi için öncelikle ülkemizde, sonra ülkemiz dışında tanıtılmasını sağlamak, üretimlerinin yaygınlaştırılarak sürdürülmesi ve kullanımlarının arttırılması çabasına girilmesini desteklemek, yöreye özgü takı formlarını modern bir çizgiye taşımak, Diyarbakır'da kurulacak "Geleneksel Diyarbakır Takıları Müzesi" ile ülkemizde bir ilki gerçekleştirme çalışmalarına başlamak için öneriler sunmaktır.

Anadolu'nun en erken takı örneklerinden bir kısmı Diyarbakır yöresinde Çayönü Tepesi kazılarında bulunmuştur (Meriçboyu, 2001). Diyarbakır yöresinin sahip olduğu bu önemli kültürel miras yöre halkı tarafından yakın geçmişe kadar hak ettiği değer ile taşınmış, ancak bu süreç içerisindeki ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyolojik değişimler nedeniyle geçmişteki

popülaritesini kaybetme noktasına gelmiştir. Yöreye özgü tasarım ve anlatım değerleri taşıyan Diyarbakır takıları; üretim süreçlerini içeren malzeme-tasarım dengesinin yanı sıra statü belirleyici sembolik anlatımla birleştiğinde, geleneksel değerler barındıran özgün takı ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kökeni Anadolu Takı Sanatının tasarım, işçilik ve estetik değerlerine dayanan "Diyarbakır Yöresine Özgü Takılar " geleneksel kuyum sanatının tüm inceliklerinin göstergesi olmakla birlikte, tasarım, estetik, işçilik ve sanatsal değerleri açısından günümüz kuyum sektörüne katkı sağlayabilecek özelliklere sahiptir. Yörenin takıları incelendiğinde; insanlar arası etkileşim ve iletişimin bir aracı, kültürel değerlerin ve yaşam tarzlarının taşıyıcısı, yaşam dekorunun öğesi ve sosyal mesaj taşıyan nesneler olduğu görülür.

Diyarbakır yöresi takıları çeşitliliği, tasarımları ve estetik değerleri açısından takı tarihimizde çok önemli bir yere sahiptir. Bu çeşitlilik içerisinde hasır bileziğin en çok kullanılan takılarının başında yer alması, yörede önemli bir düğün takısı olmasından kaynaklanır. Diyarbakır kadınının, hasır bileziklere geçmişten günümüze sahip çıkmasının nedeni; kimliğini ortaya çıkaran, bireysel özünü anlatma imkanı veren önemli bir sözsüz iletişim aracı olmasıdır. Hasır bileziğin tasarım çizgisinde kalın ve sert hatların oluşu yöre kadınının bölgenin coğrafyasından, yörenin kültürel, geleneksel ve sosyolojik yapısından kaynaklanan güçlü kadın kimliği ile doğru orantılıdır.



Diyarbakır Hasır Bileziği,
Malzeme: 22 Ayar Altın, İşçilik: El Yapımı
Fotoğraf: Pelin Demirtaş Dikmen

Diyarbakır'a özgü takı çeşitleri tamamen el işi olarak üretilmekte, üretim süreci ustanın el becerisi ile doğru orantılı olarak değişmektedir (Karlıklı,2004). Yıllarca babadan oğla

devredilen bu geleneksel üretim şekli son temsilcileri tarafından yeni kuşaklara aktarılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu çalışma; yöre ile sınırlı kalmakla birlikte, bu el sanatını aktaracak, yetiştirecek kişilerin bulunması da önemli bir sorun teşkil etmektedir. Sayıları gittikçe azalan takı ustalarının bildiklerini aktaracakları platformlar oluşturularak, el sanatı kapsamında yer alan takıları üretecek kişilerin yetiştirilmesi gelişim için büyük önem taşımaktadır.



Kişnişli Kolye ve Bilezik ,
Malzeme: 22 Ayar Altın, İşçilik: El Yapımı
Fotoğraf: Pelin Demirtaş Dikmen

Ülkemizde kuyum sektörünün hızlı yükselişi ve takı tasarım eğitimine artan ilgi; ülkemizin takı tasarımı ve üretimi konusunda, dünya genelinde söz sahibi olma yolunda ilerlemesine neden olmuştur. Coğrafyamızdaki tasarım potansiyeli ve takı formları Avrupa ve Amerika'da büyük kuyum firmalarının dikkatini çekmiş, bu coğrafyaya ait formlar ile koleksiyonlar hazırlamışlardır. Bu nedenle; geleneksel takı formlarının korunması, ürün devamlılığının sağlanması, formu bozmadan modern tasarımlar ile bütünleştirilmesi; kullanım, üretim ve tanıtım yaygınlığının arttırılması bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu düzlemde projeler üretilerek; kuyum sektörü, kuyumcu odaları, geleneksel takı üretimine devam eden ustalar, takı tasarım eğitimi veren üniversite birimleri ve takı tasarımcılarının işbirliği içerisinde çalışma imkanı sağlanmalı ve Anadolu'ya ait olan formlar ve semboller korunmalıdır.



Hablı Bilezik ,
Malzeme: 22 Ayar Altın, İşçilik: El Yapımı
Fotoğraf: Pelin Demirtaş Dikmen

Ülkemizin eşsiz kültür birikiminin önemli bir parçasını oluşturan geleneksel takı formlarından olan "Diyarbakır Yöresi Takıları"nın kullanım alanlarının, geliştirilmesi, tanıtılması ve üretimlerinin yaygınlaştırılarak sürdürülmesi çabasına girilmesinin desteklenmesi; yörenin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişimine katkıda bulunacaktır.

Diyarbakır yöresine özgü altın takıların tanıtımına ve geliştirilmesine yönelik önerileri iki ana başlık altında değerlendirebiliriz:

Geliştirmeye yönelik öneriler:

1- "Diyarbakır Takılarının Geliştirilmesi ve Tanıtımının Sağlanması" başlıklı proje hazırlanarak, projede çalışacak ekibin belirlenmesiyle projenin uygun yerlere sunulması
2- Proje kapsamında önemli takı kültürü öğelerimizden olan "Diyarbakır Takılarının; tasarım-üretim sürecinin irdelenmesi (takılar tasarım bazında çıkış noktaları, üretim aşamalarındaki teknikler)
3- Proje kapsamında takıların taşıdığı sembolik değerlerin saptanması (takıların taşıdıkları anlamlar, sembolize ettikleri sosyolojik değerler)
4- Takıların formunu bozmadan yeni çözümlemelerle günümüz takı kullanıcılarının beğenisine sunması
5- Diyarbakır Takılarının Sanatsal Platforma taşınması (takı ürünleri; sanat ve yaşamı uzlaştıran, birleştiren öğelerdir. Günümüzde takı sanatı kapsamında yapılan uluslar arası sergiler, workshoplar ve sempozyumlar takının sanat olarak yaygınlaşmasında yeni nesil sanatçıları için önemli bir rol üstlenmektedirler. Diyarbakır takıları tasarım

değerleri, estetik yaklaşımları, üretimlerindeki el işçiliği ile sanatsal değeri yüksek kullanım objeleri olarak değerlendirilmelidirler.)

Tanıtıma yönelik öneriler:

1- Diyarbakır'da kuyumculuğun geçmişini, gelişim sürecini, önemli kuyum ustalarını, yörenin takı çeşitlerini, takıya yüklenilen anlamları-sembolik değerlerini, tasarım çözümlemelerini ve üretim kriterlerini kapsayan bir kitap hazırlanması
2- Diyarbakır Yöresine Özgü Takıların tanıtıldığı kapsamlı bir katalog hazırlanması (Hazırlanacak katalog çok amaçlı kullanım perspektifine sahip olacaktır. Yörenin yaşam kültüründe kullanım nesnesi olan takının çözümlenmesi, takı tasarım eğitimi, turizm, yöreye özgü bir sanatın tanıtımı gibi)
3- Diyarbakır Takılarının kullanım alanlarının artırılması kapsamında "Gelin Takıları" projesi oluşturulması, tanıtımının yapılması ve ülke genelinde satışa sunulması
4- "Diyarbakır Takıları" başlığı altında dört dilde hazırlanacak bir web sitesi ile dünya geneline yayılacak bir tanıtım yapılması
5- Diyarbakır' da "Takı-Mücevher Müzesi" nin açılması;

Diyarbakır Takıları ile ilgili yapılması gereken önemli bir çalışma da, yöre takılarının "Coğrafi İşaret" kapsamında patentlerinin alınmasıdır. Diyarbakır için "Geleneksel El Sanatları" kapsamında yer alan Diyarbakır takılarının tanıtılması ve korunması alınacak patent ile sağlanabilir.

Ülkemizde Kültür Bakanlığı'na bağlı müzeler ve özel müzeler içerisinde takı seksiyonları bulunmakta ancak sadece takı objelerinin sergilendiği Takı-Mücevher müzeleri bulunmamaktadır. Arkeolojik kazı buluntuları içerisinde ortaya çıkan antik takılar ve yöresel takı formları ve çeşitleri açısından oldukça zengin olan ülkemizde ilk "Takı-Mücevher Müzesi" nin Diyarbakır' da açılması; yörenin yüzyıllardır taşıdığı kültürel mirasa ve Kökeni Anadolu Takı Sanatının tasarım, işçilik ve estetik değerlerine dayanan Diyarbakır Takılarına hak ettiği değerin verilmesini sağlayacaktır.

Diyarbakır'da açılacak "Takı-Mücevher Müzesi" yörenin kültürel değerlerinden olan takı objelerinin sergilenip tanıtılması ile sınırlı kalmayıp, takı malzemelerinin ve tekniklerinin gösterildiği, müzeyi izlemeye gelen konukların workshop etkinliklerine katılabileceği mekanlar olarak düzenlenebilir. Avrupa ve Amerika'da örneğine sıkça rastlanılan Takı-Mücevher Müzeleri bulundukları şehrin kültürel tanıtımının yanında önemli bir maddi gelir sağlamaktadır. Yunanistan'da Ilias Lalaounis Mücevher-Takı Müzesi (Ilias Lalaounis Jewelery Museum), Mısır'da The Royal Mücevher-Takı Müzesi (The Royal Jewelry Museum) önemli birer örnektir.

"Diyarbakır Yöresi Takıları" estetik değerleri, tasarımları ve üretim teknikleri ile Türk Takı Kültürü içerisinde haklı bir değere sahiptir. Takılar, yüklendikleri anlam, tasarım ve estetik değerleri ile kullanılmaya devam edileceklerdir.

Kaynakça

BABÜR, Cemil (2000). **Diyarbakır Hasır Bilezikleri Kullanım ve Üretim Süreci,** Görüşme, Olay Kuyumculuk, Kuyumcular Çarşısı, Dağkapı, Diyarbakır, Temmuz.

DEMİRTAŞ DİKMEN, Pelin (1996). **Takı Kültürü Üzerine Bir Araştırma**, D.E.U. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

KARLIKLI, Şaziye (2004). **Yaşayan Anadolu Takıları**, Atasay Kuyumculuk A.Ş. Adına Şahinkaya Matbaacılık, İstanbul.

MERİÇ, Hızal (1990). Takıda Yeni Boyutlar, **Yapı Dergisi,** Sayı:18, İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

İnternet Kaynağı

Bir Destan Diyarbakır, http://bitmeyenturku.org

DİYARBAKIR GELENEKSEL EL SANATLARIMIZDAN HASIR BİLEZİK ÜZERİNE İNCELEMELER

[1]Derya ŞAHİN

[2]Münire Meral YAĞÇI

[1]Dicle Üniversitesi, Z.G. Eğitim Fakültesi, G. S. E Böl., Resim -iş Eğitimi ABD (derya2181@mynet.com)

[2] Dicle Üniversitesi, Z.G. Eğitim Fakültesi, G. S. E Böl., Resim -iş Eğitimi ABD (muniremeral@gmail.com)

1.Giriş

İnsanoğlu doğduğu andan itibaren duygularını, hüzünlerini, aşklarını, hasretlerini her zaman dile getiremese bile el sanatları bütün bunları içinde barındıran canlı örneklerdir. Bunun yanı sıra; örtünmek, korunmak, iletişim kurmak gibi gereksinimlerin karşılanması amacıyla bu el sanatları ortaya çıkmış ve günümüze gelene kadar hem kullanım amacı, hem de işlevselliği değişim göstermiştir. Bu değişimin sebebi toplumun sosyo-kültürel yapısı, inanışları, yaşam tarzı olmakla beraber, bütün bu etkenler el sanatlarına geleneksellik özelliği kazandırmıştır.

İnsanların günlük gereksinimlerini karşılamak için daha çok süsleme, dekorasyon ve fayda sağlama amacıyla yapılan el sanatı ürünleri, bireyin yaratıcı yeteneği ile toplumun karakterini yansıtarak milli sanat zevkini ortaya koymaktadır. Bu ürünler tarihsel geçmişi içinde günlük kullanım eşyasından süs eşyasına, çeyizlik eşyadan hediyelik eşyaya pek çok ürünü içine alan dayanıklı tüketim malları olarak tanımlanabilmektedir (Öztürk,1994:1).

El sanatları, özellikle ülkemizde son yıllarda önem kazanmış, geçmişte insanların günlük ihtiyaçlarını karşılamış, özel veya belirli günlerde kullanılan, süsleme ve dekorasyon amacıyla yapılan işler olarak günlük yaşamda tercih edilmiştir. Günümüzde ise el sanatları geleneksel amaçlar dışında toplumun çeşitli kesimlerinde büyük bir değişime uğramış ve hatta uluslararası pazarda alıcı temin ederek, ekonomik mal olarak değer bulmuştur. Bu geleneksel el sanatlarımızdan biri de Diyarbakır'a özgü olan, yapım tekniği ve taşıdığı sembolik motiflerle benzerlerinden ayrılan, 'hasır' adı verilen bileziklerdir.

Bu araştırmanın amacı, yok olmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatlarımızdan hasır bileziğin tarihsel gelişimini, vitrinlerdeki göz alıcı şeklini alana kadar geçirdiği yapım aşamalarını, üzerinde kullanılan motiflerin anlamlarını, Diyarbakır dışındaki illerde de yapılan hasır bilezik örneklerine göre farkını ortaya koyarak incelemek ve bu el sanatının gelecek kuşaklara nasıl aktarılabileceğine ilişkin önerilerde bulunmaktır.

2.Diyarbakır Hasır Bileziği

Tarihsel gelişimi içinde Diyarbakır, yerel kültürel özelliklerini günümüze taşıyan illerimizden biridir. Mezopotamya'nın kuzeyinde yer alan ve farklı kültür öğesini içinde bulunduran illerle çevrili olan Diyarbakır, bölgenin tüm kültür özelliklerini bir arada bulundurmaktadır. Bu özelliğinden dolayı geleneksel el sanatları çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik özellikle geleneksel el sanatlarından kuyumculukta belirgindir. Bu çeşitliliği içinde barındıran kuyumculuk sanatının yerel özelliklerini de yitirmediği görülmektedir.

Yaklaşık 150 yıl önce Diyarbakır'da yaşayan Süryani altın el işleme ustaları bölgedeki çatışmalar nedeniyle Avrupa'nın çeşitli yerlerine göç edince onlardan kalan kuyumculuk sanatını Diyarbakır'lı ustalar yaşatmaktaydı. Diyarbakır'daki kuyumculuk sanatının en önemli ismi olarak da Ahmet Çelebi kabul edilmektedir. O dönemde Ahmet Çelebinin yapmış olduğu altın ve gümüş işleri büyük ilgi görmekteydi. Girift elmaslarla yaptığı ay ve gün çalışmaları güneş ile etkileşime girdiğinde meydana gelen ışık kümeleri ile güneşin parlaklığını son derece etkileyici bir şekilde yeniden yansıtırdı. Diyarbakır'da kuyumculukla uğraşan diğer ustalar arasında Hüseyin Acemoğlu, İlyas Helvacıoğlu, İbrahim Özçelik, Abdulcelil Şengül, Yakup Tokmak, Nusret Babür, Sabri Özçelik ve Abdulgafur Can vardır (http://bilinmeyendiyarbekir.com/kuyumculuk.html).

Bu ustalardan geriye kalan objeler ailelerinin en büyük hazineleri olarak saklanmıştır. Diyarbakır'da eski gelenekleri sürdüren ailelerde işlenmiş ayna, gülabdan, nalın, ziynet takımlarını korumak için 'peştahtah' adı verilen gümüş işlemeli sandıklar bulunuyordu. Artık bunların birçoğu günümüzde kullanılmamakla beraber bunlardan hasır bilezikler, günlük yaşamda yerini korumaktadır.

Bilek yüzüğünün günümüz Türkçesiyle kullanılan şekliyle bileziğin geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. Birçok takı türünde olduğu gibi üzerlerindeki figürler ve biçimler düşünüldüğünde bileziğin ilk örneklerinin tılsım ve büyü amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

İlk bilezik örneklerine baktığımız zaman daha çok ahşap, taş ve yumuşak maddelerden üretildiği, daha sonra altın ve gümüş gibi değerli malzemelerden yapılmaya başlandığı görülmektedir. Tabi bu gelişmeler uzun zaman içerisinde gerçekleşmekle beraber birçok değişime uğramıştır. Günümüzde bilezik yapımı ve kullanımı iki farklı tarzla önemini yitirmeden varlığını sürdürmektedir. Bunlardan bir tanesi modern çizgiler taşıyan, değişime açık, ilgi ve talep doğrultusunda üretilen bilezikler, diğeri ise; geçmişe bağlı kalan, özgünlüğünden taviz vermeyen tarzdaki bileziklerdir. Bu tarzın örneklerinden bir tanesi de Diyarbakır'da halen yapımına devam edilen ve günlük kullanımda tercih edilen kuyumculuk el sanatları örneklerinden hasır bileziklerdir.

Onca takı çeşidi arasından bugüne ulaşmayı başaran nadir ürünlerden olan Diyarbakır hasır bileziği yapımı zahmetli ve incelikli bir uğraş gerektirmektedir.

Diyarbakır kuyumcularından olan ünlü hasır bilezik ustası Celil Şengül'ün atölyesinde hasır bilezik yapımı aşamalı olarak gözlemlenmiştir. Bu gözlem soncunda hasır bilezik yapımı şu şekilde özetlenebilir; bileziğin standart boyu 18,5 cm olarak belirlenmiştir. Öncelikle 85, 95 ve 100 mikron ölçülerinde teller hazırlanmaktadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. İstenilen mikron ölçüsündeki altın tellerin hazırlanması



Fotoğraf 2. Altın tellerin sarılacağı çeşitli ölçülerdeki malafalar

İstenilen mikron ölçüsündeki teller hazırlandıktan sonra altın tel bir malafa üzerine sarılmaktadır (Fotoğraf 2). Dikdörtgen biçimindeki malafa üzerine telin sarılmasından sonra sarılan teller enine kesilmekte, bunun sonucunda ortaya bir ucu kesik dikdörtgen biçiminde halkalar oluşmaktadır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Bir ucu kesik dikdörtgen biçiminde altın halkalar



Fotoğraf 4. Altın halkalar iç içe geçirildikten sonra uçlarının kaynakla birleştirilmesi

Bu parçalar iç içe geçirilerek açık uçları kaynakla birleştirilmekte, bu işlemden sonra teller penseyle bükülerek, örsün üzerinde çekiçle dövülmektedir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 5. Kaynakla birleştirilen altın halkalar



Fotoğraf 6. Düzeltilen hasır bileziğin örsün üzerinde çekiçle dövülmesi

Bilezik malafa üzerinde tekrar dövülerek elle bükülmekte ve normal bilezik görünümüne gelmektedir.



Fotoğraf 7. Hasır bileziğin törpülenmesi



Fotoğraf 8. Hasır bileziğin diğer ucunun anahtar kısmının takılması

Bu işlemlerden sonra bileziğin anahtarı kalem işiyle süslenmektedir. Hasır bileziğin iki ucunu birleştiren ve yörede kaş olarak adlandırılan bu anahtar kısmındaki motif bu bileziği diğerlerinden ayıran özelliklerden bir tanesidir. Anahtar üzerindeki bu kaş motifi dağların arasından doğan güneşi simgelemektedir.

Ülker Erginsoy'un "İslam Modern Sanatının Gelişimi" adlı kitabında büyük bir kısmının Güneydoğu Anadolu'ya ait olduğunu tahmin ettiğimiz, dökümle elde edilen kabartma desenlerle süslü Selçuklu Devri madeni eserlerinden çoğunun üzerinde güneş ve ay sembolleri olan aslan, grifon, sfenks, boğa ve ejder gibi figürlerin bileşiminden oluşan kompozisyonlar görülmekteydi. Güneş ve ay sembollerinin koruyucu anlamlar taşıdığını bir çeşit nazarlık olarak kullanıldıklarını tahmin edebiliriz. Güneş ve ay sembolleri, Selçuklu Döneminde Anadolu'da yaygın olarak kullanılmaktaydı. Bu sembollere Selçuklulardan önceki kültürlerde de rastlanmaktadır. İnsanoğlunun gökyüzüne olan ilgisinin bir kanıtı olan bu semboller Anadolu kuyumculuğunda ve özellikle Diyarbakır'da çok sık karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 9. Hasır bileziğin parçaları ve bitmiş hali



Fotoğraf 10. Diyarbakır hasır bileziği

Diyarbakır hasır bileziğini diğerlerinden ayıran başka bir özellik ise kullanılan altın tellerin Trabzon hasırında olduğu gibi 25 mikron olmayıp, daha kalın 85-95 veya 100 mikron ölçülerinde olmasıdır. Ayrıca altın tellerin örme işlemi Trabzon hasırı gibi kadınlar tarafından değil, erkekler tarafından atölyelerde yapılmaktadır. Diyarbakır hasırında örme zigzag biçimindeyken, Trabzon hasırı düz bir görünüme sahiptir. Trabzon hasırından diğer farklarından bir tanesi de isteğe göre bileziğin anahtar kısmına zincir geçirilerek, zincirin ucuna bir reşat altını takılmasıdır. Bu hasır bileziklerin tamamı el işi olup, sadece hasırını örme işi 4 saat sürmektedir. Bileziğin anahtarının yapımı ise 2 saatlik bir süreyi kapsamaktadır. Teller elde tek tek yapıldığından uzun zaman ve uğraş gerektiren hasır bilezikler, genelde 18 ayar ve 22 ayar altın üzerinde çalışılmaktadır.

Yöredeki bayanların vazgeçilmez süslerinden biri olan hasır bileziklerin en önemli özelliklerinden bir tanesi de düğünlerde bu bileziklerin geline takılması ve zor durumda kalmadıkça satılmamasıdır. Bu bilezikler farklı kalınlıklarda üretilmekte, ince olanları genç kızlar tarafından, kalın olanları ise evli bayanlar tarafından tercih edilmektedir.

Bu hasır bilezikler bir ömür kullanılabildiği için diğer hasırlardan farklılık gösterir ve çeşitli kesimler tarafından talep görmektedir.

Sonuç

Diyarbakır'daki geleneksel el sanatlarından hasır bileziği yörede çok fazla tercih edilmesine rağmen tanıtımının iyi yapılmamasından dolayı birçok kesim tarafından bilinmemekte ve bu yüzden kullanılmamaktadır. Oysaki bugün İzmir Aliağa'da düzenlenen bir proje kapsamında 2000 kadına hasır bilezik örme meziyeti kazandırılmış ve 2000 kadın girişimci hasır bilezik ve takı imalatı yaparak ekonomiye katkıda bulunmaktadır.

Böyle bir projenin Diyarbakır'da da hayata geçirilmesi hem aile ekonomisine katkı olacaktır, hem de geri plana itilmiş meslek sahibi olmayan kadınlarımıza değer kazandıracak ve iş hayatında söz sahibi olmalarına imkân sağlayacaktır.

Bu amaç doğrultusunda yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşları geleneksel el sanatının tanıtımına destek vermeli, kaliteli ve günlük işlevi olabilecek tarzda olan bu el sanatı ürününün üretilip, bu ürüne pazar arayışına gidilmeli ve bu konuda planlı bir araştırma yapılmalıdır.

Bu el sanatının yörede daha geniş halk kitlesine, özellikle bayanlara ulaşması için kurslar açılmalı ve bayanlara çalışma koşulları sağlanmalıdır.

Ayrıca el emeği göz nuru vererek kaybolmakta olan kuyumculuk mesleğini sürdüren ve teknolojiyle mücadele eden ustalarımıza sahip çıkarak, onlara donanımlı atölyeler oluşturup, bu sanatı usta-çırak ilişkisiyle genç nesillere aktarmaları sağlanabilir. Böylece bu emsalsiz el sanatı örneğimiz kaybolmaktan kurtulup korunarak gelişmesi sağlanmış olacak, değişmeyen taklit olmayan bu el sanatı örneğimiz yeni olanaklarla hayat bulacak, gelecek nesillere aktarılabilecektir.

Kaynakça

ERGİNSOY Ülker (1978). **İslam Maden Sanatının Gelişmesi -Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar -** Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÖZTÜRK, İsmail (1994). **Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş,** Ankara: Özdemir Basım, Yayın ve Dağıtım Ltd. Şti.

(http://bilinmeyendiyarbekir.com/kuyumculuk.html (Erişim Tarihi:28.11.2011)

DİYARBAKIR'DA BAKIRCILIĞIN DÜNÜ, BUGÜNÜ VE YARINI

Mustafa DİĞLER

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. (001mustafadigler@gmail.com)

1.Giriş

Geleneksel sanatlarımız içinde madenciliğin önemli bir yeri vardır. Anadolu, maden yatakları açısından çok zengin olduğundan, maden sanatı geleneği çok eski devirlere kadar inmektedir.



Fotoğraf 1. Bir bakırcı esnafı

İnsanoğlunun madeni işlemeyi öğrenmesi, insanlık tarihinin en büyük çalışmalarından biri olmuştur. Gerçek madencilik madenin ısıyla olan ilişkisinin keşfi ile başlamıştır.

Büyük bir incelik ve ustalıkla işlenen bakır işçiliği babadan oğla ve usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilmekte ve bir sonraki kuşağa aktarılmaktadır.75 sene öncesinde yaşayan bakırcı ustalarının en ünlülerinden olan Diyarbakırlı Hacı Abdulkadir, Sait usta, Şehmuz usta gibi isimler günümüzde de hala anılmaktadır.

Geçmişte çok katmanlı kültürlerin bir arada yaşadığı Diyarbakır' da Ermeni ve Süryanilerin kente özgü geleneksel sanatların nerede ise tamamında yer aldığı görülmektedir. Günümüzde az sayıda kalmış bakır ustaları bu sanatı devam ettirebilmek için direnmeye çalışıyorlarsa da, hem bu sanatın öğreniminin zor oluşu, hem de pazar payının kısıtlılığı nedeni ile mevcut ustalar dar bir alana sıkışmıştır.

2. Ham Maddesi Metal Olan Geleneksel Sanatlar

Celal Esad Arseven madeni şöyle tanımlıyor "Eritilip dökülmeğe veya eritilip istenilen şekilde kesilmek ve bükülmeğe müsait maddelere denir. Demir, bakır, kalay, kurşun, gümüş vesaire gibi ki en makbulü ve nadiri altın ve platin'dir(Arseven, 1998).



Fotoğraf 2. Bakır tepsi içinde takılar



Fotoğraf 3. Bakır sürahi

Madenlerin çeşitli tekniklerle işlenerek gündelik yaşamda değişik alanlarda kullanılması Anadolu da çok eski çağlardan beri bilinmektedir. Türkler de bu konudaki bilgilerini Anadolu'daki birikimle birleştirerek, maden sanatını çok ileri bir düzeye ulaştırmışlar, değerli yapıtlar üretmişlerdir.XIX. yüzyılda, örneğin gelişmiş bir teknik gerektiren bir dalda, maden işleme konusunda zamanının en ileri ülkesi İngiltere'de bile ulaşılamayan boyutlarda yapıtlar üretmeyi başarmışlardır (Görsel Sanatlar Ansiklopedisi,1983).

Türk maden sanatının gelişimine kısaca bir göz atacak olursak; Madeni işlevsel bir araca veya bir süs öğesine dönüştürürken, onda estetik bir güzellik yaratmak Türkler için Orta Asya'da çok eski tarihlerden beri önemli bir uğraştı. Orta Asya'daki kazılardan elde edilen bulgular, maden sanatında Türklerin ileri düzeyini göstermektedir. Kurganlar açıldıkça gün ışığına çıkan eserlerdeki madene işlenmiş figürler oldukça ilginçtir. Bu eserlerde altın, gümüş, demir ve diğer madenler çok değiş alanlarda ve değişik biçimler verilerek işlenmiştir. Kurgan kazılarından çıkan ipek kumaş kalıntıları üzerindeki altın plaka izlerinden, altın plaka aplike edilmiş kumaşlarla kaplı olduğu anlaşılan tabut buluntularından, eğri bir Türk kılıcının altın kaplamalı kabzasından, altının kullanım alanlarının genişliğini anlamak mümkündür. Pazırık kurganlarında M.Ö III. ve II. yüzyıla tarihlenen avcılar, yaralı atlarını bekleyen seyisler, çeşitli hayvan ve bitkileri betimleyen resimlerle bezeli madeni eşyalar, maden sanatı ve Orta Asya üslubu hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Son yıllarda arkeolojik kazılarda elde edilen somut veriler, dünyada ilk kez madenciliğin günümüzden yaklaşık olarak on bin yıl önce Anadolu'da Çayönü'nde başladığını kanıtlamaktadır. Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da maden işçiliği alanında başarılı örnekler ortaya koydukları görülmektedir.XVI. yüzyıl sonuna ait birmiğferörnekolarakverilebilir. Miğfer konik biçimde, altın yaldız ve bakırdan yapılmıştır. Önde bir sorguç yuvası vardır. Burun siperinin üst kısmı yazılarla bezenmiştir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4.Altın yaldızlı, bakır miğfer

Tarihte insanlığın ilk ilerici aşamalarını sağlayan üç öğe vardır: Bunlar "sürat" (tekerleğin icadı), "hukuk" (adalet) kavramı ve "madenin işlenmesi"dir. Bunlardan ilk iki öğe, insanlığa tinsel yönden verimlilik kaynağı olmuştur. Sonuncu öğe ise, maddi uygarlığın birinci planda kullanılan başlıca malzemesidir. Demirin, insanlık hizmet alanına Türkler tarafından sunulduğu kanısı, çeşitli belgeler nedeni ile bilim çevrelerince egemendir. Türkler bu madeni ilk kez anayurtları olan Orta Asya'da Altaylar'da bulmuşlardır. Son yıllarda Altaylarda yapılan araştırmalarda, bu yörelerin sayısız denecek kadar çok terkedilmiş ve kullanış tarihleri belli olmayan ocaklarla dolu olduğu görülür. Türkler, dünyanın ilk demirci budunudur. Demiri eritip, istedikleri şekli veren Türkler, insanlık evreninde uzun ve parlak bir çığırın açılmasını sağlamış ve bu olayın dünya kültürüne de çok büyük katkıları olmuştur(Tezcan, Topkapı Sarayındaki Türk Miğferleri, http://www.yorturkvakfi.com/turkish/modules.php?name=YorturkVakfi&file=migfer) .

X ile XII. yüzyıllarda Selçukluların yayıldığı bölgelerde Orta Asya maden sanatı geleneğinin sürdürüldüğü görülmektedir. Selçuklu dönemi figürlü bezemelerinin maden sanatına nasıl yansıdığını gösteren örnekler bulunmaktadır.

Türk maden sanatı Orta Asya'dan Karahan'lı ve Gaznelilere, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklularına uzanan süreçte, Orta Doğu halklarının sanatlarıyla da kaynaşarak yeni anlayışlar ve ilginç sentezlere ulaşmıştır. Bu gelişme beylikler ve Osmanlı döneminde de hızını ve genişliğini artırarak sürdürmüş ve maden sanatı Osmanlılarda doruğa ulaşmıştır (ThemaLarousse, 320).

3. Orta Asya'dan Selçuklulara Maden Sanatı



Fotoğraf 5. Madeni tepsiden bir detay

Orta Asya birikimini Anadolu'ya taşıyan Türkler bu bölgelerdeki köklü ve zengin maden sanatı mirasından da güçlü biçimde etkilenmişlerdir. Ortadoğu ve Anadolu'da İslamiyet'in doğuşundan önce maden sanatı olağanüstü gelişmiştir. Madenlerin çeşitliği ve bolluğu bu zenginliğin kaynaklarından biri olmuştur. Bütün bu madenlerden ve uygulama alanlarından yaralanan İslam maden sanatçıları VIII. yüzyıldan sonra Türklerinde katılmasıyla seçmeci bir maden sanatı geliştirmişlerdir. Ana yurtları Orta Asya olan Türkler VII. yüzyılın ortalarından itibaren gruplar halinde yakın doğudaki İslam bölgelerine girmeye başlamış, Abbasi ordusunda ve idaresinde önemli görevler almışlardır. Ancak Türklerin çok büyük kitleler halinde yakın Doğu topraklarına yerleşmeleri İslam dünyasında Arap ve İranlıların yanı sıra üçüncü büyük dil ve kültür gurubunu oluşturmaları Selçuklu devrinde XI. yüzyılın ortasından sonra gerçekleşmiştir. Selçuklularda İslam sanatına giren Türk kültür etkileri, bu devri izleyen Osmanlı döneminde Avrupa'nın içlerine kadar yayılmıştır (Erginsoy, 1993: 344).

4. Selçuklu Maden Sanatı

Uzmanlar İran'dan Suriye'ye, Mezopotamya ve Anadolu'ya kadar uzanan Selçuklu maden sanatını " Altın çağ" olarak nitelendirilmektedir. İslamiyet'in başlangıç dönemlerinden kalan maden eserleri içinde Büveyhilerin altın ve gümüş işleri önemli yer tutar. Bunların yanı sıra X. ve XI yüzyıllar arasında İslam dünyasında bronzdan yapılan avcı tasvirli aynalar, ibrik ve kutular gibi pek çok eser Selçuklu egemenliğinin yayıldığı bölgelerden gelen örneklerdir (ThemaLarousse, 320).



Fotoğraf 6. Madeni bir ibrik

"Büyük Selçuklularla Horasan'da Sasanilerden tamamıyla farklı yepyeni bir maden sanatının doğduğu görülmektedir (Aslanapa, 1984: 333).

XI. yüzyılın ortalarında başlayarak Türklerin özellikle Selçukluların İran ve daha sonra Anadolu ve Mezopotamya'ya inmeleriyle yakın doğudaki sanat eserlerinin çehresi değişmiştir. Selçuklu maden sanatında İslamiyet döneminin alışkanlığı ile altın ve gümüş işlemeciliği sürdürülse de daha sınırlı kullanım yoluna gidilmiştir. XII. yüzyılın ortasından itibaren altın ve gümüş ana yapım malzemesi olmaktan çıkmıştır. Bu duruma yüzyılda hissedilen altın ve gümüş kıtlığının da etkisi olmuştur. Soy metallerinin azalması maden sanatı ustalarını yeni teknikler geliştirmeye yöneltmiştir. Sanatçılar eserlerin tümünü soy metalden yapmak yerine, eserlerinin belirli yerlerinde kıymetli madenler kullanma yolunu seçerek, bronz ve pirinç üzerine soy metal kakma tekniğini geliştirmişlerdir. Selçuklu sanatında madene başka bir cins maden karıştırarak süsleme tekniği, erken devirde Horasan bölgesinde yapılan bronz ibrikler üzerinde seyrek olarak bakır telle denendi.Kazvini'ninde belirttiği gibi Horasan ve özellikle Herat şehri başlıca maden yapım şehriydi (ThemaLarousse, 320) .

5. Osmanlı Maden Sanatı

Anadolu Selçuklu devletinin yıkılması maden sanatının gelişmesine yol açmıştır. Osmanlı beyliği 1299 yılında kuruluşundan başlayarak ele geçirdiği topraklardaki madenleri işletmeye açtı. Bunun sonucunda Osmanlı dönemi maden sanatı hızla gelişerek doruk noktasına ulaştı. İşletmeye açılan madenler içerisinde bakır, altın ve gümüş yanında bir alaşım olan pirinç ön plana çıktı. Bakır savaş sanayinin, darphanenin günlük ihtiyaçların zorlanmasıyla ön planda

kaldı; bakır yatakları ve maden işleme atölyeleri XIX. yüzyılın ortalarına kadar kesintisiz çalıştı (ThemaLarousse, 321). Maden Osmanlı mimarisinde dikkat çekici bir süsleme türü oluşturmaktadır. Tunç ve demirden yapılan pencere, türbe ve şadırvan parmaklıkları geometrik düzenlemeler olarak tasarlanmıştır (Ülgen Aygün, 1996: 143).



Fotoğraf 7. Osmanlı dönemi buhurdanlığı

Osmanlı maden sanatının bolca ürettiği eşyalardan biri buhurdandır. Gövdeleri soğan ve kapakları kubbe biçiminde olan bazen üçayaklı bir tablaya, bazende bir ayaklık üstüne oturan buhurdanlar, döküm tekniği ile gümüşten veya tombaklanmış bakırdan yapılmıştır.



Fotoğraf 8. Üzeri işlemeli bakır tabaklar

XIV. ve XV. yüzyıllarda Suriye, Mısır ve Güney Anadolu bölgesinde yaygın olan gümüş kakma tekniği, Osmanlı metal işçiliğinde çok az uygulanmıştır. Osmanlı döneminde gümüş ve altın yalın olarak işlenmiştir. Soy metallerden eserler yapılırken devletin denetimi daima sanatçının üzerinde olmuş, yapılan her eser kontrolden geçirilip "Sah" damgası(Sahihtir kelimesinin kısaltılmışı) ve sultanın tuğrası vurulmuştur (ThemaLarousse, 321).

Osmanlı ustaları madeni bir dantel gibi işlemiş, bugün dünyanın birçok müzesinde ve koleksiyonunda sergilenen göz kamaştırıcı eserler yaratmışlardır.

6. Bakırcılık Ve Bakır Kap Yapım Teknikleri

Celal Esad Arseven bakırı şöyle tanımlıyor; ”Esmer kırmızı renkte bir madendir. Tabiatta serbest ve mürekkep olarak bulunur. İnsanların ilk kullandıkları maden bakırdır. Yumuşakça ve kolay işlenir olduğu için bakırdan birçok eşya yapılmıştır. Fakat bakırın pası zehirli olduğu için bundan yapılan sahan ve tencere gibi yemek kapları kalaylanarak kullanılır” (Arseven Celal Esad,1998: 164).

Bakır, tarih öncesi insanın (İ.Ö.IV. bin yıl) kullanmış olduğu ilk metaldir(söz konusu dönemde bakır yataklarının başlıcaları Sina’da, Mısır’da ve Kıbrıs’taydı). Bakır kullanımının bu kadar erken yaygınlaşmasının nedeni, doğada saf halde bulunması ve işlemenin kolay olmasıdır (Gelişim Hachette, 1993: 304).



Fotoğraf 9. Bakır ustası bakır kazanı çekiçlerken

Bakırı katışıksız halde gören kişi pek azdır. Görenlerde bu sarımsı pembe renkli parıltılı metalin bakır olduğunu kolay kolay anlayamazlar. Çünkü havayla karıştırıldığında bakırın rengi kırmızıya döner, hızla esmerleşip matlaşır ve bildiğimiz kızıl kahverengiye dönüşür. Bu renk değişiminin nedeni, metalin havadaki oksijenle birleşmesinden doğan bakır oksidin, incecik bir katman halinde yüzeyini kaplamasıdır.

Bakır yapım aşamaları dövme, döküm,sıvama ve preste basma olmak üzere dört bölüme ayrılmıştır.Kapların üzerleri kabartma,zımba teknikleri kullanılarak, çeşitli süslemelerle işlenmiştir.Bu teknikteki süslemelerin aracılığı ile güldanlık,ibrik,günlük yaşamda ve düğünlerde kullanılan değişik amaçlı kaplar,siniler,sürahiler,şerbetlikler,bardak gibi eşyanın yapımına gidilmiştir. (www.diyarbekir.com/kültür ve sanat/el sanatları 4.4.2007).

Sığ ve ağzı geniş olan tas, tabak, sini, sahan gibi kaplar genellikle dövme tekniği ile ”Çökertme” denen, levhayı içten çekiçleme usulü ile yapılır. Yüksek ve derin olan ibrik, maşrapa, vazo gibi kaplar ise “Yükseltme” denen, levhayı dıştan çekiçleme usulü ile yapılır. Dövme tekniğinin uygulandığı eserlerde emzik, kulp, ayak gibi kısımlar isteniyorsa bu parçalar ayrıca şekillendirilip gövdeye lehimle birleştirilir. Ancak mahir bir usta tek parça levhadan da kulplu, ayaklı ve emzikli kaplar ortaya çıkarabilir.



Fotoğraf 10. El işçiliği bakırlara örnek
(Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası)



Fotoğraf 11. El işçiliği bakırlara örnek
(Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası)

Eritilmiş madenlerin istenen biçimlerde hazırlanmış kalıplara dökülerek dondurulmasına "döküm" denir. Dövme tekniğinde usta her parça ile tek tek uğraştığından bu yöntemle çalışmak uzun zaman alır. Döküm usulün de ise çok sayıda eser kısa sürede dökülebilir. Büyük boy eserler genellikle birkaç parça halinde dökülüp sonra lehimle birleştirilir (Erginsoy, 1993: 344).

Eritilmiş madenlerin istenilen biçimlerde hazırlanmış tahta, balmumu, taş ve çoğunlukla kil kalıplara dökülerek dondurulma işleminin başarılması,dövme tekniğinin gelişiminde tavlama işlemi kadar önemli rol oynar.(www.gatetoturkey.com/turkey_a_z_in,4.4.2007)

7. Diyarbakır'da Geleneksel Sanatlar Ve Bakırcılık

Geleneksel sanatlar bir milletin yaşayan en canlı belgelerinden biridir. Her toplumun bir biçimi, sanat anlayışı ve el becerisiyle bütünleşerek var olan geleneksel sanatları insanlıkla yaşıttır diyebiliriz.Geleneksel sanatlar doğanın olumsuz şartlarından koruma, tüm yaşam koşullarına kolaylık sağlama ihtiyacından kaynaklandığını biliyoruz. Bireyin kendisine yararlı olacak eşyayı hazırlarken elindeki ürünü, renk, zevk, desen ve ahenk birlikteliği ile birleştirmesi kendi öz yeteneği ile beraber aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun genel karakterini de yansıtmasıyla olur.



Fotoğraf 12-13. Üzeri işlemeli bakır tabak ve sürahiler

İnsanoğlu var olduğu günden bu yana gittiği, egemenlik kurduğu her yere en basitinden en karmaşığına dek el sanatlarını ve bu sanata ilişkin kültürünü de beraberinde götürmüştür. Subarrular'lardan, Hurilere, Mitannilerden Asurlulara, Urartulardan Medlere, Perslerden Büyük İskender'e, Büyük İslam fethine, Emevilerden Abbasilere, Selçuklulardan Artuklulara dek birçok kültürün katmanlarından oluşan Anadolu bir medeniyet beşiği olarak kabul edilir. Güneydoğu Anadolu'nun en önemli kentlerinden biri olan Diyarbakır'ın da geleneksel sanatlar konusunda çok çeşitlilik gösteren zengin bir geçmişe sahip olduğunu biliyoruz.

Geleneksel sanatlar deyince Diyarbakır'da ilk olarak atalarımızdan kalma antika hükmünde tunç izlerine, demircilik ve bakırcılığa ilişkin parçalara rastlandığını görüyoruz. Akkoyunlu devrinden kalma şamdanlar, Artukoğullarından kalma nakış ve yazılarla bezenmiş tepsiler, kupa ve kadehler gülabdanlar mineli bakırdan küçük vazolar en eski devirlerinden kalma sanat şah- eserleridir.

Evliya Çelebi'nin yazmış olduklarından kentte üretilen gideri, balta, hançer ve mızrakların çok ünlü olduklarını öğreniyoruz. O dönemlerde bakırcıların, demircilerin eserlerini yaparken son derece etkileyici, ahenk dolu bir melodiyi andıran seslerini yine Evliya Çelebi anlatıyor. Diyarbakır'ın bir elin parmaklarını geçmeyen sayılı ustaları Nezir Yalçın, Fahrettin Mercan, Abbas Usta ve İbrahim Alakuş'un ifadeleriyle bundan 50–60 yıl öncesinde bakırcılar çarşısında 100 den fazla bakır ustasının aynı anda çekiç salladığını ve hiç birinin çekiç sesinin birbirine benzemediğini aynı zamanda bu ustaların çekiç seslerinden hangi ustanın çalıştığının bilindiğini belirtmektedirler.

Diyarbakır'ın İran, Irak, Suriye ve Anadolu'nun arasındaki stratejik bir kent olmasının ve halkın sanayiye, ticarete, sanata olan yatkınlığının ekonomik açıdan en önemli kentlerden biri olmasına ilişkin iki etken olduğu söylenebilir.

Yine Evliya Çelebi'nin anlattıklarına göre Diyarbakır'da tekstilcilikten, kuyumculuğa, bakırcılıktan ipekçiliğe dek tüm sanatları iç içe görmek mümkündür. Eski Diyarbakır'ın tüm kent dokusuna varıncaya dek içine girmiş, refah seviyesini, sosyal yaşantısını yükseltmiş olan geleneksel sanatların şehrin ünü konusunda çok büyük bir önemi vardır (2000'e 5 kala Diyarbakır, 1995: 65).

Çok katmanlı kültürlerin bir arada yaşadığı Diyarbakır'da Ermeni ve Süryanilerin yaşadıklarını ve Diyarbakır geleneksel sanatlarının neredeyse temelini oluşturduklarını şehrin bir elin parmaklarını geçmeyen ustalarından öğreniyoruz. Diyarbakır'ın bakır işleriyle uğraşan ustalarının bulunduğu Sipahi Pazarı'nın dar sokaklarında gezinirken de bunun kanıtlarıyla karşılaşmak mümkündür.

Bakırcılıkta ürünlerin ortaya çıkması son derece ağır şartlarda gerçekleşmekte tamamı er gücüne dayanmaktadır. Örneğin eski zamanlarda küçük bir bakır ürünü için tüm motif ve süslemeler dâhil üç gün harcanabiliyordu. Az sayı da kalmış bakır ustaları bu sanatı devam ettirebilmek için direnmeye çalışıyorlarsa da hem bu sanatın üretiminin zor olması hem de pazar olayının kısıtlılığı nedeniyle dar bir alana sıkışıp kaldıklarını anlatıyorlar.

Diyarbakır'daki sayıları tükenmekte olan ustalarla yaptığımız mülakatlarda genel olarak ortaya çıkanlar şunlardır; eski ustalar ellerine çok eski bir iş geldiği zaman o işin hangi ustaya ait olduğu bilirler.Çünkü her ustanın kendine has bir üslubu vardır. Bakırcılık Selçuklulardan gelmektedir ve günümüzde de Selçuklu geleneğinde çalışmalara devam edilmektedir. Ermeni ustalarhakkıyla çalışarak,günümüzde bir günde yapılan bir işi, dört günde bitirmekteydiler. Diyarbakır bakırcıları kendi dini motiflerini yaptıkları bakır işlerine yansıtmaktadırlar. Ermeniler sini yaparken İsrail yıldızını motif olarak kullanırken, Müslümanlar ise genellikle zeytin dalı, papatya, dört yapraklı yonca, hat yazısı ve tuğra motiflerini kullanmaktadırlar.

Bir zamanlar 100 den fazla ustanın çalıştığı bakırcılar çarşısında dört adet usta kalmıştır ve maalesef bunlarda elini eteğini çektikten sonra Diyarbakır'da bakır ustası kalmayacaktır.

Diyarbakır'da Bakırcılığın Yok Olmaya Yüz Tutmasının Nedenleri?

Hızla değişen teknolojik, sosyo-ekonomik yapı bakırın günlük yaşamdaki yerini ve önemini iyice azaltmıştır. El işçiliğine dayanan bu güzel kaplar, yerini çoktan makinenin ürettiği ürünlere bırakmıştır. Bu da bakırcılık sanatının her geçen gün gerilemesine neden olan en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer sanatlar gibi bakırcılık da geleneksel sanatlara verilecek önemin artmasını beklemektedir.

Evet, günlük hayat dedik. Kazanlar, tencereler, tavalar, siniler, tepsiler, leğenler, ibrikler, sürahiler, güğüm ve cezveler gibi mutfak ürünlerinin yanı sıra ok ve mızrak uçları gibi savaş aletleri…



Fotoğraf 14. Günümüzde içeriği değişen bakırcı dükkânı

Yıllar ilerledikçe hem dövme usulleri hem de dövme aletleri gelişmiştir. Zamanla şekil verme ve işleme tekniklerinde ilerleme kaydedilmesiyle birlikte madencilik bir meslek halini alırken bu ince tekniklerle birlikte bakır eşyalar mutfaklarda yıllarca yerini korumuştur. Ancak 1960 yıllara gelinip ülkenin sosyal ve ekonomik yapısının değişmesiyle bakırcılık da bu gelişmelerden nasibini almış ve gerilemiştir. Alüminyum, plastik ve çelik vb. maddelerden yapılan fabrikasyon ürünlerin ve ucuz maddelerin ortaya çıkmasıyla birlikte bakıra olan ilgi azalmıştır. Eskisi gibi günlük hayatta kullanılanbakır aletler olmadığı için satışı da oldukça azalmış. Bakırdan ekmeğini kazananlarda turist yolu gözler olmuş.

Yaptığımız mülakat sonucunda Diyarbakırlı bakır ustalarının bakırcılığın yok olmasında birleştiği ortak noktalar şunlardır: Bir çırak yaklaşık 20 yılda yetiştirilmektedir. Bu yüzden günümüzde yetiştirilecek çırak bulunamamaktadır. Bulunsa bile özveriyle bu mesleği yürütecek cesaret ve sabırlarının olmadığı görülmektedir. 15 sene öncesine kadar bu meslek canlılığını koruyor ve ayda 1-1.5 ton bakır işletiliyordu. Köylerin boşaltılmasıyla birlikte günlük kullanımdaki talebin azalması bu işe önemli bir darbe vurmuştur. Ayrıca teknolojik ve sanayideki büyük gelişmelerin bakırcılığı geriye götürdüğü söylenmektedir. Ustaların birleştiği bir diğer nokta ise; bu sanata gönül verilmesi gerektiğidir. Sonra sabır… Dantel örmekten farksızdır, bakır el işlemeciliği. Nakışlarınızı ilmik ilmik örmüyorsunuz da, bakıra nakşediyorsunuz, çizik çizik… Bu sanatı icra etmek için ne büyük bir atölyeye, ne de pahalı ve çok malzemeye ihtiyaç vardır. Evin bir odasında veya iş yerinin bir bölümünde rahatlıkla yapılabilecek bir sanattır.

2005 yılında Diyarbakır Sanayi ve Ticaret Odası bakırcılık sanatını desteklemek adınaFahrettin Mercan ustayı davet ederek bir kursaçmış. Ancakeğitecek eleman olmadığından kurs kapatılmış ve malzemeler daha sonra cezaevine taşınarak, mahkûmlar bu konuda eğitilmeye başlanmış…

Nesillerinin son örneklerinden olan, uzun yıllar bu mesleği yapan bakırcı Abbas Usta dükkânını fabrikasyon malzemeleri satışının yapıldığı bir yere dönüştürmüştür. Bu çok acı bir durumdur!

Her gün on binlerce vuruş yapan birbirinden güzel desenlerle bakırı sanat eserine dönüştüren bakırcılar, devletin geleneksel sanatlara sahip çıkmayışından yakınıyor. Devletten gereken ilgi ve desteği görmedikleri için bakırcılık sanatının öldüğünü dile getiriyorlar ayrıca Dünya'nın en sağlıklı madeninin bakır olmasına rağmen, Türk insanının maalesef bakır eşyaları tercih etmediğini söylüyorlar. Devletin kelaynak kuşları bile korumaya aldığını, ancak sayıları 5 i geçmeyen hakiki bakır ustalarına destek olmadığını ve geleneksel sanatlarımızın ustalarına sahip çıkılmadığından dert yanıyorlar.

Sonuç Ve Öneriler

Gelişen teknolojiyle birlikte fabrikasyon üretimlerin artması bakırcılığı hayatımızın çok dışına itiyor ne yazık ki. Bir zamanların en gözde, en ihtiyaç duyulan mesleklerinden bakırcılık, günümüzde eski değerini yitirmiş durumda. Yıllar öncesi mutfaklarımızın, evimizin vazgeçilmez gereçleri olan bakırlar şimdi turistlere ve evde süs eşyası olarak kullananlara hizmet ederek yaşamaya çalışıyor. Büyük çabalarla ve yılların kazandırdığı ustalıkla yapılan bakırlar artık turistlerin ve ilgilenenlerin evlerini süslemeye yarayan, dekoratif birer süs eşyası durumunda.

Bakırcılık sanatımızı kurtarmak için neler yapabiliriz:

- İhracat yapmak isteyen veya atölyesini büyütmek isteyen bakır ustalarına 5 yılı geri ödemesiz krediler verilebilir.
- Kültür ve turizm bakanlığı bakırcıların sorunlarına ciddi bir şekilde eğilmeli ve çözüm yolu üretmelidir.
- Bakır kapların en sağlıklı maden olduğu ciddi bir şekilde anlatılmalı ve özendirilmelidir. Çünkü insanların kafasında bakır kapta yenilen, içilen şeylerin zehirleyebileceği kanısı yaygındır.
- Bakırcılığın yaygın olduğu Diyarbakır, Gaziantep, Erzincan, Kahramanmaraş, Urfa ve Mardin'de üniversitelerde bakırcılık ana bilim dalları açılmalı ve bakır ustalarından öğretici olarak istifade edilmelidir.

Eğer bu önlemler ivedilikle ele alınırsa bir nebze de olsa bakır ustalarımızın yaraları sarılabilir…

Kaynakça

ARSEVEN, Celal Esad(1998).**Sanat Ansiklopedisi** Cilt 3, İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
ASLANAPA Oktay (1984).**Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitapevi.
Gelişim Hachette(1993).Cilt 2,İstanbul,
Görsel Sanat Tarihi Ansiklopedisi(1983). Cilt 4, İstanbul.
ERGİNSOY Ülker, 1993 "**Türk Maden Sanatı", Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara:İş Bankası Kültür Yayınları.
ThemaLarousse,"**Tematik Ansiklopedi",**Sanat ve Kültür. Doğan Yayıncılık
ÜLGEN Aygün (1996) "Osmanlı da Geleneksel Sanatlar",Osmanlı Ansiklopedisi, Cilt 3,İstanbul: İz Yayıncılık.
2000'e 5 Kala Diyarbakır (1995). Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

-www.gatetoturkey.com/turkey_a_z_in,4.4.2007
-www.diyarbekir.com/kültür ve sanat/el sanatları 4.4.2007
TEZCAN Turgay,"Topkapı Sarayındaki Türk Miğferleri" http://www.yorturkvakfi.com/turkish/modules.php?name=YorturkVakfi&file=migfer, 4 Nisan 2007

DİYARBAKIR MİMARİSİNDE DEMİRCİLİK SANATININ YERİ

[1]Nursen IŞIK
[2]Yılmaz KAYA

[1]Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Yapı Ana Bilim Dalı, isikcn@gmail.com
[2] Kıbrıs Cad. Çelenkler apt. Kat:2 No:3 Dağkapı- Diyarbakır, ycmkaya@yahoo.com

1.Giriş

Şehir ve medeniyet bağlamında tarihin her döneminde büyük bir öneme sahip olan Diyarbakır; siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda olduğu gibi el sanatlarında da önemli bir merkez olma özelliğini bugüne kadar korumuştur. Bu itibarla Diyarbakır, geçmişte pek çok sanatkâr ve zanaatkârın yetiştirmesi açısından da oldukça zengin bir tarihi mirasa sahiptir.

Geleneksel el sanatları, Diyarbakır'ın tarihi mekân-dokusu içerisinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Geleneksel ve tarihi dokunun ana merkezi ise Diyarbakır'da "Sur içi" bölgesi olarak isimlendirilen bölgedir. Kalkan balığı şeklinde şehri çevreleyen surların içinde kalan bu bölgede,günümüzde sayıca çok az kalmış birkaç sanatkâr ve zanaatkârın, hüner ve becerilerini adeta nakış işler gibi sergileyebildikleri önemli bir açık hava müzesi gibidir.

Sanayinin henüz gelişmediği 19.yy başlarına kadar Diyarbakır ve çevresinde demir işçiliğinin başta gelen zanaatlardan olduğu ve o döneme göre oldukça ilerlemiş olduğu, günümüze kadar gelebilmiş örneklerden de gözlenebilmektedir.

Diyarbakır, farklı kültür ve kimliğe sahip olan bir halkın birarada ve barış içinde yaşadığı renkli birgeçmişe sahiptir. Söz konusu halk içinde yer alan Süryani, Ermeni, Kürt, Yahudi ve Keldani sanatkarlar, farklı din, dil ve yaşam tarzlarının birbirlerini etkileyerek yarattığı bu eşsiz kültürel sentezden ilham alarakyaptıkları eserlerile bu harikulade mirasın günümüze kadar ulaşabilmesini sağlamışlardır.

Diyarbakır'daki tarihi ve geleneksel dokuyu bize miras bırakan bu ustalar, çok çeşitli alanlarda sahip oldukları zanaatın/elsanatlarınıngücünü de gösterebilmişlerdir. Taş işçiliği,ahşap süsleme ve oyma, testicilik, sepetçilik, bakırcılık ve demircilik bunlardan bir kaçıdır.

Bu çalışmada Diyarbakır'da artık maalesef geçmişte kalmış elsanatlarından biri olarak demirciliğin gelişimi ve kullanım alanları araştırılarak örneklendirilmeye çalışılmıştır.

2. Demircilik Nedir

Demircilik, geçmişte ateşin yardımıyla ve insan gücüyle demire şekil ve estetik verilen en önemli sanatlarımızdan biridir.Demircilikte, ocağın büyük önemi bulunmaktadır. Hararetli olması istenen ocağın demirin soğuk etkisini yumuşatması, hatta eritmesi demircinin işini kolaylaştıran en önemli detaylardan birdir.

Genellikle eski kentlerin merkezlerinde yer alan demirci dükkânları, kuruldukları dönemlerde bir anlamda ağır sanayi tesisi muamelesi görüyorlardı. Demircilerin hemen yanı başında

kalaycılar, tenekeciler, sobacılar, anahtarcılar, kilitçiler, onları takiben tornacılar ve giderek otomotiv sektörünün gelişmesiyle birlikte kaportacılar, motorcular, demirci çarşılarının demirbaşları olarak yerlerini aldılar. Bir başka anlatımla sınai hayat, Demirciler Çarşısı'ndan başladı. Orijinali bulunamayan bir otomobil yedek parçasının kırık hâlini gören demirci ustası, en fazla bir günde onun kopyasını yapabiliyordu. Bu yüzden metalle uğraşan el sanatları da demircilere dâhil oldu.(Alpman, N. 2008)

Demircilik iki şekilde yapılmaktadır. Bunlar sıcak demircilik ve soğuk demirciliktir. Soğuk demircilik, özellikle geniş alanlarda faaliyet göstermekte (sanayi ağırlıklı)ve iş gücü makinelerle desteklenmektedir. Soğuk demircilik, sanayideki gelişmelere paralel olarak sıcak demircilikten ayrılarak fabrikasyona geçmiştir.Sıcak demircilikte ise, demir ısıtılarak demire şekil verilebilmektedir. Sıcak demircilikle, demircilik sanatında, demirci ustalarının yapmış olduğu özgün ve eşsiz eserler elde edilebilmiştir.

Demir ve saç şeklindeki metal parçaları keserek, delerek, diş açarak, her türlü kaynak yapmak suretiyle şekillendirerek merdiven parmaklığı, pencere korkuluğu, kapı, karyola, sandalye ve çatı kaplama gibi işleri yapan kişi soğuk demirci, yapılan iş ise soğuk demirciliktir. Çeşitli saç ve profiller, tepsi testere, profil kesme makası, yüzey taşlama makinesi, zımpara taşı, kaynak makinesi, matkap tezgahı, çeşitli eğeler, Asetilen kazanı, oksijen tüpleri, kaynak takımları,vbaletler bu zanaatta kullanılmaktadır (meslekrehberi.org,2011).

Sıcak demircilikte ise ortada bir ocak,ocağın ortasında demirin hararetini arttıran körük ve örs bulunmaktadır. Çok ince deriden yapılan eski körüklerin yerini plastik körükler almıştır. Hararetlenen demirin, daha sonra demirci tarafından işlevlendirilmesi sonunda demircinin imzası sayılan kendi mührünü vurması oldukça önemli ve ilginç bir ayrıntıdır.



Fotoğraf 1.Demirci Ustasının Vazgeçilmez Aleti "Ocak" (2012)

Diyarbakır Demirciler Çarşısı'nda üretilen ürünlerin üzerlerine her usta kendi özel işaretinden oluşan bir damga vuruyor. Bu işaret aynı zamanda o ürün için garanti anlamı taşıyor. Mesela bir köylü elinde ucu kırılmış bir orakla çarşıya geliyor. Orağın sap kısmına yakın olan yerindeki işarete bakılıyor. Kimin elinden çıkmış olduğu hemen anlaşılıyor. Orak sahibi köylü, kırık orakla birlikte o dükkânın yolunu tutup, ustaya damgasını gösteriyor. Usta anında kendi malını tanıyıp geri alıyor, eğer onarılacak gibiyse onarıp iade ediyor. Ama müdahale ile düzelecek gibi değilse yenisinden bir tane takdim ediyor, elbette para almıyor. Bu durum Demirciler Çarşısı'nın yüzyıllardan beri devam eden bir geleneği olmuştur.(Alpman,N. 2008).

3. Diyarbakır'da Demircilik

Demir, birçok medeniyetin hüküm sürdüğü Diyarbakır'da, çok farklı alanlarda kullanılan en önemli malzemelerden biri olmuştur. Çekiçle dövülen ve körükle harareti arttırılmış ocakta şekillenen demir, savaşlarda keskin bir kılıç, çiftçinin elinde ise orak ya da kürek olabilmiştir. Elektriğin ve makinelerin mevcut olmadığı dönemlerde tamamen geleneksel yöntemlerle usta-çırak ilişkisinin yoğun olduğu ve ustalık ile yeteneğe bağlı olarak körük ateşi, örs ve çekiçle demir işçiliğinin emsalsiz örnekleri,Diyarbakır'lı demirci ustaları tarafından üretilmiştir. İşlevselliklerinin yanında, estetik olarak da, her biri tasarım harikası olan bu demir işçiliği örnekleri, aynı zamanda ustalarının kimlik ve imzalarını da yansıtmaktadır.



Fotoğraf 2. Diyarbakır Demirciler Çarşısında Sıcak Demircilikte Demirin Dövülmesi (2012)

Diyarbakır tarihi ve geleneksel dokusu içinde yer alan birçok ev, cami, kilise vehanlarda, ustaların el emeğive ustalıklarını yani hünerlerini gösterebildikleri demircilik sanatıörneklerini görmek mümkündür.



Diyarbakır Evi Keldani Kilisesi (2012)

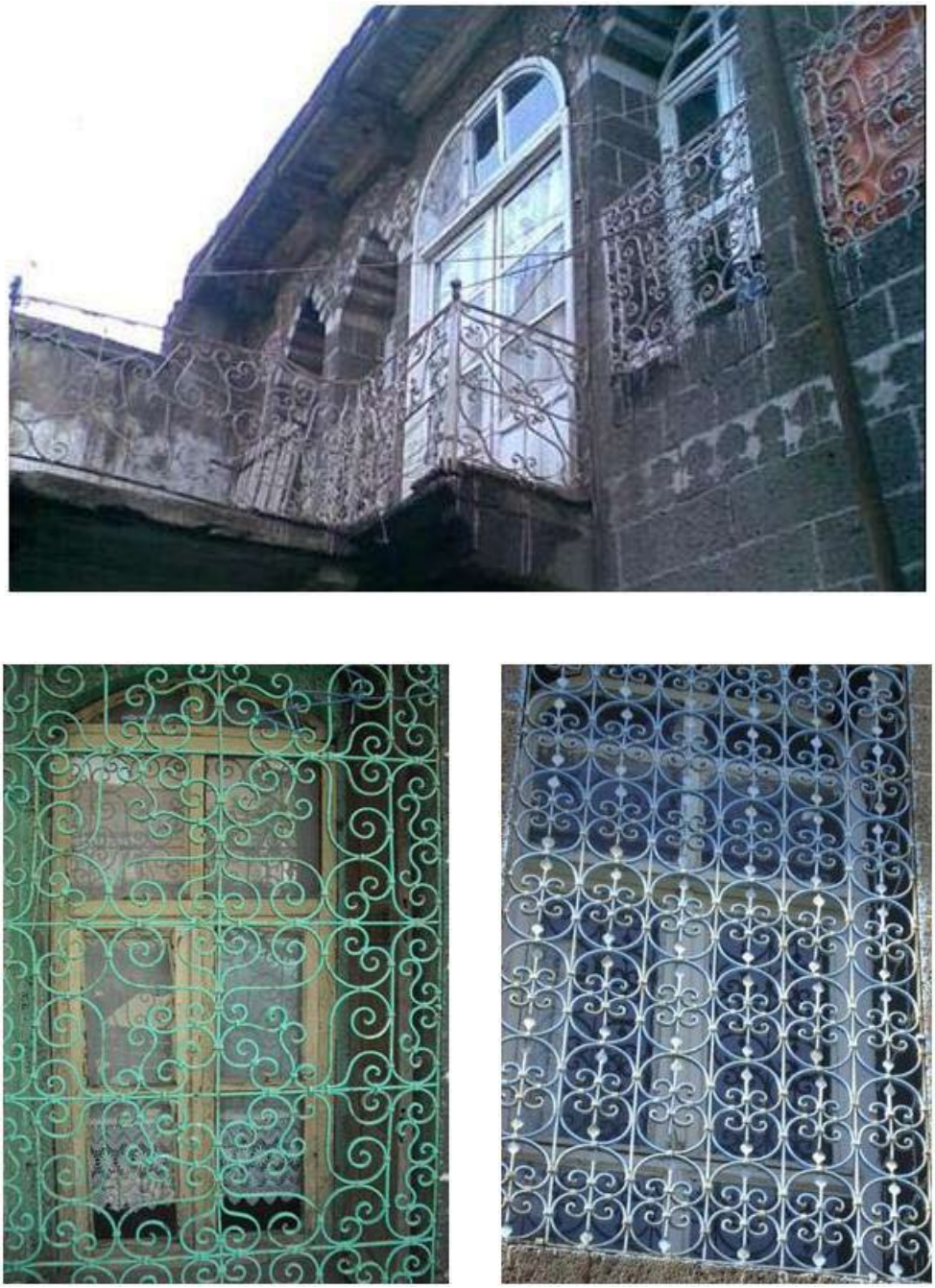


Behram Paşa Konağı (2008)

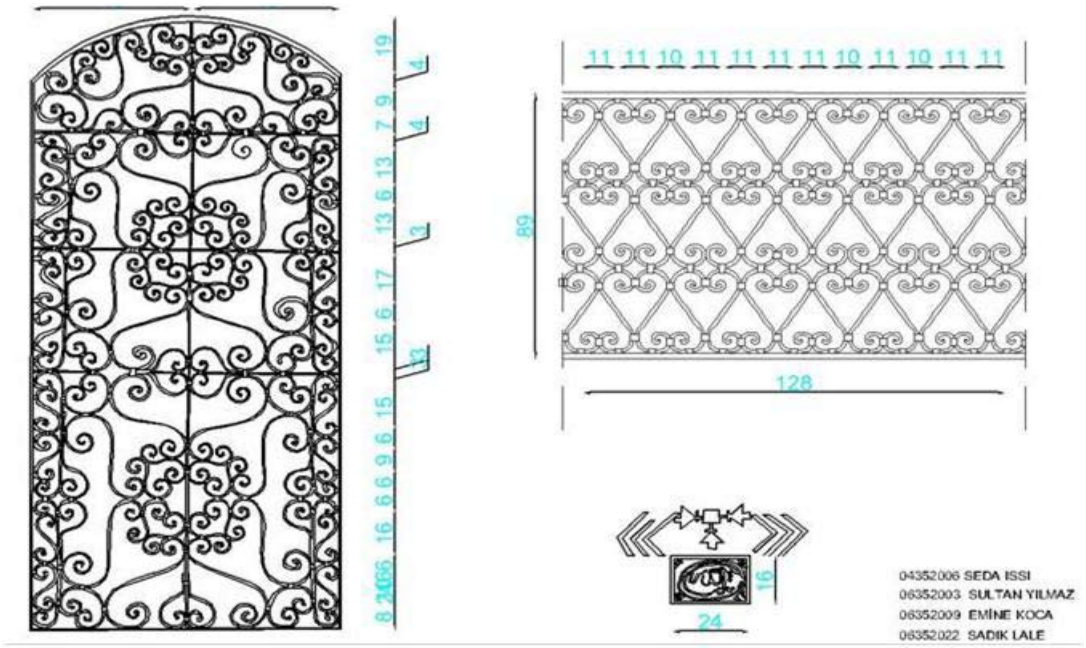
Fotoğraf 3. Diyarbakır Evlerinde Demircilik Örnekleri (2009)

Farklı köken ve dinlere mensup birçok demirci ustası, birlikte çalışarak Diyarbakır tarihi dokusuna zenginlik katmıştır.Diyarbakır demir işçiliği zanaatının ustalarından biri de, 1923-2006 yılları arasında yaşamış ve aynı zamanda yanında demirci çıraklığı yapmış olmasını kitaplarında övünerek anlatan ünlü Diyarbakırlı felsefeci/yazar MıgırdiçMargosyan'ın dayısıda olan veyöre halkı tarafından "Haço Dayı" olarak çağrılan "Haçadur Temiz"ustadır.

Haçadur Temiz Usta gibi, birçok demirci ustası, kaynak puntu ve perçin olmaksızın, örs,çekiç ve körük ateşi ile dövme,bükme,burgu, germe ve sürgü gibi yöntemlerle adeta kuyumcu hassasiyeti ile takı estetiği yaratır gibi demircilik zanaatını icra etmişlerdir.



Fotoğraf 4. Pencere Parmaklıklarında Çeşitli Demir İşçiliği Örnekleri (2009) (Rest.ABD)



Şekil 1. Diyarbakır Evlerinin Pencere Parmaklıklarında Kullanılan Demir İşçiliği Şematik Çizimi (Rest .ABD))

Diyarbakır'da geleneksel demircilik sanatı, "Kazancılar ya da Demirciler Çarşısı" olarak adlandırılan ve günümüzde "Yoğurt Pazarı" civarındaki"Sülüklü Han"ın da içinde bulunduğu kazancılar sokağında icra edilmektedir. Diyarbakır'ın tarihi dokusu içerisinde yer alan Savaş mahallesi,Kazancılar sokak olarak tanımlanmış olan bu sokakta, birkaç asra damgasını vurmuş geleneksel demir işçiliği zanaatı,hayat bulmuş, burada yapılan demirlerin ustalar tarafından işlenmesiyle de tüm tarihi ve geleneksel dokuya eşsiz örnekler kazandırılmıştır.



(2011) (2012)

Fotoğraf 5. Sülüklü Han (Kazancılar Hanı)

Günümüzde "Demirciler Çarşısında", bu mesleği sürdüren çok az sayıda dükkân bulunmaktadır. Sayıları oldukça azalan bu dükkânlardaki demirciler, sıcak ve soğuk demirciler diye kendilerini ayırmaktadırlar.

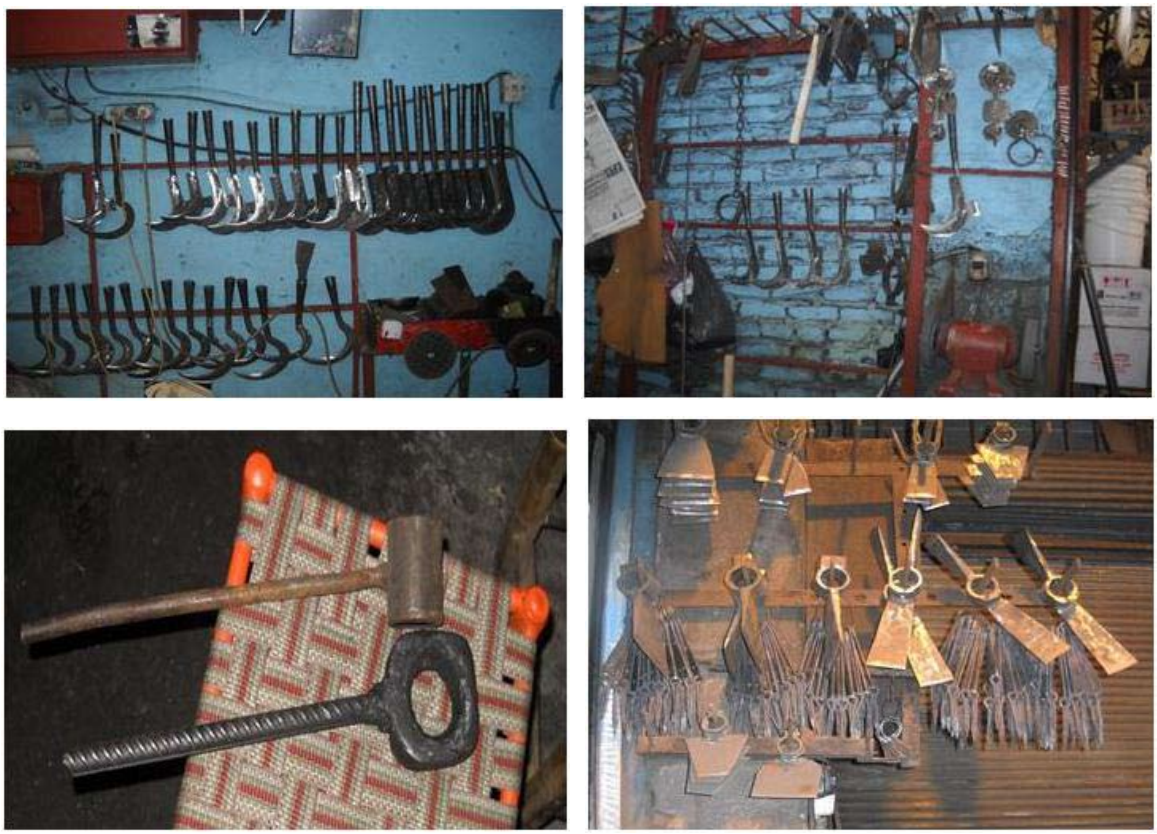


Fotoğraf 6. Sülüklü Han'ın Yanındaki Demirciler (Kazancılar) Sokağı (2012)



Fotoğraf 7. Diyarbakır Demirciler Çarşısındaki Demirci Ustası (2012)

Özellikle kırsal bölgelerde yaşayan insanların çoğu aletleri demirciler tarafından yapılmıştır. Kazma, kürek,bel,çapabalta,tırmık,demir saban ve çapa gibi birçok tarım aleteri üreten demirci ustaları, daha sonraki dönemlerde makas, çekiç, keser, kama, bıçak, kova,kilit, kapı tokmağı (şakşako) gibi günlük hayatta kullanılan daha işlevsel araç vegereçlere yönelmişlerdir. Diyarbakır'ın civar ilçe ve köylerinden gelen insanlar, tarım aletleri başta olmak üzere birçok alet ve edevatı demirciler çarşısından almaktaydı. Demirciden alınan herhangi bir ürünün değiştirilmesi ya da yeniden alınması durumunda demirci esnafının toplu olarak bulunduğu "DemircilerÇarşısı"nauğramak, yöre halkı için kolaylık sağlamıştır.



Fotoğraf 8.Demirci Ustasının Elinden Çıkmış Tarım Araç ve Gereçleri(2012)

Diyarbakır Evlerindeki demir işçiliği, özellikle kapı ve pencereler ile yöresel olarak "gezemek" olarak adlandırılan balkonlar ile merdiven korkuluklarında kullanılmıştır. Her evde ayrı bir desende yapılan ve yöresel olarak "cağ" olarak adlandırılan bu demir parmaklıklar, evlere büyük estetik ve ahenk katmıştır.



Fotoğraf 9.Gezemeklerde Demir İşçiliği Örnekleri (2008) (Rest.ABD)



Fotoğraf 10.Diyarbakır Evlerinde Pencere "Cağ"ları(Rest. ABD)

Evlerde güvenlik amacıyla yapılan bu demir parmaklıklar, düz, lokmalı ve farklı desenlerle demirci ustaları tarafından yapılmıştır. Her evde değişiklik gösteren bu parmaklıkların, demir işçiliğinde kullanılan lamalara hangi motif verilirse verilsin ortak yönü, bunların birbirleriyle ve duvarlara kelepçelerle tutturulmasıdır. Bu parmaklıklar, çoğunlukla duvarlara açılan deliklere eritilmiş kurşun dolgu ile sıkıştırılarak tespit edilmişlerdir. Kaynak ve perçin işlemleri kesinlikle yoktur.



Fotoğraf 11. Pencere Parmaklıkları ve Duvara Tutturulma Örneği (Rest.ABD)

Gezemek ve Merdiven korkuluklarının özgün demir işçiliğini, günümüze kadar ulaşan örneklerle görmek mümkündür. Ayrıca merdivenlerdeki gezemekler, taş basamaklara açılan oyuklara, demir lamalarla tutturulduğu gibi taş basamakların sabitlenmesi için de bu lamalardan faydalanılmıştır.



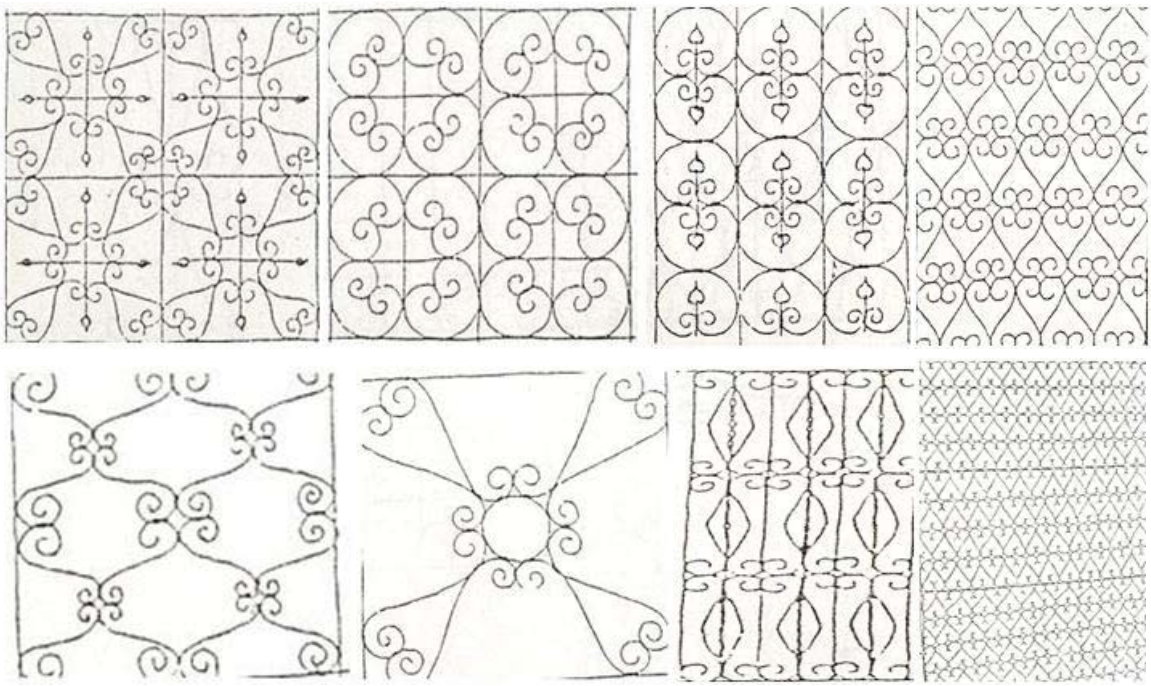
(N.Dalkılıç 2007) (Rest.ABD 2009)

Fotoğraf 12. Merdiven Parmaklıklarında Demir İşçiliği Örnekleri



Fotoğraf 13. Merdivenlerdeki Taş Basamakların Birbirine Sabitlenme Örneği-Keldani Kilisesi (2012)

Doğan Erginbaş'a göre, Diyarbakır evlerinin en güzel hususiyetlerinden biri de parmaklıklardır. Siyah renkli bazalt, bu zarif parmaklıklar sayesinde ağır taş tesirinden kurtulmaktadır. Bilhassa parmaklıkların pencerelerde taş duvarlarla bir yüzde tutulması hafifletici tesiri bir kat daha arttırmaktadır. Parmaklıkların muhtelif şekilleri vardır. Bunlardan en çok (S) motifli olanları kullanılmıştır. Bu parmaklıklar taşlara kurşunla sıkıştırılan kenetler vasıtasıyla tespit edilmektedir (Erginbaş,D.1952)



Şekil 2. Diyarbakır Evlerinde Kullanılan Parmaklık Örnekleri (Erginbaş,D.1952)

Diyarbakır evlerinde avluya açılan odaların pencere korkuluklarıözgün demir işçiliğine sahip olmasına karşın, bodrum pencereleri ise sade ve estetik biçimde kendini göstermektedir. Bazı evlerde kafes biçiminde olabildiği gibi, bazılarında ise evdeki diğer pencere parmaklıklarıyla aynı yapılmıştır.



Fotoğraf 14. Diyarbakır Evlerinde Bodrum Pencerelerinde Demir İşçiliği Örnekleri (Rest. ABD))

Ayrıca kapı arkalarında, kapılara kapalı iken kilit görevi yapan, açık olduğunda da kapının duvara tutturulmasını sağlayan demir çubuklar bulunmaktadır. Bu demir çubuklar, cami ve kiliseler başta olmak üzere hemen tüm yapılarda, kapı arkalarındaki duvarlara halkalara tutturulmuş ve bu şekilde işlevlendirilmiştir.Demir çubukların boyları yapıdaki kapının büyüklüğüyle, duvarın kalınlığına bağlı olarak değişiklik göstermektedir.



Fotoğraf 15.Kapı Arkalarında Kullanılan Demir Çubuklar (2012)

Diyarbakır geleneksel mimarisinde kullanılan kapılar genellikle ashaptan yapılmıştır. Ancak ahşap üzerinde çivileme şeklinde sıralı demirler kullanılmıştır. Kapı,kilit, sürgü tokmakları tamamiyle demirdendir. Ancak ahşap kapıların günümüze kadar çok az örneklerinin ulaşması nedeniyle, bu kapılar yerini demirden özgün olmayan sıradan kapılara bırakmıştır.

Demir pencere ve gezemek korkulukları ile kapılarda en çok kullanılan renk mavi ya da yeşil tonlarıdır. Daha sonra bu evlerin kullanıcılarının değişimi ile bu kapı, pencere ve korkuluklar farklı renklere boyanmıştır.



Fotoğraf 16. Diyarbakır Evlerinde Demir Kapı Örnekleri (Rest. ABD))

Restorasyon sonrası birçok geleneksel ev başta olmak üzere çok değişik yapılarda söz konusu renklerdeki kapı ve pencereler daha sonra gri renge boyanmıştır. Buna örnek olarak; Surlardaki onarım sonrası yapılan kapılar ile Cahit Sıtkı Tarancı'nın müze evindeki korkuluk ve pencere parmaklıkları, verilebilir.



(Dalkılıç.N.2008)

Fotoğraf 17. Restorasyon Sonrası Cahit Sıtkı Tarancı Evi (2008)

Demircilik sanatı, Diyarbakır'da Cami ve türbelerde değişik şekillerde kullanılmıştır. Kapılarda ve pencerelerin ön tarafında, demir parmaklıklarda özgün işçiliklerin sergilendiği birçok örnek görülebilmektedir. Camilerde ve türbelerde genellikle lokma parmaklıklar kullanılmıştır. Hz. Süleyman Camideki Sahabe Türbeleri ve Nebi Cami'deki parmaklıklar buna verilebilecek örneklerden bir kaçıdır.



Fotoğraf 18. Hz. Süleyman Cami'nde Bulunan Sahabe Türbelerinde Demir İşçiliği Detayları (2010)



Hz Süleyman Cami (2008) Ulu Camii (2007) Şeyh Mutahhar Cami 2010

Fotoğraf 19. Diyarbakır Camilerindeki Demir Pencere Parmaklık Örnekleri

Ulu camide cephede birçok demir aksamlar kullanılmıştır. Bunlardan en önemlilerinden biri halk tarafından yılana benzetilen demir detayıdır.



Fotoğraf 20. Ulu Cami Giriş Kapısı Üstündeki Yılan Öğesi (Halifeoğlu,M.2012)

Ayrıca bazı türbelerin üst örtülerinde, demir, koruyucu bir eleman olarak kullanılmıştır. Nebi Caminin yanındaki dönemin valisinin kızı için yaptırmış olduğu Köprülü Abdullah Paşa Türbesi (Beysanoğlu,Ş.1997) verilebilecek en güzel örneklerdendir. Lokma demirlerin etrafını çevrelediği, orijinal demir kapı ile girilen ve üst örtüsü tamamen örgü kafeslerle kaplanarak kubbe şeklinde detaylandırılan bu türbenin üst örtüsünde, demir hasır örgü dışında başkaca bir kaplama bulunmamaktadır.



Fotoğraf 21.Nebi Camii ve Türbedeki Lokma Demir Parmaklıklar ve Türbenin Demir Üst Örtü Detayları (2012)

Ayrıca gerek kilise gerekse de camilerdeki sütunların altlarında yer alan bileziklerin tamamı da demirden yapılmıştır. Bu bilezikler söz konusu kolonların iki ayrı parçasını birleştiren ve taşıyıcılık vasfını güçlendirmek maksadıyla eklenmiş elemanlardır. Kolonlardaki bu bileziklerin belirli periyotlarla bakımı ya darestorasyon çalışmaları, bu elemanların günümüze kadar ulaşabilmelerini sağlamıştır.



Surp Giragos Kilisesi 2012 Behram Paşa Cami 2009

Fotoğraf 22. Cami ve Kiliselerdeki Kolonlardaki Demir Çemberler

Diyarbakır'daki kiliselerde,diğer yapılarda da sıklıkla görüldüğü gibi kapı ve pencere parmaklıklarında demircilik sanatı örnekleri sıklıkla görülmektedir.Kilise ve camilerdeki özgün kapılardaki demir işçiliği detayları oldukça etkileyicidir. Ahşap ya da demir kapıların alt ve üst bölümlerindeki kenetler, bu kapıları estetik açıdan oldukça zenginleştirmiştir.



Fotoğraf 23.SurpGiragos-Ermeni Kilisesi Cemaat Yeri Giriş Kapıdaki Demir Detayları (2012)

Surp Giragos Kilisesi lokma demirli pencere detaylandırılmasında, birkaç pencere parmaklıkları arasında üstünde yazıtlar bulunan "hareketli halkalar" da yer almaktadır. Kilise restorasyonu sonrasında yıpranan bu halkalar temizlenerek korunmuştur.



(Halifeoğlu,M.2008)



(Dalkılıç,N.2007)



Restorasyon Öncesi 2006



Restorasyon Sonrası 2012

Fotoğraf 24. SurpGiragos KilisePencere Demirlerindeki Hareketli ve Yazıtlı Halkalar

Ancak kiliselerde demircilik sanatının en gösterişli bir biçimde icra edildiği yapı elemanı kilise "çan"ları olmuştur. Bu itibarla demirden yapılan çanlar ve çan sesinin gür ve keskin çıkmasını sağlayan tokmaklar, demircilerin icrayı sanat numuneleri olabilmişlerdir.



Fotoğraf 25. Ermeni Kiliselerinde Kullanılan Çan Örneği (Çıtak,M.2010)



Keldani Kilisesi Çan Kulesi 2012 Meryem Ana Kilisesi 2006

Fotoğraf 26. Demirden Yapılan Kilise Çan Kulesi ve Çanlar

Diyarbakır'daki tarihi yapılarda, demirden yapılan ve günlük yaşamda kullanılan birçok alete de rastlanmaktadır. Kandiller, elektriğin olmadığı dönemlerde aydınlatmada kullanılan çok önemli araçlardandır. Kandillerin söndürülmesi için kullanılan makas şeklinde demir işçiliğinin en güzel örneklerinden biri olan mum söndürme aleti, demirci ustasının maharetli ellerinden çıkan diğer bir alettir.



Fotoğraf 25.Keldani Kilisesindeki Demir Kandillikler (2012)

Diyarbakır'daki birçok yapıda kandillerin konulduğu "kandillik" adı verilen özel nişler bulunmaktadır. Bu nişlere kandiller konularak, mekanınaydınlatılması sağlanmıştır. Bu nişler, kandillerin küçük olması nedeniyle diğer nişlere oranla daha küçüktür.Kandillikler kaş, basık kemerli şeklinde değişiklik gösterebilmektedir. Kandilliklerin yanında kandillerin tutturulduğu demir halka örnekleri de görülebilmektedir.



Fotoğraf 26.Kandilliklerin Asıldıkları Demir Halkalar-Mesudiye Medresesi (2012)



Fotoğraf 27.Diyarbakır Evlerinde Kandillik Örnekleri (2009) (Rest.ABD)



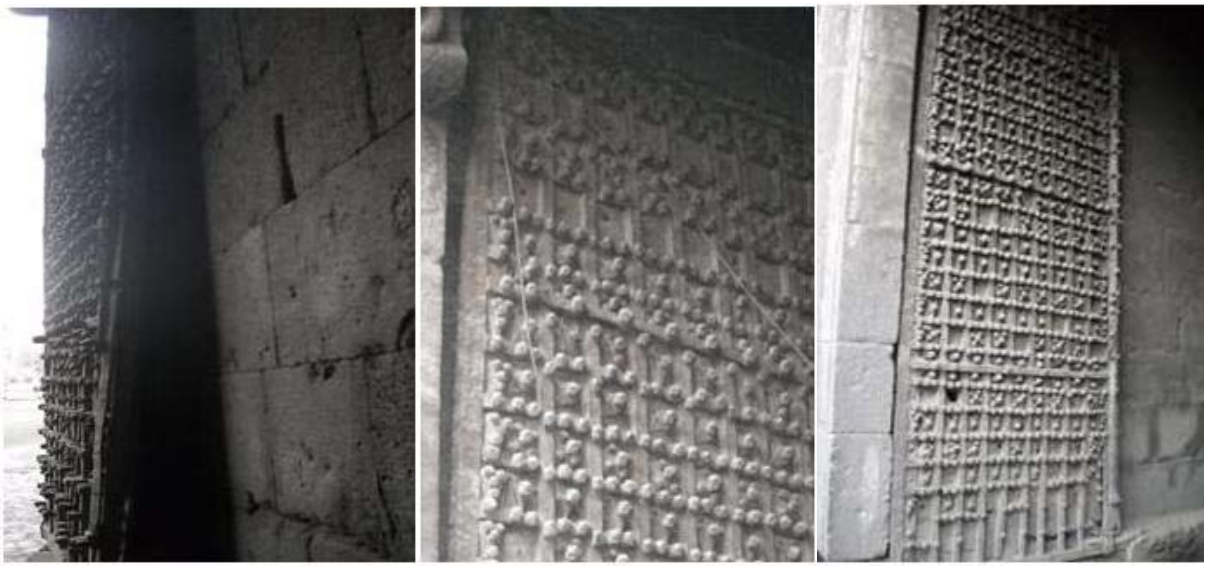
Fotoğraf 28.Diyarbakır Evlerinde Demirden Yapılmış Kandil Ve Kandil Söndürme Makası (Kaya, Y. Koleksiyonu 2012)

Diyarbakır'ı çevreleyen surlarının,demir işçiliği açısından şaheser sayılabilecek şehre açılan kapılarının, dönemin en iyi demirci ustalarının seçilerek, yaptırıldıkları ifade edilmektedir. Saray kapı ve Urfa kapı şehrin en önemli kapılarından olmakla birlikte, ana kapıları,demir işçiliğinin günümüze ulaşan en güzel örneklerindendir. Surların burç kapılarıda tamamiyle demirden yapılmış olup, bu kapıların üstünde "çivileme tekniği"nin yoğun olduğu demircilik detayları görülmektedir.



Fotoğraf 29. Mardin Kapı 1910 (Diyarbakır Tanıtma Vakfı)

Demir lamalar, sürgü, çivi ve lokma demirlerin kullanıldığı kapılardan biri olan Urfa Kapısı, kültürel zenginliğimizin ve demircilik sanatının günümüze ulaşan en nadide örneklerindendir. Diyarbakır sur kapılarından birinin Londra'daki British Museum'da sergileniyor olması, kentimiz açısından büyük bir kayıptır.





Fotoğraf 30. Urfa Kapı'daki Demir İşçiliği ve Detayları (2012)

Demircilik sanatının diğer önemli örneklerinden biri de kapı tokmakları ve halkalardır. Yöresel olarak "şakşako" diye adlandırılan kapı tokmakları birçok yapıda farklı şekillerde olabilmektedir.



Fotoğraf 31. Diyarbakır Kapılarındaki Özgün Kapı Tokmakları (2012)

Halkalar, değişik boyutlarda olup, yer aldığı kapıda farklı şekillerde konumlanabilmektedir. Halkalar bazı kapılarda tek olabildiği gibi, bazılarında da ikili olarak görülebilmektedir.



Fotoğraf 32. Kapı Üstünde Bulunan Demir Halka Çeşitleri (2012)

Demircilik sanatının Diyarbakır'daki önemli örneklerinden biri de kapı kilitleridir. Kapı kilitlerinin çok özenilerek her evde ayrı bir işçilikle yapılması demirci ustasının gösterdiği çok özel beceri ve sanatının en önemli göstergesi sayılmıştır. Büyük konak kapılarında ve hanlardaki zenginliği ve ihtişamı gösterir nitelikteki kapı kilitlerinin yanında, basit kilitlerde de demir işçiliğinin inceliklerini gördüğümüz örnekler bulunmaktadır.



Fotoğraf 33. Demirden Kapı Kilitleri (2012)

Kapılardaki büyük kilitlerin yanında sürgülerin tamamında da demir kullanılmıştır. Çoğu kapıların arkalarında yer alan kilit, sürgü takımlarında da özgün demir işçiliği de görülebilmektedir.



Fotoğraf 34. Diyarbakır'da Kullanılan Demir Sürgü ve Kilit Kasası Örnekleri (2012)

Sonuç

Diyarbakır tarihinde elsanatlarının önemi oldukça büyüktür. Geleneksel yapılardaki tarihi dokuyu zenginleştiren ve bu dokunun kimlik kazanmasında önemli bir görevi üstlenen el sanatlarımızın birçoğunun yok olması ya da yok olmaya mahkûm olması oldukça üzüntü vericidir. Kültürel zenginliğimizin oluşmasında önemli rol oynayan bu elsanatlarının, bugün de, geçmişte olduğu gibifarklı kimlikteki insanların ortaklaşa yarattığı özgün ve ortak bir "Diyarbakır Kültürü"nün oluşturulmasına katkı sağlayabilme potansiyeli, kültürel mirasımızın korunarak gelecek kuşaklara aktarılabilmesi bakımından oldukça önemli bir husustur.

El sanatları başta olmak üzere, özgün tarihi mirasımızın günümüzden geleceğe aktarılabilmesi için demircilik, taş işçiliği gibi birçok el sanatının yeniden hak ettiği değeri bulması gerekmektedir. Bu değerlerin korunarak tarihi mirasımıza kazandırılabilmesi için yapılan çalışmaların arttırılması,kültürel kimliğimizin korunması bakımından el sanatlarının,geçmişten geleceğe uzanan çok önemli bir köprü olmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

ALPMAN, Nazım (2008). Halk Bank Kültür ve Sanat Yayınları.
BEYSANOĞLU, Şevket (1996). **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır**. 2.Cilt s.453, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
ÇITAK, Manuel(2010) Türkiye Ermenileri Patrikliği Patrik HovhannesGolod Koleksiyonu. İstanbul: Türkiye Ermeniler Birliği Patrikliği Yayını.
ERGİNBAŞ, Doğan (1954). **Diyarbakır Evleri**. İstanbul.
meslekrehberi.org.

Fotoğraflar

DALKILIÇ, Neslihan (2006- 2008) .Neslihan Dalkılıç Fotoğraf Arşivi.
Diyarbakır Tanıtma Vakfı Fotoğraf Kartpostal Arşivi 1910.
D.Ü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Ana Bilim Dalı Fotoğraf Arşivi.
HALİFEOĞLU, Meral (2009). D.Ü Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Röleve Restorasyon Dersi Öğrenci Çalışması ve Meral Halifeoğlu Fotoğraf Arşivi.
KAYA, Yılmaz (2012). Yılmaz Kaya Koleksiyonu.

BİR USTA: ANAHTARCI "MİTİLOĞLU"

Mevlüt MERGEN

Diyarbakır Yazarlar Birliği Üyesi, e-posta: mevlutmergen@hotmail.com

Konu başlığına bakıp da yanlış anlaşılmasın, çünkü bu başlıktan ilk etapta sanki yaşayan bir usta anlamı çıkıyor. Usta yaşamıyor ama ünü ve eserleri yaşıyor diyebiliriz. Tükettiğini üreten bir şehir olan Diyarbakır'da bir zamanlar yetişen ustalardan birisidir "Mitiloğlu" her ne kadar "anahtarcılık" yönüyle adı dillerde dolaşıyor olsa da kendisi bir demirci ustasıdır. Kendisi demircilik mesleği sebebiyle de anahtarcılığa yönelmiştir.

Tarihi Diyarbakır evlerine baktığımızda gerek dış kapıların (küçe kapısı), gerekse iç oda kapılarının, kiler ve diğer müştemilatın kapılarının tamamında kilit görülür. Bazen asma kilittir bu, bazen gömme kilit. Küçe kapılarının tamamında bulunan kilitlerin de kocaman anahtarları vardır. Bunların yanı sıra dükkan kepenklerini de düşünecek olursak, kilit ve anahtara duyulan gereksinimdeki potansiyel önemi anlamış oluruz.



Fotoğraf 1. Anahtarcı Mitiloğlu'nun alarmlı, haçlı sandık kilidi.



Fotoğraf 2. Alarmlı, haçlı kilitten bir detay

Teknolojik gelişmelerin yaşanmadığı dönemlerde hemen, hemen bütün sanat dallarında ürünler el emeği ve göz nuru dökülerek ortaya çıkarılmıştır. Bu düşüncemizi destekleyen gerçek ise, gerek Diyarbakır ve gerekse diğer bütün Anadolu şehirlerinde görülen çarşılardır. Çarşılar ise üretilen ve piyasaya sürülen ürünlerle isimlendirilmiştir, mesela "yemeniciler çarşısı" gibi, yada "nacarlar çarşısı" gibi. Günümüzde artık "çarşı" lar yok, yok ama onların işlevini sürdüren pazarlar var, mağazalar var, alış veriş merkezleri var. Eski zamanlarda her hangi bir ürüne ihtiyaç duyanlar o ürünün yapıldığı, satıldığı çarşıya gider, alacağını o çarşıdan alırdı. Şimdilerde ise temin edilmesi istenilen eşyayı, dediğimiz gibi mağazalarda, alış veriş merkezlerinde ve pazarlarda gezinerek bulmak mümkün oluyor.

Günümüzde "marka" tercih sebebi iken, geçmiş dönemlerde markalaşan ustalar tercih sebebiydi, bir ürünü alıp kullanabilmek için. Ve biz de o ustalardan birini ve onun elimizde bulunan bir – iki ürününü tanıtmak istiyoruz sizlere. Gerçek şu ki, "Mitiloğlu" Diyarbakır'da yaşamış bir demirci ustasıdır. Kendisi gayri müslimdir, yaşadığı çağı maalesef bilememekteyiz, ancak bazı rivayetlere dayanarak tahmin yürütmekten öte bir şey de yapamıyoruz.



Fotoğraf 3. Haçlı anahtarın yandan görünüşü.



Fotoğraf 4. Anahtarın arkasında yer alan haç figürü

"Mitiloğlu" adını bazı Hıristiyanlara sorduğumuzda böyle bir ismin olması ihtimalini zayıf görüyorlar, "belki" diyorlar "bu ustanın adı Mişel olabilir", ki Mişel'in de Fransızca bir isim olması bu tahmini güçlendirmemektedir. Bu arada tamamen şahsi tahminimizi yürütecek olursak, geçmiş zamanlarda bazı insanlar dünyaya geliş şekillerine göre de lakaplandırılırlardı. Mesela "Sinoğlu" gibi. Sinoğlu sözcüğü mezarın oğlu anlamına gelir ve Diyarbakır'da bu isimde bir cami mevcuttur, efsanesi dillerden düşmez. Tıpkı onun gibi ihtimaldir ki, Mitiloğlu'na da dünyaya gelirken, validesi üzerindeki yorgana henüz kılıfını çekmediği ve sadece "mitil" kısmı görüldüğü için "mitiloğlu" denmiş olabilir. Dediğimiz gibi bu bizim şahsi tahminimizdir.



Fotoğraf 5. Asma kilidin önden görünüşü



Fotoğraf 6. Asma kilidin arkadan görünüşü

Ermeni cemaatine ait bazı kişiler ise, "Mitiloğlu" nun demircilik yaptığı zamanlarda Diyarbakır'da "Hoca Ahmet Camii" nam-ı diğer "Ayn-ı Minare" camiinin minaresinin güçlendirmesinde çalıştığını söylemektedirler. Ünlü bilim adamı olan Mimar Prof. Dr. Metin Sözen bu cami hakkında bilgi verirken şöyle söylemektedir: "Vakfiyesi 904/1499 tarihlidir. Camiyi Hoca Ahmet adında birisi yaptırmıştır." Diyarbakır camileri hakkındaki eserinde ise

Cezmi Turncer: "Caminin XV. yüzyılın III. çeyreğinden Akkoyunlu döneminde yapılmış olduğu.." bilgisini verir.

Eğer rivayetler doğru ise Mitiloğlu ustanın Diyarbakır'da tahminen beş asır önce yaşadığını anlayabiliriz. Zaten bu usta hakkında Ermeni cemaatinden hiç kimse doyurucu bilgi sahibi değildir, sadece adı dilden dile dolaşıp durur.

Mitiloğlu'nun yaptığı kilit ve anahtarlar arasında elimizde örnek olarak sunabileceğimiz bir sandık kilidi vardır. Sandık, bir zamanlar Diyarbakırlı genç kızların evlenirlerken çeyizlerinin arasında olmazsa olmazı idi. Bu sandık, içinde hem çeyiz, mücevherat, hem de kıymetli kağıtlar saklandığı için önemliydi. Ceviz ağacından yapılırdı. Güvenli olsun diye de "Mitiloğlu" kilidi tercih edilirdi. Elimizde bulunan örneğe baktığımızda bu kilidin "alarmlı" olduğunu görmekteyiz (Fotoğraf 1,2). Özelliği sadece alarmlı oluşu değil elbette. Mitiloğlu kendi dininin sembolü olan "haçı" da hem kilit kısmına ve hem de anahtarın üstüne ustaca işlemiştir (Fotoğraf 3,4).

Mitiloğlu gibi bu şehirde gerek Ermeni ve gerekse Müslüman birçok usta yetişmiştir. Demircilikle ilgili olduğu için burada kaydetmeden geçemeyeceğim. Kudüs'teki bir kapı için ihtiyaç duyulan demir çiviler Diyarbakır'da yapılmış ve kırk bin adet gönderilmiştir. Diğer el sanatlarında da aynı güzelliği ve özelliği görmek mümkündür.

Mitiloğlu'na ait sandık kilidi ve anahtarı ile asma kilidin Fotoğraf lerini sunarken, amacımız ustanın eserlerinin gelecek kuşaklara belge olarak aktarılmasıdır.
Şurası unutulmamalıdır ki, sanatkarlar ölürler, ama sanatları ölmez. Ölmemelidir de.



Fotoğraf 7.8. Mitiloğlu Ustanın yaptığı dilli kilidinin ön ve arka görünüşleri

BÖLÜM 9

MÜZELERDE VE GELENEKSEL EVLERDE BULUNAN EL SANATLARINDAN ÖRNEKLER

EL SANATLARI AÇISINDAN DİYARBAKIR'DAKİ MÜZELERDE YER ALAN GELENEKSEL EL SANATLARI ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

[1] Levent MERCİN
[2] Seçkin AYDIN
[3]Derya ŞAHİN

[1] Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Kütahya
leventmercin@hotmail.com
[2., 3] Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim -İş Eğitimi A.B.D. Diyarbakır

Giriş

Geleneksel el sanatları, ilk insanların var olmasından bu yana kültürel değerler, iklim koşulları, ihtiyaçlar vb. gibi şartlara bağlı olarak ortaya çıkmış ve uzun bir süreç geçirerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bu anlamda el sanatlarının ilk örnekleri örtünmek, korunmak, iletişim aracı olarak kullanılmak ve estetik gereksinimler gibi farklı ihtiyaçları karşılamak amacıyla kullanıldığı ifade edilebilir. Daha sonra çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtır hale gelerek geleneksellik özelliği kazanmıştır.

Anadolu'nun, geleneksel el sanatları açısından Dünya'da en zengin kaynaklara sahip ender sayılabilecek yerlerden biri olduğu söylenebilir. Yüzyıllardır bu topraklarda yaşayan medeniyetler, Anadolu'nun zengin geleneksel el sanatları birikimini oluşturmuştur.

Türkler'in Orta Asya'dan Anadolu'ya göçer bir yaşam sürerek gelmesinden dolayı çadır ve buna bağlı olarak çadır yapımında ve yaşantısında kullanılan eşyaların çoğunluğunu kendilerinin yapma zorunluluğu, içinde yaşayan kişileri genellikle bir beceriye, el sanatına sahip kılmış; dokumacılık, keçecilik, işlemecilik geleneksel yollarla gelişmiştir. "Baharat Yolu" ve "İpek Yolu"nun Anadolu'dan geçmesi, bir çok alanda olduğu gibi, el sanatlarının gelişmesinde de çok önemli katkılar sağlamıştır (Onuk, 2005). Bu topraklar içerisinde yer alan Diyarbakır, kendine has iklim özelliği, coğrafi konumu, kültürel birikimi ile Anadolu'nun geleneksel el sanatları örneklerinin en özgün olduğu merkezlerden biridir.

Kültür, en geniş anlamıyla insanların ürettiği maddi ve manevi her şeydir denilebilir. Kongar'ın da belirttiği (2003) gibi, insanların ürettiği bütün araç gereçler maddi kültüre; anlamlar, değerler ve kurallar ise manevi kültüre ait birer örnek olabilir. Geleneksel el sanatları ise maddi kültür içerisinde yer alır. Maddi kültür kaynaklarının toplandığı, sergilendiği, korunduğu, halkın beğenisine sunulduğu ve halkın eğitilmesi amacıyla kullanılan kurum ise müzelerdir. Günümüzde müze türlerinin farklılaşması ve buna bağlı olarak görev alanlarının artması, ulusların ve toplumların kültürleri ile birebir ilişki içerisinde olduğu anlamını yüklemekte ve elbette ki müze kaynağı ile eğitim ön plana çıkmaktadır (Mercin, 2003). Bu anlamda el sanatları ile müzeler arasında doğal bir ilişki vardır denilebilir. Bu ilişki sadece, müzede yer alan eserlerin geleneksel el sanatları örneklerini sunmasından değil, aynı zamanda en gerçekçi biçimde geçmişin kanıtlarını günümüze taşımasından ve taşıdığı bu kanıtları dolaysız bir şekilde izleyiciyle çok amaçlı olarak buluşturmasındandır.

Maddi kültürün en güzel örnekleri olan geleneksel el sanatlarımız, teknolojinin gelişmesi, el sanatlarına ilginin yeterli düzeyde olmaması, el sanatları ile uğraşan ustaların azalması, halk ile el sanatlarının doğrudan buluşturulamaması ve el sanatlarının tanıtımının yeterince yapılamaması gibi pek çok gerekçelerden dolayı kullanım alanı azalmış, değerini yitirmiş ve

üretim şekli değişerek varlığını sürdürme çabası içine girmiştir.

Bu araştırma, Diyarbakır'da yer alan Arkeoloji ve Cahit Sıtkı Tarancı Kültür Müzeleri'nde yer alan geleneksel el sanatları örneklerinin bazılarını incelenmek ve burada yer alan veya şu an yok olmak üzere olan geleneksel el sanatlarının varlığını sürdürebilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için sorumluluğu olan kurumlara yönelik öneriler getirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Araştırma, Diyarbakır Arkeoloji Müzesi Etnografik Ürünler Bölümü ve Cahit Sıtkı Tarancı Kültür Müzesi'nde yer alan etnografik ürünlerin bazılarının incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Bulgular

Diyarbakır tarihi süreç içerisindeki uzun süren geçmişi, önemli yol geçişleri üzerinde kavşak konumunda olması, iklimi ve birçok medeniyetlere ev sahipliği yapmasıyla Güneydoğu Anadolu Bölgesinin en önemli kentlerinden biridir denilebilir. Bu özelliği sayesinde Diyarbakır, geçmişten gelen kültürel bir birikime kavuşmuş ve bunun sonucunda da geleneksel el sanatları bakımından önemli sayılabilecek örneklere sahip olmuştur. Diyarbakır geleneksel el sanatları örneklerinin bir kısmının Diyarbakır Arkeoloji ve Cahit Sıtkı Tarancı Kültür Müzeleri'nde yer aldığı görülmektedir. Diyarbakır geleneksel el sanatları örneklerini, genel olarak tekstil, metal işleri, ağaç işleri, cam işleri ve seramik olarak sınıflandırmak uygun olabilir. Ancak bunlardan özellikle tekstil (puşu, ipekli kumaşlar, mendil vb.) ve metal (kuyumculuk, bakırcılık) işleri önde gelmektedir. Örneğin bu anlamda tekstil ürünlerinden biri olan Diyarbakır mantinleri'nin, 1929 yılı İzmir Sergisi'nde altın madalya aldığı belirtilmektedir (Cansın, 1995). Bu olgu bize tekstil ürünlerinde Diyarbakır'ın önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Maden işçiliği açısından Diyarbakır'da bakırcılığın gelişmesi, Ergani ilçesi yakınlarında bakır cevherinin varlığıyla ilişkilendirilebilir. Ergani ilçesi yakınlarındaki Çayönü (M.Ö. 7250-6750) kalıntılarında bakırdan yapılmış kültür ürünlerinin olması bakırın çok uzun zamandan beri bu yörede kullanıldığını kanıtlamaktadır. Ayrıca Elazığ'ın Maden ilçesinde de bakır cevherinin olması ve yöreye çok yakın olmasının da (yaklaşık 80 km.) bakırcılığın gelişmesine önemli katkıları olduğu söylenebilir.

Diyarbakır'ın en önemli geleneksel el sanatlarından biri de şüphesiz kuyumculuktur. Diyarbakır'daki kuyumculuk sanatının en önemli ismi olarak, Ahmet Çelebi (940) kabul edilmektedir. Ahmet Çelebi'nin oluşturduğu mücevherat, altın ve gümüş işleri büyük ilgi görmüştür. 955-57 yıllarında Diyarbakır'a gelen Kanuni Sultan Süleyman, halk'a hitaben yaptığı konuşmada Ahmet Çelebiyi yaptığı çalışmalardan dolayı övmüştür. 966 yılında ise henüz şehzade iken Diyarbakır'a gelen İkinci Sultan Selim, Ahmet Çelebi'nin yapmış olduğu bir

çok ürünü beğenmiş ve alıp saraya götürmüştür. Yine onun yaptığı eserlerin önemli olduğunun kanıtlarından biri de, Mevlana Celalettin Rumi'nin türbesindeki gümüşten yapılmış ikinci kapısının işçiliğinin tamamının Ahmet Çelebi'ye ait olmasıdır (Komisyon, 1995).

Diyarbakır'daki kuyumcu ustalarından biri olan Celil Şengül (2006), adlarını hatırlayabildiği kadarıyla kuyumculuk sanatına hizmet eden diğer ustaların isimlerini şu şekilde sıralamıştır: Hüseyin Acemoğlu, İlyas Helvacıoğlu, İbrahim Özçelik, Abdülcelil Şengül, Yakup Tokmak, Nusret Babur, Sabri Özçelik ve Abdulgafur Can.

Şengül (2006) kuyumculuğu altın ve gümüş işçiliği olarak iki kısma ayırmaktadır. Ona göre altın işleri telkari, kabartmacılık, hasır bilezik, kişniş, habbe (hab) ve döküm işçiliği olarak alt başlıklara ayrılırken, gümüş işleri ise telkari ve kabartma işçiliği olarak iki kısma ayrılmaktadır. Şen ayrıca bunların dışında "Savat İşlemeciği"'nin de var olduğunu belirtmiştir.

Kuyumculuk el sanatının örneklerinden Diyarbakır'a özgü hazırlanan hasır bilezikler, genel olarak 18 veya 22 ayar altın; 85, 95 ve 100 mikron ölçülerinde tel kullanılarak ve 18.5 cm standart boyutlu olarak uygulanmaktadır. Hasır bilezik yapımı önce istenilen mikron ölçüsündeki altın tellerin hazırlanmasıyla başlar. Daha sonra altın teller bir malafa üzerine sarılır ve teller dikdörtgen şekline getirilerek sarılan bu teller enine kesilir. Bu işlem sonrasında bir ucu kesilmiş birçok dikdörtgen halka oluşur. Bu halkalar iç içe geçirilir ve açık uçları kaynakla birleştirilir. Daha sonra teller penseyle bükülüp örs üzerinde dövülür ve elle bükülerek bilezik şeklini alması sağlanır. Bileziğin anahtarı ise kalem işiyle süslenir. Bileziğin iki ucunu birleştiren ve yörede "kaş" adı verilen anahtardaki motif, diğer bileziklerdeki motiflerden farklı olarak "dağların arasından güneşin doğuşunu" anlatır (Atasay, 2004). Bu motif, yörenin geçmişine bakıldığında 13'ncü yüzyıla işaret etmektedir. Ülker Erginsoy "İslam Maden Sanatının Gelişimi" adlı kitabında, yörede dökümle elde edilen kabartma desenlerle süslü Selçuklu devri madeni eserlerinden çoğunun üzerinde güneş ve ay sembolleri ile aslan, grifon, sfenks, boğa ve ejder gibi figürlerin bileşiminden oluşan kompozisyonların olduğunu belirtmiştir. Bu şekilde kullanılan güneş ve ay sembollerinin koruyucu anlamlar taşıdıkları ve bir tür nazarlık olarak kullanıldığı ifade edilebilir (Atasay, 2004).

Diyarbakır geleneksel el sanatları örneklerinden bir diğeri olan kolyeler, 1927 doğumlu uzun yıllar kuyumcu ustalığı yapmış olan H. M. Şükrüoğlu'na (1999) göre, Diyarbakır'da yaygın olarak kadınlar tarafından süs amaçlı kullanılmaktadır. Ona göre kolyeler, delikli (yapraklı), hablı (toplu), kişnişli, direkli, badem yapraklı, kozanlı ve incili kolye olarak adlandırılırlar.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan El Sanatları'ndan Örnekler

Arkeoloji Müzesinde yer alan geleneksel el sanatı ürünleri genel olarak tekstil ürünleri (yelek, fes, kofi, eyyün, heybe, para kesesi, halı ve kilim dokumacılığı), telkari işlemeciliği ürünleri

(bilezik, gerdanlık, küpe vb.), gümüş işlemeciliği (şırrık, eyyün, şarbağı, hamaylı, halhal, kemer, bilezik, muska, sigaralık, çay kaşığı, çay tabağı, nalın=takonya, ayna arkalığı vb.) ve ahşap işlemeciliği ürünlerinden (silah, peştahtah -sandık-, vb.) oluşmaktadır.
Yukarıda isimleri belirtilen ürünlerden bazılarının yapım süreci ve özellikleri aşağıda verilmektedir.

1. Tekstil Ürünleri

a. Fes: Genel olarak kadınlar tarafından kullanılan, keçeden yapılmış ve kofi ile fini olarak sınıflandırılan bir üründür. Fini yörenin yaşlı kadın bireyleri tarafından kullanılan, saç bağı olmayan ve içerisinde kasnağı olan bir üründür. Kofi ise daha çok yörenin genç kızları tarafından kullanılan, saç örükleri bulunan ve genelde çift yada kırk örüklü çeşitleri olan; saç örgüleri ise mavi boncuk, gümüş penez, mecidiye, muska ile süslenmiş bir türünü oluşturur (Fotoğraf 1).



Fotoğraf . 1 Başlıklı Fes

b. Yelek: Bu ürünlere yörede genel olarak "sırma işi" de denilmektedir. Sırma işleri çoğunlukla kırmızı ve siyah kadife üzerine bazen ince altın tellerle bazen de gümüş gri tellerle bitkisel motiflerin stilize edilerek ve geometrik biçimlerin birbirine uyumlu ve özellikle de simetriye dikkat edilerek yapılmasıyla oluşturulur. Kadifelerin kırmızı ve siyah üzerine sarı (altın) ve gri (gümüş) kullanılmasıyla renkte açık koyu değerler elde edilerek estetik değerlerin önemsendiği kanıtlanmıştır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf . 2 Yelek

2. Gümüş ve Altın İşlemeciliği Ürünleri

a. Şırrık: Yörede yaygın olarak kadınların kullandıkları bir takı çeşidi olan bu ürünün, sadece gümüşten yapıldığı söylenebilir. Bu takı özellikle "kofi" denilen tekstil ürününün üst kısmı, yani başın tam orta kısmına gelecek şekilde yerleştirilir. Yerleştirme işlemi hem ortadan hem de başın sağ ve sol tarafından birbirine tutturularak sağlamlaştırılır. Şırrık üzerinde güneş, yaprak, damla, zig zag şeklinde geometrik ritmler ve yılan motifleri kullanılmaktadır. Büyük parçalardan meydana gelebilir. Boyun ve kafaya takıldığı gibi kolye olarak kullanılanı da vardır (Böçkün, 1999; akt: Kuday). "Şırrık" takısı üzerinde kullanılan güneş motifi genel olarak Güneydoğu Anadolu yöresinde hemen hemen tüm maden işlemeciliği üzerinde kullanılan tipik motiflerden biridir. Bu motifin bir çeşit nazarlık olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca "şırrık" takısında yer alan büyük üçgen parçaların sayılarının bazılarında 1 (bir) bazılarında ise 3 (üç) ve ya daha fazla olması, bölgede yaşayan aşiretleri temsil ettiği de ifade edilmektedir (Fotoğraf 3-4).



Fotoğraf 3. (Şırrık)



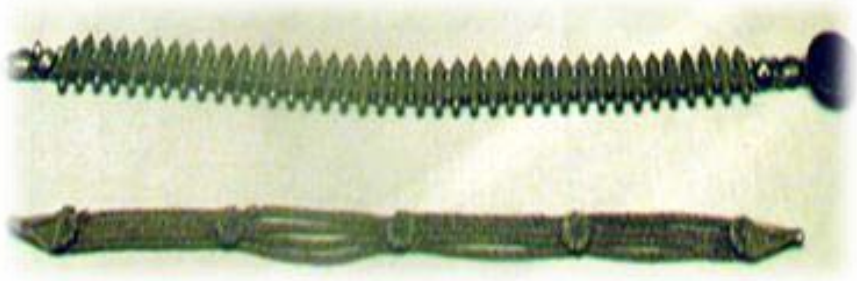
Fotoğraf 4. (Şırrık)

b. Eyyün: Genel olarak halkın kendi yaratıcı gücünü kullanarak ortaya çıkardığı bir üründür. Eyyün hazırlama işlemi öncelikle beyaz bir bez parçasının kesilmesi ile başlar. Beyaz bez parçası 1 cm (bir) eninde ve başın arkasından bağlanabilecek uzunlukta olacak şekilde hazırlanır. Daha sonra hazırlanan bu bezin alt kısımları içerisine kartonlar yerleştirilerek üçgen kalıplar oluşturulur. Oluşturulan bu üçgen kalıplar üzerine Osmanlı paraları (eski para) yerleştirilir. Üçgen parçalar üzerinde kullanılan altının küçük olmasına dikkat edilirken alın kısmına gelenler ise büyük tercih edilir (İnal, 1999; akt: Kuday, 1999). Bazen ekonomik güce göre eski para yerine gümüş paralar da kullanılmaktadır.

c. Kişniş ve Hablı Gerdanlıklar: Diyarbakır kuyumculuğunda hasır bilezikten sonra en önemli geleneksel el sanatı ürünü olarak "kişniş" ve "hablı" gerdanlıklar gelir. Halka halindeki altın tellerden oluşan çiçek motifli zincir ve bu zincirden sarkan kürelerle çok estetik görünen gerdanlıkların küçük kürelerle süslü olanlarına "kişniş", büyük kürelerle süslü olanlarına ise "hab" adı verilir. Kişniş gerdanlık öncelikle zincir yapımıyla başlar. Zincir oluşturulmadan önce dört halka çiçek şeklinde birleştirilir. Çiçek görünümü alan ve dört halkanın birleşmesinden oluşan her bir parçanın ortasına ön kısmında görünecek yerine yıldız, arkasına daire biçimli pullar yerleştirilir. Daha sonra her bir parça tellerle birbirine

bağlanır. Yaklaşık 24 adet dörder halkalı parçanın birleştirilmesi ile oluşan zincirden sarkan içi boş küreler özel bir kalıp kullanılarak elde edilir. İki parçadan oluşan kalıpların içi taşlarda süslenir.

d. Gümüş Kemer: Gül, menekşe, lale, yonca yaprağı gibi motifleri bulunan gümüşten imal edilip ve bele takılan bir süs eşyasıdır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Gümüş Kemer

e. Halhal: Yörede genç kızların ve çocukların ayaklarına takılan, pirinç yada gümüşten yapılan, ayaklar hareket ettikçe ses çıkaran bir ayak takısıdır. Halhalın ses çıkarmasının amacı, yörenin iklim yapısı gereği zararlı böceklerin çok olmasından dolayı çocuk ve tarlada çalışan kızlara yaklaşacak herhangi bir zararlı hayvanı korkutup kaçmasını sağlamak içindir (http://www.diyarbekir.com/halkoyunlari.asp).

Cahit Sıtkı Tarancı Kültür Müzesi'nde Yer Alan El Sanatları'ndan Örnekler

Cahit Sıtkı Tarancı Evi'nin (Kültür Müzesi), Diyarbakır'a özgü ve sağlam kalmış ev tipleri arasında en iyi örneklerden birini oluşturduğu kabul edilmektedir. Ev 1733 yılında inşa edilmiştir. Daha sonra şairin ailesine geçmiştir. Şair 2 Ekim 1910 yılında dört bölümlü (yazlık, kışlık, ilkbahar ve sonbaharlık), 14 odalı evin yazlık (kuzeyde) olarak tabir edilen ve büyük oda olarak adlandırılan kısmında dünyaya gelmiştir. Şairin çocukluk ve gençlik yıllarının bir bölümünün geçtiği tarihi ev, 1973 yılında Kültür Bakanlığı tarafından satın alınmış onartılmış ve aynı yıl Cumhuriyetin 50. yılında müze olarak hizmete açılmıştır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. C.S.T. Müzesinden ayrıntı

Ev, iklim şartları göz önüne alınarak dört mevsimlik, içe dönük, orta avlulu ve çok pencereli olarak yapılmıştır. Yapımında yörede bol bulunan siyah kesme bazalt taş (erkek ve dişi) kullanılmıştır. Siyah bazalt taşın baskın rengini kırmak için beyaz taşlarla renk almaşığı oluşturularak, dengelenmeye çalışılmıştır. Pencere gözemelerindeki demir parmaklıklar ile "Cız" ya da "Kehal" adı verilen süslemeler aynı zamanda bir hareket öğesi oluşturmuştur. Avlunun ortasında oval biçimli bir havuz vardır (İnal, 1995).

Müzede yer alan süsleme ögeleri Tuncer'in de (1999:241) belirttiği gibi, Diyarbakır konutlarını bütünleyen ayrılmaz bir parçadır. Ayrıca müzedeki saçaklar, Diyarbakır evlerine has bir dinamizm öğesi olarak kullanılmıştır. Bu süsler avluyu bütünleyen ve onu saran bir etki bırakır. Tarihi Diyarbakır konutlarının genelinde olduğu gibi bu müzedeki havuz suyunun tahliye edildiği oluk, özenle işlenmiş iyi bir taş işçiliği örneği oluşturmaktadır.

Diyarbakır'daki geleneksel el sanatları örneklerinden biri olan taş işçiliği için söylenilebilecek şey: genel olarak dönemin özelliklerine, kullanılan malzemenin niteliğine ve zamanın yöneticilerinin beğenilerine göre değişkenlikler gözlemlenirken, bu yapıların ister bir kale burcu, ister bir cami portali, isterse bir mezar taşı olsun hepsinde olan ortak özelliğin yapılan şeyin işlevselliği yanında estetik kaygılarının da gözetilmiş olmasıdır (Mercin, 2004).

Ahşap İşleri

Müzede yer alan ve şairin özel olarak kullandığı belirtilen el sanatları örnekleri sandık, beşik ve sehpa ürünlerinden oluşmaktadır. Ürünlerin, o dönemde yaygın olarak kullanılan elma, ceviz, armut, sedir, abanot ve gül ağaçlarından yapılmış olabileceği söylenebilir. Ayrıca bu ürünler üzerindeki işlemelerin kakma tekniği ile yapılmış olduğu da ifade edilebilir. Çünkü Barışta'nın (1988:69) belirttiğine göre, Osmanlı döneminde kündekari tekniği kaybolmaya başlamış ve yenilik olarak midye kabuğundan elde edilen sedef, yaşlı büyük kaplumbağanın karınderisi kurutularak yapılan bağ ve fildişi kakılarak oluşturulan "kakma tekniği" kullanılmaya başlanmıştır. O dönem içerisinde kullanılmış olan bu ürünlerden özellikle beşik olarak kullanılan geleneksel el sanatı örneği (Fotoğraf: 7), hem büyüklüğü hem de ön ve arka kısmında yer alan oyma tekniği ve kakma tekniği kullanılarak yapılmış ortası boş, oval kıvrımlı direkleri ile bir kayık görüntüsü andırmakta ve bu özellikleriyle dikkat çekici görünmektedir. Beşiğin kenar kısımları (korkuluk) ise hafif eğik biçimde yuvarlak, trabzan direklerini andırır biçimde ahşapların oyulmasıyla elde edilmiş tahtaların simetrik biçimde dizilmesiyle oluşturulmuştur. Beşiğin ayak kısmındaki sedeflerin biçimleri geometrik olarak tercih edilmişken, beşiğin diğer kısımlarında bezeme öğesi olarak bitki ve yaprak motiflerinin tercih edildiği görülmektedir.



Fotoğraf 7. Beşik

Müzede yer alan sandık, beşik ile aynı teknik özellikleri taşımaktadır. Ancak sandıkta bezeme öğesi olarak sandığın yan yüzeyinde bordür kullanılması ve içerisinde yarım daire biçiminde şekiller kullanılması, onu beşikten farklı kılmaktadır (Fotoğraf 8). Ayrıca sandığın yan yüzeyinde çiçekli ve bol yapraklı bitki motiflerinin kullanıldığı da görülmektedir. Bu motifler tamamıyla kakma tekniğiyle yapılmıştır. Hem beşik hem de sandık yazarın doğduğu oda içerisinde yer almaktadır.



Fotoğraf 8. Sandık



Sandıktan desen ayrıntısı

Müzede yer alan dikkat çekici bir diğer geleneksel el sanatı ürünü ise yazarın kitap ve belgelerinin yer aldığı odada yer alan sehpadır. Çünkü sehpa genel anlamda günümüz sehpalarından pek farklı görünmemektedir. Ancak karşılıklı olarak her iki yan yüzeyi incelendiğinde yüzeylerde tavus kuşu figürünün motif olarak kullanılması dikkat çekicidir (Fotoğraf 9).



Sehpadan desen ayrıntısı



Fotoğraf 9. Sehpa



Sehpadan desen ayrıntısı



Sehpadan desen ayrıntısı

Tartışma ve Değerlendirme

Genel anlamda Türkiye'de, dar anlamda Diyarbakır'da geleneksel el sanatlarının yok olmayla karşı karşıya olduğu ifade edilebilir. Ancak bu gerçek kabul edilmekle birlikte hem Türkiye genelinde hem de Diyarbakır'da geleneksel el sanatlarının yeniden canlandırılması ve varlığını sürdürebilmesi için çok önemli girişimlerin olduğu da bilinmektedir. Örneğin Diyarbakır'da Diyarbakır Valiliği'nin 2005 yılında düzenlediği "Geleneksel El Sanatları Sergisi"; Diyarbakır Halk Eğitim Merkezi tarafından 2006'da "Geleneksel El Sanatları Sergisi"'nin açılması ve bu sergide Ticaret ve Sanayi Odası bünyesinde yürütülen GES Projesi kapsamında taş baskı, puşi ve telkari ürünlerinin sergilenmesi; İl Kültür Müdürlüğünün düzenlediği kurslar; Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası tarafından yürütülen "Geleneksel El Sanatları Projesi"; Diyarbakır Valiliği, Diyarbakır Ticaret Borsası, Dicle Üniversitesi, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile Diyarbakır Tanıtma Kültür ve Dayanışma Vakfı ortak organizasyonuyla amacı "Diyarbakır ve Yöresindeki Geleneksel El Sanatları İle İlgili Her Türlü Teorik ve Pratik Çalışmaların Tartışılması ve Konuya Canlılık Kazandırılması" olan sempozyum düzenlenmesi olumlu girişimlerdir. İfade edilen çalışmaların amacına ulaşıp ulaşmayacağı ileriki yıllarda değerlendirilecektir. Ancak her şeyden önce bu tür etkinliklerin yapılıyor olabilmesi dahi büyük bir kazanım olarak algılanmaktadır. Elbette ki bu noktada müzelerin, üniversitelerin ve yerel yönetimlerin de bu tür veya farklı girişimlere katkı sağlaması gerekir.

Müzeler, dünya genelinde el sanatlarını yaşatma konusunda etkili kurumlar olarak görülmektedir. Örneğin Michigan Devlet Üniversitesi Müzesi (2006), Michigan gelenekleri ve geleneksel sanatlar (Traditions and Traditional Arts) programları ile geleneksel sanatlardan ağaç oymacılı, deri işlemeciliği, yıllık konferans zincirleri ve müze dışındaki eğitim talep eden kurumlara eğitim desteği verme gibi bir çok etkinliği gerçekleştirmektedir (http://www.uiowa.edu/~nathist/Site/programs.html).

1975 yılında kurulan ve devlet ile Londra Kent Birliği tarafından finanse edilen Londra Müzesi'nin amacı: Londra kentinin ve halkının tarihini bütün çeşitliliği içinde herkes için anlaşılır hale getirmek, ziyaretçiden araştırmacıya kadar müzeyi kullanan herkesin daha iyi anlayabilmesini sağlayabilmek için geçmişi aydınlatmak ve Londra'yı dünyanın diğer önemli kentleri ile ilişkilendirmektir (Hebdıtch, 2001).

Yine Missouri Üniversitesi'nden Arkeoloji ve Sanat Müzesi tarafından desteklenen ve 1984 yılında oluşturulan Missouri Geleneksel Halk Sanatları Programı'nın (MFAP) amacı, missouri vatandaşlarının yöredeki halk yaşamını, halk sanatlarını onlara sunmak, onları korumalarını ve karşı-kültürleri (cross-cultural) anlamalarını sağlamaktır. Yine amaçları hemen hemen aynı olan bu müzelerden biri de Riverside Belediye Müzesidir.

Türkiye'de Bursa Kent Müzesi, geleneksel el sanatlarını yaşatmaya çalışmaktadır. Birer birer yok olan el sanatları ustalarına kapılarını açan kent müzesi, geleneklerin yaşatılmasına öncülük etmektedir. Bursa Kent Müzesi direktörü Ahmet Erdönmez, proje ile geleneksel el sanatlarının yaşatılmasına öncülük etmeyi amaçladıklarını söylemektedir (http://www.ntvmsnbc.com/news/354837.asp).

Prof. Hüsamettin Koçan`ın girişimleriyle doğduğu yer olan el sanatlarıyla ünlü Bayburt`un Bayraktar köyünde, kültür turizmini teşvik etmek ve bölgenin ekonomik yaşamını canlandırmak amacıyla "Baksı Müzesi Halk Sanatları Araştırma Uygulama Merkezi" açılmıştır (http://tumgazeteler.com/fc/ln.cgi?cat=33&a=722519).

Ulusal kültür varlıklarının en önemlilerinden biri olan el sanatlarının araştırılması ve tanıtılması, özellikle üniversitelerin görevleri arasında olduğu söylenebilir. Çünkü belli bir ülkede yaşayan halka özgü kültür varlıklarını ayrıntıları ile derinlemesine incelemek ve bunlarla kalmayarak toplum birikimlerini, kültür farklılıklarını, onlardaki üretim ve tüketim özelliklerinden gelen farklı töreleri ve kültür ürünlerini incelemek gerekmektedir (Akpınarlı, 2000). Örneğin bu anlamda GAP Bölgesi El sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Harran Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı bir birim olarak, 2547 sayılı Kanunla değişik 7/d-2 maddesi uyarınca kurulmuştur. Merkezin amacı kısaca şöyledir:

GAP Bölgesi el sanatları kronolojik bir sistem içinde incelemek, envanter oluşturmak, aslına uygun onarım yapmak, sanatkarlarını desteklemek, alanla ilgili yapılacak lisansüstü çalışmalarını desteklemek, tanımlarını yapmak, günümüzde yaşayan son ustalarının deneyimlerinden yararlanmak ve üretimde bulunmak, merkezin amaçlarına uygun kongre, sempozyum, seminer, konferans ve oturum gibi çalışmalar yapmak; kurslar düzenlemek, merkezce yürütülen çalışmalardan elde edilecek bilgi materyali birikimini, araştırmacıların faydalanmasına sunmak, el sanatlarımızın korunması, bakımı onarımı ve üretimi için gerekli laboratuar ve atölye kurmak, el sanatları ve kültür müzeleri kurmak.

Türkiye'de geleneksel el sanatlarını araştırma merkezi olan diğer üniversiteler ise şunlardır:

1. Anadolu Üniversitesi: Seramik Araştırma Merkezi,
2. Atatürk Üniversitesi: Halıcılık Eğitim Merkezi,
3. Celal Bayar Üniversitesi: Manisa ve Yöresi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi,
4. Çanakkale 19 Mart Üniversitesi: El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi,
5. Dumlupınar Üniversitesi: Çini ve Seramik Araştırma Merkezi,
6. Gazi Üniversitesi: Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi,
7. Gazi Osman Paşa Üniversitesi: Doğal Boyalar Araştırma Merkezi,
8. İnönü Üniversitesi: Geleneksel El Sanatlarını Araştırma Merkezi,
9. Kahramanmaraş Sütçü İmam Ü: Kahramanmaraş Yöresi Kültür Değerlerini Arş. Merkezi,
10. Marmara Üniversitesi: Geleneksel El Sanatlarını Araştırma ve Uygulama Merkezi,
11. Mersin Üniversitesi: Güzel Sanatlar Enstitüsü Restorasyon ve Koruma Merkezi,
12. Selçuk Üniversitesi: Türk El Sanatları Araştırma Merkezi,
13. 100. Yıl Üniversitesi: Türk El Sanatları Araştırma Merkezi,
14. Zonguldak Üniversitesi: Ahşap Kültürünü Araştırma Merkezi.

Öneriler

Yukarıda elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Geleneksel el sanatlarını geniş halk kitlelerine ulaştırabilmek, gelecek kuşaklara aktarabilmek ve yaşatabilmek için Diyarbakır'daki geleneksel el sanatlarını eğitimin içerisine katmak, yani örgün eğitim içerisinde ele almak gereklidir.
2. Müzede yer alan geleneksel el sanatları ile ilgili yeterli düzeyde bilgi toplanmalı ve bu bilgiler müzeye gelen ziyaretçilere etiket, bilgi panoları, broşür veya tanıtım CD'si şeklinde hazırlanarak sunulabilmelidir.
3. Diyarbakır Valiliği ve Dicle Üniversitesi İşbirliği İle "Geleneksel El Sanatlarını Araştırma ve Uygulama Merkezi" kurulmalıdır. Bu merkez sadece envanter çıkartmak için ve araştırma yapmak için bir yer değil, aynı zamanda çağdaş gereksinimleri geleneksel değerler katarak uygulamalar yapabilecek atölyelerle donatılmalıdır.
4. Yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşları geleneksel el sanatlarının tanıtımına sürekli destek vermelidir.

Kaynakça

AKPINARLI, H. Feriha (2000). *Geleneksel El Sanatları İle İlgili Projeler Kapsamında Dokumacılık, Örücülük Sanatının Yerel Kalkınma ve Turizmdeki Yeri*. **Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Uluslararası Sempozyumu**, Kültür Bakanlığı Yayınları (19-21 Ekim 2000), İstanbul.

ATASAY (2004). **Zaman Geçer Altın Kalır Yaşayan Anadolu Takıları**. Atasay Kuyumculuk.

BARIŞTA, H. Örcün (1988). **Türk El Sanatları.** Kültür ve Türizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BAŞBAKANLIK (1995). **Harran Üniversitesi GAP Bölgesi El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Yönetmeliği**. Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü.

CANSIN, Doğu (1995*). Diyarbakır El Sanatları*. **Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 28. İş Bankası Yayınları, s. 65-66.

ŞENGÜL, Celil (2006). Diyarbakır Kuyumculuğu. Kuyumcu Ustası (Canlı Kaynak), Diyarbakır.

HEBDITCH, Max (2001). *Londra Müzesi.* **Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkılar**. Ed: Burçak Mardan. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

İNAL, Necdet (1995). *Diyarbakır Müzeleri.* **Kültür ve Sanat Dergisi**. Sayı: 28. İş Bankası Yayınları. s. 57-59.

KOMİSYON (1995). **2000'e Beş Kala Diyarbakır**. Diyarbakır Valiliği Yayınları.

KONGAR, Emre (2003). **Kültür Üzerine.** İstanbul: Remzi Kitabevi.

KUDAY, Rıdvan (1999). **Diyarbakır Yöresindeki Süslenme ve Takılar.** Şükrüoğlu, H. Mahmut (Canlı Kaynak). Dicle Üniversitesi, Yayınlanmamış Lisans Tezi. Diyarbakır.

MERCİN, Levent (2003). *Kültür Ve Sanat Değerlerinin Yaşatılmasında Müzelerin Rolü*. www.e-sosder.com. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Y. 2003 C.2 S. 6 (106-114).

MERCİN, Levent (2004). *Diyarbakır'daki Geleneksel Türk El Sanatları Örneklerinden Taş İşçiliği Üzerine İncelemeler*. **I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu Bildirileri İçinde,** 20-22 Mayıs. Diyarbakır Valiliği. s. 375-384.

ONUK, Taciser (2005). *Geleneksel Sanatlar Konusunda Uygulanan Projelerin Yerel Kalkınma ve Turizmdeki Önemi.* Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Uluslararası Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları (19-21 Ekim 2000), İstanbul.

TUNCER, O. Cezmi (1999). *Diyarbakır Evleri*. **Diyarbakır Müze Şehir**. Haz: Şevket Beysanoğlu, M. Sabri koz ve E. Nedret İşli. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. s. 232-245.

İnternet Kaynakları

http://tumgazeteler.com/fc/ln.cgi?cat=33&a=722519. 26.08.2006 tarihinde alınmıştır.

http://www.diyarbekir.com/halkoyunlari.asp. 15.11.2006 tarihinde alınmıştır.

http://www.ntvmsnbc.com/news/354837.asp. 26.10.2006 tarihinde alınmıştır.

http://www.uiowa.edu/~nathist/Site/programs.html. 14.11.2006 tarihinde alınmıştır.

GELENEKSEL DİYARBAKIR EVLERİNDE MALZEME'NİN STRÜKTÜR VE SÜSLEME ÜZERİNE ETKİSİ

İclal ALUÇLU

D.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Bina Bilgisi Anabilim Dalı, ialuclu@dicle.edu.tr

1.Giriş

İnsanın yaşadığı çevresinde bulunan malzeme, iklim koşulları, yaşama biçimleri, üretilen evlerin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. İnsanların ürettikleri evlerin özellikleri, (malzeme, fonksiyon, biçim, vs.) söz konusu uygarlığın kültürünü de yansıtmıştır.

Çalışmaya, Türkiye'deki eski evlerde ve geleneksel Diyarbakır evlerinde yapının strüktür malzemesi ile süsleme malzemesi arasında bir ilişkinin olduğu varsayımı ile başlanmıştır. Öncelikle malzeme, strüktür, süsleme kavramları araştırılmış, sonra aralarındaki ilişki açığa çıkarılmıştır.

Geleneksel Diyarbakır evlerinin üretiminde kullanılan taş malzeme, aynı zamanda yapının strüktürünü de oluşturmuştur. Buna bağlı olarak da yapılardaki süslemenin, taş malzemeden faydalanılarak yapılmış olduğu gözlenmektedir. Böyle bir uyum aynı zamanda Türkiye genelindeki eski evlerde de söz konusudur.

Bu çalışma ile geleneksel Diyarbakır evlerinin üretilişinde, gerekli olan malzemenin, strüktür ve süsleme ilişkisinin araştırılıp varılacak sonuçları, aktarmak amacı esas alınmıştır.
Sonuç olarak yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Diyarbakır evlerinde yapının strüktüründe kullanılan malzemenin, yapının süslemesini de etkilediği gözlenmiş, aynı uygunluğun, Türkiye genelindeki eski evlerde de söz konusu belirtilmiştir.

Çalışmada Diyarbakır evlerinde;
- Kullanılan malzemelerin neler olduğu,
- Özelliklerinin nasıl olduğu,
- Yapının strüktüründe hangi malzemelerin kullanıldığı,
- Yapının süslemesinde hangi malzemelerin nasıl kullanıldığı incelenmiş, bunlarla ilgili çeşitli fotoğraf ve çizimler verilmiştir.

2. Tanımlar Ve Kavramlar

2.1. Malzeme Kavramı

Genelde malzeme, yeni bir oluşum meydana getirmek için kullanılan nesnedir. Yapıyı oluştururken kullanılan bütün malzemeler de "yapı malzemesi" olarak adlandırılabilir.

Yapı malzemesi doğal çevreye bağlı olarak, insanların içinde yaşadıkları konutu üretirken, göz önünde bulundurdukları diğer etkenler gibi(iklim koşulları, yaşama biçimleri) yönlendirici bir etken olmuştur. Yapı eylemi, doğadaki malzemenin olduğu gibi kullanılmasıyla başlamıştır. İlk insanlar önce ağaç dalları, taş ve çamur gibi malzemeleri kullanmışlardır. Sonraları malzeme, ilkel çağdan günümüze gelinceye kadar gelişim süreci içinde, değişik biçimlere girmiştir.

Doğadan elde edilen malzeme, çoğunlukla yapıda doğadaki biçimi ile kullanılmaz. Çeşitli işlemlerden geçirilen doğal kaynaklar, gereç ve giderek birbirine göre daha çok bitirilmiş "yapı ürünlerine" dönüştürülür. Böylece, daha faydalı ürünler elde edilerek, kullanım alanını genişletme imkânı sağlanmaktadır (Balanlı,1981).

Ülkemizde, Karadeniz ve Marmara bölgesinde ormanlık alanın bol olması o bölgelerdeki konutlarda kullanılan malzemenin de ahşap olmasına, ayrıca Ege ve Akdeniz bölgelerinde kısmen taş ve çoğunlukla ahşabın bulunması, konutlarda ve süslemede ahşap ve taşın birlikte kullanımına neden olmuştur. Güney Doğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinde ahşap malzemenin az, bunun yanı sıra taş malzemenin çok olması, bu bölgelerdeki konutların taştan yapılmasını gerektirmiştir. Buna bağlı olarak süslemeler de taş malzeme kullanılarak yapılmıştır.

Geleneksel Diyarbakır evlerinin üretiminde kullanılan taş malzeme, aynı zamanda yapının hem strüktürünü hem de süslemesini oluşturmuştur. Buna bağlı olarak da yapılardaki süslemenin, taş malzemeden faydalanılarak yapılmış olduğu gözlenmektedir. Böyle bir uyum aynı zamanda Türkiye genelindeki eski evlerde de söz konusudur.

2.2. Strüktür Kavramı

İnsanın, kendi gereksinimini giderebilmek, Örneğin; barınabilmek için kendisine ev, karnını doyurmasına yardımcı olacak kap kacakları üretmesi için de yakınında bulduğu malzemeyi, biçimlendirmesi gerekmiştir.

Biçim, meydana getirilmeden önce insanın kafasında oluşmuş bir tasarı şeklinde bulunur. Buna göre biçimi,<malzemeyi salt bir malzeme olmaktan kurtarıp ayağa kaldıran düzen...> olarak tanımlamak mümkündür. Ancak böyle bir düzen, ayakta durabilmek için bir iskelete gereksinim duymaktadır.<İşte bu iskelete yani biçimi ayakta tutacak sisteme, strüktür...> denir (Kuban,1990).

Canlılar, korunma içgüdüleri ile doğal çevrenin yaşama koşullarına uyabilmek için kendilerini, yapı eylemine zorlamaktadır. Birçok hayvan, özellikle arı, kuş, karıncalar oldukça gelişmiş bir yapım sürecine dayanan ve ilginç olan yuvalarını insanlardan önce yapmışlardır. İlk insanların, böyle bir eyleme girişmediklerini, bunun yerine doğada hazır buldukları barınakları kullandıkları görülmektedir. Yapının üretilmesini etkileyen eylem, mimarinin oluşmasına neden olmuştur.

2.3. Süsleme Kavramı

Süsleme,<yapının asal öğelerini, işlevlerinin gereği olmayan hatta bazen onlarla bir ölçüde

karşıtlaşabilen iki ve üç boyutlu biçimler, düzenler ve renklerle...>bezemektir.

Birçok tarihi üslupta, yapıyı süsleme isteğinin, işlev, yapım, hatta strüktür gerekliliğinden daha güçlü olduğu gözlenmektedir. Tarih boyunca, en çok kullanılan süsleme uygulaması, yapının sonradan süslenmesidir. Duvarların bittikten sonra başka malzemelerle kaplanması, boyanması, mermer ve renkli taşın kullanılması, freskler, oymalar, renkli camlar mimariye kimlik kazandırmıştır.

Değişik süsleme tekniklerinin kullanılması, çevrede bulunan malzeme olanaklarına olduğu kadar, kültürün etkisine de bağlıdır. Örneğin, Türkler, Anadolu'da Bizans çağındaki mozaik tekniklerini kullanmamışlar, onun yerine İslam devletlerinin ortaya çıkardıkları alçı süslemelerini daha çok benimsemişlerdir (Tolga,1982).

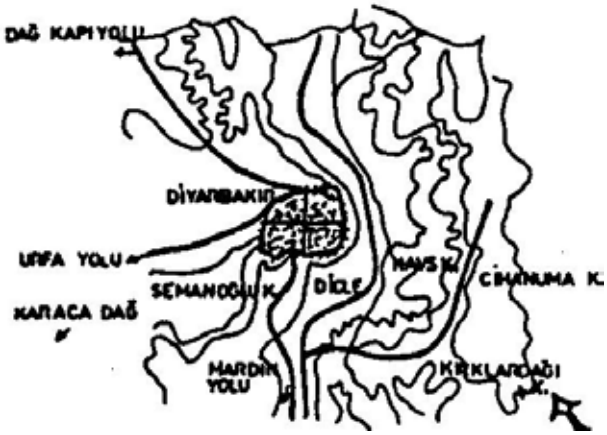
Ayrıca, bunun yanında, taşın işlenmesi ile meydana getirilen süsleme, bölgesel geleneklere ve malzeme olanaklarına bağlı kalmıştır.

3. Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Malzeme

Diyarbakır şehri, asırlar boyunca ileri bir mimari ve yapı bilgisine sahip olmuştur.
Diyarbakır'da mimari gelişimin varlığını duyuran yapıların başında evler gelmektedir. Bölgede bulunan malzeme, iklim koşulları v.s. gibi etmenler geleneksel Diyarbakır evlerinde değişik mimari karakterler ortaya koymuştur.

Amid adıyla tarihe Türklerle başlayan ve Diyarbakır olarak yine Türklerle devam eden şehirde, yöresel karakterlerin en önemli etkenlerinden biri yörede bolca bulunan bazalttır. Diyarbakır evlerinde bazalttan başka yine çevrede bulunan kalker, toprak, kerpiç, tuğla-kiremit, mermer, metal, kavak-ceviz ağaçları, alçı, renkli cam gibi malzemeler de kullanılmıştır.

Bazalt: Geleneksel Diyarbakır evlerinde esas yapı malzemesi, yörede bol bulunan ve volkanik bir taş olan bazalttır (Şekil-1).Hemen bütün yapılar, bu taştan yapılmıştır. Siyah bazalt taşı, sertlik derecesi yüksek (2.25–2.70 arası) olduğundan darbelere, hava koşullarına ve zamana karşı oldukça dayanıklı doğal bir malzemedir. Diyarbakır mimarisine hâkim olup, tüm birimlerinin hem taşıyıcı, işlevsel hem de estetik açıdan ana malzemesidir. Siyah renkli olan taş, halk arasında erkek bazalt ve dişi bazalt taşı olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Erginbaş,1953).



Şekil 1. Diyarbakır'ın Çevresi, Bazalt Platosu ve Dicle Vadisi

Erkek bazalt taşı, sık gözenekli, dayanım gücü yüksek bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle, sütun ve sütun başlıklarında, duvarlarda kullanılmıştır (Fotoğraf -1).

Dişi bazalt taşı ise gözenekli bir yapıya sahip olduğundan daha çok evlerin avlusunda kullanılmıştır. Avlular yıkanırken taşın bünyesine yerleşen su, avluyu bir süre serin tutmaktadır. Dişi bazalt taşının erkek bazalt taşına oranla daha yumuşak olması, yapıların süslemesinde dişi bazalt taşının daha çok kullanılmasına neden olmuştur (Fotoğraf -2).



Fotoğraf 1. Sütunlarda erkek taş kullanımı
(Behram paşa konağı)



Fotoğraf 2. Avluda dişi taş kullanımı
(Cahit Sıtkı Tarancı evi)

İnsanın yaşadığı yerin, siyah renkte taştan yapılmış olması, pek hoşa gitmese de yörede daha başka malzemelerin bulunmaması yapılarda, bu taşın kullanılmasını zorunlu kılmıştır.

Siyah taştan yapılan duvarlara, sıcak bir görünüm kazandırabilmek için çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Bunun için taşlar arasına beyaz boyadan derzler, eksenler yapılmaktadır. Siyah bazalt taşı ve beyaz kalker taşının birlikte kullanımı ile de cephedeki ağır etki giderilmiştir (Fotoğraf -3).



Fotoğraf 3.Esma ocak evinden görünüm

Kalker: Yörede bulunan malzemelerden biri de kalker taşıdır. Yapılarda yer yer görülen beyaz renkli kalker taşı, bu bölgeye ait olmayıp, çevre illerden getirilmektedir. Yapılardaki siyah bazaltın getirdiği tek düzeliği bozarak karışık bir örgü tarzıyla zarif ayrıntılar katmak için süsleme amaçlı kullanılmaktadır. Bazalta göre dayanıksız olup, zamanın etkileri hemen görülür.

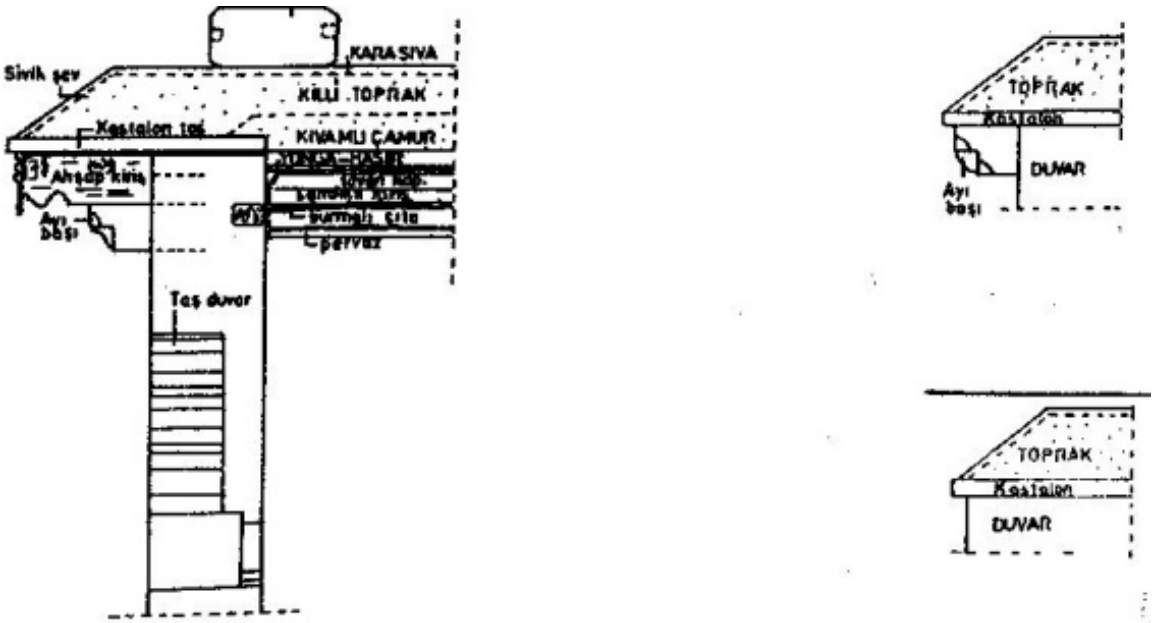
Geleneksel Diyarbakır evlerinin duvarlarında bir sıra siyah, bir sıra beyaz, kemer taşlarında, sütun gövdelerinde siyah beyaz olarak kullanılmıştır. Bu şekilde kalker, yapılarda hem bazaltın koyu görünüşünü değiştirmiş, hem de yapıya daha hoş bir görünüm kazandırmıştır (Fotoğraf -4).



Fotoğraf 4. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak, Ziya Gökalp Müzesi'nden görünüş

Toprak: Geleneksel Diyarbakır evleri genellikle düz damlıdır. Damların üstü toprakla kaplıdır. Tavan döşemelerinde özel olarak yapılmış olan malzeme kullanılmaktadır. Horasan adı verilen malzeme yağmur sularını emerek bir çeşit tecrit görevi görmektedir.

Evlerin tavan döşemelerinden, bir kesit alındığında kullanılan malzemelerin neler olduğu daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Şekil-2).



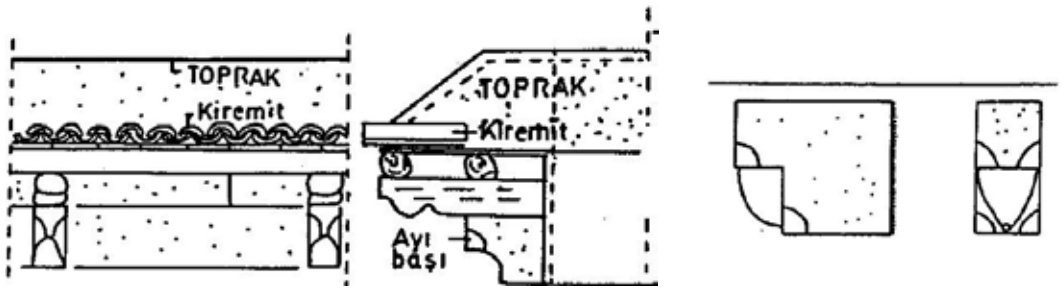
Şekil 2. Dam ve tavan kesiti

Tuğla-Kiremit: Çoğunlukla çatılarda yarım daire kesitli kiremitler uygulanmıştır. Kiremitlerin bir ters, bir düz biçimde iç içe geçirilmesi ile meydana getirdikleri şekiller, hem yapıyı yağmur sularından arındırmakta, hem de yapıya daha güzel bir görünüm kazandırmaktadır.

Kiremitler aynı zamanda, konsol görevi yapan (Ayı Başı) taşın üstüne gelen ahşap kirişler üzerine dizilerek çatıdaki toprağın kaymasına da engel olmaktadır (Fotoğraf -5,6; Şekil-3,4).



Fotoğraf 5,6. Konsol taşları-Ayı başı, çörten detayı (Işık, 2011).



Şekil 3,4. Konsol taşları-Ayı başı



Fotoğraf 7. Dabanoğlu Mahallesi, Şapkacı Nergis evi konsol taşları (Güneli, 2009).

Metal: Diyarbakır evlerinde pencere parmaklıkları ve "gezemek" adı verilen evlerin üst katlarında bulunan balkon şeklindeki kısımların korkulukları, merdiven korkulukları, yöresel mimariyi tamamlayan öğelerdendir (Fotoğraf -8,9,10). Evlerin soğuk demir işçiliği adeta zenaat ve sanatın zirvesini zorlamıştır.



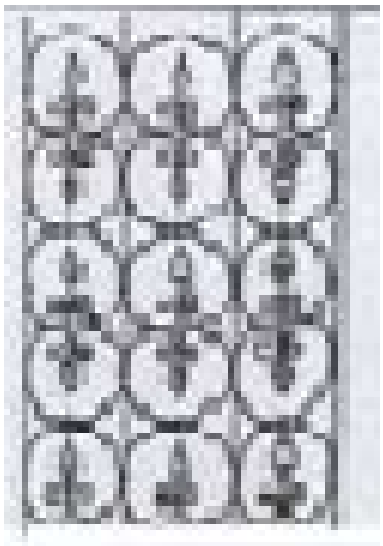
Fotoğraf 8. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak Cahit Sıtkı Tarancı evinin merdiven korkuluğu

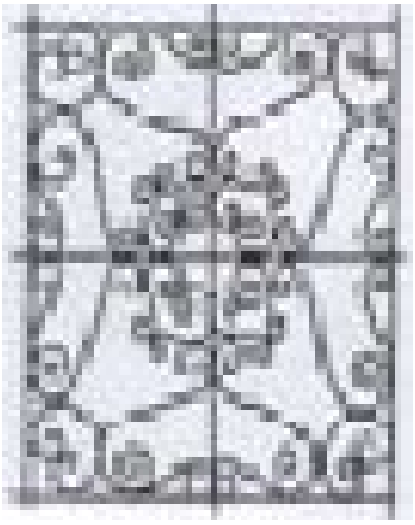


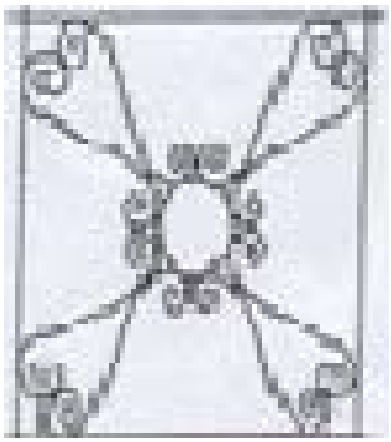
Fotoğraf 9. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak Cahit Sıtkı Tarancı evinin merdiven korkuluğu



Fotoğraf 10. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak, Ziya Gökalp Müzesi korkulukları









Şekil 5,6,7,8. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak Cahit Sıtkı Tarancı evinin korkuluk detayları

Kavak ve Ceviz: Diyarbakır evlerinde tavan ve döşeme kirişleri için çevrede bulunan kavak ağaçları kullanılmıştır. Evlerdeki odaların ölçüleri, kavak ağacının boyunun uzunluğu ile ilişkilidir. Evlerin kapı ve pencerelerinde kullanılan malzeme yine çevrede bulunan ceviz ağacıdır (Fotoğraf -11).



Fotoğraf 11. Dengbej evinin cumbasından görünüş (Aluçlu, vd. 2009).

Alçı: Evlerin odalarında "paca" adı verilen duvar içine gömülü, içine süs eşyalarının konduğu önü açık kapaksız dolaplar bulunur. Bunlar alçı malzeme ile yapılmış olup, bazılarının üstü altın yaldız ve diğer renklerle boyanmıştır (Fotoğraf -12,13).

Renkli Camlar: Diyarbakır evlerinde bazı tepe pencerelerinin renkli camlarla yapılmış olması evleri daha görkemli kılmıştır (Fotoğraf -14,15).



Fotoğraf 12. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak,
Ziya Gökalp Müzesinde bulunan alçı dolap (Aluçlu, vd. 2009).



Fotoğraf 13.Esma ocak evinde bulunan alçı dolap
(Aluçlu, vd. 2009).





Fotoğraf 14,15. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak Cahit Sıtkı Tarancı evi renkli cam örneği (Aluçlu, vd. 2009).

2.2.Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Malzeme - Strüktür İlişkisi

Strüktür, yapım yöntemleri ve malzeme ile bağımlıdır. Örneğin; çelik ile yapılan bir strüktürü kerpiç ile yineleme olanağı yoktur. Strüktürün seçimi, çevrede bulunan malzemeye göre değişiklik göstermektedir. Ormanlık alanı bol olan bir bölgede strüktür malzemesi çoğunlukla ahşaptır. Eğer çevrede bol miktarda taş bulunuyorsa, orada kullanılan strüktür malzemesi de taş seçilmektedir.

Diyarbakır yöresinde bulunan bazalt taşının, taşıyıcı gücünün çok iyi olması, yapılarda strüktür malzemesi olarak kullanılmasına neden olmuştur. Yapıların, strüktür sistemlerini oluşturan duvar, kolon, kemer, v.s. gibi elemanlar taş malzeme ile yapılmıştır.

Yapılarda, geniş açıklıkları taş malzeme ile geçmek oldukça güçtür. Yapılardaki yükü taşıtmak amacı ile yapılmış kolonlar arasındaki kemerler, hem yapının ayakta durmasını sağlamakta, hem de yapının çok fazla olan yükünü azaltmaktadır.

Yapılarda kullanılan bazaltın iki tür olması nedeni ile kullanım yerlerinin değişik olması da olağandır. Halk arasında "erkek bazalt taşı "adı verilen gözeneği az basınca dayanıklı olan bazalt taşı, evlerin duvarlarında, taban döşemelerinde, kolonlarda kullanılmıştır.

Avluya bakan duvarlarda, kemerlerde ise süngeri andıran gözenekli bir yapıya sahip ve halk arasında "dişi bazalt taşı " adı verilen taş kullanılmıştır. Dişi bazalt taşının avluya bakan duvarlarda kullanılmasının nedeni ise iklimin, yazın çok sıcak ve kurak geçmesine dayanmaktadır. Bünyesinde su biriktirdiğinden dolayı, yazın avluyu serin tutmaktadır.

2.3.Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Malzeme - Süsleme İlişkisi

Anadolu'da, Selçuklular, Orta ve Batı bölgelerde yerleşme çabası içindeyken yarı bağımsız beylikler de mimari eser vermeğe başlamışlardır.

Selçukluların, Orta ve Batı bölgelere yerleşmeye çalıştıkları sırada, Artuklular ise Güneydoğu Anadolu bölgesine yerleşmişlerdir. Yörede bolca buldukları malzemeyi kullanarak kendilerine yaşayacakları yapılar üretmişlerdir. Daha sonra ürettikleri yapıları süslemişlerdir. Bunun için de yine yöredeki malzemeyi kullanmışlardır (Tolga,1982).

Yapılarda iki tür süslemeye rastlanmaktadır.
1-Yapı üretilirken kendiliğinden ortaya çıkan süsleme: Gerek malzemenin görünümü, gerekse yapıyı meydana getiren elemanlar, yapının kendiliğinden süslü görünmesine olanak sağlamaktadır. (Kolonlar, cumbalar, tonozlar, kemerler v.s.)

2-Yapı üretildikten sonra, başka malzemeler yardımı ile meydana getirilen süsleme: Yapıya daha güzel bir görünüş sağlamak amacı ile yapının üretiminde kullanılan malzemeden başka, daha değişik malzemeler de kullanarak yapıyı süslemek mümkündür.

Malzemelerin işlenebilme özelliği, kendine özgü süslemeler meydana getirmektedir. Toprağın, ahşabın ve taşın işlenebilme özelliği birbirinden farklıdır. Buna bağlı olarak, bu malzemeleri kullanarak yapılan süslemeler de farklılık göstermektedir.

Diyarbakır yapılarının süslemelerinde Subarrular, Asurlular, Romalılar, Sasaniler v.s gibi birçok uygarlığın etkisine rastlamak mümkündür. Bu uygarlıklardan biri olan Artuklu yapılarının mimarisi taş mimari, süslemesi de taş süsleme olarak bilinmektedir (Arseven,?). Artuklular iki renkli taş cepheler ve dilimli kemerleri oldukça fazla kullanmışlardır.

Diyarbakır'da eski devirlerden günümüze dek kalan böyle birçok yapı bulunmaktadır. Bu yapıların, asırlar boyunca yaşamalarının sebebini malzemenin özelliklerinde aramak gerekir.

Diyarbakır'ın yapı malzemesi olan bazaltın işlenebilme özelliği, yörede kendine özgü bir mimari oluşturmuştur. Diyarbakır evleri üretilirken, gerek malzemenin kendi görünümü gerekse yapıyı meydana getiren elemanlar, yapının kendiliğinden süslü görünmesine olağan sağlamaktadır. Diyarbakır'daki yapılar üretildikten sonra, başka malzemeler kullanarak da süslenebilmektedirler. Özellikle, evlerde böyle süslemeye oldukça fazla rastlanmaktadır (Fotoğraf - 16).



Fotoğraf 16. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak
Cahit Sıtkı Tarancı evinden görünüş

Diyarbakır evlerinde görülen süslemeleri iki sınıfa ayırmak mümkündür.
A) Malzemeye göre süslemeler
B) Şekillerine göre süslemeler

A) Malzemeye göre süslemeler;

1-Taş malzemeye desen verilerek yapılan süslemeler
  -Dilimli pencereler (kemerler, v.b.)
  -Dilimli damla pencereler (dairesel, yıldız, v.b.)
2-Ahşap süslemeler (pervazlar, tavan kirişlerindeki sandıklama, koltuk silmesi)
3-Alçı süslemeler (paca, alçı içlikler, dolaplar, yüzeylerde, v.b.)
4-Metal süslemeler (parmaklıklar, korkuluklar, kapı tokmakları, tutacaklar, menteşe, kapı kilidi, bağlayıcı demir parçalar, toplar, çiviler)
5-Boya süsleme (tepe pencereleri)

B) Şekillerine göre süslemeler;

1-Bitkisel süslemeler (vazodan çıkan çiçekler, vazosuzlar)

2-Geometrik süslemeler (dairesel, ay, yıldız, güneş, palmetler) (Fotoğraf -17).

3-Yazı süslemeler (yazıtlar, tarihler)

4-Arşivolt süslemeler (kapı, pencere v.b. aynalarda, silmelerde) dir (Fotoğraf -18).



Fotoğraf 17. Esma ocak evinden görünüm
(dairesel, ay, yıldız, güneş, palmetler)

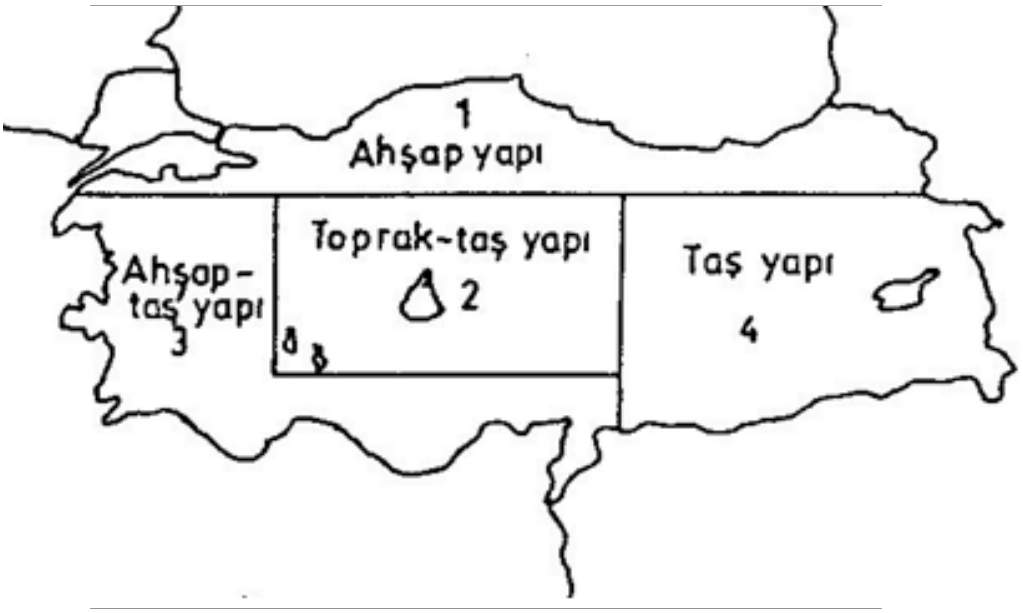


Fotoğraf 18. Esma ocak evinden görünüm (Arşivolt süsleme)

2.4. Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Malzemenin Strüktür ve Süsleme İle İlişkisi

Üzerinde yaşanılan toprak parçasının özellikleri, orada kurulmuş olan uygarlığı önemli ölçüde etkiler. Özelliklerin sayıca fazla olması, o toprak üzerinde kurulmuş uygarlıkların, biçimlerini, kavramlarını, düzeylerini ve sonuçlarını da etkiler.

Anadolu'nun doğal koşulları, yapının biçimini etkilediği gibi uygulamalarını da doğrudan etkilemiştir. Değişik iklim etkisi altında bulunan Anadolu'da, tek bir mevsim içinde farklı doğal değişimler olabilmektedir. Bu değişimler sonucunda, yapılarda kullanılan araç ve malzemeler de biçimlenme göstermektedir (Şekil-9).



Şekil 9. Anadolu'nun yapı geleneklerinin bölgelere göre dağılımı

Gerek doğal koşullar, gerekse yaşama biçimi, yapılarda kullanılan araç ve malzemeyi etkilediği gibi yapıların süslemesini de etkilemektedir. Ormanı bol bulunan bir yörede ahşabın bol olması o yörenin, yapılarında ve süslemesinde kullanılan malzemenin çoğunlukla ahşap olmasını gerektirmektedir. Aynı şekilde, taş malzemenin fazla olduğu yörelerdeki yapılarda ve süslemelerinde kullanılan malzeme de taş olmaktadır. (Fotoğraf -19). Ahşabın ve taşın olmadığı ve toprağın bolca bulunduğu yörelerde ise topraktan yararlanılmaktadır (Küçükerman, 1990).



Fotoğraf 19. Diyarbakır evinden bir görünüş
(taş malzeme kullanılarak yapılmış evler)

Süslemede kullanılan malzeme, genellikle süslemeye kendi adını vermektedir; taş malzeme ile yapılan süsleme taş süsleme, ahşap malzemeden yapılan süsleme ahşap süsleme, alçı malzeme ile yapılan süsleme alçı süsleme v.b. adını almaktadır.

Diyarbakır evlerinde görülen süslemelerin büyük çoğunluğu taş malzemeden yararlanılarak yapılmıştır. Bununla birlikte diğer süslemelere (toprak süsleme, ahşap süsleme, alçı süsleme, metal süsleme, boya süsleme, özel sıva ile yapılmış süsleme) az da olsa rastlanabilir. Ahşap yapıda kavak ağacı (özellikle, esnemeye dayanıklı olduğu için) sadece tavan kirişlemelerinde, ceviz ağacı ise sadece tavan kaplamalarında kullanılmaktadır (Fotoğraf 20,21,22,23,24,25,26).





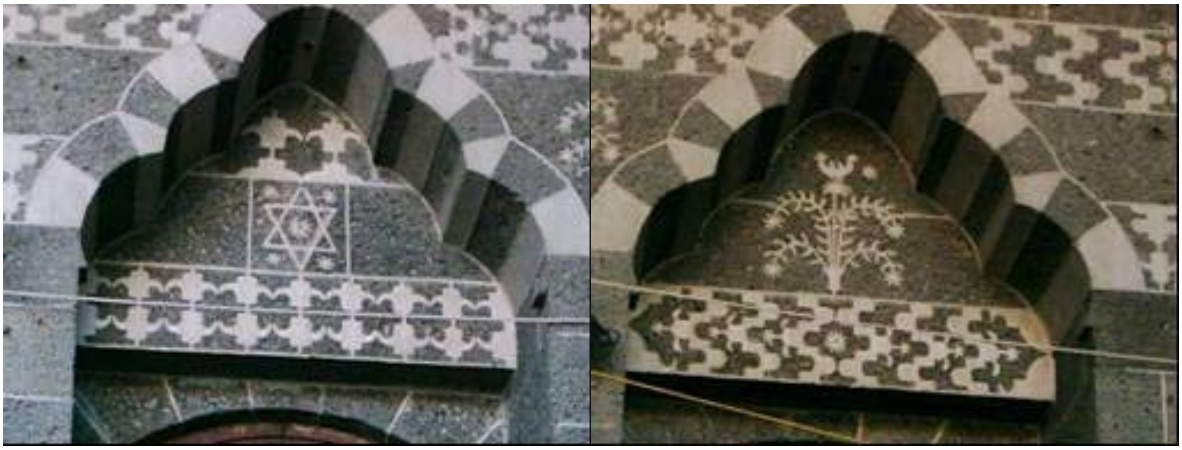
Fotoğraf 20,21. Evlerde ahşap kullanımı



Fotoğraf 22. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sokak,
Ziya Gökalp Müzesindeki süslemesi




Fotoğraf 23,24. Cephelerde bazalt taşı ve kalker taşının kullanımı



Fotoğraf 25,26. Pencerelerde kalker taşının süslemede kullanımı (Aluclu, vd.2009)

Bazalt taşının işlenebilme özelliği ile meydana getirilen süsleme, kendine ait bir karakter ortaya çıkarmıştır. Çok sert bir yapıya sahip olan taşın zor işlenmesi süslemeyi farklı şekillendirmeye yöneltmiştir. Bu evlerde görülen taş süslemeyi;

- Taş malzemeye desen verilerek yapılan süsleme,
- Taş malzemeyi boyayarak yapılan süsleme olarak iki bölüme ayırmak mümkündür.

1-Taş malzemeye şekil verilerek yapılan süsleme: Evlerde en çok görülen süsleme bu tür süslemelerdir. Kemer, kubbe, v.s gibi sistemler, taşı işleyerek meydana getirilmişlerdir. Kapı ve pencerelerin üzerindeki kemerlerin dilimli, düz olması yapıya süsleme etkisi vermektedir (Fotoğraf -27).



Fotoğraf 27.Pencere üzerindeki kemerlerden görünüm

Evlerin giriş kapısının üzerinde, dairesel, yıldız v.s gibi şekillerde giriş holünü havalandırma amacı ile yapılan pencereler bulunur. Çeşitli biçimlerde yapıldıklarından dolayı yapıya süs etkisi de verirler (Fotoğraf -28,29).



Fotoğraf 28. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sok. Cahit Sıtkı Tarancı evindeki kapı kemerleri üzerindeki süslemeler



Fotoğraf 29. Camii Kebir Mahallesi Ziya Gökalp Sok. Cahit Sıtkı Tarancı evindeki havalandırma penceresi

2-Taş malzemeyi boyayarak yapılan süsleme: Evlerin süslemesinde kullanılan bazalt taşının ağır ve donuk olan manzarasını gidermek için taşın üzerine çeşitli işlemler yapılmaktadır. Bunlardan biri de taşın üzerini boyayarak meydana getirilen süslemedir. Özel bir beyaz boya ile oluşturulan süsleme, özellikle pencere ve kapı kemerlerini, sütunları daha görkemli bir hale getirmiştir (Fotoğraf -30,31,32,33,34).




Fotoğraf 30,31. Havuz kenarlarında bulunan taş malzemeye desen verilerek yapılan su kadehleri




Fotoğraf 32,33. Kapı kemerlerinde bulunan taş malzemeye desen verilerek yapılan süslemeler



Fotoğraf 34.Geleneksel Diyarbakır evlerinde kapı tokmakları

Yazıtların yerleri sınırlıdır. Giriş kapısında tek bir örnek var. Avlu yüzünde üst kesimde, eyvana açılan kapılarda ve çok azı bu kapıların iç yüzündedir. Yazı türü genellikle sülüstür, aynalı türde bir örnek görülmektedir. Tarancı evinin doğu kanat eyvanında kûfî mozayik olduğu söylenmektedir (Fotoğraf -35).



Fotoğraf 35.Geleneksel Diyarbakır evlerinde yazıt örneği

Sonuç Ve Öneriler

Geleneksel Türk evi, belirli bir şablonun aynen uygulandığı bir yapı değildir. Yörenin yaşama ve üretim biçimi mevcut yapı malzemesi ve ona göre oluşmuş yapı teknolojisi vb etkenler, evlerin tasarımını etkilemiştir.

Değişik iklim etkisi altında bulunan Anadolu'daki evlerin üretiminde kullanılan malzemeler farklı farklıdır. Bu farklı malzemeler, yöresel bir mimari karakter ortaya çıkarmaktadır.

Güney Doğu Anadolu bölgesinde, taşın bol bulunması, yöredeki yapıların üretiminde taş malzemenin kullanılmasına neden olmuştur. Dayanıklı, sağlam bir yapıya sahip olan taş, bu özelliğinden dolayı yapılarda strüktür malzemesi olarak kullanılmaktadır.

Geleneksel Diyarbakır evlerinin üretiminde yararlanılan malzeme, yapının strüktürünü oluşturmuş ve buna bağlı olarak yapılardaki süslemede yine aynı malzeme kullanılmıştır.

Bu çalışma ile Türkiye'deki eski evlerde ve geleneksel Diyarbakır evlerinde, yapının strüktür malzemesi ile süsleme malzemesi arasında bir ilişkinin olduğu ortaya çıkarılmış ve gelecek kuşaklara aktarılmaya çalışılmıştır.

Çalışma yapılırken gözlem ve araştırmalar sonucunda ortaya bazı öneriler çıkmaktadır. Giderek eskimeler, yıpranmalarla yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Diyarbakır evleri üzerine yapılmış olan bu çalışmaya benzer çalışmalar, Türkiye'deki diğer bölgelerde bulunan eski evler üzerinde de yapılırsa, gelecek kuşaklara aktarılacak bir araştırma modeli oluşturabilir.

Tarihi değerlerin niteliğini bozan ilaveleri kaldırmak ve yeniden özgün haline uygun tasarlanması gerekir. Üzeri sıva ile kapatılmış kabartmaları tekrar eski duruma getirmek gerekir.

Kaynakça

ALUÇLU İclal, Demir, H.,(2009). Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Tasarım Kriterleri I. **Uluslararası Nebiler, Sahabîler, Azizler Ve Krallar Kenti Diyarbakır Sempozyumu,** Diyarbakır.

ALUÇLU, İclal (1999). Eski Diyarbakır Evlerinde Malzeme- Strüktür- Süsleme İlişkisi, **Mimari Biçimlendirmede Yüzey Sempozyumu,** P: 204-216, 7-9 Ekim, Ankara.

ARSEVEN, Celal Esat (?) **.Türk Sanatı Tarihi.** Milli Eğitim Yayını, İstanbul.

BALANLI, A., (1981). **Yapı Gereç İlişkisi I Ders Notu,** İstanbul.

ERGİNBAŞ, Doğan **(**1953). **"Diyarbakır Evleri"** , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İ.T.Ü, İstanbul.

GÜNELI Zülküf, Aluçlu, İclal (2009). *Yöresel Malzemenin Günümüzde Mimari Alanlarda Kullanımı; Diyarbakır Karacadağ Bazaltı,* **Mimarlıkta Malzeme, Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, (13)**, 91-96, İstanbul.

IŞIK, Nursen (2011). **Diyarbakır Karacadağ Bazaltının Diyarbakır Geleneksel Mimarisinde Kullanım Alanları ve Sürdürülebilirliği**. Diyarbakır Mimarlar Odası Yayını, Diyar Bülten, s.19.

KUBAN,Doğan (1990). **Mimarlık Kavramları.** İstanbul: Yem Yayın. Geliştirilmiş 3.Baskı.

KÜÇÜKERMAN, Önder (1990). **Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi,** Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.

ORAL (ALUÇLU), İclal (1993). **Eski Diyarbakır Evlerinde Malzeme-Strüktür-Süsleme İlişkisi Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.Ü.,Diyarbakır.

SÖZEN, Metin (1971). **Diyarbakır'da Türk Mimarisi.** Diyarbakır Tanıtma ve Turizm derneği Yayını 21 sayı, 1. Baskı, İstanbul.

TOLGA, P., (1982). **Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı.** Cem Yayınları, İstanbul.

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri**. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Diyarbakır.

TARİHİ DİYARBAKIR EVLERİNDE EŞYANIN KİMLİĞİ

Mine BARAN

Dicle Üniv.Mim.Fak.Mimarlık Bölümü/Diyarbakır

Giriş

Konut kullanıcısının eylemlerini daha kolay sürdürmesini sağlayan araç ve gereçleri oluşturan eşyalar, tarih öncesi çağlardan beri kullanılmakta ve geliştirilmektedir. Eşyalardan yararlanma, topluluklar arasındaki yaşam kültürüne bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Özellikle konutlarda kullanılan eşyaların türü ve özellikleri, bulunduğu yörenin kültürel ve sanatsal değerlerini yansıtmaktadır. Diyarbakır, bu yönüyle zengin bir mirasa sahiptir.

1950 yıllarına kadar surlarla çevrili olan şehirde genellikle iki katlı yapılan tarihi evler kendine özgü bir yerleşim oluşturmuştur. Halk, evde huzur ve rahatı aradığı için evin dışını basit, içini süslü yapmışlardır. Dışarıdan bir kaleyi andıran evlerin içine girildiğinde farklı güzellikler oluşturur. Evleri oluşturan mekanlar ve bu mekanlarda kullanılan eşyalar gereksinmeler doğrultusunda şekillenmiştir.

2. Ev Ve Eşyanın Kimliği

Tarihi Diyarbakır evlerine "sokak arası" veya "kapı arası" denilen dar bir geçitten girilir. İç-dış yaşamı birbirine bağlayan, bazı evlerde ahır bağlantısının da yapıldığı bu mekanlar, evin merkezi sayılan "Avlu"ya açılır. Avlu, yazın günlük yaşamın büyük bölümünün geçirildiği, dikdörtgen planlı (bölümler arası kullanım farklılığından dolayı) bir alandır. Dişi taş ile (bazaltın gözenekli olanına verilen isim) döşeli avlular, odalar, eyvan, bazen ahır, mutfak, kiler ve hela ile çevrilidir. Bu alanın ortasında çiçeklik ve çeşitli meyve ağaçlarının yer aldığı (incir, dut, ayva vb.) küçük bir bahçe, havuz ve içinden su çektikleri tulumba adı verilen kuyular bulunurdu. Hanımlar günlük temizlik ve bahçe bakımında kuyulardaki suyu kullanır, içme suyunu evdeki veya mahalledeki çeşmeden sağlarlardı (Baran, 2000)(Fotoğraf 1-2).





Fotoğraf 1-2. Diyarbakır evinde "avlu" ve "tulumba"

Eski Diyarbakır evlerinde avlulardan odalara ulaşmak için genellikle eyvanlardan geçilmesi gerekir. "Eyvan" yazın sıcak aylarda oturulan, yatılan, gerektiğinde evin çeşitli işlerinin de

yapıldığı önü açık bir yaz odası görünümündedir. Bu alanda kurulan ahşap sedirler çeşitli amaçlar için rahat bir kullanım sağlar (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Diyarbakır evinde "eyvan" kullanımı

Zemin kat odalarından bazıları yerden yükseltilerek altları küçük pencerelerle havalandırılan kilerlere ayrılmıştır. Kilerler, yer kotundan birkaç basamakla inilen mevsimlik gıda ve kışlık odun saklanılan serin mekanlardır. Kışlık gıdalar küp, "mükebbe" denilen sepetlere ve sandıklara konulurdu (Tuncer, 1999) (Fotoğraf 4-5)





Fotoğraf 4-5. Kilerde kullanılan eşyalar (Tuncer, 1999)

Bazı büyük evlerde bodrum katları "serdap" veya "soğukluk" adı verilen özel mekanlara ayrılmıştır. Serdap; avlu kotundan birkaç basamakla inilen, yazın sıcak günlerde ev halkının oturup, dinlendiği gerektiğinde misafir kabul ettiği için de küçük bir havuzu bulunan etrafı

sedirlerle çevrilmiş serin alanlardır. Duvar yüzeyleri, sedir yükseltisinden sonra başlayan ve çeşitli eşyaların konduğu nişlere ayrılmıştır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Serdap kullanımı



Fotoğraf 7. Duvar cephesinde "paca"

Avlu ve eyvan duvarlarında çeşitli eşyalar bırakmaya yarayan boşluklar bırakılırdı. "Paca" adı verilen bu boşluklar odalarda sıkça rastlanılan taşınmaz elemanlardır (Fotoğraf 7).

Zemin kat avlusu içinde yer alan helalar, kapı arası veya avlu içinde düzenlenmiştir. Helalarda taşıma suyuyla ihtiyacın giderilmesi için ibrikler kullanılmıştır.

Ev içinde yıkanma ihtiyacı için büyük evlerde hamamlar yapılırken, bu iş için genelde mahalle hamamlarına gidilirdi. Özellikle zengin ailelerin evlerinde bulunan hamamların ilk bölümü "soğukluk" adı verilen oturma bölümüne ayrılmıştır. Yıkanma eylemi "sıcaklık" adı verilen mekanda gerçekleşir. Su kazanlarda ısıtılır. İçinde suyun biriktiği kurna ve hamam tasları kullanılan diğer elemanlardır (Fotoğraf 8-9).





Fotoğraf 8-9. Hamamda "soğukluk" ve sıcaklık" bölümünün elemanları

Evlerin mutfakları tek kemerli bir eyvan şeklindeydi. İçinde ocakları olan mutfaklar, evin kullanım kolaylığı bakımından harem bölümünde kilerlere yakın olarak düzenlenmiştir. Mutfak içinde yemeğin pişirildiği yerlere "maltız" denirdi. İçinde üç-dört ocağı olan maltızların içinde kömür ateşi yakılırdı. Ayrıca mutfağın içinde yer alan bacalara tütmekten gelen "tütünlük" adı

verilirdi. Çamur ve sıvalı olan bacaların yanında yemek pişirmede kullanılan kazan, kepçe, bakraç vb. mutfak eşyaları yer alır, bu araç gereçler ve günlük artan yemekler tel dolaplara konulurdu (Fotoğraf 10-11).





Fotoğraf 10-11. Ev içinde mutfak ve ocak

Ailenin büyük olması ve buzdolabının olmayışı yemeklerin günlük olarak yapılmasını gerektirmiştir. Fındık, fıstık, ceviz, pestil, kuru üzüm gibi yiyecekler ise günlük oturulan kışlık odanın bir köşesinde kurulu, meyve odalarında sandıklarda saklanırdı. Odadan üç-dört basamakla çıkılan bu odalara "meyve odası" veya "sandık odası" denilirdi. Kış geceleri dışarıya çıkıp kilere inmeden, rahatça ulaşılabilen bu mekanlardaki sinilere konan yiyecekler gelen misafirlere ikram edilir, diğer zamanlarda ev halkı tarafından keyifle yenirdi (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Meyve odasına çıkış

Eski evlerde yemekleri evin büyük hanımları yapar, gelinler yardım ederlerdi. Yapılan yemekler mevsime bağlı olarak sıcak günlerde eyvan veya avluda, soğuk olduğunda alt katta oturma odası olarak da kullanılan evin büyüklerinin odasında yenirdi. Halı üzerine sofra bezi serilir, üzerine alçak bir sehpa üzerine "sini" (büyük tepsi) bırakılırdı. Yemekler mutfaktan "kuşhane" adı verilen kaplarla sini üzerinde getirilirdi. Yemeğe önce büyükler ve evin erkekleri başlar, daha sonra hanım ve çocuklar otururdu. Odalara giriş, oymalı ahşap kapılarla sağlanırdı (Fotoğraf 13-14).



Fotoğraf 13. Oda ortasında yemek bölümü



Fotoğraf 14. Oda kapısı

Odalar, çeşitli ihtiyaçlara cevap verecek özelliklere sahipti. Yazlık ve kışlık olarak ayrılan odalarda yazlık odalar bol pencereli ve yüksek tavanlıydı. Duvar yüzeyinde pencere üstlerinde havalandırma ve aydınlatmaya yarayan\ bazı evlerde vitraylarla süslü pencereler bulunurdu (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 15. Oda içinde vitraylı tepe pencereleri

Kış odaları ise basık tavanlı az-küçük pencerelidir. Odaların hemen hepsi oturma, yatma, yemek yeme, misafir kabul etme vb. ihtiyaçları karşılayacak özellikteydi. Odalardan büyük olanı misafir için daha büyük ve özenli yapılırdı (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 16. Oda İçi

Odalar çepeçevre, üzeri dantel patiska örtülü, arkalarına halı yastıkların konulduğu sedirlerle çevrilmiştir (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17. Oda içinde sedirler

1714 tarihli Diyarbakır şeriyye sicillerine göre, Diyarbakır'da ev eşyaları ile ilgili bilgiler arasında şu detaylar göze çarpar (http://www.bilinmeyendiyarbekir.com/yirmidort_saat.html). Her odanın ortasında büyükçe diyebileceğimiz ve belgelerde orta halı denen halılar vardır. Bu halıların kapatmadığı yerlerde, küçük halılar kullanılırdı. Kış aylarında soğuğun etkisini azaltmak için halıların altına hasırlar serilir, yaz aylarında ise halılar kaldırılarak, daha serin bir ortam sağlayacak kilimler döşenirdi. Halı ve kilimleri sık sık temizlemek kolay olmadığından, misafir olmadığında, gündelik kullanıma uygun cacım, cercim adı verilen örtüler kullanılırdı.

Duvarın çeşitli yerlerinde "paca" denilen ve çeşitli ev eşyalarının (yazma, mendil vb. konduğu ahşap kafesler, mumluklar, kuran-ı kerim vb.) konulduğu açıklıklar, yüklükler ve aynalıklar bulunur (Fotoğraf 18-19-20-21).





Fotoğraf 18-19. Oda içinde "paca"



Fotoğraf 20. Etrafı yaldızlı "paca"



Fotoğraf 21. "paca" da ahşap kafes

Genç kızların çeyizleri sandıklarda saklanır, kitap, gündelik eşyalar vb. kapaklı veya kapaksız duvar içindeki sabit dolaplara konulurdu (Fotoğraf 22-23-24).



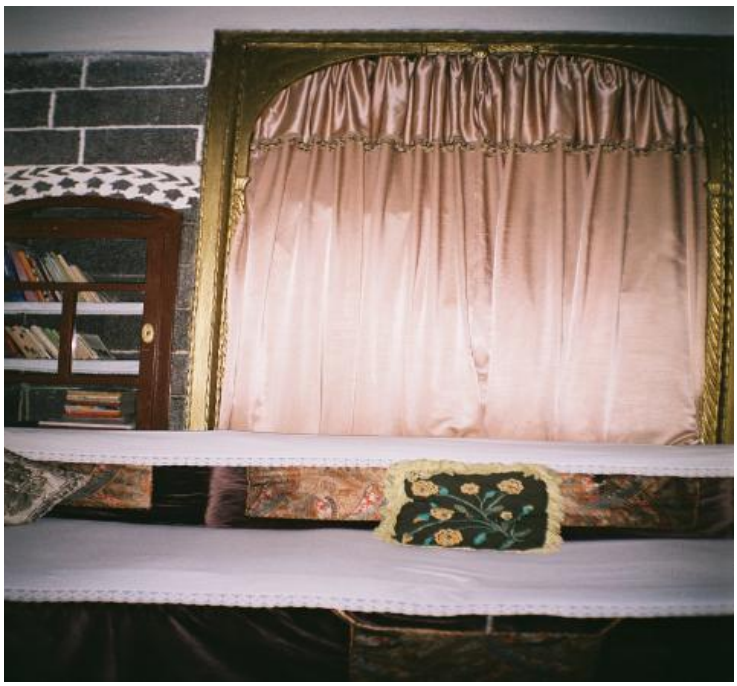


Fotoğraf 22-23. Kapaklı dolaplar



Fotoğraf 24. Oda içinde sandık

Gün içinde oturulan oda gece yatmaya göre düzenlenirdi. Oda içinde gece yüklüklerden çıkarılan yataklar ve yorganlar yere serilir, sabah yine toplanıp yerine bırakılırdı. Yüklüğün içindeki eşyaların görünmemesi için önüne bir perde asılırdı (Fotoğraf 25).



Fotoğraf 25. Yatak, yorgan koymaya yarayan yüklükler

Tavan döşemesi, kavak ağacından yapılmış direklerle oluşturulan odaların kışlık bölüm pencerelerinde kepenk kapak olurdu. Önünde süs ve emniyet amacıyla yapılmış demir parmaklıklar yer alırdı (Fotoğraf 26-27-28).





Fotoğraf 26-27. Ahşap kepenkler



Fotoğraf 28. Tavan döşemesi

Pencerelerde perde pek olmazdı. Yalnız alt kattaki günlük odada özellikle geceleri rahat oturabilmek için pencerenin alt kısmına çakılı iki çiviye ip geçirilir, patiskadan beyaz bir örtü asılırdı. Kışın ise ısınma problemi genellikle tunç ve pirinçten yapılan mangal ve sobalarla çözülürken, aydınlanmak için gaz lambası ve fener kullanılırdı.

Eski evlerin içi olduğu kadar çatısı da çok fonksiyonluydu. Eski evler düz toprak damlı olarak yapılmışlardı. Sıcak yaz günlerinde ev halkı "taht" adı verilen ahşap yataklarda damlara çıkarak uyurlardı. Bu geniş yatakların etrafına beyaz "stare" adı verilen patiska örtüler çekildiği için kimse birbirini görmezdi. Diyarbakırlıyı açık havada ve yüksekçe bir yerde yatmaya iten bir sebep de, özellikle yaz aylarında görülen akreplerdi (Fotoğraf 29).



Fotoğraf 29. Dam" da "taht"
(http://www.bilinmeyendiyarbekir.com/yirmidort_saat.html).

Sonuç

Diyarbakır'da evlerde kullanılan donatı geleneği, tümü ile işlevsel bir düzen yaratmıştır. Genellikle taşınabilir eşyaların tercih edildiği, taşınmaz olanların ise çeşitli amaçlar için kullanılabilecek nitelikte biçimlendirilip, düzenlendiği görülmektedir.

Odalar işlevine göre ayrılmamış, tersine gereksinmeye göre kullanılmaktadır. Taşınan ortamın kuruluşundaki bu özellikler ve güçlükler iç düzenin kuruluşunda her noktanın titizlikle kullanılmasını gerektirir. Böylesine tutumlu bir davranışın sonucu olarak, aynı ortam, gün içinde değişik amaçlar için kullanılacaktır. Doğrudan toprağa serilen dokumalar ya da kerevetlerin üzerine yerleştirilen minderler, taşınabilen, katlanıp toplanabilen alçak masalar, gündüz toplanıp gece serilen yataklar, bu ilkelerin biçimsel sonuçlarıdır. Yine mekanların tepe pencerelerinde kullanılan renkli vitraylar, tüm pencerelere damgasını vuran demir korkuluklar, oda içinde "paca" adı verilen nişler, yüklükler, kafesler vb. detaylar odaya kimliğini kazandıran el sanatları ögelerdir.

Diyarbakır evlerinin sanatsal bir ifadesi olan, kenti ve insanını yansıtan ev eşyaları, unutulmaya yüz tutmuş değerlerimizi hatırlatma yanında bu değerlerin, günümüzde bozulan çevrelere ve insan sağlığına yönelik mesajları da içermektedir.

Kaynakça

BARAN, Mine (2000). **Halkbilimi bağlamında Anadolu-Türk Konutunun Mekansal Oluşumu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ., Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

TUNCER, O.Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri**, DBBŞB Yay.

(http://www.bilinmeyendiyarbekir.com/yirmidort_saat.html).

GELENEKSEL KAPI TOKMAKLARI VE DİYARBAKIR ÖRNEĞİ

[1]Kenan HASPOLAT
[2]Aysel YILMAZ

[1]D.Ü.Tıp Fakültesi khaspolat@hotmail.com
[2]D.Ü.Mimarlık Fakültesi yilmazaysel45@gmail.com

1. Giriş

Kapılar; sokak ile ev arasındaki iletişimi, genel ile özelin ayrılmasını sağlayan yapı öğeleridir. Bu öğeler ailenin sosyo –ekonomik ve kültürel değerlerine bağlı olarak şekillenmişlerdir. Geleneksel Türk evlerinde kapılar üzerlerindeki farklı anlamlar içeren aksamları ile ifadelendirilmiştir. Bu aksamlardan en önemlileri de kapı tokmakları, şakşaklar ve halkalardır. Bu çalışmada geleneksel Türk konut mimarisinde kapılar üzerinde yer alan aksamları anlatmak ve geleneksel Diyarbakır konut mimarisinde yer alan kapı tokmakları, halkalar ve şakşakları örnekleriyle incelemektir.

Kapıyı tutup çekmeye yaramakla beraber ses duyurmak için de kullanılan, çekecek veya şakşak denen ve değişik biçimler gösteren halkalar ise, asıl kullanım amacı içeriye ses duyurmak olan tokmaklar yalnız bu fonksiyonları nedeniyle değil; taşıdıkları estetik değerleriyle de belli bir devrin sanat ve zevkini, estetik anlayışını dile getiren önemli eserlerdir. Bunlar ev sahibinin zevkinin yanı sıra ekonomik durumunu da belirttiği gibi, bazı yörelerde gelen konuğun kimliğini belli edecek şekilde düşünülmüş ve kullanılmıştır. Kapının üst tarafına yakın ve büyük olan tokmak erkekler tarafından ve daha küçük olan ise kadın ve çocuklar tarafından çalınırdı.

Şakşak veya çekecek olarak adlandırılan aksam genellikle fazla işçilik istemeyen kapı süslerindendir. Kapı tahtasına göbek ya da ayna denilen bir parçayla, bu parçaya bağlantılı bir halkadan ibarettir. İnce saç ya da kalın tenekeden hafifçe bombeli olarak hazırlanan göbeğe makas, zımba, burgu gibi aletlerle istenen desenler verilir. Sade, fazla işçilik gerektirmeyen göbekler yanında çok ince desenli, ince işçiliğe sahip olanları da vardır.

Bu desenler, yapan ustanın yaratıcılığına göre stilize bitki ve hayvan motifleri ve yazılardan meydana gelir. Kapılarda ses duyurmak için kullanılan asıl parça, kapı tokmağıdır. Bunlar doğrudan kapıya takıldıkları gibi bazı bölgelerde önce ayna adı verilen aksam, sonra da bu aksama tokmak takılır. Tokmağın değeceği yere de bir kabara çakılır. Çok sade kapı tokmaklarının yanı sıra, süslü, işçilik gerektiren kapı tokmaklarına da bolca rastlanmaktadır.

Mardin, Diyarbakır ve Şanlıurfa illeri ve çevrelerinde görülen dövme demirden stilize edilmiş kuş motifli kapı tokmakları da el yapımı olmaları nedeniyle yapan ustanın zevkine göre çeşitlilik göstermektedir.

Kalın ve sert ağaçlardan yapılma çift katlı kapılara monte edilen tokmakların kullanımı sırasında çıkan tok ses evin içinde veya avluda yankılanırken, Yapının görkemini de tamamlıyor, tıpkı Diyarbakır'da kesme taştan yapılan Silvan evleri örneğinde olduğu gibi. Günümüzde diafon, görüntülü ekranlar, ziller, kuş ötüşü, melodili kapı zilleri, uzaktan kumandalar, kartlı sistemler, sahibinin sesine duyarlı kapı kilitleri var ancak hiçbiri eski kapı tokmaklarının verdiği mesajları ve incelikleri yansıtmıyor. Kapı tokmaklarının çeşitli ebatlardaki tokmaklarına bağlanan bezler, ipler bile hep bir anlam taşımış durmuş yıllar yılı.

2. Geleneksel Türk Evlerinde Kapı Tokmakları

2.1. Figürlü Kapı Tokmakları

2.1.1. İnsan Eli Biçimli Kapı Tokmakları

Bazı merkezlerde çok, bazılarında az tercih •edilmekle beraber Türkiye'nin her bölgesinde görülen bir tokmak tipidir. Türkiye'de en çok sevilen tiplerden birisidir. Hepsi döküm tekniğinde yapılmıştır. Malzeme olarak çoğunlukla tunç, az olarak da demir kullanılmıştır.

Bir insan eli bilekten itibaren görünecek şekilde tasarlanmıştır. Bilek kısmında bir giysi kolunun ucu görünür. Genellikle dalgalı bir kumaş şeklindedir, üzerinde bir takı bulunur. El, avucunda bir top tutar şekilde yapılmıştır. Başparmak biraz ayrıdır, diğer parmaklar bitişik veya biraz ayrılmış olarak gösterilebilir. Tipler yaygınlık derecesine göre sıralanmıştır. Türkiye genelinde kırktan fazla çeşidi olduğu ileri sürülmüştür

2.1.2. Fiyonk - Düz Bilezikli Tip

Bilek kısmındaki kumaşın üzerinde iki bilezik ve üstlerinde kumaş parçasından bir fiyonk şekli işlenmiştir Orta boy büyüklüktedirler. Genellikle uzunlukları 8 cm. civarındadır. 11.5 cm. uzunluğunda farklı kalıpta örnekleri de vardır Yüzük orta parmaktadır.

2.1.3. İnci Bilezikli Tip

Bilekteki kumaşın üzerinde adeta iri inci tanelerinden oluşan bir bileziğe benzer bir şekil işlenmiştir Yüzük bu tipte orta parmaktadır.

2.1.4. Parçalı Bilezikli Tip

Ucu firfirlı bir kumaşın üzerinde enli bir bilezik vardır. Bileziğin üzerinde kabartma olarak enine dikdörtgen ve oval, muhtemelen kıymetli taşları ifade eden şekiller işlenmiştir. 97 Yüzük küçük parmağın yanındaki parmaktadır.

2.1.5. Dört Dilim Taşlı Bilezikli Tip

Bilekteki bileziğin ortasında 4 dilimli artı şeklinde bir motif işlidir.

2.1.6. Oval Madalyonlu Bilezikli Tip

Oldukça enli bir bileziğin ortasında bileziğin eni kadar düşey oval bir madalyon işlenmiştir

2.1.7. Baklava Biçimli Madalyonlu Bilezikli Tip

Bileziğin ortasında, köşeleri eksenlerde olan bir kare şekli görünür

2.1.8. Düz Bilezikliler

Kalıp olarak diğerlerinden biraz farklıdır. Daha büyüktür. Özellikle parmakların işlenişi daha kabadır. Bilek kısmı düzdür. Burada iki düz bilezik şekli işlenmiştir

2.2. Geometrik Biçimli Kapı Tokmakları

2.2.1. L Biçimli Kapı Tokmakları:

Dövme demirden yapılmışlardır. Alt uçları ya içe doğru dik açılı olarak kıvrılmış, çoğunlukla da buraya L biçimini oluşturacak şekilde küçük bir parça eklenmiştir. Bu parçanın hemen altına, kapıya vurulduğunda ses çıkarması için demir bir kabara çakılmıştır. Gövdenin üst ucu delinmiş, bu deliğe takılan iki kollu çivi kapıya çakılmış, kollar içe kıvrılarak kapının arkasından tekrar çakılmıştır. Bu çivinin altındaki yuvarlak kapı aynaları saçtan özenli işçiliği olmayan örneklerdir. Gövde yüzeyi düz veya basit geometrik süslemelidir

Türkiye'de yılan şekilli de denilen, gövdenin 1,2, 3 kıvrımlı olmasıyla üç tipi daha vardır. Gövdeler düz veya burmalı olabilir. Bu tip örneklerde kazıma tekniği ile nokta, zikzak gibi basit süslemeler bulunabilir. Gövdenin bütün olmasına karşılık, kapı çivisine bağlanan üst kısmının iki kol halinde yapıldığı da biliniyor.

2.2.2. Düşey Oval Biçimli Kapı Tokmakları

Üst ucu daha dar, düşey bir oval biçimi vardır. Aynı zamanda kollarda yukarıya doğru incelir. Tam eksende düşey ince bir çubuk gövdeyi ikiye böler. Gövdenin alt ucu adeta soyut bir insan başı gibidir.

2.2.3. Havan Döveceği Biçimli Kapı Tokmakları

Üst çapı alt çapından daha dar, silindirik bir yapıda gövde, üstten alta doğru içbükey bir kavis yapar. Tokmağın alttaki baş kısmı, dar düz bir şerit ve bunun devamı olan yarı küre biçiminde bir şekle sahiptir.

2.2.4. Armudi Kapı Tokmakları

Bu da döküm tekniğindedir. Dış biçimlenişi bir armudu andırmaktadır. Gövdenin ön yüzü yivlidir. Gövdenin alt kısmını oluşturan C kıvrımları, alt ortada yukarı doğru kıvrılıp bir çiçek şeklinde son bulur. Kapı aynası soyut bir hayvan başını andırır

2.2.5. Vazo Biçimliler

Alt kısmı daha geniş, üst kısmı dar bir vazo veya şişe biçimlidir. Dar kısmın tepesinden kapı çivisine takılmıştır Basit bir örnektir.

2.2.6. U Biçimli Kapı Tokmakları

Kolları kısa ve uç kısımları hafif içe doğru bükük bir U biçimlidir. Gövdenin alt ortasında basit bir madalyon bulunur. Kolların takıldığı aynalık, gövdeden daha büyük ve daha gösterişlidir

2.2.7. Kemer Tokası Biçimli Kapı Tokmakları

Dörtkenarlı düşey gövdede kenarlara paralel iki dikdörtgen delik vardır. Üst kısmından kapı çivisine bağlıdır.

2.2.8. Elmas Biçimli Kapı Tokmakları

Bir elmas veya mızrak ucunu andırmaktadır. Altı kenarın en kısa olanı üsttedir. İki uzun kenarı buna bağlanır Günümüzde kullanılan bir tiptir..

2.3. Bitki Biçimli Kapı Tokmakları

2.3.1. Yapraklı Çelenk Biçimli Kapı Tokmakları

Genel biçimi halkaya yakın olan bu örnekte gövdeye, ince dalların bir araya getirilip belli aralıklarla yine bir dalla bağlanmış şekli verilmiştir. Halkanın alt kısmı olması gereken yere ise adeta istiridye kabuğu gibi iç bükey derinliği olan bir yaprak takılmıştır.

2.3.2. Lale Biçimli Kapı Tokmakları

Dış biçimlenişi itibarıyla bir laleyi andırır. İki ağız kıvrımını yaprağa benzer dilimli bir parça bitiştirmektedir. Bu parça alttan paralel üç tel parçasıyla gövdenin alt ortasına bitişmektedir. Bu şekli ile arp türü bir müzik aletine de benzemektedir. Gövdenin alt ucu üç dilimli bir yaprak şeklinde çıkıntılıdır

2.4. Karma Tipli Kapı Tokmakları

Karma tiplerde ikili bir yapı vardır. Alışılageldik bir kapı tokmağı elemanlarından kapıya vurulan kısmını gövde, bağlı bulunduğu parçayı ayna olarak kabul edersek, geleneksel tiplerdeki tokmağa göre ikinci plândaki aynalık burada boyut, işçilik ve konu bakımdan tokmaktan daha önemli hale gelmiştir. Artık kapıya vurulan kısım daha basittir. El biçimli tokmaklara benzemekle birlikte burada kapı aynası el şeklindedir. Avucunda kısa, düz bir boru tutan, sıkılmış insan yumruğu önden verilmiştir. Düşey oval bir tokmağın uçları bu boruya takılmıştır.

2.4.1Kadın Başı + Geometrik Biçimli Tokmak

Aynası, yüzü açık, başı örtülü bir kadın başı şeklindedir. Başörtüsü çene altından görünür. Alnında bir şerit, üzerinde de kabartma bir hilal bulunur. U biçimli tokmak kısmı, yaklaşık kulak hizasında başa takılmıştır

2.4.2. Geleneksel Başlıklı Mısırlı Erkek Başı Biçimli Kapı Tokmakları

Kapı aynası firavunlar dönemi başlığını giyen Mısırlı erkek başı biçimindedir. U şeklindeki tokmak kısmı çenenin iki yanındaki çıkıntıya takılmıştır. Döküm tekniğinde yapılmıştır

3. Diyarbakır Geleneksel Konutlarında Kapı Tokmakları-Şakşaklar Ve Halkalar

Kapıyı çalıp ziyareti evdekilere haber vermeye, tutup çekerek kapatmaya yarayan kulp ve tokmaklar yalnızca fonksiyonları dolayısıyla değil, ama estetik değerleri bakımından da bir devrin sanat görüşünü, anlayışını dile getiren eserlerdir. Bir kapı kulpu veya kapı tokmağı o evin

sahibinin zevkini, yaşını, nereden geldiğini, dinini, mezhebini ve ekonomik durumunu yansıtır. Zenginin kapı tokmağı gösterişlidir. Ağırdır, süslüdür. Gereğince vurulduğu zaman (Tak-Tak) diye ses çıkararak misafirin geldiğini haber verir. Kapıya yakışır şekilde görkemlidir. Ekonomik gücü daha zayıf ailenin kapı tokmağı ise vurulduğu zaman (Tık-Tık) diye ses çıkarır. Sadedir, mütevazidir, boynu büküktür. Devrini yansıtan bu kapı tokmaklarında Anadolu insanının içten gelen sevgi dolu temiz ve güzel zevklerini görürüz. Bunlar sade ve temiz çiçek motifleri ile bezemelidir. Fakat başlı başına bir tarih ve kültü yatan bu kapı tokmaklarının en güzellerini, en manalılarını ve en görkemlilerini Diyarbakır'da bir arada görmek mümkündür.

Diyarbakır konutlarında evin kapısı sokağın değerleriyle özdeşleşir. İçine kapanık sakin durgun Anadolu insanının alçak gönüllülüğüyle bütünleşir kapılar. Marangoz ustalarının maharetli ellerinden çıkmış bu kapılar ailenin ekonomik yapısının, sosyal yaşantısının, kültürünün ifadesi olmuştur çoğu kez. Bazen bir adam boyu yüksekliğinde, çift kanatlı, bazense o denli sade, küçük ve iddiasız. Üzerinde kabartılı süslemeleri, işlemeleri, sarı madenden çivileriyle muhteşem görünüşlü bu kapılardaki tokmakların her biri ayrı anlam ifade eder niteliktedir. Bunun nedenlerini dönemin marangoz ustası Sıto Usta babasından şöyle öğrenmiş. Aslan başı olan tokmaklar erkekler içindi, hanım eli güzelliğinde işlenense kadınlar ve bebek başlı motifli olanı da çocuklar içinmiş. Her biri ayrı bir ses tonuna sahip olduğu için, ev sahibi çalan tokmaktan gelenin erkek mi, kadın mı yoksa çocuk mu olduğunu böylece anlar, tedbirini ona göre alırmış. Anahtarı da anahtardı hani, kapı gibi azametli, ucu işlemeli, arkadaki rezesi içinde gizli. Dışarıdan açmanın mümkün olmadığı kadar güvenli ve emniyetli. Kişi evine girip kapısını arkadan sürgüledi mi, kendi dünyası ve eviyle baş başa kalırdı. Sıto Usta da kapısını yaptığı ev sahibine 'vallah begim, benim ustalığım kadar demirci Mendo'nun da bu kapıda emegi çohtur, şu güzelliğe bak hele, vallah senin kapın gibisi bu mehlede yohtur.' diyerek övünürdü.

Diyarbakır'da evlerin kapılarıyla ilgili süs ve işlemeler oldukça çeşitlidir. Bunlar: Kabaralar, Tokmaklar, Çekecek veya Şakşaklar ve bir de Anahtar ya da Sürgü aynalıklarıdır. Tümünün kendine göre bir sanat değeri olmasına karşın, çeşitli özel antika ve müze koleksiyonlarında sıkça yer alanlar daha çok kapı tokmaklarıdır. Diyarbakır'da değerli iki tür kapı tokmağı bulunmaktadır. Ayrıca düz veya eğri çubuklar şeklinde olan kapı tokmakları da görülebilirse de, en önemlileri; stilize edilmiş 'uş' ve 'Hanım eli' şeklinde yapılmış olanlardır.



Fotoğraf 1. Düz ve Eğri Biçimli Kapı Tokmakları

Tokmak olarak sayılabilecek bir diğer vurgu aracı da 'Çekecek' veya 'Şakşak' denilen ve değişik biçimsel özellikler gösteren halkalardır. Bunlar sarı veya demirden dökme ya da dövme olarak yapılmışlardır. İçlerinde yaprak veya el ayası biçiminde ve oldukça güzel desenli aynı zamanda da gösterişli olanları mevcuttur. Kapı tahtasına, ayna ya da göbek Adı verilen bir parçayla, bu parçaya bağlantılı bir halkadan meydana gelmişlerdir. Bunlar hem ses duyurmada hem de kapı kanatlarını açıp kapatırken, kanatları çekmekte kullanılırlar. Çoğunlukla kalın ve çeşitli süsler içerirler. Bu kapı tokmaklarında zaman içerisinde işçilikler git gide basitleşmiş, adeta bir üzüm salkımı ya da çınar yaprağı görünüşüne sahip olması gereken şakşak, basit bir demir halka şekline dönüşmüştür. Ancak diğer iki tip kapı tokmağı Diyarbakır için daha özgün sayılmaktadır. Çünkü bir zamanlar çok ünlü olduğu metal el işleri sanatını da belirli şekilde simgelemektedir. Diyarbakırlılar desen olarak stilize edilmiş kuşlar ve el şeklindeki biçimleri daha çok tercih etmişlerdir. Herhangi bir tokmak unsuru, demir olsun, sarı olsun tek tek yapılıp anında düşünüldüğünden, eserler yapanın ustalığının bir göstergesidir.



Fotoğraf. 2.Kapı Halkaları

Kuş şeklinde olan kapı tokmakları, ince uzun ve aşırı bir stilizasyona tabi tutulmuşlardır. Gövdeleri, dikkatle işlenmiş ve yaklaşık 15 cm çapında ayna denilen yuvarlak bir metalin ortasından küçük bir halka ile çıkıp aşağıya doğru 30-35 cm. kadar sarkmaktadır. Bu dikdörtgen prizma şeklindeki kuş gövdesi üzerine çeşitli süsler ve işaretler işlenmiştir. Uygun bir yerine stilize edilmiş, her defasında modeli ve işçiliği farklı olan bir çift kanat yerleştirilmiştir. Gövdenin sarkan ucu hafifçe yukarı doğru kaldırılarak bir çeşit baş ve gaga elde edilmiştir. Başın alta gelen kısmına ise irice bir yuvarlak veya baklava dilimli kabara çakılıp, etrafına da işlemeli bir ayna yerleştirilince tokmak tamamlanmış olmaktadır.



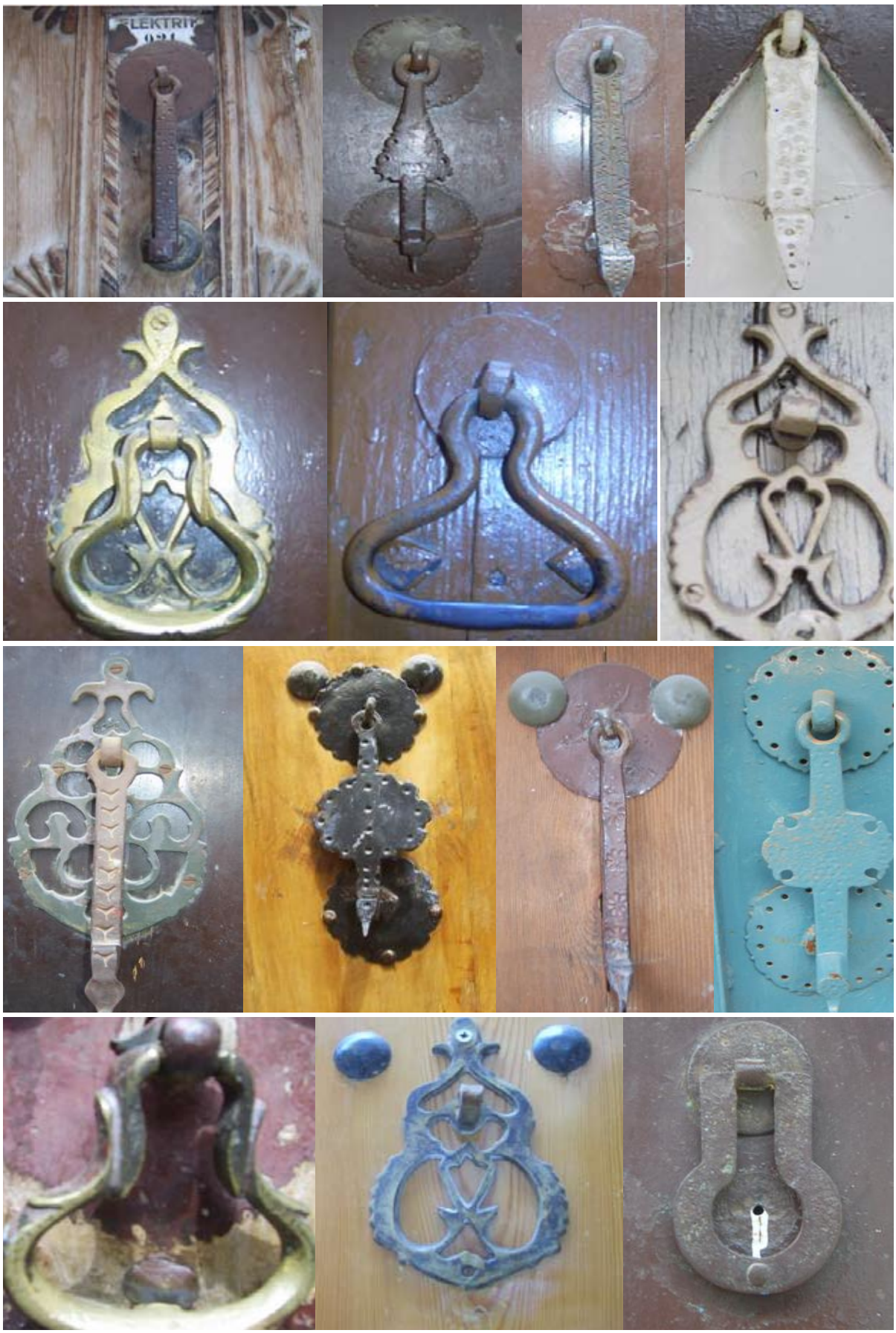
Fotoğraf 3.Kuş Biçiminde Kapı Tokmakları

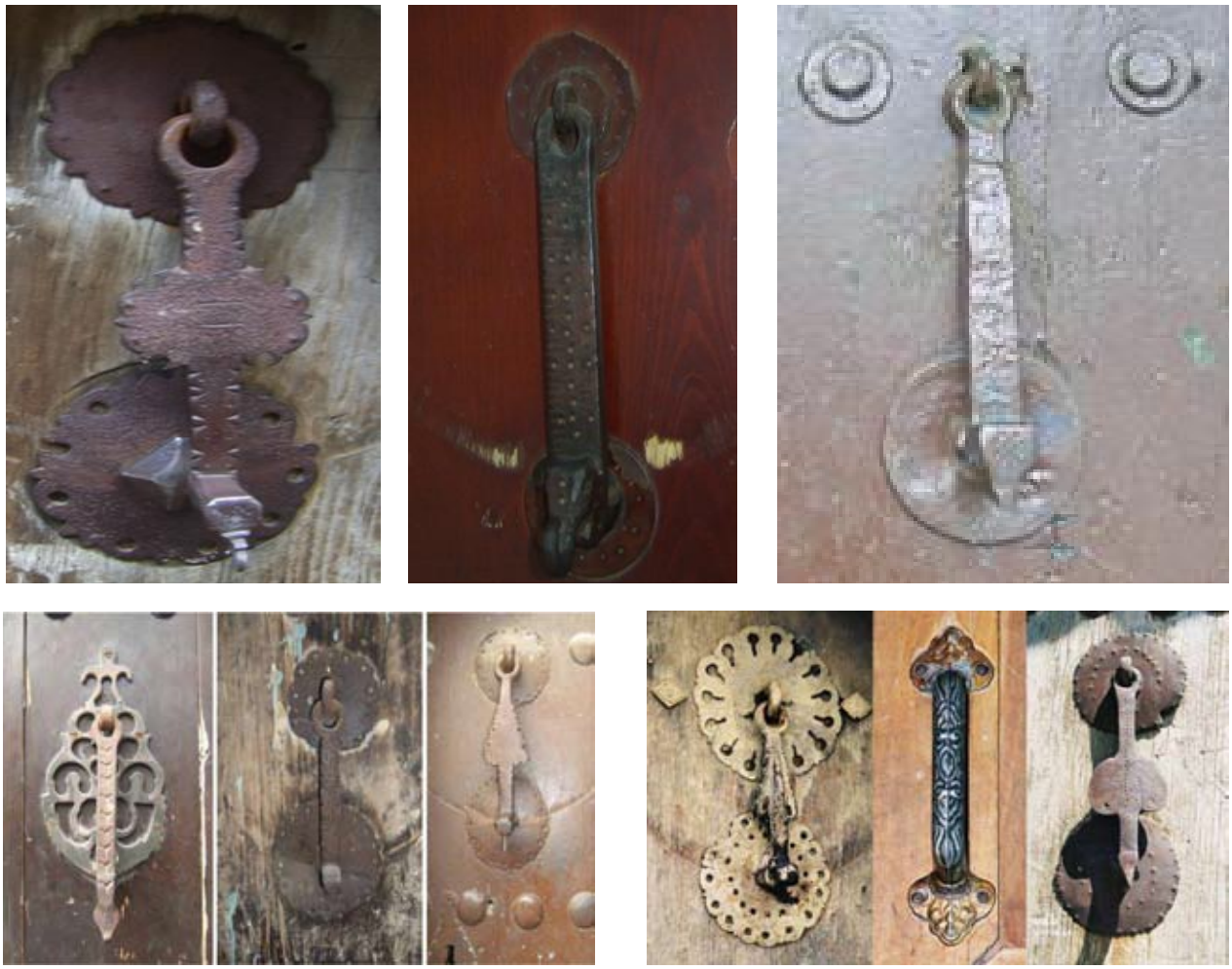
Kuşlu kapı tokmaklarından sonra, bir başka tipik örnek, kadın eli biçimindeki tokmaklardır. Bu gruptaki tokmakların işçilikleri, diğerlerinden farklı dökme olarak yapılmışlardır. Kullanılan metaller ise demir, sarı ve pirinç alaşımlardır.



Fotoğraf 4. Hanım Eli Biçiminde Kapı Tokmakları

Kapılarda tokmaklar vardır, güvercin şeklindedir. Meşhur Ermeni demirci ustası Mitezcan'ın eserleridir onların çoğu. Yukarıda, büyüklerin çalacağı tokmak, aşağıda çocukların çalacağı at nalı şeklinde daha küçük bir tokmak olurdu. Diyarbakır evlerinin kapıları, keresteden yapılma ve üzerinde de günümüzde zil vazifesini gören şak şak dediğimiz kapıya çakılı yuvarlak ve oval bir demir parçası ile, üzerine vurulacak bazen topuzlu bir el şeklinde veya 15-20 cm uzunluğunda belirli bir biçim verilmiş bir demir parçası olurdu.





Fotoğraf 5. Farklı Biçimlerde ve Özelliklerde Kapı Tokmakları

4. Kapı tokmakları (Şak Şako) : Bir kapı tokmak sohbeti

Eski Diyarbekir evlerinin kapılarında tunçtan yapılan kapı tokmağına yerel dilde "Şak Şako" dendiğini biliyor muydunuz?

"Avlularla çevrelenmiş evlerin sokaklarla buluşma noktası, kuşkusuz kapılardır. Kapılar, hem sokakla buluşma, dışa açılma hem de ev içi hayatı koruma, sakınma işlevini üstlenir.

Yakın zamanlara kadar, ev halkının hayatında oluşan değişimler, kapılara da yansıtılırdı. Örneğin Mekke'ye giderek hacı olan kişilerin kapıları özel süslemelerle farklılaştırıldı."

şakşako" meselesine gelince...Diyarbakır'lı olup kapılardaki "şakşako"ları bilen "eski" nesil, giderek azalıyor; bugünlerde apartman kapılarındaki kimisi kanarya, kimisi bülbül taklidi yapan elektrikli, envai türlü "mışkılez" zillerin bolluğu, ne yazık ki "şakşako"ların kendilerine has o "nostaljik" sesini kısmış durumda. "tunç"tan, kendi yerel şivemizle söylersek "tuç" şakşakoların yanı sıra, ayrıca bir zamanlar nerdeyse tümüyle Ermeni demircilerin oluşturduğu Demirciler Çarşısı'ndaki ustalar tarafından yapılan, kimisi kuş figürleriyle süslü demir şakşakolar çoğunluktaydı.

Bazı kapıların üzerindeki bu şakşakoların biraz daha altında, ayrıca bir de çocukların, "uşağ"ların,"geda"ların kısacık boylarını dikkate alan ikinci bir şakşako daha vardı, böylece sokaktaki çocuklar kapıyı "tekmelemek", "zumzuklamak" yerine, boylarının hizalarındaki bu şakşakoları rahatlıkla kullanırlardı. Tabii ki sokakta, "küçe"de, kendi aralarında "ana ana birinci", "kortig", "aşuğ", "çelig-çibuğ","gago kıtto soro soro sor penir" gibi oyunları oynayıp bu oyunların sihrine daldıkları bir anda neden sonra aniden oyuna devam ettikleri takdirde Allahvekil altlarına, tumanlarına edeceklerini anlayıp, böylece çabucacık"avğhana"larının, "ayak yolları"nın, "kapi arghasi" ya da "ebdesğhana"larının yollarını ister istemez tutarken, aceleyle hem kapılarının şakşakolarını ardı ardına dur durak demeden şakşaklayıp hem de aynı anda da kapıları tekmelemek zorunda kalıyorlardı... Hatta kimi ev sakinleri sokak kapılarındaki bu şakşakoları kendilerince hani deyim yerindeyse sanki bir nevi "Mors Alfabesi" misali kullanıp kısa aralıklarla iki veya üç kez hafifçe tıklatıp, ardından da biraz daha yüksek sesle şakşakoyu çalarak, dolayısıyla evdekilere kimin geldiğini sanki "kopya" verirlerdi...Benim de şimdilerde kendisi gitmiş, ismi geride kalmış Gâvur Mehlesi"ndeki o çocukluk dönemlerinde,kendime özgü bir şakşako çalışım, bu bapta bir "icadım" vardı!!! Bir kuvvetli... bir hafif, sonra yinebir kuvvetli... bir hafif tondaki bu şakşako darbeleriyle, o sırada mutfakta belki de meftune pişiren,ya da leğenin, "teşt"in içinde çamaşır yıkayan veya ne bileyim işte belki de dolma oyacağıyla patıcan, kabak oymaya çalışan, tavuk "pin"indeki tavuklarımıza kuru ekmek atmakla meşgul olan anamın kulağına duyurmaya çalıştığım bu şakşako seslerinin ardından, onun, o andaki işini yarım bırakıp kapıyı açmaya gelirken takunyalarının "kap-kap"larının seslerinin yanı sıra, kimi zaman da öfkesini önceden duyardım: "Geliyem, geliyem, ma patladın nedır ula!..."

Mıgırdıç Margosyan

Sevgili Mıgırdiç ve

Sevgili Ergun dostlara;

ŞAKŞAKO muhabbetinize bayıldım...

Ben de kıyıdan köşeden katılmak istiyorum izin verirseniz.

Ve size hatıra bir de ŞAKŞAKO fotoğrafı sunuyorum...

Biliyorsunuz, eskiden bazı ince işler yanında ŞAKŞAKO yapmak da her ustanın karı değildi. Bunun için de usta demirciler vardı.

Ve eskiden bu tür ustalık isteyen ince işlerin demircileri 1940'lı yıllarda sanıldığı gibi eski Yoğurt Pazarı'nda değil, şimdilerde kuyumcular çarşısı olan Hasan Paşa hanı bitişiğindeki kapalı çarşıda idi. 1950'li yıllara kadar demirciler burada icra-i sanat ettikten sonra yoğurtçu ve peynircilerin şimdiki bakırcılar çarşısı yanındaki eski Saman Pazarı'na taşınmaları sonrasında demirciler Eski Yoğurt Pazarı'na, sebzeciler de onların yerine taşındılar. Yani Kapalı Çarşı'ya. Sonradan kasaplar da buraya geldi...

Ve bildiğiniz gibi Kuyumcular Çarşısı oluncaya kadar da sebzeciler ve kasaplar Kapalı çarşıda kaldılar.....(16.12.2009 Mehmet Mercan.diyarim.org)

5. Geleneksel Diyarbakır Konutlarında Kapı Tokmaklarındaki İnce Anlamlar

Osmanlı medeniyeti; altı asrı üç kıtada kucaklayan, akl-ı selim, kalb-i selim, zevk-i selim sacayağı üzerine oturmuş bir denge, giyim, kuşam, yeme, içme, aile, mahalle ve şehir hayatıyla, insana saygı medeniyetidir. Osmanlı'nın aile, mahalle ve şehir hayatı, hoş bir sıla özleminin ötesinde, insana insan olmanın zevkini ve keyfini doyasıya yaşatan bir güzellikler hazinesidir. Osmanlı medeniyeti kelimeler üzerine bina edilmemiş, güzellikler, hayatın bütün katmanlarına işlenmiş ve yaşanmıştır.

Evlerin kapı tokmakları, penceredeki çiçeklerin gösterdiği mânâdan geri değildi. Kapı tokmakları çift halkadan oluşmuştur. Bunlardan, aslan başı motifli ve büyük olanı kalın, çiçek motifli ve küçük olanı da ince ses çıkartırdı. Eğer eve bir erkek misafir gelmiş ise, kalın sesli tokmağı tıklatır, içerdeki ev sahibi gelenin beyefendi olduğunu anlar, kapıyı evin beyi açar, bey yoksa mahremiyete uygun olarak kapı açılırdı. İnce sesli tokmağın sesi duyulmuş ise, gelenin bir hanım olduğu anlaşılır, kapıyı evin hanımı açardı..

Diyarbakır'da Ziya Gökalp muhtarlığına yakın bir eve bakalım. Aşağıda iki şakşak olduğunu görüyoruz. Yukarıdaki erkek misafire aşağıdaki bayan misafire aittir



Fotoğraf 6. Ayrı İki Şakşakı Olan Kapı

Kapılar ve tokmaklar zamana meydan okur gibi günümüze dek ayakta kalmayı başarmış, geçmişin zarif edası ve vazgeçilmez özenini taşıyan eski Diyarbakır evlerinin kapıları, hele de kapı tokmakları dikkat çekici özellikte ve anlamda olmuştur. Anadolu'nun mimari dokusu bölgelere göre çeşitli özellikler ve farklılıklar taşıyor. Bunlar arasında bulunan Diyarbakır evleri, köşkleri, han, kervansaray ve camileriyle öne çıkan turistik merkezlerden birisidir. Bu yörelerdeki mimarinin en ilgi çekici unsurlarından biri, kuşkusuz eski evler... Zamana meydan

okur gibi günümüze dek ayakta kalmayı başarmış; mimari üslubu, yapı malzemesi, çatısı, merdiveni ya da balkonuyla dimdik; geçmişin zarif edası ve vazgeçilmez özenini taşıyan eski Diyarbakır evleri..

Bu evlerin hemen hepsi, eskinin o ince zevkini günümüze taşıyan örneklerle dolu. Konsol çıkmaları, dökme demir balkon korkulukları, pencere kafesleri, ahşap ya da kesme taş işçiliği... Bunlar arasında bir de hiç şüphe yok ki olağanüstü güzellikte kapılar ve bu kapılar kadar "özel" kapı tokmakları var Masum kadın yüzleri... Türk, Ermeni ya da Rum demir ustalarının hünerli ellerinde şekil bulan bu kapı tokmakları, eski evlerin adeta en vazgeçilmez aksesuarlarından biri. Pil ya da elektriğin çıkardığı seslerin hayata karışmadığı dönemlerde duyulan bu tok vuruşların kaynağı, "ev halini" ifade eden çeşitli mesajları da barındırıyor içinde... İster mesajı, ister sesi, ister biçimi; kapı tokmakları başlı başına birer sanat eseri... Bazen ev sahibinin mizacı hakkında fikir veren kapı tokmaklarından ürktüğünüz, bazen de aynı kapıyı tekrar tekrar çalmak geliyor içinizden... Tokmak biçimleri arasında gaga ağız, ejderha, yılan da bulunuyor. Topuzlar, üçgenler, çubuklar, Çengellerden oluşan geometrik şekillerin hepsinde bir anlam, bir estetik yer alıyor. Demir işçiliğinin inceliği, küçücük bölümlere işlenmiş motifler, göz alıcı figürler insanı hayrete düşürüyor...

Kalın ve sert ağaçlardan yapılma çift katlı kapılara monte edilen tokmakların kullanımı sırasında çıkan tok ses evin içinde veya avluda yankılanırken, Yapının görkemini de tamamlıyor. Tıpkı Diyarbakır'da bazalt taştan yapılan evler gibi. Günümüzde diafon, görüntülü ekranlar, ziller, kuş ötüşü, melodili kapı zilleri, uzaktan kumandalar, kartlı sistemler, sahibinin sesine duyarlı kapı kilitleri bile var ama hiçbirisi eski kapı tokmaklarının verdiği mesajları, inceliği yansıtmıyor maalesef. Kapı tokmaklarının çeşitli ebatlardaki tokmaklarına bağlanan bezler, ipler hep bir anlam taşımış, kullananlar ise gelenekleri uzun süre yaşatmışlar. Kapı tokmakları sokaklarda evlerde yankılanan hoş bir seda olmuş yıllar yılı.

Kapı çalmak, açılmasını beklemek, bir hoş geldin, bir güler yüzle karşılanmak, ya da kapınızın çalınmasını beklemek bir özlemdir çoğumuz için... Hele de kapımızı çalan, yolunu beklediğimiz; sevdiğimiz biriyse... tokmaklar daha bir anlam kazanmış. Kapı kanadı üzerinde görülen çift tokmaklardan büyük olanını eve gelen beyler, küçük olanını hanımlar kullanırmış. Bunun anlamı örneğin evde, avluda, başı açık hanımlar topluca sohbet ediyorlarsa, çalınan büyük tokmak sesi dışardan gelenin bir erkek olduğunu içerdekilere belli edermiş. İçerde oturan beylere bir uyarı da küçük tokmak sesiyle oluyor. Bir hanımın eve geldiğini fısıldıyor. Kapı açılana dek beylerin toparlanmalarını sağlıyormuş. Tokmaklar arası iki kanada bağlı ip veya bezler ev sahibinin dışarıda olduğunu belirtir, diğer bir değişle "evde yokum" mesajını iletirmiş. Tek tokmakta bağlı aşağı sarkan ip, "kapıyı çalabilirsiniz evdeyim" demek oluyormuş. Yörük köyünde hala kullanılan bu tür mesajların yanı sıra çocuklar için de boylarına uygun hizalarda kapı tokmaklarına rastlanabiliyor. Tokmak çeşitleri...



Fotoğraf 7. Çüngüş İlçesinde bir konak kapısındaki yılan figürü

Genellikle tokmağın vuruş yerinde yer alan metal kabaralı bölüm, sesin daha ve duyulur olmasını sağlıyor. Düğme demir veya tunç dökümden imal edilen kapı tokmakları çeşitli şekil ve motiflerle zengin süslemelerle, daha da gösterişli hale getiriliyor. Yapılışlarına göre aynı teknikler kullanılan kapı tokmakları, ev sahibinin varlık durumu hakkında da ipuçları veriyor. Örneğin, hayvan başı motifleri özellikle güç ve kudreti temsil ediyor. Varlıklı ailelerin kapı tokmakları üzerinde sıkça, aslan kafası, koçbaşı, kartal başı, horoz gagası gibi figürler kullanılmış.

Döküm tokmaklarda benzer biçimler, sıkça tekrarlanırken; dövme demirden yapılanlar daha nadir özellikler taşıyorlar. El yapımı dövme demir tokmaklarda ustanın kendi zevki ve yorumunu da izlemek mümkün. Bunlar, daha farklı ve ender görülen delik, çizik, şekil ve perçinlere sahip. Ahşap kapıları saran yassı demirden yapılma kuşaklar ise, kapı ile tokmak arasındaki uyum ve bütünlüğü tamamlıyor ve gerçekten birer sanat eseri olarak göz kamaştırıyor. Günümüzde birçok kapı tokmağının benzer örnekleri yeniden yapılıp satılıyor. Çeşitler dekor olarak duvarları süslerken, geçmişe özlem duyan meraklıları yenilerle yetinip, eskiyi yaşamaya çalışıyor. Orijinallerin antikacılar tarafından alındığını duyanlar paraya çevirmede acele ederken, bazıları ise “Bu kapı tokmağını dedem, babam da çalarmış; ben kullanıyorum, torunum da kullanacak” diyerek gözü gibi bakıyor. Tokmaklar kadar kapı kilitleri, asma kilitler, oklu eski demir kuşaklar, perçinler, kilit anahtarları da antikacıların ilgisini çekerken,; detaya önem verenler değişik bir araştırma ya da arşiv için çok zengin malzeme bulabiliyorlar.İşte bir çok mimari özellikleri ile yıllarca anlatılacak olan Diyarbakır konutlarında kapılardaki tüm aksamlar anlatıldığı gibi her biri ayrı bir anlam, ayrı bir incelik kullanıcısıyla adeta bütünleşmiş,onun yaşamının,yaşam şeklinin, ekonomik yapısının ifadesi olmuştur.

Kaynakça

AKBULUT, İlhan (1998)**. Diyarbakır.** , Büyükşehir Belediye Yayınları, 49–51.

BAŞ, Gülsen (2010). **Diyarbakır'daki Geleneksel Konut Mimarisinde Süsleme Anlayışı** 311. History Studies Volume 2/1

ÇAL, Halit (2000). Hatay Kapı Halkaları ve Tokmakları. **Ortadoğu'da Osmanlı dönemi Kültür İzleri Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri içinde**. Hatay. .C.1, 170.

ÇAMELİ, TUBA(2004). **Milliyet**. 21.07.2004

ÇEKÜL, Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanlığı (2002), **Taşlar ve Düşler Diyarbakır**, Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı Yapımı, Mart Matbaacılık, İstanbul.

KORKUSUZ, Şefik (2007). **Eski Diyarbekir'de Gündelik Hayat**. İstanbul: Kent Yayınları. 18

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri**. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.

YILMAZ, Aysel. Baran, Mine (2009). Diyarbakır Küçeleri (Sokakları). **1.Uluslararası Nebiler, Sahabiler, Azizler ve Krallar Kenti Diyarbakır Sempozyumu Bildiri içinde**.Diyarbakır Valiliği, 25–26 Mayıs, Diyarbakır.

İnternet Kaynakları

OLŞEN, Koray. http://www.Fotoğraf ya.gen.tr/

http://www.mimarenes.net/?p=79

http://www.baktabul.net/guzel-sanatlar/79023-kapi-tokmaklari-ve-anlamlari.html

http://www.uyurgezer.net/

BÖLÜM 10

TAŞ İŞLERİ

DİYARBAKIR SURLARINDA TAŞ SÜSLEMELER

[1]F. Demet AYKAL
[2]Y. Berivan ÖZBUDAK AKÇA
[3] Derya ÇAKIR AYDIN

[1,2,3] D.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Diyarbakır

1.Giriş

Anadolu, geçmişten günümüze değin uzayıp gelen bir uygarlığın kaynağıdır. Anadolu, değişik boyların değişik türden insanların karışıp kaynaştığı, yeni bütün oluşturduğu bir yerleşimdir. Diyarbakır kenti de Anadolu'nun güneyinde yer almakta olup, tarihi yontma taş ve mezolit devirlere kadar inmektedir. Hem bereketli kuzey Mezopotamya bölgesinde yer alması hem de çok işlek ve canlı ticaret yolları üzerinde bulunması, çağlar boyunca Diyarbakır'ın önemini arttırmıştır (Tekin,1978). Diyarbakır güney Mezopotamya, Suriye, Anadolu içleri ve İran yönünde oluşan canlı ticaret yollarının kavşak noktasında yer almaktadır. Aynı zamanda önemli bir askeri savunma ve denetleme merkezi konumundadır. Bu nedenle, birçok medeniyetin egemenliğine girmiştir. Her medeniyet, kentte kendi izlerini bırakmıştır.

Toplumların siyasal, sosyal ve kültürel varlıklarının deposu tarihtir. Diyarbakır tarihine bakıldığında da siyasal, sosyal ve kültürel varlıkların izleri görülmektedir. Bu izler estetik değerlerle birleştirilip ölümsüzleştirilmiştir (Atan, 2004). Bir toplumu ve onun zekâ, tasarım düzeyini en iyi yansıtan ayna toplumsal eserleridir. Diyarbakır'da estetik değerlere sahip birçok eser vardır. Bu eserlerden biri surlardır.

2. Diyarbakır Surları

Surlar inşası milattan önce 3000 yıllarında başlanmış ve daha çok Romalılar döneminde geliştirilmiş önemli bir eserdir. 349'dan başlayarak Constantinus, şehrin etrafını surlarla çevirmiştir. 367-375 tarihleri arasında ise Nisibis halkının şehre iltica etmesi sonucu surlar genişletilmiş ve bugünkü halini almıştır (Yılmazçelik,1995).

Roma ve Bizans döneminde, bütün yakın doğu coğrafyası iki büyük değişimle karşı karşıya kalmıştır. Önce Hıristiyan dini, ardından da İslam dini, bölgenin dengelerini değiştirmiştir. Savaşlar, kuşatmalar ve fetihler ekonomik olduğu kadar dinsel bir karakteri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla şehrin tarihi, taşlarla surlara yazılmıştır. Surlarda Roma, Bizans, Arap, Türk-İslam, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait burçlar, kapılar ve kabartmalar mevcuttur.
Bu eserler, hem tarihi özellikleri, hem de o dönemlere ait düşünce sistemi ile sanatsal değerleri ifade etmektedir.

Genel olarak kalkan balığını andıran surlar, İç Kale ve Dış Kale olarak iki bölümden oluşmaktadır. Dış Kale'ye ait surlar 5 km. dir. Doğu-batı doğrultusunda 1700, kuzey- güney yönünde ise 1300 metrelik bir alanı kuşatmaktadır. Yüksekliği 10-12 mt., kalınlığı ise 3-5 metredir. Bugün ayakta kalan sur duvarlarının ön kısmında bazalttan yapılmış bir duvarın ve bu duvarın arasında bir hendeğin olduğu kayıtlardan bilinmektedir (Fotoğraf 1-2).



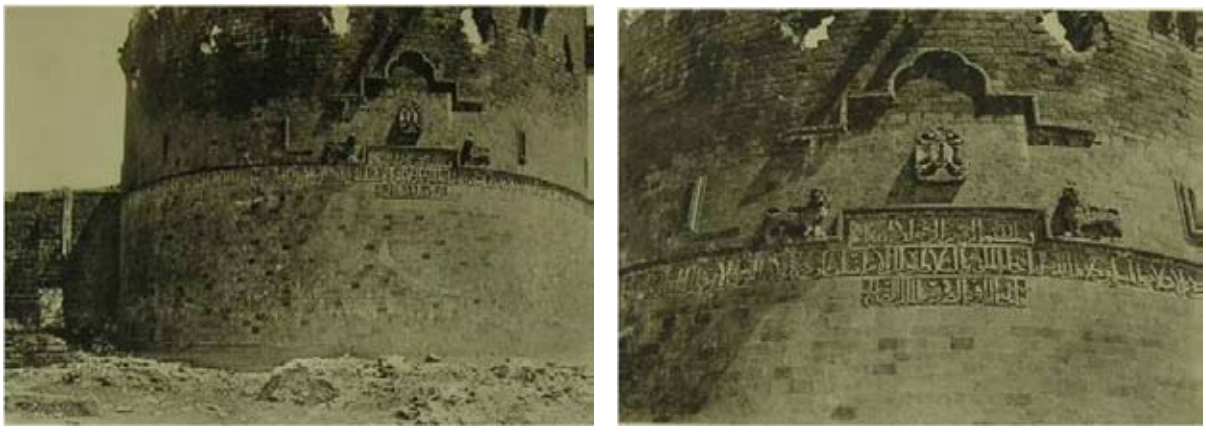
Fotoğraf 1. Diyarbakır Surları 1930



Fotoğraf 2. Diyarbakır Surları 2006

Surlar üzerinde 82 adet burç yer almaktadır. En ünlüleri Evli Beden (Ulu Beden), Yedi Kardeş, Nur ve Keçi Burcu'dur.

Bedenler arasında yer alan 82 burcun çoğu silindir biçimindedir. Bazıları ise dört ya da altı köşelidir. Ben-u Sen ile Dicle Vadisi'ne bakan ve savunması kolay olan cephelerdeki burçlar daha çok dört köşeli ve seyrektir. Dağ Kapı ve Urfa Kapı arasında kalan, düşman saldırılarına daha açık olan bölgedeki burçlar ise yuvarlak ve daha sıktır. Artuklu döneminde yapılan burçlar büyüklükleri ve işlemeleriyle diğerlerinden farklıdır. 82 burç arasında büyüklükleri ve işlemeleriyle Ben-u Sen, Evli Beden, Yedi Kardeş, Keçi, Nur, Fındık, Mervani, Kral Kızı, Akrep burçları daha çok bilinmektedir (Tuncer,1999) (Fotoğraf 3-4).



Fotoğraf 3. Yedi Kardeş Burcu (Gabriel, 1940)




Fotoğraf 4. Yedi Kardeş Burcu (Anık, 2009)

Evli Beden ve Yedi Kardeş Burcu 1208 yılında Artuklu'lar tarafından yapılmıştır. Yapıları silindirik olup üzerinde burcu sarmalayan bir kitabe, çift başlı kartal ve kanatlı aslan kabartması yer almaktadır (Yılmazçelik,1995) (Fotoğraf 5-6).




Fotoğraf 5. Evli Beden Burcu (Gabriel, 1940)

.



Fotoğraf 6. Evli Beden Burcu (Zengin, 2010)

Keçi Burcu, Mardin Kapı'nın doğusundadır. Burçların en eskisi ve en büyüğüdür. Yapım tarihi tam olarak bilinmese de üzerinde yer alan yazıtta, 1223 yılında Mervanoğulları tarafından

onarıldığı belirtilmiştir. 11 kemerli bir burç olup, zamanında tapınak olarak kullanıldığı sanılmaktadır (Öney,1998) (Fotoğraf 7-8).



Fotoğraf 7. Keçi Burcu (Anık, 2009)



Fotoğraf 8. Keçi Burcu (Zengin, 2010)

Nur Burcu, Yedi Kardeş Burcu'nun yanında yer almaktadır. 1268 yılında Selçuklular tarafından yaptırılmıştır. Duvarlarında kabartma halinde koşan at, aslan geyik ve kadın figürleri vardır. Burada İslam ikonografisinde[1] ender görülen "çıplak kadın" kabartması dikkat çekicidir (Digler,2004) (Fotoğraf 9-10-11-12).





Fotoğraf 9. Nur Burcu (Gabriel, 1940)





Fotoğraf 10 Nur Burcu (Anık, 2009)

[1] İkonografi: dinsel içerikli sanat yapıtlarında dinsel olay ya da kişi ile ilgili tipleşmiş hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenlerini veya kalıplarını inceleyen disiplin.



Fotoğraf 11 Fındık Burcu (Anık, 2009)



Fotoğraf 22. Leblebi Kıran Burcu (Anık, 2009)

Diyarbakır surları yapıldıkları tarihten bugüne kadar dönem dönem onarımlar görmesine rağmen, özgünlüğünü yitirmeden günümüze gelebilmiştir. Surlarda Roma, Bizans, Arap, Türk-İslam, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait kitabe, kabartma ve figürleri bir arada görmek mümkündür. Bunların yanında kaligrafik[2] unsurlarıyla dikkati çeken kitabeler de yine surlardaki süslemelerin önemini arttırmaktadır (Özgen vd., 2004). Süslemelerin en çok görüldüğü yerler kapılar ve burçlardır. Bu yapıtların hem tarihi özelliği, hem de o dönemlere ait düşünce sistemi sanat zevkini yansıtması bakımından önemi vardır.

2.1. Taş Süslemeler

Türk süsleme sanatlarında taş süslemeciliğin önemli bir yeri olduğu görülür. Yazıtlar genel anlamda kenti imar eden önderleri öven, eseri yapan ustayı belirten sözcüklerden oluşmaktadır. Figürler ise dönemlere ait inançları sembolize etmektedirler. Bu sembollerin özel anlamlar

[2] Kaligrafi yunanca güzel anlamına gelen "kallos" ve yazı anlamına gelen "garphia" kelimelerinden türemiş güzel yazının bir ifadesidir. Kaligrafi insanoğlunun yüzyıllardır birbiriyle iletişimindeki görsel sanatların önemli bir parçasıdır. Kaligrafi sanatında kullanılan dekoratif simgeler ruhu yüceltmeyi ve duyguları en iyi şekilde aktarabilmeyi sağlar. Daha geniş bilgi için bkz. www.kaligrafi.net

taşıdıkları nazar, tılsım, uğur gibi metafizik değerleri temsil ettikleri düşünülerek her türlü malzemede sivil ve dini mimaride kullanılmıştır.

Diyarbakır Surları'nın taş işçiliğini büyük bir sanat haline getiren önemli özelliklerinden biri de taş süslemeciliğidir. 11 ve 12. yüzyıllarda Selçuklu'ların kendine ait kavramları, İlhanlı'ların parlak sanat yaklaşımları, Timurlar'ın ince ve zarif sanat görüşleri, Memlükler'in, Akkoyunlu ve Karakoyunlu, Türkmenlerin ve nihayet Safeviler'in süsleme sanatındaki buluşları taş süslemesinde etkisini göstermiştir. Surlar üzerinde yer alan süslemelerde, kitabeler, bitkisel motifler, hayvansal figürlerinin yer yer kullanıldığı görülmektedir (Digler, 2004). Ayrıca, Evli Beden Burcu'nun üst kısmında yer alan mukarnaslı konsollar form inşası bağlamında çok zarif taş işçiliğinin uygulandığını göstermektedir (Altun, 1978).

Özellikle burçlar üzerinde yer alan değişik dillerdeki yapım ve onarım belgeleri olan kitabeler ile güneş, yıldız, çift başlı kartal, arslan, kaplan, boğa, at, akrep gibi evrenden ve doğadan esinlenen motifler yer almaktadır (Diğler,2004) ([Fotoğraf 13-14).



Fotoğraf 13. Surlar Üzerindeki Farklı Taş Süslemeler (Gabriel, 1940)



Fotoğraf 14. Surlar Üzerindeki Farklı Süslemeler (Anık, 2009)

Eski çağlardan bu yana insanların yoğun ilgi odağı olan hayvan ve insan figürlü astrolojik

burçlar ve gezegenler 12. yüzyıldan itibaren Artuklu'larda, Selçuklu'larda ve aynı döneme ait diğer medeniyetlerde her türlü malzemede süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Diğler,2004).

2.1.1. Kitabeler

Bin yıllara dayanan tarihi özelliği ile kufi yazısı, Diyarbakır Surları'nın duvarlarına bir başka özellik ve önem kazandırmıştır. Bu yazı ile taş, tarihsel bir belge olmanın ötesinde plastik bir sanat haline gelmiştir.

Surlar üzerinde yer alan kufi yazısı ile yazılmış kitabeler, taşıdığı anlamların yanı sıra, bir taraftan da güzelliği ile ruhun derinliklerine işlemektedir. İnsanı maddi alemden mana aleminin sonsuz derinliklerine götürmektedir. Kitabeler, Diyarbakır Surları'nın çoğu yerlerinde görülmektedir. Diyarbakır Surları üzerinde altmış üç kitabede bulunmaktadır. Bunların altısı, Bizans dönemine ait olup, dördü Yunanca, biri Latincedir. Diğerleri İslam dönemine aittir (Parla, 2005) (Fotoğraf 15-16-17).



Fotoğraf 15. Kanuni Kitabesi (Anık, 2009)



Fotoğraf 16. Selçuklu Burcu Kitabesi (Anık, 2009)



Fotoğraf 17. Dağkapı Burcu Kitabesi ve Figürler (Anık, 2009)

Roma dönemine ait kitabe ve figürler daha çok Dağ Kapı'da toplanmıştır. Latince yazıtın okunabilen kısmında "yenilmez imparator yiğit Velantinicınus ile Grantianus'un sürekli önderliği altında ve onalar zafere koşarken……..onların dindar yönetimiyle devlet temelinden kurtuldu" yazısı yer almaktadır (Parla, 2005).

Abbasiler dönemine ait yazıtlara daha çok Mardin Kapı ve Dağ Kapı civarında rastlanmaktadır. Bu yazıtlardan birinde Anadolu'nun bilinen ilk mühendisinden söz edilir. Bu yazıtta, "Allah adıyla başlarım. Müslümanların emiri imam Cafer el-Muktdir Billah'ın emriyle…….ve mühendis oğlu Amid'li Ahmet'in gözetiminde yapıldı" sözleri yer almaktadır (Parla, 2005)

Surların pek çok yerinde Mervaniler'in onarım yazıtları ile karşılaşılır. Dağ Kapı üstündeki Mervani mescidi bugün sanat galerisi olarak hizmet vermektedir. Büyük Selçuklular döneminden

kalan yazıtlar ise Selçuklu Burcu, Nur Burcu, Fındık Burcu gibi burçlarda görülmektedir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18. Fındık Burcu Kitabesi (Anık, 2009)

Süslü kufi yazı ile oluşturulan bu Selçuklu yazıtları Türk sanat tarihi bakımından eşsiz bir değer taşımaktadır. Eyyübiler döneminde Diyarbakır Surları çok ciddi onarımlar görmüştür. Bugün "Hindibaba kapısı" ile Dağ kapı" arasında kalan burçlarda ve bedenlerde Eyyubiler'e ait yazıtlara rastlanmaktadır (Özgen vd., 2004).

2.1.2. Bitkisel Motifler

Diyarbakır surlarındaki bitkisel motifli taş süsleme sanatı kendi dönemlerinde olduğu kadar, kendinden sonraki dönemlerde de estetik değerlerini taşıyan özelliklere sahiptir.
Bitkisel motifler yarı natüralistik, yarı stilize bir üslupla çalışılmıştır. Farklı çiçeklerin yeni stillerle taş üstünde biçim bulduğu görülmektedir. Bu motifler dekorasyon sanatının ilk örnekleri olarak gösterilebilir (Özgen vd., 2004) (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19. Dağkapı Burcu'ndaki Bitkisel Motifler (Anık, 2009)

2.1.3. Hayvansal Figürler

Diyarbakır surlarının en önemli özelliklerinden biri de taş süslemeleri arasında hayvan figürlerinin yer almış olmasıdır. Hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonlar bitkisel motifli kufi kitabelerle yan yana yer almaktadır. Taş kabartma sanatını Diyarbakır'daki Artuklu dönemine ait insan ve hayvan figürlerinde görmek mümkündür (Özgen vd., 2004) (Fotoğraf 20)



Fotoğraf 20. Yedi Kardeş Burcu Üzerinde Yer Alan Hayvansal Figürler (Anık, 2009)

Aslan figürü dini ve sivil çeşitli mimari eserlerde ve hatta mezar taşlarında yer almaktadır. Bu figürler belirli sembolik amaçlarla kullanılmıştır. Aslan, çeşitli devir ve kültürlerde daima kuvvet ve kudret sembolü olmuştur. Aslan figürleri kimi tarihçilere göre mücadele, güç ve üstünlük sembolü olarak yorumlanmaktadır. Buradaki aslan figürleri ise bulunduğu yerin koruyuculuğu ve kollayıcılığını sembolize etmektedir. İki aslan figürünün ortasında yer alan çift başlı kartal figürü ise, tarihte gelmiş geçmiş Türk İslam devletlerinin ve Selçuklular'ın simgesi olarak kullanılmıştır (Atan, 2004). Aslan kabartmaları genellikle yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Bazen kuyruk uçları ejder başıyla son bulur. Kıvrık ön bacakları çerçeveleyerek yükselen kanatları da olabilir. Çoğunlukla karşılıklı çift işlenmişlerdir. Başlar gövdeye göre daha büyüktür. Çoğunlukla ön bacakları yürür gibi göğüs üzerine doğru çekilmiştir (Fotoğraf 21).



Fotoğraf 21. Aslan Figürleri (Anık, 2009)

Sünni Artuklu yapılarında çift başlı kartal ve bazen de çifte ejder figürünü kullanmaları, arma, şehir arması ve sultan arması olarak kabul görmüştür. Diyarbakır'da Dış kale'de ve Yedi Kardeş Burcu'nda bu tip kabartma şekli görülmektedir (Öney,1998) (Fotoğraf 22).



Fotoğraf 22. Yedi Kardeş Burcu'nda Yer Alan Çift Başlı Kartal Figürü

Eski orta Asya inançlarına göre gök kubbenin idaresi ahengi bir ejder çiftine bağlıdır. Yıldızların senelik dönüşünü bu çift ayarlar. Düğümlü duran ejderler dişi ve erkektir. İki zıt kutbu ve kuvveti sembolize ederler (Digler,2004). Tek ve çift başlı kartallar kale ve sivil mimari eserlerde bolca görülür. Kartal, Orta Asya Türkleri'nde koruyucu ruh olarak kabul edilir. Kartal aynı zamanda nazarlık, tılsım, koruyucu unsur, kudret ve kudret sembolü olarak kullanılmıştır. Kalelerde kullanılan kartallar, hem şehri müdafaa eden koruyucu ruh, hem de şehre düşman ve kötülük girmesini önleyici bir nazarlık tılsımıdır. Ayrıca kartal devleti ve sultanı temsil etmektedir (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23. Çift Başlı Kartal Figürleri (Anık, 2009)

Bu figürler, göklerin gücünü temsil etmektedir. Savaşta iyilerin gücünü simgelemektedir. Egemenliğin ifadesi olmuştur (Eyüboğlu, 1991).

Diyarbakır Surları'ndaki figürlerin büyük bir kısmı Selçuklu ve Artuklu dönemlerine aittir. Anadolu'ya gelirken islamiyetle tanışan Türk boylarının inançlarında şamanizm izleri görülür. Bu nedenle surlarda görülen figürlü kabartmalar Avrasya figür sanatı ile İslam ikonografisinin karışımı olarak yorumlanabilir (Öney,1998). Evli Beden ve Yedi Kardeş Burçlarında çift başlı kartalın yanında birer aslan heykeli mevcuttur. Böylelikle güneşi aydınlığı sembolize eden hayvanlar daha güçlü olarak bir arada kullanılmıştır (Öney,1998).

Nur Burcu'nda, diğer burçlardan farklı olarak, at figürüne rastlanmaktadır. Atlar birbirine bakar konumda olup, koşar şekilde tasarlanmıştır. Bu atların kuyrukları düğümlüdür (Boran, 2011). Yine aynı burç üzerinde, antilop figürüne de rastlanmaktadır. Ayrıca kartal tavşan mücadelesini anlatan bir başka figürde burada yer almaktadır (Fotoğraf 24-25).



Fotoğraf 24. Nur Burcu Üzerindeki Hayvan Figürleri (Anık, 2009)



Fotoğraf 25. Selçuklu Burcu Üzerindeki Hayvan Figürleri (Anık, 2009)

Bir toplum kendi tarihine sahip çıkmalıdır. Bunu da geçmişini ve tarihi değerlerini koruyarak gelecek kuşaklara aktardığı zaman sağlayabilir. Geçmişe ışık tutan bir ayna niteliği olan Diyarbakır Surlar, surlara özel bir anlam ve değer kazandıran taş süslemeciliğiyle yapılmış kabartma, figür ve kitabeler hem doğal hem de insani nedenlerden kaynaklanacak tahribatlara

karşı korunmalıdır. Bu sağlandığı zaman tarihi estetik değerlere sahip Diyarbakır Surları, Diyarbakır'ı bir dünya kenti olma platformuna taşıyacaktır.

2.1.4. İnsan Figürleri

Diyarbakır Surları'nda birçok figür yanında nadiren de olsa insan figürüne rastlanmaktadır. Bu figür, insanın yüzünü cepheden gören, oturur pozisyonlu bir uygulamadır (Fotoğraf 26-27).



Fotoğraf 26. İnsan Figürü Fotoğraf
(Anık, 2009)



27. Yarısı Yok Olmuş İnsan Figürü
(Anık, 2009)

Özellikle bağdaş kurarak oturmak soylu insanlara özgü bir davranış olarak bilinmektedir. Yine Türk geleneklerine göre, hükümdarın taht üzerinde önden görünür bir biçimde dümdüz oturması gerekmekteydi. Dümdüz oturmak hükümdara layık görülen bir duruş şekli olarak kabul görmüştür. Bu duruş doğruluk ve adalet simgesidir. Anadolu Selçuklu geleneklerinde de bu oturuş şeklinin yaşatıldığı, yine Anadolu Selçuklu sanatından anlaşılmaktadır (Daşdağ, 2008).

Kaynakça

ANIK, Merthan (2009). **Diyarbakır Fotoğraf Albümünden**. Diyarbakır.

ALTUN, Ara (1978). **Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişimi**, İstanbul.

ATAN, Ahmet (2004). Tarihi Estetik Değerleriyle Diyarbakır Surları, **I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu,** Diyarbakır.

BEYSANOĞLU, Şevket (1987). **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi**, Cilt I, Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayını.

BORAN, Ali (2011)" **Diyarbakır Kalesindeki Kitabeler" Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi,** Diyarbakır Valiliği Yayını, Diyarbakır.

DAŞDAĞ, Evren (2008). **"Diyarbakır Surlarındaki Sembolik Motiflerin Anlamları, Plastik Analizleri Ve Geleneksel El Sanatlarına Yansıması",** Gazi Ün. Eğt. Bilimleri Enstitüsü Seminer Notları, Ankara.

DİĞLER, Mustafa (2004). Diyarbakır'da Artuklu Dönemine Ait İnsan ve Hayvan Figürlerinin Plastik Öğeleri, **I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu**, Diyarbakır.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1991). **Anadolu Uygarlığı**, İstanbul.

GABRIEL, Albert (1940). **Voyages Archaeologiques dans la Turquie Orientale**, Paris

ÖNEY, Gönül (1998). **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZGEN, Hasan, AYTEKİN, Hakan (2004). **Taşlar ve Düşler Kenti Diyarbakır,** Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür ve Sanat Yayınları, Diyarbakır.

PARLA, Canan (2005). "*Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi*", ODTÜ MF Dergisi, 22:1, Ankara.

TEKİN, Adil (1978). **Diyarbakır.** Diyarbakır Tanıtma ve Turizm Derneği Yayını. İstanbul.

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri,** Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.

YILMAZÇELİK, İbrahim (1995)**. XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır**, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, Ankara.

ZENGİN, Zelal (2010). **Diyarbakır Fotoğrafları Arşivinden**, Diyarbakır.

KAYBOLMAKTA OLAN GELENEKSEL EL SANATLARI, DİYARBAKIR MİMARİSİNDE TAŞ İŞÇİLİĞİ

Mücahit YILDIRIM

Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Diyarbakır

1.Giriş

Çağdaş malzeme ve teknoloji karşısında yenik düşen geleneksel yapım teknikleri, gerek ekonomik kaygılar ve gerekse iş alanının azlığı sebebiyle günümüzde tercih edilmemektedir. Kaybolmakta olan bu geleneksel yapım teknikleri içinde, kargir yapıların taş malzeme konstrüksiyonu da bulunmaktadır. Endüstri öncesi toplumlarda kullanıcılar yapılarının yapım ve onarımına katıldıklarından yapı-insan yabancılaşması olmamıştır (Binan, U.1994). Endüstrileşmeyle birlikte, yapı sanatında ve sözlüğünde köklü değişimler gerçekleşmiştir. Vernaküler yapı sözcüğünün yerini çağdaş strüktürle ve malzemeyle yapılmış yapılar almıştır. Önceden toplumun daha büyük kesimini ilgilendiren yapı sanatı yerini sanayi sektörünü ilgilendiren bir teknolojiye bırakmıştır.

Yapım teknolojisinin eskimesiyle birlikte taş yapı ustası sayısı azalmakta ve ancak yapıların restorasyonunda iş sahası bulabilmektedir. Bu konuda kalifiye eleman eksikliği nedeniyle Diyarbakır'da, restorasyon çalışmalarında taş işçiliği eski günlerini aratmaktadır. Akça geçmez ve demir kenetli taş örgü tekniğini bilen usta sayısı oldukça azdır. Gözenekliliği ve mukavemeti dikkate alınarak rasyonel kullanılmış sürekli taşıyıcılardan duvarlardaki ve nokta taşıyıcılardan sütun ve ayaklardaki taşlar, zararlı iç ve dış etkenler karşısında deformasyon göstermekte, ancak gerektiği gibi onarılamamaktadır.

Bölgenin, Suriye ile geçmişteki mimari ilişkileri sonucu olarak ortaya çıkmış çok renklilik özelliği taşıyan kireç taşı bazalt almaşığı duvarlar geleneksel mimarinin karakteristiğini oluşturmaktadır. Duvarlar üzerinde yer alan ve cas malzemeyle oluşturulan süslemeler bazaltın siyah monotonluğunu bozmakta ve kullanıcılara görsel bir armoni sunmaktadır. Bu çalışmayla, Diyarbakır'ın taş malzemeyle gerçekleştirilmiş geleneksel mimarisinin ulaştığı seviye ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. Diyarbakır'da Taş ve Taş İşçiliği

Endüstri öncesi toplumlarda yapılar, ekonomik ve teknik şartların kısıtlılığı sebebiyle belirgin birkaç malzemeyle gerçekleşmiştir. Bu şartlar altında çalışan yapı ustaları yerel malzemeleri, teknik bilgilerini de katarak insan eylemlerine uygun biçimde kullanmışlardır. Bu malzemeler iklimsel ve konstrüktif özellikler dikkate alınarak şekillendirilmiştir. Taş malzeme eski çağlardan beri, taşıma gücünün fazla olması sebebiyle geleneksel yapım sistemlerinin vazgeçilmez öğesi olmuştur.

Geleneksel el sanatlarından taş işçiliği, başlangıcından bu yana devirlerin üslubuna uygun olarak bazı değişimler göstermiş olsa da endüstri öncesine kadar kalitesini korumuştur. Taş işçiliğinin en güzel örneklerini; anıtsal taç kapılarda, cami, medrese gibi yapıların, ana kapılarında, sütun

başlıkları, minare şerefeleri, mihrap, minber, çeşme ve şadırvanlarında görmek mümkündür. Geometrik örgüler, geçmeler, bitkisel bezemeler, alçak-yüksek kabartma hayvan figürleri, palmetler en çok rastlanan bezemelerdir. Anadolu'da Türk mimari eserlerinin süslemeleri arasında, medrese, türbe, kervansaray, kale burçları ve hatta camilerde figürlü süslemelerin zengin örneklerine rastlanır (Aslanapa, 1989).

Diyarbakır, Miosen devrinden sonra püskürmeye başlayan Karacadağ volkanı bazaltının üzerine kurulmuştur (Tayla, 2007). Püsküren bu lavların çok geniş bir alana yayılması, geleneksel mimarinin ana malzemesini bazalt olarak belirlemiştir. Bazalt, yarı billursal, mikrolitik veya camsı dokulu siyah renkli, genellikle homojen yapılı ve oldukça ağırdır. Bazaltın çoğu, yüzeyde soğuduğundan süngerimsi bir yapıya sahiptir (Özdemir,1997). Taşın siyah rengi ve ağır oluşu içerisinde bulunan manyetitten kaynaklanmaktadır. Bazaltın jeolojik olarak oluşum yaşı genellikle üçüncü zamandır (Tayla, 2007). Çok sert oluşu nedeniyle daha gözenekli olan bazalt cinsinin yonu taşı olarak kullanımı zordur. Basınç dayanımının yüksek oluşu sebebiyle bina, parke, köprü gibi çeşitli yapı işlerinde kullanılmaktadır.

Bazalt, siyah renk monotonluğunu yok etmek için geleneksel Diyarbakır yapılarında bazen, Ergani İlçesi'nden getirilmiş olan sarımsı beyaz kalker taşı ile birlikte almaşık olarak kullanılmıştır. Sanayi devrimine gelinceye kadar geçen sürede taş malzeme kullanımı ile şekillenen kentte, taş işçiliği büyük bir sektör haline gelmiştir. Geleneksel yapılarda kullanılan taşlar insan gücüyle ocaklardan çıkarılır ve bloklar halinde şantiyeye getirilirdi. Şantiyede taşlar istenilen boyutlarda ustalar tarafından işlenir, harç malzemesi olarak kullanılacak kireç, kuyularda söndürülerek bekletilirdi. Diyarbakır geleneksel ev mimarisinde görülen yapı elemanlarının şekilsel benzerliği, yörede taş işçiliğinin ulaştığı seviyeyi göstermektedir.

Taşçı, doğadan işlenmemiş olarak elde edilen çeşitli niteliklerdeki taşları, yapıların çeşitli kısımlarında kullanılması için; kesilmesi, işlenmesi, üzerlerine yazı yazılması gibi işleri, gerekli takım-aletleri kullanarak yapar. Kaba yonucuya tasarcı, ince yonucuya yonucu ve taşı yerine koyana usta denir (Binan, U. 1994). Taşçı, blok ve plaka halindeki taşları keser, şekillendirir ve perdahlar. Taşların üzerine oyma veya kabartma rakam ya da harfler işler, figürler ya da desenler kazır (profito). Geleneksel mimaride dış cephe, iç mekan ve süslemelerde taş işçiliği önemli bir yer tutmaktadır. Kullanılan süsleme öğeleri; bitkisel, geometrik motifler ile yazı figürleridir. Endüstri öncesi toplumlarda, taş ustaları, yapıları insanların isteklerine ve toplumun kültürel gereksinmelerine göre, kendilerinin bireysel ve yaratıcı katkıları olmadan üretirlerdi (Rapoport, 1969). Bu yapılar, kullanıcı-yapı ustası dayanışması sonucu, geleneklerin belirlediği ilkeler doğrultusunda yapılırdı (Binan, U. 1994).

Diyarbakır'da, restorasyon çalışmalarında kullanılan bazalt, taş işleme merkezlerine; Mardin yolu üzerinde Kurtkaya bölgesinden, Devegeçidi'nden, Havar Köyü yakınlarından, Eğil

İlçesi'nden ve Siverek yolu üzerinde bulunan ocaklardan getirilmektedir. Ocaklarda taş, el yardımıyla, iş makineleriyle elde edilmektedir. Şanlıurfa ve Mardin yolu üzerinde yer alan taş işleme merkezlerine monolit olarak gelen taş bloklar, kesme makineleri ile istenilen ölçülerde şekillendirilmektedir (Fotoğraf 1–2).



Fotoğraf 1. Şanlıurfa yolu üzerinde taş kesme fabrikası



Fotoğraf 2. Keçi Burcunda taş yenilemesi

Geleneksel yöntemde, moloz olarak şantiyeye gelen taşlar, ince yonu veya kaba yonu olarak madırga ve çarpacakla işlenmekte, murç ve kalemle gönyeye gelen taş parçalarının yüzeyleri mucarta ile şekillendirilmekteydi (Yıldırım, Baran, 2007). Cephede yer alacak taşlar ince yonu olarak işlenmekte, köşeye gelen taşlar köşe taşı adını alırken, gönyesiz, dik açı oluşturmayan ve farisi olarak adlandırılan köşeler de bulunmaktaydı.

3.Geleneksel Diyarbakır Mimarisinde Taşın Kullanımı

Taş işçiliğinin en güzel örnekleri arasında yer alan Diyarbakır geleneksel mimarisinde, taş malzeme ve yapım sistemleri kullanılmıştır. Gözenekli bazalt taşı genellikle evlerde kullanılırken, daha az gözenekli olan taşlar dini, ticari ve askeri yapılarda kullanılmıştır (Tayla,2007). Tarihi şehri sınırlayan surlar, dini ve sosyal amaçlı yapılar, sivil mimari örneklerinden evler taşçılık sektörü tarafından şekillendirilmiştir. Diyarbakır kalesi, Roma İmparatorluğu'ndan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar bütün devirlerin izlerini üzerinde taşıyan ve tek başına bir yazıt müzesi olacak niteliktedir (Sözen,1971) (Fotoğraf 3-4).



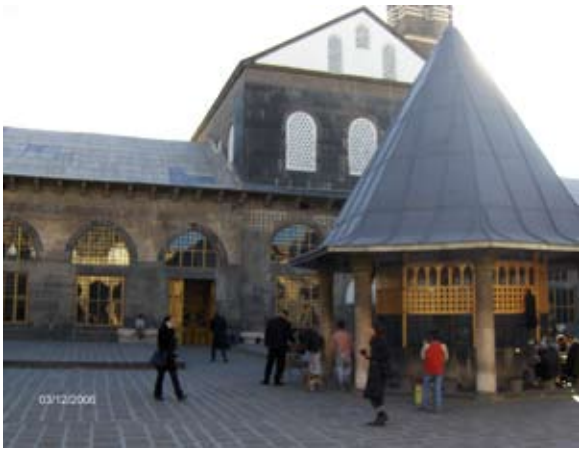
Fotoğraf 3.Yedi Kardeş Burcu aslan Kabartması (Değertekin)



Fotoğraf 4. Evli Beden Burcu (Değertekin)

Diyarbakır kent strüktürünü belirleyen en önemli eleman olan surlar, boyutları ve malzemesiyle savunma amacının yanında sembolik bir işlev de yüklenmiştir. Dış dünyayla ilişkiyi keserek can ve mal emniyetinin garantisi olmuştur. Diyarbakır, Türk-İslam şehircilik anlayışının özelliklerini mahallelerinde yansıtan bir şehirdir. Sokakları evleri birbirine bağlayan üstü açık koridorlara benzer ve bir ortaçağ kenti görünümündedir. Sokaklar dar olduğundan, geçenleri rahatsız etmemek için bina köşelerinde stalaktitli pahlar yer alır.

Taş malzeme, şehrin dini yapılarının şekillenmesinde etken faktördür (Fotoğraf 5). Anadolu'nun en eski camisi olarak kabul edilen Diyarbakır Ulu Camisi, enlemesine yönlenen plan tiplemesi içinde, mihrabın yer aldığı güney duvara paralel payelerle destekli sahnlardan meydana gelen bir yapıdır. Caminin giriş portalinde yer alan Selçuklu süslemesinde aslanın bir boğaya saldırması canlandırılmıştır (Carcaradec, 1975)(Fotoğraf 6).



Fotoğraf 5. Ulu Cami şadırvanlı avlusu



Fotoğraf 6. Ulu Cami doğu giriş kapısı rölyefi

Caminin duvarlarını oluşturan genel malzeme, düzgün kesme taş olarak işlenmiş bazalttır. Bazalt, tüm yapıda, kemerlerde ve kemer üstü örgü sistemlerinde kullanılmıştır (Fotoğraf 7-8).



Fotoğraf 7. Ulu Cami kuzey revağı



Fotoğraf 8. Ulu Cami doğu bölümü

Farklı malzemeyle veya aynı tip malzemeyle, değişik renkteki sıraların birbirini belirli düzen içinde takip etmesiyle oluşturulan duvar örgü tekniğine almaşık duvar adı verilmektedir. Aynı cins malzemeyle oluşturulan farklı renkteki almaşık duvar örgüsünün merkezi ise Diyarbakır'dır (Tayla,2007). Almaşığı oluşturan renklerden biri krem diğeri ise siyahtır. İki renkli taş sıraları genellikle eşit olmaktadır. Diyarbakır Kurşunlu Camisi'nin avlu cephesi bazalt ve kireç taşı almaşığıdır. Revağın dış cephesi siyah beyaz taştan örülüdür. Kemer köşeliklerine Diyarbakır'da yaygın olarak kullanılan damla ve rozet motifi yerleştirilmiştir (Fotoğraf 9). Diyarbakır Behram Paşa Camisi'nde, tabandan başlayarak kemerlerde devam eden siyah beyaz renkli taşlar, cepheye zenginlik kazandırmıştır. Dış son cemaat revağının ortasında yer alan iki sütun siyah beyaz taşlarla örülüdür (Aslanapa, 2004) (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 9.Diyarbakır Kurşunlu Camisi



Fotoğraf 10. Diyarbakır Behram Paşa Camisi

Geleneksel Diyarbakır evlerinin tasarımında etken olan en önemli unsur taş malzemedir. Bunun yanında, evlerde, su, gölge ve yarı açık alanlar tasarımın diğer kriterlerini oluşturur. Havuzlu eyvan, su kanalları, zemine yarı gömülü bodrum (Mezopotamya serdabı) sıcak ilkimin önceliklerini oluşturur. Kuru iklime sahip olan Diyarbakır için kalın taş duvarlar yaz sıcaklarına ve kış rüzgarlarına karşı korunma yöntemidir. Taş malzemeden oluşturulan silmeler uygun

boyuttaki taşların oyulmasıyla gerçekleştirilmişlerdir. Yağmur ya da kar nedeniyle damda oluşan suyu yapıdan uzaklaştırmaya yarayan çörtenler bazaltın oyulmasıyla oluşturulmuştur. Geleneksel taş teknolojisi Diyarbakır geleneksel yapılarında, sürekli taşıyıcılardan duvarlarda ve nokta taşıyıcılardan paye ve sütunlarda yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Fotoğraf 11-12).



Fotoğraf 11. Esma Ocak Evi avlusu



Fotoğraf 12. Kurşunlu Sokakta eyvanlı ev

Moloz taş duvarlar genellikle yapının temelinde ve avlu duvarında kullanılmıştır. Diğer duvarlarda sandık duvar yapım tekniği yani iç ve dış yüzeyleri düzgün kesme taş, ortası moloz olarak inşa edilen ve bir çekirdekten meydana gelen duvar tekniği görülür (Tuncer, 1999). Avluya bakan cephede düzgün yüzlü kesme taş, zemin kat avlu duvarında ise kaba yonu moloz taş kullanılmıştır. Bezeme amacıyla iç ve dış cephelerde taş kullanımı görülmektedir. Duvar kalınlıkları zemin katta 70cm, üst katlarda ise 45–50cm ye kadar düşürülmüştür. Akçe geçmez tekniği adı verilen duvar taşlarının birbirine yaslandığı durumlarda çok ince bir harç ve bazı yerlerde demir kenetlerin bağlayıcı olarak kullanıldığı görülür. Sütunlarda çapları 40cm ile 6ocm arasında değişen bazalt veya kireç taşı kullanılmıştır.

Geleneksel evlerde cephedeki taş yükseklikleri 20cm ile 25cm arasında değişkenlik gösterir. Döşemeden aldığı yükü paye ya da sütunlara aktaran kemerlerde 30-35cm arasında taş genişlikleri kullanılmıştır. Sokağa çıkma yapan gönye ve düz çıkmalarda, avluya ve dış cepheye taşan döşemelerin ve tavanların taşıtılmasında konsol taşlarından yararlanılır. Bodrum katlarda ise döşemeler; kemerlere oturan sal taşları veya taş konsollar üzerine yerleştirilmiş ahşap yastık kirişlerin üzerine 90 derecelik açıyla yerleştirilen kirişlemelerle oluşturulmuştur.

Taş işçiliğinin Diyarbakır'daki güzel örneklerinden biri de ticaret yapılarıdır. Hasan Paşa Hanında, süslü sütunçelerin iki yanda yer aldığı pencereler, lale motifli, birbirine geçmeli siyah beyaz taşların oluşturduğu basık bir kemerle süslenmiştir. Bu kemerlerin üstünde ise mukarnaslar görülür (Fotoğraf 13-14).



Fotoğraf 13. Hasan Paşa Hanında sütunçe



Fotoğraf 14. Hasan Paşa Hanı mukarnasları

4. Yok Olmakta Olan Taş İşçiliği El Sanatı

Endüstrileşme ve seri üretime geçiş, diğer sektörlerde olduğu gibi, inşat sektöründe de toplumun ürüne yabancılaşması sorununu ortaya çıkmıştır. Bu sorunla ortaya çıkan hasarları azaltmak, kullanıcıların yapı stoğuna yabancılaşmasını engelleyebilmek için birçok ülkede kullanıcıların onarıma katılmaları sağlanmaktadır (Binan, U. 1994). Diyarbakır'da, vakıf kaynaklı yapıların bakım ve onarımları süreklilik arz ederken, dini kaynaklı yapıların restorasyonu hayırseverlerin katkılarıyla devam etmektedir. Geleneksel evler ise kullanıcılarının girişimleriyle ayakta durmaktadır (Tuncer,1999).

Taşçı aletlerine bakıldığında Roma döneminden günümüze kadar çok az değişiklikle geldiğini görmek mümkündür. Taşçılar madırga ve tarak kullanarak taşta yüz açmaktadır. Madırga ile vurularak parça koparma aletine çarpma, düzleme ve perdah aletine kalem adı verilirken, pergel, şakül, ip, gönye ve mastar da taşçıların kullandıkları aletler arasındadır (Tayla,2007).

Bu aletlerin çoğu günümüzde kullanılmamaktadır. Taşlar büyük makinelerle kesilerek restorasyonu yapılacak yapının şantiyesine getirilmektedir. Doğada olduğu gibi kullanılan malzeme, sanayi devrimi sonrasında yeni malzemelerin sunulmasıyla çeşitlenmiş, yeni yapım yöntemleri geliştirilmiştir. Mekanizasyon ile mimari biçemlerde de değişiklikler olmuş, yeni sanayi ürünlerini barındıran bir kent kurgusu oluşturulmuştur.

Sonuç

Taş işçiliğiyle şekillenen geleneksel Diyarbakır suriçi mimarisi, modernleşmeyle birlikte çağdaş yapı malzemesinin uygunsuz olarak kullanımına sahne olmuş, bir ortaçağ kent görünümü yerini kimliksiz yapılara bırakmıştır. Yöre mimarisinin geliştirmiş olduğu taşçılık, gelirinin ve iş sahasının az olması nedeniyle yok olmakla karşı karşıyadır. Bu daldaki kalifiye insan eksikliği nedeniyle tarihi yapılar gerektiği gibi onarılamamaktadır. Yapılan bilinçsiz, acemice onarımlarla geri dönüşü olmayan yanlışlıklar yapılmaktadır.

Taş ocakları bir maden ocağı gibi işletilmemeli, dinamit ve hava çekici kullanılmamalıdır. Taş, özenle çıkarılmalı ve büyük küpler halinde şantiyeye getirilerek maksimum oranda kullanılmalıdır. Taş sipariş edilirken taş duvarın kalınlığı ve sıraların yüksekliği dikkate alınmalıdır. Suyu direkt olarak alan korniş, pencere sövesi, harpuşta taşları daha sert, düşey kaplama taşları daha yumuşak seçilmelidir.

Geleneksel el sanatlarından taş işçiliğinin yaşatılarak sürdürülebilirliğini sağlamak, sahip olunan geleneksel mimari mirasın korunması için önem taşımaktadır. Zengin bir kültürel mirasa sahip ülkemizde olduğu gibi Diyarbakır'da da işinin ehli taş ustalarına ihtiyaç gün geçtikçe artmaktadır. Taş işçiliğinin yeni kuşaklara aktarılması, sadece istihdam sorununun çözümüne katkı sağlamayacak, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına da imkan tanıyacaktır.

Kaynakça

ASLANAPA, Oktay (1989). **Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi,102.

…….. (2004). **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 271.

BİNAN, U. Demet (1994). **Güzelyurt Örneğinde, Kapadokya Bölgesi Yığma Taş Konut Mimarisinin Korunması için Bir Yöntem Araştırması**, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

CARCARADEC, Meryem (1975). *Selçuk Taş İşçiliği*, **Sanat Dünyamız Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (5), 3-11.

DEĞERTEKİN, Halil (2003). **Diyarbakır Surları, Kitabeler ve Kabartmalar**, Diyarbakır: Diyarbakır'ı Tanıtma, Kültür ve Yardımlaşma Vakfı.

ÖZDEMİR, Güler (1997). ***Yapıdaki Ayrışmış Taşların Tamamlanmasında Uygun Bağlayıcı Seçimi*****,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

RAPOPORT, Amos (1969). **House Form and Culture**, London: Prentice Hall,124.

SÖZEN, Metin (1971). **Diyarbakır'da Türk Mimarisi**, İstanbul: Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yayını, 20.

TAYLA, Hüsrev (2007). **Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları**, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 69-369.

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri**, Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, 94.

YILDIRIM, Mücahit, Baran, Mine (2007). Geleneksellik İle Çağdaşlık Arasında Bir Paradoks: Diyarbakır Vernaküler Mimarisi Taş İşçiliği, **2.Geleneksel Diyarbakır El Sanatları Sempozyumu Bildiri Özetleri içinde**, Diyarbakır: Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası, 31 Mayıs-1 Haziran 2007.

DİYARBAKIR ULU CAMİİ TAŞ SÜSLEMELERİNDE BULUNAN HAYVAN FİGÜRLERİ

Asuman AYPEK ARSLAN

Gazi Ün. Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü aypek@gazi.edu.tr

1. Giriş

Anadolu ‘nun en eski camilerinden biri olan Diyarbakır Ulu Camii 639 yılında Diyarbakır’a egemen olan Müslüman Araplar tarafından şehrin merkezindeki en büyük mabedin (Martoma Kilisesi) camiye çevrilmesiyle oluşturulmuştur. Daha sonra 1091 yılında Büyük Selçuklu Hükümdarı Melikşah’ın buyruğu ile büyük bir onarım görmüş ve değişik dönemlerde birçok kez onarım ve eklentilerle bugünkü şeklini almıştır.Camii kesme taştan inşaa edilmiş olup büyük ve gösterişli bir yapıdır.

Diyarbakır Ulu Camii, kiliseden camiye çevrilen ilginç yapısının yanı sıra taş malzemesi ve kullanılan hayvan figürleri bakımından da ayrı bir öneme sahiptir. Türklerin Orta Asya ve Anadolu’daki yaşam tarzları, yaşadıkları coğrafya, dinleri, inanç yapıları İslamiyet sonrasında da Anadolu topraklarında sanata etki etmiş ve bazı hayvanları yüceltmelerine, onlara birtakım sembolik anlamlar yüklemelerine ve inanmalarına neden olmuştur. Bu inançların pek çoğu günümüze değin gelmiştir.

2. Diyarbakır Ulu Camii

Erken İslam döneminin ünlü Şam Emeviye Cami’nin (benzerliklerden dolayı) Anadolu’ya yansıması olarak yorumlanan Diyarbakır Ulu Camii, İslam aleminin 5. Harem-i Şerifi olarak kabul edilmektedir. Ortadaki büyük avlunun doğu ve batısında yer alan maksureleri, güneyinde Hanifiler Cami’i, kuzeyindeki Şafiiler Camii ve Mesudiye Medresesi ve Caminin batı girişinin hemen yakınındaki Zinciriye Medresesi ile dinsel ve kültürel yapıları bir araya getiren bir yapılar grubu niteliğindedir. Camiin minare ve kapı üzerlerinde çeşitli dönemlere ait yirmi yazıt (kitabe) bulunmaktadır. Cami 1713 yılında bir yangın geçirmiş, 1714 yılında yanan bölümleri onarılmıştır. Kesme taştan yapılmış olan cami 80 x 80 metre ölçüsünde 6.400 metre karelik geniş bir alanı kaplar. Minaresinin şerefeye kadar olan gövdesi dört köşelidir. Camiin çatısı iki büyük bölümde iki sıra halinde sekizer sütun üzerindedir. Duvarları kabartma ve oyma şekillerle süslüdür. Giriş kapışı, mihrap ve minber üzerindeki süslemeler değerli birer sanat eseridir. Şadırvanı işlemeli mermer sekiz sütunlu ve sivri kubbelidir. Avlusunda Mesudiyet Medresesi/ Şafiî’ler Camii, batı yakınında Zinciriye Medresesi, güney bitişiğinde Hanefî’ler Camii yer almaktadır (http://www.diyarbekir.com/anamenu/ulucamii.asp).



Fotoğraf 1. Ulu Camii (N.Işık, 2009)

Tarih boyunca Diyarbakır'da yaşayan insanlar, Diyarbakır'ı estetik değerler ile donatmıştır. Diyarbakır'da estetik değerlere sahip birçok eser yer almaktadır. Diyarbakır'ın estetik, değerlere sahip eserlerinden biri Ulu Cami'dir. Cami-i Kebir olarak da anılır. Diyarbakır Ulu Camiyi önemli konuma getiren özelliği; onun yerleşim planından tutun da, taş işçiliğinin büyük bir sanat eseri haline getirilmesine kadar; insanların yüreğinde yerini bulan eski ve yeni dünyanın harikası denilebilecek ayrıcalıklardır. Manevî özellikleri ile de, pek çok evliyanın sürekli-değişmez mekanı olmuştur (http://www.w3.gazi.edu.tr/web/ahmetatan/).

Malzeme: Ulu Camide malzeme olarak taş kullanılmıştır. Taş işçiliğinde kullanılan bazı teknikler; kabartma tekniği, alçak kabartma tekniği, düz yüzeyli alçak kabartma tekniği, yuvarlak ve içbükey yüzeyli alçak kabartma tekniği, yüksek kabartma tekniği, düz yüzeyli yüksek kabartma tekniği, yuvarlak ve içbükey yüzeyli yüksek kabartma tekniği gibi sıralanabilir (Aypek Arslan, 2005). Diyarbakır Ulu Caminde teknik olarak kabartma ve oyma teknikleri kullanılmıştır. Ulu Caminin en önemli özelliklerinden biri de, taş süslemeleri arasında hayvan figürlerinin yer almış olmasıdır.



Fotoğraf 2. Ulu Camii (N.Işık,2009)

Süsleme: Özellikle İslamiyet öncesi Manicilik, Gök Tanrı Dini, Şamanizm, Budizm gibi inanç sistemlerinden beslenmeleri Türklerin güçlü bir hayvan sembolizmi ve kültü meydana getirmelerini sağlamıştır. Bu inanış ve yaşam tarzları, İslamiyet sonrasında ve Anadolu topraklarında sanata etki etmiş ve bu inançların pek çoğu günümüze değin gelmiştir (Akar, Keskiner, 1975).

Türkler Anadolu'da; Sivas, Diyarbakır, Konya, Mardin, Tokat, Erzurum gibi merkezlerde yerleşmiş ve bulundukları yerin coğrafi özelliklerine göre eserler vermiş, bu eserlerinde hayvan figürlerini kullanmışlardır (Aslanapa, 1993). İlk dönem eserlerinde henüz İslamiyet'in konservatif olmadığı ve bu nedenle eserlerde insan ve hayvan figürlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak daha sonraki eserlerde insan figürü kullanılmamış, hayvan figürleri ise stilize edilerek hemen hemen tüm malzemelerde kullanılmıştır.

Süsleme olgusu insanlık tarihi ile koşut bir gelişme göstermiştir. Sanat ve süsleme sanatları ilk çağlarda benzer olgular etrafında gelişmişse de giderek toplumların, daha doğrusu insanların topluluk olma ve toplumlaşma süreçleri ile birlikte, yaşadıkları coğrafyalar, ekonomik araçları kullanma biçimleri, toprağı ekip biçmeye başlamaları, göçebe toplumdan yerleşik hayata geçmeleri ile birlikte süsleme sanatlarının gelişimi her topluma göre farklı süreçler izlemiştir. Türk Sanatı da, Orta Asya bozkırlarında hayvan üslubuyla başlayıp, 19.y.y.'la dek dini ve sivil mimari ve el sanatları alanlarında bezeme ağırlıklı, soyut, sembolik, geometrik ve bitkisel bir nitelik kazanarak günümüze gelmiştir (Alp, 1998).

3. Ulu Camide Bulunan Hayvan Figürleri

Ulu camide Hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonlar bitkisel motifli Küfî kitabelerle yan yana yer almaktadır. Ulu Camiye üç kapıdan biri ve esas kapı niteliğinde olan doğu kapısının hemen üstünde birbirlerine simetrik olarak yerleştirilmiş kabartma hayvan figürlerin görmek mümkündür. Hayvan figürleri; boğa üzerinde arslan kompozisyonudur. Kitabenin hemen alt bölümünde yer almaktadırlar. Bu kapının kısa bir koridorundan geçildikten sonra hemen üstüne gözatılırsa; avluya bakan cephesinde kapının iç tarafının her iki bölümünde boğa ve arslan başları görülür. Ulu Camiye Doğu kapısından girildiğinde, kapının her iki yanında hayvan figürleri görülebilir. Bunlar birbirlerine bakar biçimde rölyef olarak yapılmıştır (Beysanoğlu, 1987).

Ulu Camiin doğu kapışı dış-sağ tarafındaki arslan-boğa hayvan figürleri dikdörtgen bir taş üzerine dış kabartma tarzında işlenmiştir. Hayvan figürleri dikdörtgen taş yüzeyi üzerine alttan ve üstten, sağdan ve soldan dengeli boşluklar bırakılarak kompozisyon düzenli bir biçimde yerleştirilmiştir. Arslan-boğa figürü kısmen deformasyona uğratılarak belli bir üslup ortaya konmuştur. Ulu camiin doğu kapısının iç avluya bakan tarafında kapının her iki tarafında arslan ve boğa başlarının rölyefleri yer almaktadır. Her ikiside cepheden yapılmıştır, kare bir zemin üzerinde bitkisel süslemeler arasında yer alan bu boğa ve arslan başları Ulu camiin batı yönüne bakmaktadır.

Arslan Figürü Sembolizmi: Arslan figürleri ve sembolizminin Türk sanatında yaygınlaşması, Manihaist ve Budist tasavvurların bu dinlerin kabulü nedeniyle Türk topluluklarına girmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Böylece Türklerin yiğitlik sembolleriyle birleşen Budizm'in ve Manihaizm'in arslan sembolizmi, olduğu gibi İslamiyet'ten sonraki döneme aktarılmış, bu kez daha çok hükümdarlarla ilgili bir sembol haline gelmiştir. Bununla beraber maneviyat ile ilgili olaylarda da arslan önemli bir rol almıştır. Yaygın olan sembolizm ise yiğitlikle alakalıdır.



Fotoğraf 3. Ulu Camii'deki Hayvan Figürleri (N.Işık,2009)

Arslanın yelesi de kendisi gibi yiğitlik sembolü sayılmıştır. Esin'e göre; "Budist metinlerde uzun yeleli arslan ve uzun saçlı kaplan tabirlerine rastlanması bunu göstermektedir. Kaşgari'de kudsi adanmış saç olarak geçmesi nedeniyle, Türklerde uzun saçın gelenek olması, yiğitlik sembolü olarak uzun yeleli arslana işaret eder sayılmıştır"(Esin, 1979). Budizm'le ilgili tasavvurlarda arslan ile ilgili önemli hususlardan biri de arslanın taht sembolü olarak kullanılmasıdır. Zaten arslanı bir yiğitlik veya Uygur devrinde olduğu gibi hükümdar ongunu sayan Türklerde bu olgu yaygın olarak söz konusu olmuştur. Türk sanatında yer alan arslan tasvirleri içinde, kanatlı arslanlar da önemli bir yer tutar. Kanatlı arslanlar uçma özelliğine işaret eden kanatları nedeniyle ilahiliği işaret edebilmektedirler.

İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında arslan sembolizmi, İslamiyet'ten öncekinin izinde devam etmiştir. Arslanın güç, kuvvet ve koruyucu sembolü olması gibi anlamları birçok kültürlerde ortaktır. Sadece bu sembolizmi ifade etmek için kullanılan metaryal ve kültür bütünü farklıdır. Nasıl arslanın kükremesi Budizm'in inananlarını ikaz ediyorsa, aynı şey Hiristiyanlık ve İslamiyetle ile ilgili olarak da anlatılmaktadır.

"Birçok Türk devletinde, Osmanlılarda asil soydan kişilere ve hükümdarlara arslan adının verildiği görülmektedir. Buradan arslanın sembolik vasıflarının (güç, kuvvet, yüreklilik, yiğitlik, asalet) hükümdarlarda arandığı anlaşılmaktadır"(Esin, 1979).

Bir kısım Müslüman ve Türkler de arslan Hz. Ali'nin sembolü sayılmıştır. Karahanlılara ait bu hususta bilgiler vardır. Efsaneye göre Hz. Ali'nin nurundan gebe kalan ve bu hamilelik sonucunda çocuklar doğuran bir Karahanlı kadını çocuklarının hepsine arslan ismini vermiştir.

Hayvanlarla ilgili klasik bir eser olan Demiri'nin Hayat'ul Hayvan adlı eserinde, arslanın padişah mertebesinde olduğu, kuvvetli, cesur ve anlayışlı olduğu, açlığa ve susuzluğa diğer hayvanlardan daha dayanıklı olduğu, diğer hayvanları kendi seviyesinde görmediği için onlarla bir arada olmadığı, arslan görmenin hastayı iyileştireceği, arslanın çeşitli organlarının hastalıklara iyi geldiği ve büyüleri veya hileleri tesirsiz bıraktığı şeklinde devrinin düşüncelerini yansıtan ve arslan sembolizmini destekleyen çeşitli ifadeler yer almaktadır.



Fotoğraf 4. Ulu Camii'deki Hayvan Figürleri (N.Işık,2009)

Anadolu'da yazılmış olan önemli kaynaklardan biriside Saltuk-name'dir. Arslan, Saltuk-name'de şir, arslan ve kağan adlarıyla anılır ve kuvveti, beyliği, hükümdarlığı temsil eder. Saltuk-name'de ayrıca hükümdarlığın, maddi ve manevi gücün sembolü olarak "arslana binme" mefhumu vardır. Örneğin eserin bir yerinde Karaca Ahmet, arslana binip yılanı elinde kamçı olarak tutar şekilde tasvir edilmektedir. Ayrıca Saltukname'de kahramanların gücünü, yiğitliğini simgelemek için arslanın yer aldığı sahneler de tasvir edilmiştir.

"Arslan figürü Türk devletlerinde bayraklar, sikkeler ve armalarda hukuki bir sembol olarak kullanılmıştır" (Köprülü, 1941). Ayrıca arslan figürü önemli bir astrolojik semboldür. Bunların çeşitli yazmalarda tasvirleri de yapılmıştır. Bu tasvirlerde arslan bir burç ve bazı takımyıldızların sembolüdür. Arslan, güneşin de sembolüdür. Güneşin asrlan burcu ile alakası, Türk sanatında ve diğer İslam sanatlarında, arslan-güneş tasvirlerinin bir arada kullanılmasına neden olmuştur.

Arslan figürü resimlerin dışında, özellikle Selçuklularda mimari unsurlarda önemli yere sahiptir. Öney'e göre; "arslan genel sembolizminden dolayı, sarayları, camileri, şehri, kaleleri veya herhangi bir yapıyı kötülükten veya düşmanlardan koruyan bir unsur olarak kullanılmıştır" (Öney, 1978).

Boğa Figürü Sembolizmi: İslamiyet'ten önce Türklerde boğa genellikle birbirine zıt iki kavramı ifade eder şekilde anılmıştır. Bu zıt anlamlar özellikle iyi-kötü şeklinde gruplanmıştır. Ancak bununla beraber boğa Türk mitolojisinde zaman zaman hükümdarın ve güçlülüğün sembolü olmuştur.

İslamiyet'ten sonra boğa Türklerde daha çok yiğitlik, güç ve kuvvet sembolüdür. İslamiyet'ten sonra boğanın bu anlamının devam etmesinin sebebi diğer sembolik anlamların İslam dışı unsurları içermesinden kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 5. Ulu Camii'deki Hayvan Figürleri (N.Işık, 2009)

"Boğa Dede Korkut hikayelerinde güç ve kudret sembolü olarak ele alınmıştır. XIII.yüzyılın ortasında Baraki tarikatının kurucusu Barak Babanın öküz boynuzları takması da bu sembolü işaret eder" (Karamağaralı, 1976).

İslamiyet'ten sonra boğa, boğa-insan veya boğa-arslan mücadele sahnelerinde yer almaktadır. Fotoğraf lerde sık sık tasvir edilen bu tema hem astrolojik sembolizme, hem de siyasi bir sembolizme işaret etmektedir. Boğanın 12 hayvanlı Türk takvimindeki yıl simgelerinden birisi olduğu da bilinmektedir. Türkler bu yılların her birinde bir hikmet var diye düşünerek fal tutarlarmış. Örneğin ud yılı girdiğinde boğaların birbiriyle vuruşması sebebiyle dünyadan savaşın eksik olmayacağı düşünülürmüş.

Sonuç

Uluslar tarihleri, tarihlerde çoğu zaman yapıları ile günümüze gelebilmişlerdir. Tarih boyunca Diyarbakır'da yaşayan insanlar, Diyarbakır'ı estetik değerler ile donatmıştır. Ulu Cami, eski ve yeni Diyarbakır'ın olduğu gibi, Anadolu'nun da en eski mabed'lerinden biridir. Arslan ve boğa kuvveti, beyliği, hükümdarlığı temsil eder. Ulu Cami'de yer alan arslan ve boğa figürleri o dönemde yaşayan insanların her hürlü yaşam koşullarında göstermiş oldukları mücadeleyi de ifade etmektedir. Günümüze kadar ulaşabilen bu yapı hem ülkemiz hem de Diyarbakır için büyük bir manevi değerdir. Sonraki nesillere tarihimizi aktarabilmek adına bu yapının orijinalliğinin bozulmadan özenle korunması gerekmektedir. Halkın kültür varlıklarının korunması konusunda bilinçlendirilmesi ve yetkililerin gereken özeni göstermesi bu tür yapıların değişmeden kalabilmesine imkan sağlayacaktır.

Kaynakça

ALP, Özlem. (1998). **Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Fotoğraf Eğitimi Anabilim Dalı.
AKAR, Azade, KESKİNER, Gabide. (1975). **Türk süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Ornament And Design in Turkısh Deeorative Arts.** İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları:2.
ASLANAPA, Oktay. (1993**). Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 3.Basım.
AYPEK ARSLAN, Asuman. (2005). Bursa Yeşil Camii Taş Süslemelerinde Görülen Bitkisel ve Geometrik Motiflerin Plastik Sanatlar Açısından Analizi. **II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri içinde,** Bursa**:** Uludağ Üniversitesi
BEYSANOĞLU, Şevket. (1987). **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi**. l. Cilt. Ankara.
ESİN, Emel. (1979). Türk Budhist Fotoğraf Sanatının Tarihçesi. **Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri**. İstanbul.
ESİN, Emel. (1979). **Türk Kozmolojisi. (İlk Devir Üzerine Araştırmalar**). İstanbul.
ÖNEY, Gönül. (1978). **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**. Ankara.
KÖPRÜLÜ, Fuat. (1941) Arslan. **İslam Ansiklopedisi**. C.1. İstanbul.
KARAMAĞARALI, Beyhan. (1976). **Anadolu'da XII.-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında.** Ankara: İ.F.D. C.21.

Fotoğraflar:
Nursen IŞIK arşivinden

DİYARBAKIR GELENEKSEL MİMARİSİNDE MALZEME ÇEŞİTLİLİĞİ; TAŞ, TUĞLA VE AHŞABIN YAPILARDA KULLANIM ÖRNEKLERİ

Nursen IŞIK

D.Ü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Yapı Ana Bilim Dalı, e-posta: isikcn@gmail.com

1.Giriş

Kültürel mirasımız, yüzyıllar boyunca kendisini koruyabilmiş ve günümüze kadar ulaşabilmiş ortak değerlerimizdir. Bu ortak değerlerin günümüzde çok iyi korunarak geleceğe aktarılması, insanlığın ortak medeniyet birikimine sağlayacağı katkı itibariyle de oldukça önemlidir.

Kültürel mirasımızın en önemli parçalarından biri olarak kabul ettiğimiz geleneksel ve tarihi yapılardan günümüze kadar ulaşabilenler, bulundukları ve inşa edildikleri dönemlerdeki yapım teknikleri ve malzeme çeşitliliğini açıklamak açısından çok önemli kaynaklardır. Teknolojinin hızlı gelişimi ve buna paralel sunabileceği seçeneklerin varlığına rağmen günümüzde bu tarihi ve geleneksel yapılara olan ilgisizliğimiz nedeniyle, söz konusu yapıların çoğu bozulmaya yüz tutmuş bazıları yok olma sürecine girmiş ve bir kısmı da geri dönüşü olmayacak şekilde yok olmuştur.

Geleneksel yapılar bulundukları dönemin ve bölgenin durumuna göre başta malzeme olmak üzere birçok yönden farklılıklar gösterebilmektedir. Özellikle bu farklılıklar; yapım teknikleri ve malzeme kullanımı olarak ön plana çıkmaktadır.

Yapılarda kullanılan malzemeler, yapının dayanıklılığını ve yapının kimliğini belirleyen en önemli unsurlardandır. Yapı malzemesinin tarih içinde birçok değişim ve çeşitlenme işlemine uğramış olması, doğal malzemelerin kullanımını oldukça azaltmıştır. Sanayileşmenin yaygınlaşması ile de doğal malzemelerin yerine birçok yeni malzemeler türetilerek yapılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Diyarbakır geleneksel mimarisinden birçok tarihi ve sivil yapı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Kültürel mirasımızın önemli bir parçasını oluşturan bu yapılar, dönemlerindeki coğrafi konum, sosyo-ekonomik yaşam ile ilgili oldukça önemli bilgileri içinde barındırmak itibariyle geçmişimize ışık tutmaları mümkün olabilecek araçlardır.

2.Diyarbakır Geleneksel Mimarisinde Kullanılan Malzemeler

Diyarbakır ilinde ilk yerleşim alanları, surların çevrili olduğu bölgede yer almış, daha sonraları şehrin gelişmesiyle sur dışına çıkılmıştır. Bundan dolayıdır ki, hemen hemen bütün tarihi yapılar sur içi bölgesi içinde kalmıştır. Genellikle kalkan balığına benzetilen sur içi bölgesinde, kuzeydoğu yönünde iç kale yer almaktadır.

Diyarbakır geleneksel mimarisinde taşın kullanıldığı kadar diğer malzemelere de yer verilmiştir. Bu malzemelerden en önemlileri, yapılarda farklı biçimlerde kullanılan tuğla ve ahşaptır. Tuğlanın genellikle kemer, kubbe ve tonozlarda, ahşabında hatıl ve döşemelerde kullanıldığı

görülmüştür. Tuğlanın ve ahşabın, bazı yapılarda malzeme olmanın ötesinde, yapıda süsleme etkisi de yarattığı birçok örnekler bulunmaktadır.

Sur içi bölgesinde ana yapı malzemesi olarak bazalt, kalker ve yer yer tuğlanın ile ahşabın da kullanıldığı kervansaraylar, camiler, kiliseler, hanlar ile Diyarbakır'ın o günlerdeki yaşam tarzını yansıtan geleneksel Diyarbakır evleri yer almaktadır. (Şekil 1.1)



Şekil 2. 1. Diyarbakır Sur İçi Kent Planı

Kaynak:(www.dicle.net)

2. 1.Taşın Diyarbakır Mimarisinde Kullanımı

Doğal taşlar, insanoğlunun var oluşundan beri, yaşama alanlarını oluşturmaya başladığı dönemlerde inşa etmiş olduğu mekanlar ve yapılarda en önemli yapı malzemesi olmuştur. Doğal taşların doğadaki yaygınlığı, çeşitliliği ve basit alet ve yöntemlerle işlenebilme özelliği, basınca karşı mukavemeti ve herhangi bir bağlayıcıya gerek kalmadan bünyesinde statik ve süreklilik yaratması gibi özellikleri, bu malzemenin geçmişte ve günümüzde tercih edilmesinde en büyük etken olmuştur.

Diyarbakır geleneksel mimarisi, malzeme çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu malzemelerden kalker ve bazalt, doğal taş özelliğini yansıtan en çarpıcı örneklerdendir.

Yapılarda kullanılan taş malzemeler kendi arasında da sınıflandırılabilmektedir. Bunlar bazalt ve kalker olarak iki ayrı doğal taşın birlikteliği ya da ayrı ayrı kullanımı şeklinde görülebilmektedir.

Ana malzemelerin çeşitliliğinin yanında, malzemelerin arasında kullanılan harçları da bunların arasına eklememiz mümkündür. Bu harçların yer yer süsleme öğesi olarak da kullanıldığı örnekler bulunmaktadır.

2.1.1. Bazalt ve Kalkerin Diyarbakır Mimarisinde Kullanım Örnekleri

Diyarbakır bölgenin güneybatısında, sönmüş bir volkanik dağ olan Karacadağ'ın eteklerinde kurulmuştur. Yöresel bir malzeme olan bazalt, Sur içi bölgesinde, Diyarbakır Evleri başta olmak üzere birçok yapıda ana yapı malzemesi olarak kullanılmıştır.

Kalker, Diyarbakır'da bazaltın kullanıldığı çoğu yapıda yer alan ve bazaltın koyu gri rengine ahenk ve estetik katan diğer önemli bir yapı malzemesidir. Kalkerin, ocaktan çıkarıldığında yumuşak malzeme olması ve daha sonra mukavemetini sağlaması nedeniyle, bazalt gibi taşıyıcı elemanlarda kullanılmamakta, cephelerde özellikle de kapı ve pencere üstlerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Diyarbakır'da kalkerin bulunmayışı ve özellikle civar illerinden (Mardin, Elazığ, Batman) temin edilmesi nedeniyle yapıda sadece belirli bölgelerde kullanımını gerektirmiştir.

Diyarbakır mimarisinde özellikle cephelerde, taş ustalarının engin sabrıyla taşlar işlenmiş ve ortaya çok güzel eserler ortaya çıkmıştır. Geleneksel yapılarda taş ustalarının basit aletlerle yapmış olduğu süslemeler ve detaylar günümüzde teknolojinin de gelişmesiyle yerini makinelerle yapılan kalıplama işlemine dönüşmüştür. Bu taş ustalarının el sanatkarlıklarının günümüzde devamlılığının olmaması oldukça üzüntü vericidir.



Fotoğraf 1. 1950 Yıllarındaki Taş Ustalığı



Fotoğraf 2. 2000'li Yıllarda Taş Ustalığı

Taş ustalarının, sabırla işlemiş oldukları taşlar günümüzde bile estetik ve işçilik bakımından hayranlık uyandırmaktadır. Ne yazık ki, bu taş ustalarının günümüzde hemen hiç kalmamış olması, bu el sanatkarlığının sonunun gelmesini çabuklaştırmıştır. Ancak yapıların restorasyonları sırasında taş ustalarının ya da eski sanatkarların yapmış oldukları süsleme, detay ve bezemelerin yıpranmış kısımlarının, özellikli yapılarda restoratör ya da konservatörler yardımıyla tekrar eskiye yakın bir duruma getirilmesi için yapılan çabalar ise oldukça olumludur.



Fotoğraf 3. Restorasyon Aşamasında Konservatör Çalışmaları

2.1.2.Bazalt ve Kalkerin Diyarbakır Evlerinde Kullanım Örnekleri

Geleneksel Diyarbakır Evleri, genellikle bodrum katı üzerinde tek ya da iki katlı olarak inşa edilmiştir.



Fotoğraf 4. Diyarbakır Geleneksel Ev Örnekleri (2010)

Diyarbakır geleneksel mimarisindeki yapılarda bulunan pencerelerin üstü, düz lento fonksiyonunu taşıyan, basık kemer ve kırık kemer (üç dilimli, iki dilimli, kaş kemerli) gibi değişik kemer şekilleriyle geçilmiştir.Pencerelerin eyvan ve sofayla birleştikleri yerde, yatay yüklerin karşılanması için pencereler 55-60 cm derinliğe kadar ulaşmaktadır.Pencere söveleri nin kalın olmasından dolayı oda içlerine nişler yerleştirilmiştir.

Bu evlerdeki odaların duvarları, çoğunlukla bazalt taşlarla örülmüş olup, kapı ve pencere üstlerinde ise bazalt- kalker birlikte kullanılmıştır.



Fotoğraf 5. Diyarbakır Evlerinde Odaların İçindeki Nişler

Diyarbakır geleneksel mimarisinde kemerler büyük önem taşımaktadır. Taşıyıcı olarak kullanılmasının yanında, estetik açıdan da yapıya hareket ve ahenk katmaktadır. Diyarbakır Evlerinde eyvan açıklıklarında, kapı ve pencere üstlerinde, camilerin son cemaat yerlerinde, kapı ve pencere üstlerinin taşınmasında, kemerlerin önemi büyüktür. Kemerler genel olarak bazalt taşından yapılmış olup, bazı yapılarda yeknesaklığı bozmak ve yapıya hareket katmak amacıyla bazalt- kalker birlikte dönüşümlü olarak kullanılmıştır.





Fotoğraf 7. Diyarbakır Evlerinde Kapı Pencerelerde Taşın Kullanım Örnekleri

2.1.3. Bazaltın ve Kalkerin Dini Mimaride Kullanım Örnekleri

Diyarbakır, tarihi boyunca birçok medeniyete beşiklik etmiş olmak gibi çok özel bir konuma sahiptir. Tarih içinde önemli yerleri olan bu medeniyetler, bulundukları döneme ışık tutan birçok eser vermişlerdir. Bu eserler arasında dini-mimari yapılar olarak; camii ve kiliseler önemli bir yer tutmaktadır.

Camiler; Diyarbakır'da bir çok cami değişik dönemlerde yapılmış olup, bu camiler Diyarbakır mimarisinde büyük önem taşımaktadır. Camiler büyüklükleri ve konumları arasında farklılık göstermekte olup, genellikle Diyarbakır Sur İçi mevkiinde bulunmaktadır. Diyarbakır camilerinin tamamına yakın kısmında yapı malzemesi olarak bazalt ve bazalt- kalker, dönüşümlü olarak kullanılmıştır.



Behrampaşa Camii 2010 Ulu Camii 2010

Fotoğraf 8.Taşın Camiilerde Kullanım Örnekleri

Kiliseler; Diyarbakır'ın Hıristiyan egemenliği sırasında bir çok kilise yaptırılmış olup, günümüze sadece birkaç tanesi ulaşabilmiştir. Bu yapılarda malzeme olarak, bazalt ve bazalt-kalker dönüşümlü olarak kullanılmıştır.

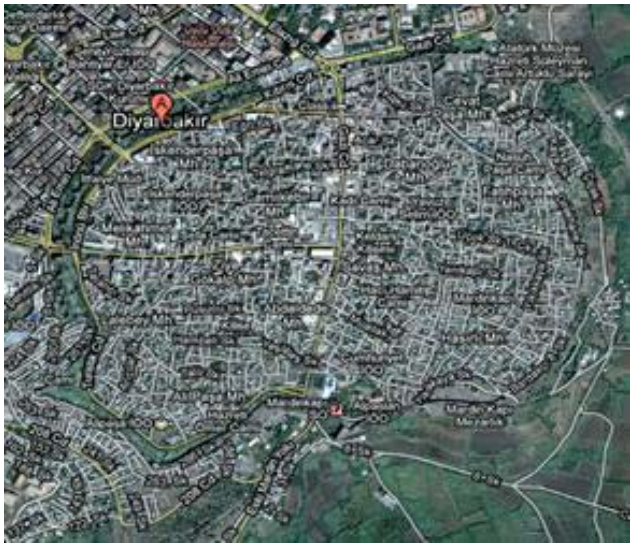
Surp Gragos da; Gregoryen (Ermeni), Yakubi (Süryani-Kadim), Ortodoks (Rum), Asuri (Nasturi) ve Keldani kiliseleri ile bütün din ve mezheplere ait dini yapılar yer almaktadır. Ancak bugün bunların ne yazık ki büyük bir bölümü yıkılmış durumdadır. Ayakta kalanlar: Meryem Ana Süryani Kadim, Keldani, Surp Gragos (2012'de restorasyonu tamamlandı), Surp Sarkis (Çeltik Kilisesi), Saint George (Kara Papaz Kilisesi), Katolik ve Protestan Kiliseleridir (diyarbakirtarim gov.tr 2011).



Fotoğraf 9. Taşın Kiliselerde Kullanım Örnekleri (Meryem Ana Kilisesi 2010)

2.1.4. Bazalt ve Kalkerin Surlarda Kullanım Örnekleri

Diyarbakır'ın tarihi dokusunu içinde barındıran Sur İçi Bölgesi, ne zaman yapıldığı bilinmeyen ve genel görünümüyle bir kalkan balığını anımsatan bazalt taşından yapılmış surlarla çevrilmiştir. Savunma amaçlı yaptırılan bu surlar dayanıklılığı, tarihi dokusu ve en uzun kent suru olması bakımından dünyada Çin Seddi'nden sonra ikinci sırada gelmektedir.



Şekil 2. Diyarbakır Sur içi Bölgesinin Uydu Görüntüsü




Fotoğraf 10 Diyarbakır Surlarında Taşın Kullanım Örnekleri (2010)

Diyarbakır Surları, esas olarak iç ve dış kaleden oluşur. İç Kale, surların Fis Kayası denilen kuzeydoğu ucundadır. İç Kale'de Bizanslılardan kalan Nestorian Kilisesi vardır. Bu kilise VI. yüzyılda yapılmıştır. İç Kale'deki en önemli yapı Viran tepe denen yerdeki Artuklu Sarayıdır.




Şekil 3. İç Kalenin Şematik Çizimi ve Uydu Görüntüsü

İç Kale'yi saran surlar Kanuni Sultan Süleyman döneminde; 1524 –1526 yılları arasında ikinci bir surla çevrilerek genişletilmiştir. İç kalenin de dört kapısı vardır. Bunlardan Fetih ve Oğrun Kapıları dışarıya, Saray ve Küpeli Kapıları şehre açılır (Beysanoğlu, 1996)



Fotoğraf 11. İç Kale Girişindeki Artuklu Kemeri (2010)

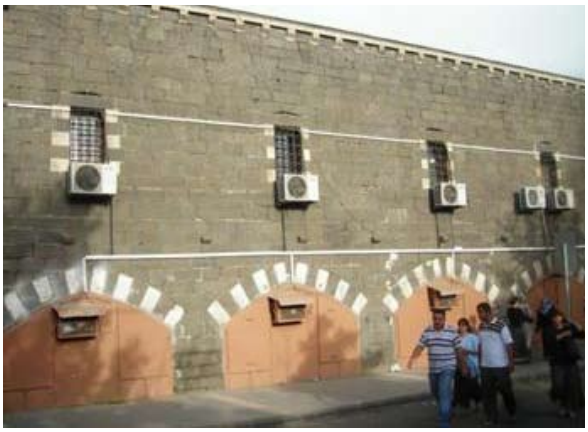
2.1.5. Bazalt ve Kalkerin Hanlar ve Çarşılarda Kullanım Örnekleri

Diyarbakır tarih boyunca Güneydoğu Anadolu Bölgesinin en önemli ticaret ve endüstri merkezlerinden biri olmuştur. Anadolu Selçukluları devrinde gelişen düzenli yollar ve üzerlerinde sağladıkları güvenli seyahat imkanı bu ticaretin artmasına neden olmuştur.

XVIII yy ve XIX yy arasında ticaret, Bağdat yoluyla yapılmaktaydı. Bu nedenle ticaretin böylesine hareketlendirdiği Diyarbakır'da, bazaltın yapı malzemesi olarak kullanıldığı konaklama yerleri olan birçok han ve çarşılar inşa edilmiştir.

Diyarbakır'daki hanlara Deliller Hanı (Kervansaray) Çifte Han, Sülüklü Han (Kazancılar Hanı), Hasan Paşa Hanı ile çarşılara ise, Tarihi Kuyumcular Çarşısı örnek olarak verilebilir. Deliller Hanı; Büyük bir alanı kapsayan bu han iki katlı olup, ortada avlusu bulunan kareye yakın bir plan içindedir. Yapı malzemesi olarak bazalt- kalker dönüşümlü olarak kullanılmıştır.





Fotoğraf 12. Deliller Hanı (Kervansaray 2008)

Sülüklü Han; bazalt taştan yapılmış olup tek katlıdır. Avlusu diğer hanlarda olduğu gibi ortada yer almakta ve avlunun iki tarafında basık kemerli revaklar bulunmaktadır.

Hasan Paşa Hanı; Siyah bazalt taşla beyaz kalker taşının birlikte kullanıldığı yapılara örnektir. Hanın batı cephesi altı beşik tonozlu dükkanlarla üst katında taşan iki süslü pencereye dışarı açılan orta kısmı yapının genel çizgilerini tamamlamaktadır.





Fotoğraf 13.Hasan Paşa Hanı (2010)

Çifte Han; bazalt taştan yapılmış olup iki katlıdır. Ortada avlusu ve avlunun üç tarafında basık kemerli revaklar bulunmaktadır

Tarihi Kuyumcular Çarşısı; uzun tonozlarla üst örtüsü geçilmiş Hasan Paşa hanı ile paralel konumda yer alan önemli tarihi yapılarımızdandır. Üst örtüsü tonozlu ve tuğla malzeme kullanılarak geçilmiştir. Yer yer tonozların kesişim noktalarında tepede ışıklıklar yer almaktadır.




Fotoğraf 14. Tarihi Kuyumcular Çarşısında Taşın Kullanımı

2.2. Tuğlanın Diyarbakır Mimarisinde Kullanımı ve Uygulama Örnekleri

İnsanoğlu ilk çağlardan beri barınma ihtiyacını karşılamak için bulundukları bölgeden elde ettiği malzemeleri kullanma yoluna gitmiştir. Bulundukları bölgeye uygun malzemeler ve bu malzemelerden oluşturulan yapım teknikleri ile birçok yapıyı inşa etme yoluna gitmiştir. Farklı bölgelerde coğrafi ve iklimsel konumlara bağlı olarak değişik malzemeler kullanılmasının yanında birçok malzemenin bir arada kullanıldığı yapıları da görmek mümkündür. Bu malzemelerden biri de tuğladır.

Tuğla, ana malzemesi kilden oluşan çok önemli bir yapı malzemesidir. Geçmişte kırsalda kerpiç olarak bilinen malzemenin yüksek derecede fırınlanmasıyla elde edilen bu malzeme kerpice oranla daha dayanıklıdır. Ana malzemesi tuğlayla aynı olan kerpiç kırsal bölgelerde geçmiş dönemlerde sıklıkla kullanılmıştır. Ancak yapıldığı döneme hitap eden ve sürekliliği olmayan bu malzeme, günümüzde yerini tamamıyla tuğlaya bırakmıştır. Tuğlanın cepheye estetik katmasının yanında, taşıyıcı sisteme katkı sağlaması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Özellikle harman tuğlasının kullanıldığı Diyarbakır geleneksel mimarisinde tuğla, oldukça önemli bir yer tutmuştur.



Fotoğraf 15.Tuğlanın Cephelerde ve Kemerlerde Uygulama Örnekleri (2011)

Diyarbakır geleneksel mimarisinde bazalt ve kalkerin yoğunlukla kullanılmasının yanında özellikle büyük açıklıkların geçildiği kubbe, tonoz ve hatta kemerlerde tuğlanın sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Tonoz; Çoğunlukla küçük boyutlu dikdörtgen mekânların örtü elemanı olan tonozlar, tuğla ve bağlayıcı olarak harç ile örülmüşlerdir. Tonozlar, beşik ve aynalı tonoz olarak iki tiptir:

Beşik Tonoz; Basık sivri veya yarım daire biçimindeki tonoz, tuğlanın uzun kenarının, mekânın kısa kenarına dik olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bazı tonozların orta aksları boyunca, tuğla örgü arasında aydınlatma sistemine ait ışık gözleri yer almaktadır.

Aynalı Tonoz; İki beşik tonozun kesişmesi sonucu ortada dikdörtgen bir bölümün kalması şeklinde oluşan aynalı tonozlarda, tuğla ve bağlayıcı olarak harç kullanılmaktadır. (Reyhan, K ve diğerleri 2004)



Fotoğraf 16. Tuğlanın Tonozlarda Kullanım Örnekleri



Fotoğraf 17. Tuğlanın mesudiye Medresi Üst örtüsünde Kullanım Örnekleri (2011)



Fotoğraf 18. Tuğlanın Surlardaki Kubbe ve Kemerlerde Kullanım Örnekleri (2011)



Fotoğraf 19. Tuğlanın Kubbelerde Kullanım Örneği (2007)

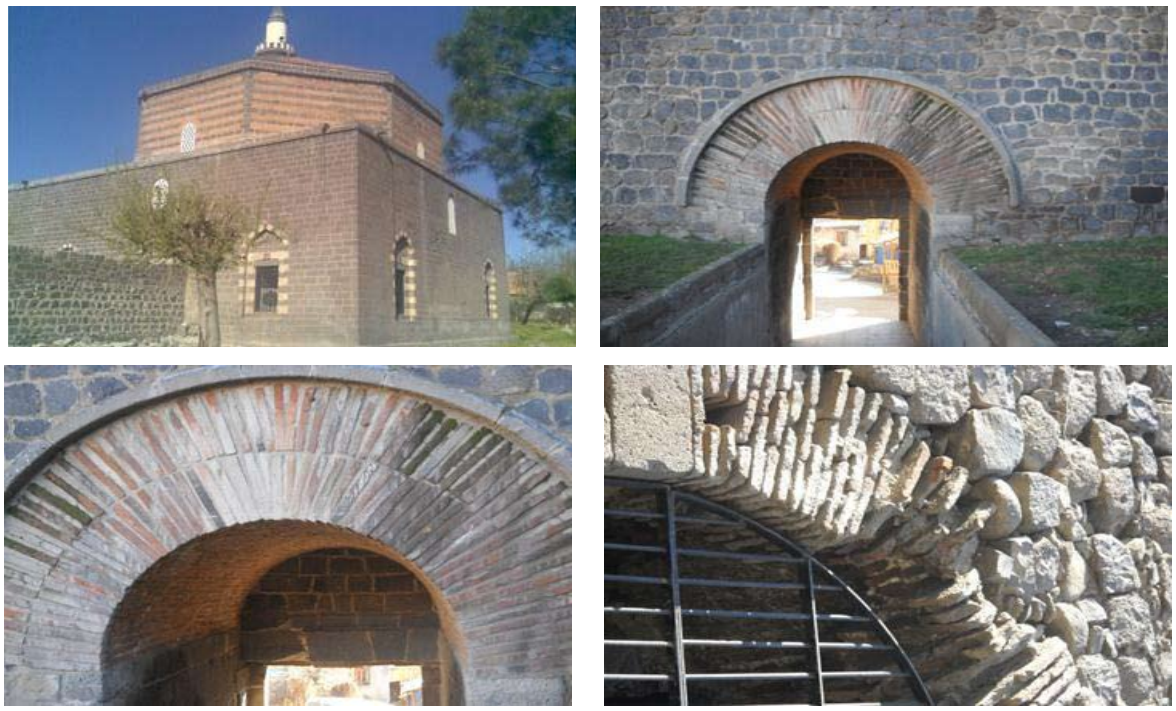
Diyarbakır camilerinin bir kısmında ve hamamlarda çatıda yöresel adıyla "puhrenk ya da pöhrenk" adı verilen ve kökeni tuğla olan çatı örtü malzemeleri kullanılmıştır. Bu çatı kaplamasının yöresel olarak adlandırılması değişmektedir.

Puhrenk; topraklı çatılarda ve saçaklarda kiremit yerine kullanılan bir silindirin, ikiye bölünmesiyle elde edilen formdur. Diyarbakır mimarisinde özellikle camii ve hamamlarda bu malzeme sıklıkla kullanılmıştır (Daşdağ, 2001).



Fotoğraf 20. Puhrengin Çatı Üst Örtüsü Olarak Kullanım Örnekleri (Daşdağ, 2001)

Bunun yanında cephede almaşık örgü olarak kullanıldığı örneklerde bulunmaktadır. Bu almaşık örgüler bazı durumlarda bazalt tuğla, bazı durumlarda da bazalt kalker ve tuğla birlikte kullanılmıştır.



Fotoğraf 21 Diyarbakır'da Tuğlanın Cephelerde Kullanım Örnekleri (2011)

Tuğlanın yapılarda bazaltla birlikte kullanım örnekleri hemen büyük yapıların çoğunda mevcuttur. Surlarda geçiş kapıları üzerinde, burçların üst örtülerinde, hanlarda ve çarşılarda tonoz ve kubbelerin tamamında tuğla kullanılmıştır. Ayrıca, hamamlarda ve bacalarda da bu malzeme sıklıkla kullanılmıştır.



Fotoğraf 22. Tuğlanın Hasan Paşa Hanında Kullanım Örnekleri (2010)

2.3. Ahşabın Diyarbakır Mimarisinde Kullanımı ve Uygulama Örnekleri

Ahşap, yapılarda kullanılan en eski malzemelerden biridir. Bulundukları bölgeye göre kullanımının ve örneklerinin değişiklik gösterdiği ahşabın Diyarbakır Mimarisinde yeri oldukça önemlidir. Yatay taşıyıcı eleman (hatıl) olarak kullanıldığı gibi,özellikle çatı ve üst döşemelerinde ana yapı malzemesi olarak da yer almaktadır.



Fotoğraf 23. Ahşap Hatılların Yapılarda Kullanım Örneği

Taşın yoğun olarak kullanıldığı Diyarbakır geleneksel mimarisinde, kapı ve pencere doğramalarında tercih edilmesi ile ahşap, yapıya, taşın yarattığı yeknesaklığı bozarak sıcaklık katmıştır. Kapı ve pencerelerde sıklıkla kullanılan ahşap yapıda detaylandırılan en önemli malzeme olmuştur.



Fotoğraf 24. Diyarbakır Evlerindeki Kapılarda Kullanılan Ahşap ve Detay Örnekleri

Ayrıca Diyarbakır geleneksel evlerindeki pencerelerin avluya açılan kısımlarında pencere panjurları da ahşaptan yapılmıştır.



Fotoğraf 25. Diyarbakır Evlerindeki Pencerelerdeki Ahşap Panjur Örnekleri ve Detaylandırılması

Odaların avluya ve arkaya bakan duvarları taşıyıcı olup, ahşap tavan kirişlere oturtulur. Sokağa bakan cephelerde ana malzemesi ahşaptan olan çıkmalar, yani cumbalar bulunmaktadır. Karşı yapıyı rahatsız etmeyecek şekilde konumlandırılan bu cumbaların, sağ ve sollarında sokağın bir ucu ile diğer ucuna hakim olan pencerelerin tamamı ile cumbanın iskeleti ahşaptan yapılmıştır.



Fotoğraf 26. Diyarbakır Evlerinde Cumba Örnekleri

Diyarbakır'da çatı üst döşemesinde bingi ya da silme olarak adlandırılan taşlarla birlikte ahşap kirişlemelerin, taşıma sistemine de yardımcı olan önemli bir yapı malzemesi olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 27. Diyarbakır Evlerinde Çatılarda Ahşap Detaylar

Diyarbakır geleneksel mimarisinde baş oda olarak adlandırılan mekanlarda ahşap kirişlemeler sandıklama kiriş şeklinde yapılmış ve sadece üst döşeme olarak değil, bir estetik öge gibi bulundukları mekanı zenginleştirmiştir.



Fotoğraf 28. Diyarbakır Evlerinde Ahşap Tavan Süsleme Örnekleri

Diyarbakır evleri ile hemen hemen diğer tüm yapıların çoğunda duvar içerisine konumlandırılan nişlerde ahşaptan dolaplar yer almaktadır. Zengin ailelere ait bazı geleneksel evlerde bu nişler özel kök boyalarla motifli bir şekilde boyatılarak mekana estetik katması sağlanmıştır. Günümüze kadar çok az sayıda örnekleri ulaşan bu nişlerin en güzel örnekleri Diyarbakır sivil mimarisinde

önemli bir yeri olan Behram Paşa ve Cemil Paşa Konakları başta olmak üzere bir çok geleneksel evde görülmektedir. Yer yer bozulmalara uğrayan bu nişlerin tavan süslemeleriyle bir kombin sağlamış olması da önemli bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 29. Diyarbakır Evlerindeki Niş Örnekleri

Ahşap malzeme nişlerin dışında, mekânlarda farklı şekilde farklı elemanlarla birlikte de kullanılmıştır. Evlerin giriş bölmelerinde, merdiven altlarında hem taşıyıcı hem de kaplama malzemesi olarak da kullanıldığı örneklerde bulunmaktadır.



Fotoğraf 30. Diyarbakır Evlerinde Ahşabın Detaylandırılması

2.4. Harçların Diyarbakır Mimarisinde Kullanımı ve Uygulama Örnekleri

Diyarbakır geleneksel mimarisinde kullanılan en önemli bağlayıcı malzeme harçtır. Geleneksel mimarilerde kullanılan harçlar özellikle malzemelerin birbirleriyle olan aderansında önemli yer tutmaktadır. Özellikle derz aralarında sıklıkla kullanılan harçlardan biri de "Horasan harcı"dır.

Tuğla kırığı ve kireç kullanılarak hazırlanan horasan harcı ve sıvaları tarihi yapıların inşasında kullanılan en önemli bağlayıcı malzemelerdendir. Tarihi yapıların korunmasına yönelik olarak yapılacak müdahalelerden önce, bunların özelliklerinin bilinmesi ve bu özelliklere sahip harç ve sıva üretilerek koruma çalışmalarının yürütülmesi gerekmektedir. (Böke, H. ve Diğerleri 2002).

Diyarbakır geleneksel mimarisinde sönmüş kireçten yapılan, yerel ağızla "cıs, cers ya da cas" olarak adlandırılan bezemeleri de görmek mümkündür. Özellikle pencere ve kapı üstlerinde çiçek motifleri ile yapının tarihini belirleyen rakamlar bu bezemelere örnek olarak gösterilebilmektedir.



Fotoğraf 31. Diyarbakır Evlerinde Cıs- Cers Bezeme Örnekleri

Sonuç

Diyarbakır geleneksel mimarisi malzeme çeşitliliği açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Yapıların ana malzemesi bazen bazalt, bazen bazalt- kalker birlikte ve yer yer tuğla ile ahşabında işin içine girerek çok çeşitli tekniklerle süslenmiş bir malzeme çeşitliliği ortaya çıkmaktadır. Geleneksel yapıların özgün olmasının en önemli göstergesi de malzemelerin bir

arada birbirlerine büyük bir uyum içerisinde kenetlenmesidir. Diyarbakır geleneksel mimarisi de özgünlüğü ve tarihi geçmişi açısından en önemli örneklerinden biridir.

Yapıları geçmişten günümüze taşımada en önemli öge, yöreye uygun malzemelerin seçiminin yanında, kullanıcılarının da bilinçlenmesidir. Böylesine önemli yapıların geleceğe taşınması ve özellikle malzemelerle sürekliliğinin sağlanması oldukça önemlidir.

Teknolojinin hayatımıza girmesi ile geleneksellikten ve geleneksel yapılardan uzaklaşma isteğimiz oldukça üzüntü vericidir. Ancak globalleşen dünyada kültürel miras olarak kabul edilen ve henüz bizim farkında olmadığımız tarihi yapılara dıştan müdahalelerle tarih ve koruma bilincinin yavaş yavaş toplumumuzda yerleşmesi ise sevindirici gelişmelerdendir.

Geleneksel yapılarda koruma ve tarih bilincinin oluşturulması ve gerek akademik gerekse de yerel çalışmalarının yaygınlaştırılması geçmiş ile gelecek arasında önemli bir köprü oluşmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

BEYSANOĞLU, Şevket **(**1996). **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır**. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

BÖKE, H ve Diğerleri (2004). "*Tarihi Yapılarda Kullanılan Horasan Harcı ve Sıvalarının Özellikleri"* **Yapı Dergisi,** Sayı:269

DASDAĞ, Evren (2001). **Diyarbakır Çömlekçiliği** D.Ü Sosyal bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır.

ERGİNBAŞ**,** Doğan (1954). **Diyarbakır Evleri**. İstanbul.

HALİFEOĞLU, Meral; Dalkılıç, Neslihan (2002) "Tarihten Günümüze Diyarbakır Bazaltının Gelişim Süreci ve Bugünkü Kullanım Alanları" **I. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi Bildiri Kitabı.** II: Cilt. İstanbul. s. 570 -575.

IŞIK, Nursen (2003). **Diyarbakır Karacadağ Bazaltının Yapısal Özelliklerinin ve Diyarbakır Geleneksel ve Çağdaş Mimarisinde Kullanım Alanlarının Belirlenmesi**. YayınlanmamışYüksek Lisans Tezi. Elazığ: F.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü. Yapı Eğitimi Ana Bilim Dalı.

IŞIK Nursen, Yıldız, S (2006). "Diyarbakır Karacadağ Bölgesi Bazaltlarının Yayılım Alanlarına Göre Basınç Ve Çekme Dayanımlarının Araştırılması Ve Kullanım Alanlarının İrdelenmesi" **III. Yapı Malzemesi Kongresi**. Mimarlar Odası Büyük kent Şubesi. İstanbul.

REYHAN K, Diğerleri (2004). "Osmanlı Dönemi Bir Grup Hamam Yapısında Malzeme Kullanımı", Bildiriler Kitabı, **2. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi ve Sergisi**, 3-17 Ekim 2004, İTÜ Taşkışla, İstanbul,482-493.

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri.** Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. s.26.

Dicle Üniversitesi Araştırma Projesi. "Tarihi Geleneksel Mimari Dokularda Fiziksel ve Fonksiyonel Geri Kazanıma Bağlı Olarak Yeni Yapılar İçin Tasarım Kriterlerinin Oluşturulması (Diyarbakır Sur İçi Örneği)", Fotoğrafların bir kısmı bu araştırma projesinden alınmıştır.

www.diyarbakirtarim.gov.tr
www.dicle.net

CiS BEZEMELERİ

Lerzan SAYA

Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Dicle Üniversitesi Kampüsü, Diyarbakır, E-posta: lerzansaya@gmail.com

1. Giriş

Diyarbakır ilimiz Güneydoğu Anadolu Bölgesinde doğunun Paris'i olarak bilinir. Surlar kentinin tarihi oldukça eskidir. Tam 27 medeniyete beşiklik etmiş olan bu kentin evlerinin mimarisi, kullanılan ustalık ve teknik ilgi ile izlenmekte, hatta günümüz mimarisine örnek olmaktadır. Özellikle yapılar üzerindeki yazıtlar, çağın önemli mimarlarının adlarını bize vermektedir. Mimarların büyük bölümünün bu bölgede yetiştikleri ve belirli bir geleneği sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Diyarbakır'da köklü bir mimari gelişimin varlığını ortaya koyan eski yapıların başında, bugün de dikkate değer örneklerine rastladığımız evlerin geçmişi en az 5000 yıla dayanmaktadır. Bu evler, yüzyılların verdiği deneyim sonucu gelişerek kentin tarihsel kimliğine ve iklim koşullarına uygun bir duruma gelmiş, böylece kendine özgü karakteristik özellikler taşıyan bir mimari doğmuştur.

Diyarbakır evlerinin inşasında en çok kullanılan malzeme bazalt taşıdır. Bu taşın, siyah, sert, sağlam ve deliksiz olanına **"erkek bazalt"**, aynı renkte fakat gözenekli ve işlemesi kolay olanına ise **"dişi bazalt"** denilmektedir. Erkek bazalt taşlardan genellikle sütun, sütun başlıkları ve havuzlar yapılır. Dişi bazalt ise duvarların inşasında ve avlu döşemesinde kullanılır. Bazalt taş tüm inşaatlarda hâkimdir (Sözen, 1971).

2. Bazalt Taşı Üzerine Yapılan Süslemeler

Bazalt taşın işlenebilme özelliği ile meydana getirilen süsleme, kendine ait bir karakter ortaya çıkarmıştır. Çok sert olan taşın zor işlenmesi, süslemeleri farklı şekillenmelere yöneltmiştir. Diyarbakır evlerinde kullanılan bazalt taşının hoşa gitmeyen görüntüsünü giderebilmek için, taşlar arasına beyaz **"derz"**ler yapılmıştır. Derz, taş, tuğla ve kâgir malzeme ile oluşturulan duvarlarda öğelerin birbirlerine değdikleri yüzeylerin dıştan çizgi biçiminde gözüken kesimidir. İnce **"kâhel"** adı verilen bu derzler siyah olan duvara ferahlık ve iç açıcı bir manzara vermektedir (Erginbaş, 1953).

Beyaz kâhelsiz evler 30-40 yıllık geçmişe sahiptirler. Siyah kesme taş arasına yapılan derzin malzemesi Diyarbakır'a özgü bir karakter taşımaktadır. Eskiden bu derzleri iki ustanın yaptığı, ancak kullanılan malzemenin bir sır olarak kaldığı bilinmektedir. Derzin hangi malzemelerden yapıldığı tam olarak bilinmemekle birlikte, bünyesinde kireç, bezir yağı, pamuk, yumurta akı bulunduğu sanılmaktadır (Erginbaş, 1953).

Siyah taşın zor işlenmesi nedeniyle, cephelerin süslemesinde bu malzeme oldukça fazla kullanılmıştır. Bu süsleme oluşturulurken, siyah ve beyaz taşı kesip birleştirmek yerine, aynı hissi verebilecek olan malzemeyi doğrudan doğruya siyah taşın üzerine yapıştırmak daha kolay olmuştur. Diyarbakır evlerinde böyle çalışmalarla yapılan süslemeler oldukça fazladır.



Cahit Sıtkı Tarancı Evi'nden cis bezemeleri (N.Işık, 2010)

Kemerlerin çevresinde, pencerenin üzerindeki kemerlerde, pencere aynalarında siyah bazalt taşın donukluğunu yok edebilmek için bu malzeme çok sık kullanılmıştır. Pencere ve kapı kemerlerini, sütunlar ve duvarları daha görkemli bir hale getirmek için, bazalt taşların üzerine ayrıca bezemeler yapılmıştır. Bu bezemelere **"cis"** adı verilmektedir. Cis bezemeleri, ince kâhel denilen derzler ve nakışlar 50-60 yıldan beri yapılamamaktadır (Erginbaş, 1953).



Meryem Ana Kilisesi Giriş Kapısı Cis Süsleme (N.Işık, 2009)

Ayrıca odaların sıva yapılacak kısımlarına kireç yerine alçı sıva tercih edilmiştir. Buna **"cers"**, **"cas"** ismi verilir (Erginbaş, 1953).



Bir eski Diyarbakır evinde cis

Bu bezemeler çeşitli şekillerde yapılmıştır. Dairesel, yıldız şeklinde veya bitki desenleri kullanılarak güzel bir görüntü sağlanmış, duvarlara dantel işleme süsü verilmiştir. Yine **"caz"** denilen süzülmemiş kireç, külhan külü, keçi kılı ve kitreden oluşan tabaka ile düzgün bir şekilde tesviye edilip, caz tabakasına cilalı bir şekil verilerek, adeta ince ksiloid* manzarasını gösteren bir süsleme yapılır ki, buna da **"horasan"**denilir. (Eğilli ve ark., 1972). Horasan, elenmiş tuğla, kiremit tozu, kireç ve su karışımından yapılan bir tür harçtır. Antik Roma'dan beri kullanılmıştır. Özellikle Osmanlı yapılarının ana malzemelerinden biridir. Granülometrisi (*Ksiloid (ksylon: Yunanca odun), odun liflerinden meydana gelen magnezyumlu betondur.) çok iyi ayarlandığından ve zamanla suyunu yitirerek kireç taşı haline dönüştüğünden, örgü malzemesi kireç taşı bloklarından oluşan Osmanlı yapılarında çok yüksek bir bağlayıcılık sağlanmıştır (Ana Britannica,1994).

Cis denilen bezemelerde, duvarların yapımında kullanılan harç, kireç, kum ve birleştirici madde olarak da yumurta akı kullanıldığı sanılmaktadır (Akbulut, 1994).Bu bezemeler özel kalıplarla da yapılmıştır. Aslında bu malzemenin bileşim ve yapılış yöntemi tam olarak bilinmemektedir. Yine diğer bir bilgiye göre, sazların sarı polen tozu, kireç, hamam külü*, bezir yağı, pamuk ve yumurta akından yapıldığı söylenmektedir. Havuzlarda, taş taban ve kenarlarda ise iç yağı ve kireç kullanılarak sızdırmaya engel olunmuştur (Erginbaş, 1953).



Diyarbakır Evlerinde cis (N.Işık, 2009)

Cas: Sert kalkerlerin üzerine kil, marn, silt ve kum taşlarından oluşan (Miyosen-Pliyosen) Neojen lagünler ve göl serisi gelir. Tatlı eğilimli ve özel morfoloji alanı olan bu yumuşak seri, geniş düzlükleri, ovaları meydana getirir. Bu genç oluşumlar içinde jips adeseleri ve tabakaları yer yer görülür. Bu jipsler Siirt'te **"cas taşı"** ismiyle tanınır ve yakılıp ufalandıktan sonra yapılarda harç olarak kullanılır (Siirt İl Yıllığı, 1967).

Cas imal şekli: Alçı taşları ocaktan çıkartılıp yıkandıktan sonra, tokmaklarla veya bir çeki hayvanı tarafından döndürülen prizma biçimindeki bir taşla öğütülüp, ince elekten geçirildikten sonra kullanılırdı (Sözer, 1969).

*Hamam külü: Eskiden hamamlarda hayvan gübresi yakılarak elde edilirmiş.

Cis bezemelerinde kullanılan şekillerin neye göre belirlendiği tam olarak bilinmemektedir. Kullanılan bitki desenleri için ise, yörede yetişen doğal bitkilerden esinlenilmiştir. Motiflerin birbirlerine benzeyişi, şekillerin yan yana dizilişi ve yıllardır orijinal renklerinden bir şey kaybetmeyişleri önemli bir saptamadır. Bu beyaz süslemeler siyah mimariye ayrı bir hava vermiş, onları daha da özellikli kılmış, onların etkilerini arttırmış ve o kara taşların üzerinde göz estetiği olarak da etkilerini sürdürmüştür.

Sonuç

Edindiğimiz bu bilgiler literatür tarayarak ve kentin yaşlı insanlarıyla görüşülerek elde edilmiştir. Görülüyor ki,**"cerz, cas, caz, cis, cıs"** ve ayrıca **"kâhel"** sözcüğü ile ifade edilen bu yöreye özgü süslemeler, Güneydoğu'da tarihin estetik yapısına damgasını vurmuş, ama yaklaşık 60-70 yıldan beri maalesef yapılamamaktadır. Mardin ve Siirt yörelerinde de bu süslemelere rastlanmaktadır (Siirt İl Yıllığı, 1967, Türkiye'de Turizm-Beldeler, Siirt, 1985).
Gönül isterdi ki, eskinin bu güzelliğine sahip çıkılsın ve önem verilsin. Şu anda eski Diyarbakır evlerinde dantel örtü gibi duran cıs bezemeleri yavaş yavaş yok oluyor. Bu bezemelerin en güzel örneklerini, ünlü şairlerimizden Cahit Sıtkı TARANCI'nın evinin duvarlarında görmekteyiz. Ayrıca eski Trahom Hastanesi'nde ve Diyarbakır'ın eski konaklarında da bu bezemeler bulunmaktadır. Bezemeler arasına yerleştirilmiş yazıtların bir kısmı okunmuş, bir kısmı ise hâlâ sırrını korumaktadır. Bakıldığında göz zevkimizi okşuyor ve nostaljik özelliğini hâlâ koruyor. Bezemelerde kullanılan bitki motifleri botanikçilere sorulmuş, ancak kesin teşhisleri yapılamamıştır. Yalnızca yöreye özgü doğal bitkiler oldukları saptanmıştır.

Sonuç olarak, bu bezemeler yurdumuzun güneydoğu bölgesinde, tarihin mimarideki estetik yapısına damgasını vurmuş, ama her şey gibi o da unutulmaya mahkûm olmuştur. Bir zamanlar bütünüyle yapılarda kullanılan cas, artık modern malzemelerin yaygınlaşması ile tarihe karışmaktadır. Eski yapılar yıkılıyor ve mimaride bir adım olarak sadece satırlarda anılacağı günlere direniyor. Tıpkı Diyarbakır eski evleri gibi bu bezemeler de koruma kapsamına alınmalıdır. Yöreye has oluşundan ötürü unutulmaması, kültürel ve sanatsal bir değerin korunması bakımından önemlidir.

Kaynakça

AKBULUT, İlhan (1994). **Diyarbakır Hanları ve Eski Evleri**, İlgi, 79, 3-7.
Ana Britannica (1994). 15, 436.
EĞİLLİ, Şeref, Pirinççioğlu Orhan, Kaçmaz Sevgi, Hamzaoğulları Necati (1972). **Diyarbakır ve Civarının Tarihi ve Turizm Envanteri**, 13.
ERGİNBAŞ, Doğan (1953). **Diyarbakır Evleri**, 17-31, İstanbul.
Siirt İl Yıllığı (1967). 24, Ankara.
SÖZEN, Metin (1971). **Diyarbakır'da Türk Mimarisi**, 231, İstanbul.
SÖZER, Ahmet Necdet (1969). **Diyarbakır Havzası**, 76, Ankara.
Türkiye'de Turizm-Beldeler (1985). Siirt, 5, 57, Siirt.

DİYARBAKIR SUR İÇİ SOKAK DOKUSUNA KİMLİK KAZANDIRAN YAPI CEPHELERİNDEKİ TAŞ TASARIMI

Aysel YILMAZ

Dicle üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Diyarbakır yilmazaysel45@gmail.com

1. Giriş

Eski çağlardan bu yana çeşitli zaman dilimlerinde insan topluluklarının örgütlenme, üretim-tüketim ilişkileri ve teknolojik yapılarına, kısacası toplumsal-ekonomik ve kültürel yapı özelliklerine bağlı olarak farklı yerleşme tiplerini oluşturduklarını bilmekteyiz. Bu yerleşme tiplerinden biri olan Diyarbakır kenti de, Anadolu'nun en eski yerleşim bölgelerinden birisidir. Bu kentte yaşayan insanların kendi koydukları kurallara uyarak bir arada yaşamaya başladıkları ve iç içe geçmiş özel bir düzen kurdukları görülmektedir.

Kent kurulurken bölgede bulunan doğal kaynaklar kullanarak yapılanma sağlanmış, kentte yaşayanlar ürettikleri ile bir sonraki dönemin hazırlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu birikim, sokakların ve yapıların oluşumunda etkili olurken, bulunduğu sokağın, mahallenin ve çevrenin bütünleşmesiyle de o dönem insanının, kültürünün, ya da yaşantısının ortaya çıkarılmasında etkili rol oynamıştır.

Kentin mimari oluşumunu etkileyen bu gelişimlerin yanı sıra, bölgenin fiziksel yapısı, topografik ve jeolojik yapısı, iklim durumu ile kentin sosyo-ekonomik yapısı da yerleşimini etkileyerek bazı bölgesel özellikleri beraberinde getirmiştir. Bu bölgesel özellikler, neredeyse kentin tamamının yapımında kullanılan bazalt ve kalker birlikteliğinin doğmasına yol açmıştır. Diyarbakır'daki taş işçiliği çeşitli dönemlerde kent halkının ulaştığı zevk ile birleşmesinin yanı sıra, sosyo-ekonomik yapının da bir göstergesi olmuştur.

Kentteki taş işlemeciliği, kent sokaklarına cephe veren yapıların işlevine göre silüet kazanmasında önemli bir yere sahiptir. Üzerlerindeki süsleme, bezeme veya kabartmalar yapının işlevine göre değişmesinin yanı sıra, hâkimiyetinde bulunan devletlerin özelliklerini de yansıtır nitelikte olmuştur. Taş işçiliğindeki ustalık ile bu ustaların taşa yükledikleri anlamlar, birkaç bin yıllık kent tarihini ortaya koyar niteliktedir.

Bu bildiride; tarihi Diyarbakır kentinde bir sokağın seçilmesi ile, bu sokağa cephe veren yapılardaki taş işçiliğinin insan boyutunda sokağa etkileri incelenerek taşın, işçiliğinden doğan özelliklerinin sokak üzerindeki etkilerinin neler olduğunun ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

2. Bir Tarih Kenti Olarak Diyarbakır ve Taşın Gizemi

İnsanoğlu çağlar boyunca serbest yaşadığı bir çevreden kurtulmak ve organize bir yaşam ortamı yaratmak için çalışmış ve kenti kurmuştur. Kuşaktan kuşağa miras kalan bu birikim, bazen çevrenin eski Türk yerleşmeleri, sokakları, yapıları ve kültürel değerleri olarak günümüze ulaşır. İster tek bir bina, isterse bina grupları olsun, bunlar bulunduğu sokak, mahalle ve çevre ile bütünleşerek o dönem insanını, kültürünü, ya da yaşantısını mekan kurgusu olarak somut bir

biçimde bizlere anlatır. Kentin mimari oluşumunu etkileyen bu gelişimlerin yanı sıra, bölgenin fiziksel yapısı, topografik ve jeolojik yapısı, iklim durumu ile kentin sosyo-ekonomik yapısı da yerleşimini etkileyerek bazı bölgesel özellikleri beraberinde getirmiştir.

Derler ki; Diyarbakır taşların kentidir. Bu kent, bu siyah taşlarla hayat bulmuştur. O halde; taşların oluşum öyküsünü tarihten dinleyelim: "Bir zamanlar Karacadağ'ın tepesinde, dağ büyüklüğünde bir ejderha yaşarmış. Ejderhanın ağzından çıkan alevler kasıp kavururmuş ortalığı. Günün birinde bir zincir şakırtısı duyulmuş. Zincir dağın içine inerek ejderhayı boynundan yakalamış ve göklere çekmiş. Halk böylece kurtulmuş bu ateş saçan ejderhadan. Derler ki; Karacadağ'ın taşları işte o ejderhanın ağzından çıkan alevler nedeniyle yanmış, kararmıştır… Yüz binlerce yıl önce Karacadağ gibi volkanik dağların kraterlerinden püsküren lavların yüz binlerce yıl sonraya armağanıdır, Diyarbakır".

Bir lav tabakası üzerine kurulan tarihi Diyarbakır kentinde yapı malzemesi olarak işlenmesi son derece zor olan bazalt taşı kullanılmıştır. Dönemin taş ustalarının maharetli ellerinde el gereçleriyle hayat bulan bu taşlar niteliklerine göre "Erkek Taş" ve "Dişi Taş" olarak sınıflandırılır. Daha sert ve gözeneksiz olması dolayısıyla "Erkek Taşlar", duvarlarda, söve, lento, sütun, başlık, havuz, pencere, kapı gibi yük taşıyan bölümlerde kullanılmış, kemerler onunla yıllara direnmiş, yazıtlar onunla konuşmuş ve işleme gerektiren yüzeyler onunla anlam bulmuştur. Gözenekli bir yapıya sahip olan "Dişi Taş" ise, eski Diyarbakır evinin avlu zemininde ana yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Taşların her biri bir taş ustası tarafından sabırla işlenirken, üretim aşamasının uzun sürece yayılmasından dolayı belki de her bir taş ayrı bir yaşam öyküsüne tanıklık etmişlerdir. Ustaların sabırlarıyla şekillenmiş bu siyah bazalt taşlar "cız" ya da "ces" denilen özel beyaz bir harçla bir araya gelmişlerdir. Böylece, yapılara hem renkli bir doku hem de malzemeye hareketlilik kazandırılmıştır. Rengi siyah olan bu taşlar evlere, sokaklara ve kent dokusuna gizemli olduğu kadar, gerçekle düş arasında bir dünya sunmuştur. Bu iki dünyayı paylaşacak, ortaklık kuracak biz dostları ise hep konuk etmiştir evler ve sokaklar. Renginin siyahlığı düşlerimizin beyazlığıyla birleşmiş ve muhteşem bir görselliği bizlere sunmuştur.

3. Sur İçi Sokak Dokusu

Diyarbakır'ı saran surların dışarıya açılan dört kapısına bağlı iki ana caddeden içerilere doğru ayrılan ara sokaklar, yapı adalarının oluşturduğu organik yapıya uygunluk sağlamış ve hava akımını sağlamak amacıyla da ara sokakların biri birlerini dik kesmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Sokaktan bakıldığında evlerin biri birine dayandığı görülür. Sokakların darlığına rağmen evlerin duvarları yüksek tutulmuş ve bu sayede sokaklarda gölgelik geçişler sağlanmıştır. Evlerin biri birine bu kadar yakın olmasının birçok nedeni olmasına rağmen belki de en önemli nedenlerinden biri, taşın inşaat malzemesi olarak zor işlenilebilir olmasıdır. Bu durum, evlerin biri birine yaslanan duvarlarının ve avlu bahçe duvarlarının ortak çözümlenmesi ile aşılmıştır.

Aslında taşın tüm kentte yaygın olarak kullanımının bir başka sebebi de yangına karşı dirençli olmasıdır. Tarihi kaynaklara baktığımızda Diyarbakır kentinde çıkan yangınlarla kentteki bazı yapıların ya tahrip olduğu ya da tamamen ortadan kalktığı görülmektedir. Mimarinin ana maddesinin taş olmasında bölgede ağacın az olmasının da büyük etkisi vardır. Bu nedenlerle kentteki neredeyse tüm yapı gruplarında taş kullanılmıştır. Bu sokaklardan biri de "Kurşunlu Sokak"tır (Fotoğraf 1, 2, 3, 4).



Fotoğraf 1. 1929 Yılında Çekilmiş Kurşunlu Sokak. Kaynak: Resimlerle Diyarbakır, 1956





Fotoğraf 2-3. Farklı Açılardan Kurşunlu Sokağın Bugünkü Durumu ve Taş



Fotoğraf 4. Farklı Açıdan Kurşunlu Sokağın Bugünkü Durumu ve Taş

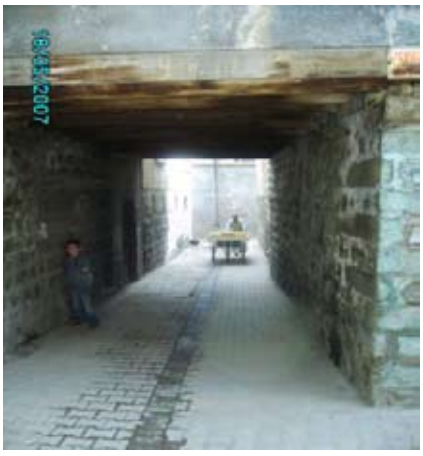
Diyarbakır eski kent dokusundaki ara sokaklara girildiğinde sokağa yaslanan insan boyutunda taş duvarların tekdüzeliği sizi sanki surlarla çevrelenmiş bir yolda yürüyormuş hissine ulaştırır. Oysa sokağa cephe veren konutların üst kat cephelerinde bu tekdüzelik yerini kendine hayran bırakan bir zenginliğe bırakmıştır. Sokaklar cumba, örtme, kabaltı gibi çeşitli hareketliliğe de sahip olmuş ve taşın işlenme özelliğinin az olmasından doğan tekdüzeliği bu tip görsel güzelliklerle buluşarak insanı etkileyecek büyüleyici görüntüleri doğurmuştur (Fotoğraf 5, 6, 7). Sokak bitti diye düşündüğünüz anda ya bir çıkmaz sokak, ya da ani bir dönüşle başka bir sokağa yönleniyorsunuz (Fotoğraf 8). Bu dönüş noktasındaki taşın işçiliği farklılaşmaya başlamış ve pahlanmış taşların sokak cephesindeki kombinasyonu ayrı bir güzellik sergilemiştir (Fotoğraf 9). Sokağa bakan evlerin giriş kapılarındaki taşların işçiliği de kendini hemen göstererek ayrı bir güzelliği bizlere sunmaktadır (Fotoğraf 10). Bazen, bir sokağa girdiğimizde sokağın aniden bittiğini görmek şaşırtıcı gelse de, aslında bu biraz da mahremiyete bağlı gerçekleşmiştir.



Fotoğraf 5. Süleyman Nazif Mah. Sait Paşa Sokak'tan Kabaltı Örneği



Fotoğraf 6. Hasırlı Mah. Küçük Zingilli Sokak'tan Kabaltı Örneği



Fotoğraf 7. Hasırlı Mah. Küçük Zingilli Sokak'tan Kabaltı Örneği



Fotoğraf 8. Çıkmaz Sokak Örneği



Fotoğraf 9. Savaş Mah. Göçmen Sokak'tan Pahlanmış Taş Yüzey Örneği



Fotoğraf 10. Dabanoğlu Mah. Çakmak Sokak'tan Giriş Kapısı Örneği

Eski Diyarbakır sur içi yerleşiminde insan boyutunda sokağın etkilerine bakıldığında;

-Kentin odak noktası kenti bölen iki ana caddenin kesiştiği alandır.

-Ara sokaklardaki yüksek avlu duvarları ve kat boyutlarındaki farklılıklar sokak bütünlüğü içerisinde dalgalanma hissi yaratmaktadır.

-Yapıların farklı boyutlarda olmasından dolayı düzensiz yollar ve sapmalar görülmektedir.

-Topografyanın düz olması nedeniyle iç ve dış bükey görünüşlere rastlanılmamaktadır.

-Sokakların iki yanında yer alan gerek eski ve gerekse sonradan yapılmış binaların uyumu görsel estetik açısından sıkıntı yaratmaktadır.

-Eski dokuya ait evler bir davet niteliğinde olup kendine çekmekte ve bu da insanlar üzerinde olumlu etkiler yapmaktadır.

-Çıkmaz sokaklar, mahremiyet duygusu nedeniyle ortaya çıkmış ve zengin ailelerin bir arada oturmalarına imkan verecek nitelikte bir gelişim göstermiştir.

-Üç yolun birbirine bağlandığı Y kavşağı sokak dokusunda yer almaktadır.

-Kilit geçişlerin sokağın üstüne gelecek şekilde kullanılmasıyla zengin evlere bir oda kazandırılmıştır.

-Dış kale savunma amaçlı, insan boyutunda sokağa bakan evler ise sadeliğiyle çerçeve olabilecek görüntülere sahip olmuştur.

-Eski evlerin sağır avlu duvarları yol boyunca kanat izlenimi vermektedir.

Sonuç

Bugün Sur içi sokak dokusuna bakıldığında fiziksel mekânda bazı problemler gözlenmiştir. Bunlar;

1. Artan nüfusun ihtiyacı nedeniyle yeni konut yapılarına ihtiyaç duyulması sonucunda dokuya uymayan yeni yapılaşmalar,
2. Yeni yapılaşmalarda eski dokudaki taşların kullanılmasıyla eski dokunun bozulması,
3. Korunması gerekli olan alanların kent merkezinde yer alması nedeniyle değişen ihtiyaçlar ve dokunun buna cevap verememesi,
4. Taşa hayat veren taş ustalarının artık çok az olmasıdır.

GELENEKSEL EL SANATLARI İŞÇİLİĞİNDEN OLAN TAŞ İŞÇİLİĞİ GÜNÜMÜZ ŞARTLARINDA HAK ETTİĞİ YERDE DEĞİLDİR. TEMENNİMİZ BU EL SANATININ YAŞATILARAK GELECEĞE AKTARILMASIDIR.

Kaynakça

Resimlerle Diyarbakır (1956). Adana.

Taşlar ve Düşler Diyarbakır (2002). ÇEKÜL, Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanlığı Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı Yapımı, İstanbul: Mart Matbaacılık.

TUNCER, Orhan Cezmi (1999). **Diyarbakır Evleri**. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sanat Yayınları, Diyarbakır.

BÖLÜM 11

TOPRAK İŞLERİ

ÖZGÜN BİR ÇİNİ MERKEZİ: DİYARBAKIR

Serap ÜNAL

Süleyman Demirel Üniversitesi Batı Yerleşkesi Seramik Araştırma ve Uygulama Merkezi 32260 Isparta

1.Giriş

Geçmiş dönemlerden günümüze kadar geçen zaman içinde, kil ve toprak kaynaklı ürünler arasında yer alan "çini", özellikle Türk-İslam sanatının son derece nitelikli bir elemanı olarak önemini ve değerini hep korumuştur.

İslam sanatında çoğunlukla duvar kaplaması olarak kullanılan çini genelde seramik ile birlikte düşünülmüş olmasına karşın Osmanlı döneminde, seramik için "evani" çini için "kaşi" isimleri kullanılarak bu iki kavram birbirlerinden ayrılmıştır. Genel bir deyişle; feldspat, çakmaktaşı ve bazen talk karışımındaki temiz ve iyi cins kilin kalıplara dökülerek fırınlandıktan sonra üzerine bezemeler yapılarak yeniden fırınlanması sonucu elde edilen camsı ürüne "çini" diyebiliriz.

Çininin Türk mimarisinde kullanımı Uygurlar dönemine dayanmaktadır. İdikut ve Kara-Hoto kazılarında ortaya çıkan mabetlerde zeminde kullanılan mavi sırlı kare levhalara rastlanmıştır. Bu nedenle İslam öncesi Türk sanatında Uygurlar dönemi, çininin başlangıç dönemi olarak kabul edilmiştir.

İslam öncesi Türk sanatında çininin başlangıcı olarak kabul edilen sırlı tuğla, M.S. VIII. yüzyılda Uygurlar döneminde kullanılmıştır. İslam mimarisinde, Abbasiler döneminde "Luster" tekniği ile yapılmış çiniler özellikle cami mihraplarında zengin bir biçimde kullanılmıştır (Öney, 1979).

Daha sonraları çininin Anadolu'ya gelişini izlemekteyiz. Özellikle Büyük Selçuklular mozaik, sırlı tuğla ve çini ile başarılı örnekler geliştirerek mimariye apayrı bir estetik kazandırmışlardır.

Türk sanatında, mimari süslemenin en önemli türlerinden birisi olan çini, Moğolların baskısı sonucu İran'dan göç eden Büyük Selçuklular vasıtasıyla Anadolu'ya girmiştir. İran ve Türkistan'dan gelen ustalarla Anadolu'da yaygınlaşan bu değişik süsleme biçimi, Anadolu'nun kendine özgü biçimiyle kaynaşarak yepyeni ve zengin bir çini sanatının doğmasına yol açmıştır (Yetkin, 1972). Bu dönem çinileri, özellikle dini mimaride kullanılmış olup kubbe, kemer, eyvan, revak ve mihrapları süslemiştir. Dış cephelerde ise sırlı tuğlalar kullanılmıştır.

Beylikler döneminde ve erken Osmanlı mimarisinde bu gelenek devam ettirilmiş, XV. ve XVI. yüzyıllarda Anadolu'nun belli bazı merkezlerinde çini üretim merkezleri oluşturulmuştur.

2.Diyarbakır' da Çini

XV. ve XVII. yüzyıllar arasında başta gelen çini üretim merkezi İznik ve burada lonca olarak örgütlenmiş atölyelerdir. Ayrıca XV. yüzyılda Bursa, XVI. yüzyılda Diyarbakır, XV. ve XIX.

yüzyıllar arasında Kütahya farklı nitelikte çini üreten merkezler olmuştur (Öney, 1957).

Diyarbakır dışında yukarıda belirtilen çini merkezleri arasında hemen hemen tüm detayları içeren araştırmalar yapılmış olmasına karşın Diyarbakır çinileri bu şansı yeteri kadar elde edememiştir. Önemli birkaç çini merkezinden biri olarak kabul edilen Diyarbakır, farklı uygarlıkların, değişik özelliklerde farklı estetik zenginliklerine sahip çinilerini günümüze kadar kısmen de olsa taşıyabilmiştir. Diyarbakır çinileri gerek ebat ve şekilleri, gerekse renk ve desenleri ile kendine özgü özellikler içermektedir.

Diğer yandan Diyarbakır, sahip olduğu yoğun tarihi ve coğrafyası nedeniyle kültürel zenginliklere elverişli bir konumda bulunmaktadır.

Kuruluş yılları tam olarak bilinmeyen, ancak yakın çevresinde yapılan arkeolojik kazılarla, tarıma dayalı yaşamın İ.Ö. 900'lere kadar indiği kanıtlanan Diyarbakır (Amida), tarihin her döneminde jeolojik konumu ve bereketli, canlı bir tarih yaşadı, kültür ve sanat merkezi oldu (Dergi, 1995).

Erken dönemlerden günümüze kadar izlenebilen, aralıksız bir tarihsel boyutta olan Diyarbakır, Selçukludan Osmanlı dönemlerine net olarak gözlenebilen mimari ve kültürel dokusuyla, eşsiz bir arkeoloji ve sanat tarihi harmanı niteliğini kazanır.

Diyarbakır'da cami, medrese, türbe, mescit, han, hamam vb. ayakta kalan tüm mimari eserlerin, Selçuklular, Artukoğulları, Akkoyunlular, Osmanlılar gibi Türk devletlerine ait olması, bu kente Türklük damgasını vurmuştur. Bir Türk-İslam sanatı olan çinicilik, anılan uygarlıklar harmanında lokal niteliklere sahip bir şekilde gelişmiş, farklı bir çini üretim merkezi olma özelliğini kazanmıştır.

Diyarbakır çinilerini, dönemlerine göre incelediğimizde lokal olma özelliği kendini daha net olarak ortaya çıkarmaktadır.

2.1.Artuklu Dönemi

Diyarbakır'da çiniye ilk defa Artuklu döneminde rastlanmaktadır. Dönemin en önemli çinileri Artuklu sarayındadır. Artuklu sarayı, Diyarbakır'da İçkale semtinde, Virantepe denilen yığma tepe üzerinde M.S. XIII. yüzyıl başlarında yapılmış ancak geçen zamanla birlikte yok olmuştur. Kazılar sonucunda bulunan çini parçaları Anadolu Selçuklu çini geleneğini tekrarlamaktadır (Aslanapa,1990). 1961'de Diyarbakır İçkale'sindeki Artuklu sarayı harabesinde yapılan kazıda çıkan çiniler değerlendirilmiş ve böylece Artuklu çini sanatı hakkında genel bir bilgi ilk defa kazanılmıştır (Aslanapa, 1961).

Artuklu döneminde, çift başlı kartalı çok önemli bir figür olarak görmekteyiz. Çift başlı kartal günümüze kadar gelen Artuklu yapılarında gerek dış cephelerde kabartma olarak gerekse iç mekânlarda çini motifleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu'yu Bizanslılardan fethederek müslüman Türk eli yapan Selçuklular ile Harput (Elazığ), Hasankeyf, Amid (Diyarbakır) şehri ve bölgeleri hakimi Artuklular, milli arma olarak, "çift başlı kartal" figürlerini; kale, saray, köşk, cami ve medreselerimizdeki dış duvarlar ile çinilerde işlemişlerdir. Bunlardan çoğunluğu, halen yapıldıkları yerlerde bulunuyor; bir kısmı da yerlerinden alınıp bazı müzelerimizde muhafaza edilmektedir (Görgünay Kırzıoğlu, 1995).

Çift başlı kartal figürüne özgün bir örnek de Artuklu sarayında bulunmuştur. Firuze sır altına siyah boyayla yapılmış Artuklu çift başlı kartalı, şekil olarak diğer Anadolu çift başlı kartallarından farklılık arz etmektedir (Fotoğraf 1). Muhtemelen Artuklu arması olarak kullanılmıştır.



Fotoğraf 1. Artuklu kartalının yer aldığı bir çini örneği

Anlaşıldığına göre saray çinileri, duvarlarda, tavan kaplamalarında, havuz ve kanallarda kullanılmıştır. Bütün çiniler 1200-1222'lere tarihlenmektedir (Altun, 1978).

Artuklu çinilerinin, dini yapılar dışında kalan mimaride yoğun olarak kullanılması bir özellik olarak dikkat çekmektedir.

Artuklu çinisine diğer tipik bir örnek de İçkale kazısında ortaya çıkarılan havuzun içindeki çini mozaiklerdir. Bu dönem çini buluntular arasında yine farklı bir örnek olarak, çini kitabeler

mevcuttur. Sarayda bulunan kitabeli çiniler mor zemin üzerine beyaz harflerle kabartma tekniği kullanılarak yapılmış ve firuze renk ile bordürlenmiştir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Artuklulara ait çini kitabe örneği.

Diyarbakır'ı Artuklu çini sanatının merkezi olarak kabul etmeye İçkale'deki sarayın çinileri yeter (Yetkin 1972).

2.2.Akkoyunlu Dönemi

XIV. ve XV. yüzyıllarda bölgede hakimiyetini sürdüren Akkoyunluların sanatını, özellikle mimaride iklim koşulları, yöreye özgü yapı malzemeleri ve çevre uygarlıklar ile kültürel ilişkileri ciddi şekilde etkilemiştir.

Bu etkileşim sonucu bazalt taştan inşa edilmiş yapıların yanı sıra Artuklu döneminin aksine camilerde yoğun olarak çini kullanımı görülmektedir. Bu dönem çiniler, motif ve ebat bakımından Osmanlı çinilerinden farklı etkiler göstermektedir. Bu çinilerin süslediği başlıca camiler, "Nebi camii ve Safa camii" dir.

Nebi (Peygamber) camii; XV. yüzyıldan kalma, siyah bazalt taşından yapılma bir Akkoyunlu eseridir. Camide kullanılan çiniler, Akkoyunlu dönemi çinilerinin, genel kanı olarak Osmanlı çinilerinden farklı olma özelliğinin aksine, İznik çinilerine benzerlik göstermektedir. Nebi cami çinileri 34x34 ebatında kare şeklinde levhalardan meydana gelmiştir. Renk olarak beyaz, kırmızı, yeşil ve mavi tonları, bezemelerde ise stilize bitki ve dallar, karanfil, sümbül, şakayık motifleri kullanılmıştır (Fotoğraf 3). Ancak Nebi caminin geç dönemde büyük bir onarım görmesi sonucu, çinili yüzeylerinin, İznik çinileri ile kaplandığı, yaygın bir kanaat olarak değerlendirilmektedir.



Fotoğraf 3. Akkoyunlular dönemine ait çini levha örneği.

Yine aynı dönemde bölgede ana yapı malzemesi olarak kullanılan bazalt taşından yapılan başka bir örnek ise "Safa camii"dir. Uzun Hasan tarafından XV. yüzyılın ortalarında yaptırıldığı ve şeyhe hürmeten "Camiü's-Safi" denildiği, sonradan, halk ağzında "Camiü's Safa"ya dönüştüğü söylenmektedir (Beysanoğlu, 1996). Caminin içi, zeminden 1,20 m. yüksekliğe kadar olan alanda altıgen çini levhalarla kaplanmıştır. Bu levhalar geometrik geçmeli desenlerle bezenmiş, sır altı ve renkli sır tekniği ile imal edilmiştir. Renk olarak koyu sarı, mavi, beyaz ve kobalt kullanılmış, bordür renkleri ise siyah ve firuzedir. Safa camiinin motiflerinde görülen, Napoli sarısı olarak isimlendirilen bu renk ancak bol kurşunlu sır ve sırçalara %20 –25 antimon oksidi karıştırılarak elde edilir. Açık filizi yeşil, bu sarı sırçaya %2-3 bakır veya krom oksit ilave edilmesiyle yapılır. Bu çini levhaların Diyarbakır'da yapılmış mahalli bir işçilik olduğu kanısındayız (Yetkin, 1986). Bu özellikleriyle farklılık gösteren Akkoyunlu çinileri kuvvetle muhtemel Diyarbakır'da üretilmiştir. Diyarbakır'da çini yapımının var olduğu ve Akkoyunlular döneminde en üst düzeye çıktığı, mevcut kalıntılardan anlaşılmaktadır. Safa, Nebi camileriyle, bir Osmanlı eseri olan Ali Paşa Camii'ndeki çiniler, buna örnek olarak gösterilebilir. Metin Sözen'in de dediği gibi, "bu çiniler klasik Osmanlı çinilerini genel özellikleri dışında, yöresel bazı motifleri benliklerinde taşımaktadırlar. Bu yüzden bunları İznik ve diğer Osmanlı çini merkezlerine bağlamaktan çok yerli atölyelerden çıkmış olabileceğini düşünmek gerekir" (Beysanoğlu, 1996).

Bu konuda yapılan araştırmalar Diyarbakır'da çini üretildiğini gösteren bulguların varlığına işaret eder. (Sözen, 1971)

2.3.Osmanlı Dönemi

Osmanlının Diyarbakır'daki hakimiyetini takip eden dönemde çini kullanımının sıklaştığını gözlemekteyiz. Diğer dönemlerde olduğu gibi Osmanlı döneminde de bazalt taşı ana yapı malzemesidir.

Osmanlı döneminde Diyarbakır'da yapılan ilk cami "Bıyıklı Mehmet Paşa camii"dir. (Fatih Paşa ve Kurşunlu olarak da adlandırılır). Aynı zamanda Osmanlı dönemi ilk Diyarbakır valisi olan Bıyıklı Mehmet Paşa tarafından 1515-1520 tarihleri arasında yaptırılmıştır. Çini ve motiflerle çok nefis bir şekilde işlenmiş, caminin mihrabından başka fevkalade değerde olan minberinde şeffaf mermer plakalar kapı olarak yapılmıştır (Tekin, 1971). Bu caminin yapılışı sırasında içi çinilerle süslenmiş fakat geçirdiği onarımlar sırasında çıkarılan çiniler yerlerine yerleştirilemediği için cami çinisiz kalmıştır.

Bu döneme ait diğer bir çinili örnek, XVI. yüzyıl başlarında tek kubbeli kesme taştan yapılmış olan "Ali Paşa Camii"dir. Kitabesi olmadığı için inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Hadım Ali Paşa'nın valilik yaptığı dönem olan 1534-1537 tarihleri arasında yapıldığı kabul edilmektedir. Burada da zeminden itibaren 1.06 m. yüksekliğe kadar olan alan çinilerle kaplanmıştır. Bu çiniler, altıgen levhalar üzerine beyaz, mor ve mavi tonlarında renklendirilmiştir. Bezemeler ise, altı köşeli mavi renkte yıldız şeklinin etrafındaki altı adet mor renkli altıgenden oluşmaktadır. Altıgenleri meydana getiren çizgiler, bir alttan bir üstten geçen ince beyaz çizgiler halinde birbirlerine bağlanmaktadır. Bu çinilerin sınırlarını belirleyen bordürler, dikdörtgen çini levhalar halinde olup üzerlerinde mavi üzerine siyah çiçek ve dal figürleri mevcuttur.



Fotoğraf 4. Camii minaresinde yer alan çini bezeme



Fotoğraf 5. Diyarbakır çinilerinden örnekler

Ali Paşa Camii'nin çinilerinin motiflerinin, bölgesel özellikler göstermesi bu çinilerin Diyarbakır'da yapılmış olduğunu düşündürmektedir (Sözen, 1971). Bir diğer görüşe göre ise; çiniler Diyarbakır'da yapılmamış, Şam'dan getirilmiş ithal çinilerdir (Öney, 1979).

Aynı dönemde inşa edilen ve tamamen kesme taşlardan yapılmış, tek kubbeli bir yapı olan "Behram Paşa Camii" de çinileri ile benzer özelliklere sahip bir dini yapıdır. Burada da iç mekânda yerden 1 m. yüksekliğe kadar çini kaplamalar görülmektedir. Ancak kullanılan çiniler XVI. yüzyıl İznik çinileridir. Sıraltı tekniği kullanılarak yapılan çiniler, beyaz zemin üzerinde mavi ve firuze renklerden oluşan iri dal, stilize yapraklar ve şakayık bezemelerinden meydana gelmiş olup, kenarlar ise yine aynı renkler kullanılarak daha küçük desenlerle bordürlenmiştir.

Mardinkapı'da Osmanlı medresesinin camiye dönüştürülmesiyle oluşan Hüsrev Paşa Camii, Behram Paşa Camii çinileri ile aynıdır.

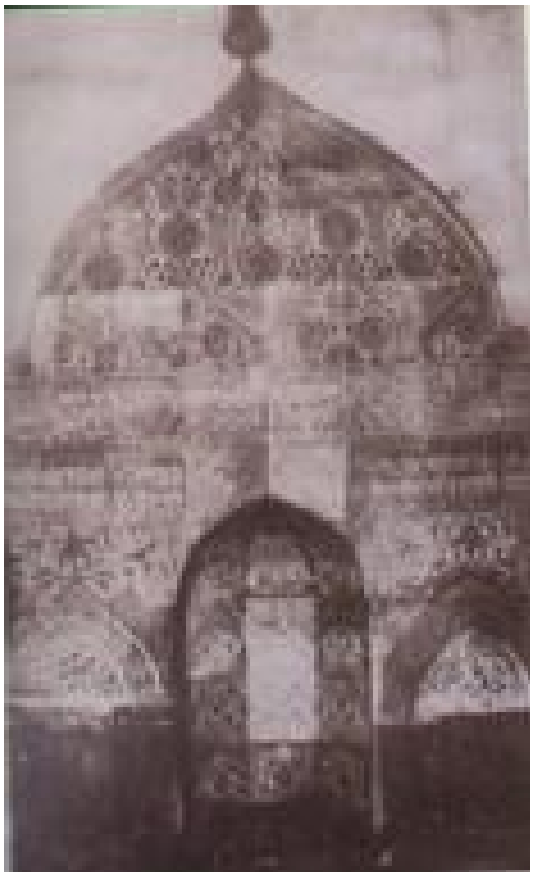


Fotoğraf 6. Cami çinilerinden ayrıntı

XVI. yüzyılın son dönemine ait "Melek Ahmet Paşa Camii" (Melik Ahmet Paşa da denmektedir), iç duvarlarında yine İznik çinilerinin motif ve renklerini taşıyan kare biçiminde çinilere sahiptir. Beyaz, mavi tonları ve firuzeye ilave olarak kırmızı renk kullanılmıştır. Hafif kabarık özelliğe sahip bu mercan kırmızısı, XVII. yüzyıl başlarına kadar bu dönem çinilerde görüldükten sonra ortadan kaybolmuştur. Melik Ahmet Paşa Camii parlak mercan kırmızılı çinisinden başka Diyarbakır'da mihrabı tamamen çini süslemeli tek cami olma özelliğine sahiptir. Caminin duvarlarında İznik motifleri taşıyan çinilere karşın, mahfile çıkan merdiven kenarında Safa Camii'nde olduğu gibi altıgen levhalar üzerine geometrik geçmeli menekşe motifli çiniler görülmektedir.

Osmanlı döneminde bahsedilen dini yapıların yanı sıra, bugün yerinde olmayan sadece Dr. Abdüssettar Hayati Avşar'ın özel arşivinden elde edilen 1897 tarihli bir fotoğrafla varlığını görüntüleyebildiğimiz "Gülşeniler Tekkesi (Kara Camii)" bu özelliği ile ilginçlik arz etmektedir. Kara Camii Cami'ül-Esved mahallesinde, önce Gülşeni Tekkesi olarak yapılmış, daha sonra Şems Efendi adlı bir zat tarafından camiye çevrilmiştir. (Bulduk)

Asırlık bir fotoğrafından başka hiçbir belgesi olmayan bu yapının mihrap çinilerinin hoş bir kompozisyon oluşturduğunu ne yazık ki ancak fotoğrafından görebiliyoruz. En tepede lale motifi içinde Allah (c.c) yazısı olup resme göre sağda kelime-i şahadet, sol tarafta ise besmele yazılıdır.



Fotoğraf 7. "Gülşeniler Tekkesi (Kara Camii) mihrap çinileri

Benzer şekilde, yine resim üzerinden tasvir edebileceğimiz bir diğer örnek de: Londra müzayedesinde geçtiğimiz yıllarda oldukça yüksek bir değer ile satışa çıkarılan XVI. yüzyıl son çeyreğine ait (müzayede sunum bilgilerine göre) Diyarbakır çinisidir. Tahminen, daha önce bahsedilen çinileri sökülmüş camilerden birine aittir.

Alınlık kısmında, Ali-İmran suresi 37. Ayet yer almaktadır. Dış bordürler mavi, yeşil, kırmızı ve siyah renkleri içeren desenlerle bezenmiştir. İç bordürde ise, yine aynı renklerde çiçek, dal, düğüm ve sivri uçlu madalyon desenleri vardır. İç kısımda sivri uçlu madalyonla nilüfer çiçekleri stilize edilmiştir. Ayrıca balıksırtı zemin üzerine irili ufaklı çintemaniler serpiştirilmiştir. Müzayede sunumda yer alan ifadelerden edinilen bilgiler doğrultusunda; levha boyutları, 32.5x32.5 cm. en 128,5 cm.dir. Levha boyutlarının büyük olması, bezemelerdeki farklılıklar ve de müzayedede "Diyarbakır çinisi" olarak satışa sunulması eserin lokal olduğunu vurgulamaktadır. Üzücüdür ki birçok eserimiz gibi bu eser de ait olması gereken yerde değildir.







Fotoğraf 8-9-10. Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde bulunan yerel özellikteki çini parçalardan görüntüler

Sonuç

Diyarbakır'da çiniyi kapsamına alarak yapılan araştırmalar, Diyarbakır'ın bir çini merkezi olduğunu işaret etmektedir. Zira çok değerli bilim adamları ve araştırmacıların yaptıkları tespitler doğrultusunda; İznik, Kütahya ve Bursa ile birlikte Diyarbakır, Anadolu'daki belli başlı çini merkezleri arasında sayılmak suretiyle, Anadolu çini literatüründe yer almıştır.

Diyarbakır dışından ithal çinilerin, özellikle İznik çinilerinin varlığı inkâr edilemez olmakla beraber, "Lokal Diyarbakır Çinisi" olgusu da apaçık ortadadır. Zaten farklı boyutlar, farklı bezemeler, renkler, motifler ve farklı kullanım yerleri, bizi bu noktaya getirmektedir.

Diyarbakır ve yöresi toprağı, gerek fonksiyonel gerekse estetik amaçlı olarak, kilden malzeme üretmeye oldukça elverişlidir. Diyarbakır'da kil kökenli temel üretim konularından olan çömlekçiliğin de tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Diğer bir deyişle, seramik amaçlı hammadde bölgede vardır. Anadolu'da çininin kullanıldığı her yerde çini fırınlarının, dolayısıyla çini

imalatının olmamasına karşın, Diyarbakır'da çini fırınlarından ve imalatından sıkça söz edilmektedir. Hatta Diyarbakır'ın bazı yerlerinde, örneğin Nasuh Paşa mahallesinde bulunan çini fırını kalıntıları Diyarbakır'da çini imalatının denendiğini göstermektedir.(Öney, 1978)

Çini fırınları kentin daha çok Nasuh Paşa Camii ile Fatih Paşa Camii arasındaki kısmında toplanmaktadır. Son yıllarda ev yapımı sırasında Zincirkıran Türbesi civarında fırın kalıntılarına, sır, çini ve seramik parçalarına rastlanmıştır. Bu durumda Diyarbakır yapılarını süsleyen çinilerin büyük bir kısmının yerli atölyelerde yapılmış olduğunu düşünmek mümkündür. Diyarbakır dışında, Lice ve diğer bölgelerde de çini ve keramik yapıldığı bilinmektedir.(Sözen, 1971)

Diyarbakır'ın Osmanlı birliğine katılışından 3 yıl sonra yapılan ilk tahrirde, 1518'de Amid'de bir çini imalathanesinin mevcut olduğu saptanmıştır.(İlhan, 1977)

Ne var ki, bölgedeki kazıların henüz yetersiz oluşu nedeniyle, çini fırınları hakkında yeterli teknik bilgiye ulaşamamaktayız. Buna paralel olarak Diyarbakır çinileri, Anadolu'nun diğer lokal çinileri kadar araştırılma şansını bulamamıştır. Bu durum karşısında Diyarbakır çinileri, Londra müzayedesinde ortaya çıkan örnekte olduğu gibi, sanki küserek değerini başka ellerde arama gayreti içindedir.

Değişik uygarlıkları bünyesinde barındırmış bir yörenin, değişik kültür etkilerine maruz kalması kaçınılmazdır. Kültür etkileşimleri, zorlama sonucu yerleşebileceği gibi benimseme şeklinde de, süregelen kültür elemanları ile özdeşleşebilir.

Bu bağlamda, yöreye özgü yapı malzemesi olarak kullanılan bazalt taşı ve çininin enfes birleşimi, yapılarda olağanüstü bir güzellikle sergilenmekle birlikte, gerekli ilgi ve korunmaya olan ihtiyacını da devam ettirmektedir.

Kaynakça

ALTUN, Ara (1978). **Artuklu Devri Mimarisinin Gelişmesi**. İstanbul, s.217.

ASLANAPA, Oktay (1990). **Türk Sanatı**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, , s.305.

ASLANAPA, Oktay (1961). *Diyarbakır Kazısından İlk Rapor*, **Türk Arkeoloji Dergisi** sayı XI.,2, Ankara.

BEYSANOĞLU, Şevket (1996). **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi**. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, c.2, s.402.

BULDUK, Abdulgani. **El-Cezzire'nin Muhtasar Tarihi**. II. Kısım, s.189-190.

GÖRGÜNAY KIRZIOĞLU, Neriman (1995). **Altaylar'dan Tuna Boyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Motifler**. Ankara: Türksoy yayınları, No:3, ,s.145.

İLHAN, Mehdi (1977). **The 1518 Ottoman Cadastral Survey of the Sancak of Amid, Ph.D.The.University of Manchester**, c.1.

KÜLTÜR ve SANAT DERGİSİ 28 (1995). **Diyarbakır Özel Sayısı**. İstanbul: İş Bankası Yayınları,.

ÖNEY, Gönül (1957). **Türk Çini Sanatı**. Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1976 T.Öz, Turkish Ceramics, Ankara Turkish Press.

ÖNEY, Gönül (1978). **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**. Ankara: İş Bankası Yayınları, s.81.

ÖNEY, Gönül (1979). **Türk Çini Sanatı**. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları.

SÖZEN, Metin (1971). **Diyarbakır'da Türk Mimarisi**. İstanbul, s.50.

TEKİN, Adil (1971). **Diyarbakır**. Teknik Ofset, İstanbul, s.49.

YETKİN, Şerare (1972). **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**. İstanbul: Ün Yayınları.

YETKİN, Şerare (1986). **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi**, İst.Ed. Fak. Yayınları, No.1631, s.146.

DİYARBAKIR ÇÖMLEKÇİLİĞİ

Evren DAŞDAĞ

D.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Seramik Ana Sanat Dalı, 21280 Diyarbakır

1.Giriş

Teknolojinin egemen olduğu, sanatta sınırların kalktığı bir yüzyılda yaşarken, Anadolu insanının elleriyle, en basit yöntemleri kullanarak, kilden yaptığı çeşitli formlara ruhunun saflığını yansıttığını görmek, insana Diyarbakır'ın çömlekçiliğinde nelerin saklı olduğunu düşündürtmeye başlar.

Diyarbakır çömlekçiliğinde kullanım ve süs eşyası yapımının dışında, köklü bir tarihin, sanatın, geleneklerin varlığı ortaya çıkmaktadır. Bir Avanos çömlekçiliği kadar zengin olan Diyarbakır çömlekçiliği, ne yazık ki, iyi bir tanıtım yapılmadığı ve destek görmediği için teknolojinin kuvvetli dişlileri arasında, yitip gitmiştir. 1975'lerden önce onlarca atölyede onlarca usta ile dönen çarklar bugün sessiz durmaktadır. Diyarbakır'daki son çömlekçi ustasının da yaşama veda etmesiyle bu makalede ancak, sona ermiş bir geleneksel el sanatı tanıtılmaya çalışılacaktır.

Bu makale, konuyla ilgili yazılı kaynakların yok denecek düzeyde olmasına rağmen, Diyarbakır' da biri mesleği bırakmış olmak üzere iki çömlek ustası ile birebir görüşme yaparak ve Diyarbakır ile ilgili yazılı kaynaklar taranarak, çömlek formları fotoğraflanarak ve çizim1eri yapılarak, hazırlanmıştır. Bu şekilde, 1930'lardan günümüze kadar Diyarbakır'ın geleneksel çömlekçiliğine ışık tutulmaya çalışılmıştır.

2. Efsaneler ve Gelenekler Işığında Diyarbakır Çömlekçiliği

İnanışa göre Nuh Peygamberin yaşamının 900. yılında tufan kopmuştur. Zorlu günlerin ardından tufan sona erip, sular çekildiğinde Nuh'un gemisi Cudi Dağı'na oturmuştur. Her türlü sıkıntının çekildiği, kabın kacağın bulunmadığı bu dönemde, Cebrail (A.S) gelmiş ve Nuh Peygambere toprağı tanıtarak, kilden çömlek yapmayı öğretmiştir. Bu nedenle Diyarbakır'da peygamber mesleği olarak kabul edilen çömlekçilik, yörede kutsal bir meslek olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle evlenmesi gecikmiş kızlar ailelerince, üç Cuma üst üste, öğle namazından önce, çömlek haneye getirilmektedir. Çömlekçi tornasının üstüne çıkıp, yüzünü kıbleye çevirerek niyet tutan kız, kısmeti açılır ümidiyle, yedi defa dönmektedir. Öte yandan çocukları evden kaçan, gurbete giden aileler bile çareyi çömlek hanedeki, o ilkel tornada aramaktadırlar. Kaçan kişinin gömleği çarkın demirine bir hafta süreyle sıkıca bağlanır. Çark döndükçe gurbetteki kişi sıkılacak, hasrete dayanamaz hale gelecek ve evine dönecek ümidi taşınır. Çömlekçi çarkında çekilen testinin düğün geleneklerinde de yer aldığı görülmektedir. Damat evi önüne getirilen gelin, içi su dolu testiyi kapı eşiğine vurup, kırarak, içeri girmektedir. Kırılan testi, gelinin geride bıraktığı genç kızlık yaşamını simgelerken, akan su, aydınlık, mutlu bir evliliğe işaret sayılmaktadır. Günümüzde ise, gelinin kıracağı testinin içine renkli şekerler, bozuk paralar ve pirinç konulmaktadır. Şekerler mutluluğu, bozuk paralar zenginliği, pirinç ise bereket dolu güzel bir yaşam dileğini temsil etmektedir. Diyarbakır'da dini bayramlarda bile çömleğin

gelenekselliğini görmek olasıdır. Çocuğu 15 yaşından önce ölmüş aileler Kurban Bayramında, ***cırdon*** veya ***mezarlık testisi*** adı verilen kulplu, küçük testilere su doldurulup, ağız kısmına elma koyarak, küçük çocuklara dağıtılır, onları sevindirirler. İnanışa göre mahşerde güneş, birinci kata inip, yakıcı sıcaklığını hissettirdiğinde, ölmüş çocukları, işte bu testilerle ana, babalarına su getirmektedirler (Daşdağ, 2000).

3. Diyarbakır Çömlekçi Atölyeleri ve Çömlekçileri

Diyarbakır'da testiye bardak denilmesinden dolayı, çömlekçi atölyesine ***bardakhane*** ve ***kârhane,*** ustalarına da ***testici*** ve ***bardakçı*** denilmektedir. 1930'lardan günümüze kadar Müslim, gayrı Müslim olmak üzere çeşitli dinlere bağlı çömlek ustaları aynı atölyelerde bir arada çalışmışlardır. Bu atölyelerin her birinde mutlaka, çark ustası olan bir testici ve onun yanında çalışan kalfası, çamurcusu, çırağı ve boyacısı olur. Usta yalnızca çarkta form çeker. Kalfa, formlara kulp takan, ***cert*** (tıraşlama) yapan, fırın dolduran, çamur yoğuran, ayrıca formların sırlamasını da yapan elemandır. Çamurcu ise, çarkta çekilecek formların boyutuna ve cinslerine göre çamurun kıvamını ayarlayan elemandır. Çırak ise içme suyu ve el önü sularını getiren, kulp çamurunu hazırlayan, dekor yapan ve fırının doldurulmasına yardım eden elemandır. Boyacı ise sırın hammaddelerini bulup, tartıp, hazırlayan ve öğüten elemandır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Diyarbakır'da 1930'lu yıllarda çömlek hane çalışanları. (Adil Tekin arşivinden)

O dönemleri yaşayan Diyarbakır'ın son çömlekçi ustası ise Arif TEKİN'dir. 1945 yılında Elazığ'a bağlı Palu ilçesinin Üç Ocak Köyünde doğan Arif TEKİN, tesadüfler sonucu 1971'de çömlek hanede çamurcu olarak işe başladı. 1972'de kalfalığa yükseldi. 1973'den itibaren

usta olarak çalışmaya başladı. Çeşitli sergilere katılarak, Diyarbakır çömlekçiliğini tanıttı. 1995'ten 2009'a kadar Diyarbakır'ın son bardak hanesi olan Mardinkapı'daki atölyesinde, eski ve yeni Diyarbakır formları üreterek, tek başına çalışmaya devam etti. 2000 yılından sonra Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Seramik Ana Sanat Dalı'nda torna ustası olarak görev yaptı. Evli ve altı çocuk babası olan Diyarbakır'ın son testicisi Arif TEKİN Usta 2009 yılının 17 Ekim günü akciğer kanseri nedeni ile yaşama veda etti (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Diyarbakır'ın son çömlekçisi, Arif TEKİN

4. Diyarbakır Çömlekçi Atölyelerinin Son Örneği

Mardinkapı'da bulunan günümüzün son çömlek hanesi briketten örülmüş, yüksekliği 4,5 m, eni 15 m, boyu 20 m olan, beton kolonlar üzerine kurulmuş bir atölyedir. Atölyenin ön ve arkada olmak üzere iki kapısı vardır. Ancak arka kapı kullanılmamaktadır. Ön kapının solunda pencere bulunur. Atölye kapısından girişte, solda iki çarklı tezgâh yer alır (Fotoğraf 3). Gün ışığından yararlanmak için bu kısma yerleştirilen tezgâhın hemen yanında ***cert evi*** denilen, tıraşlamada çıkan artık çamurların biriktirilip, ıslatılarak, üzerinin naylon ile kaplandığı depo bulunur. Yine aynı sırada çamur süzme havuzu ve kuru toprak yığını yer alır. Atölyenin sağ tarafında yerden 2 m yükseklikte, 8x9 m ebadında, ***tabaka*** adı verilen, tahtadan yapılma bir asma kat bulunur. Tabaka üzerinde formların havalandırılması, fırına yerleştirilmesi ve fırından boşaltımı yapılır (Fotoğraf 4). Tabakanın altına ise tıraşlanmış formlar, pişmiş satılacak formlar sıralanır. Atölyenin sağ duvarına, dıştan bitişik yapılmış bir fırın vardır.

5. Bardakçı Tezgâhı ve Çalışma Aletleri

5.1. Çömlekçi Tornası:

Çömlekçi tornasına yörede ***çark*** denilir. Ayakla döndürülebilen, uzun milli, yataklı bu tür çarklar, bardakçının sol tarafında kalacak şekilde kurulur. Çarkın ayakla döndürülen, tahtadan yapılan yaklaşık 70 cm çapındaki, yassı, yuvarlak tahta tablasına ***midye*** adı verilir. Çarkın

90 cm uzunluğundaki demiri ise boğaz kısmından, yatay bir tahtaya kelepçeler yardımıyla monte edilerek, sabitleştirilir. Çark demirinin üst ucuna ise 4 cm eninde, 30 cm çapında, yassı, yuvarlak, bir tahta tabla monte edilir. Üzerinde çamurun şekillendirildiği bu tablaya ***kelle*** denir. Ayakla çevrilen çarkın kellesine konan çamur, merkezkaç kuvveti yardımıyla, elle çekilerek biçimlendirilir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 3. Çömlek hanenin girişinde yer alan çarklı tezgâhların yanında Arif Usta



Fotoğraf 4. Çömlek hanenin içinde bulunan asma kat



Fotoğraf 5. 1930'lu yıllarda çömlekçiler çarkta küp çekerken. (Adil Tekin arşivinden)

5.2. Çalışma Aletleri

Çömlekçilikte kullanılan ana aletler şunlardır (Fotoğraf 6) .

1) Kırtaf : Formları düzeltmeye yarayan tahta ve bakırdan yapılan çeki aleti.
2) Ketuh: Kesme işlemi yapan ip ve demir aletler
3) Carut : Demirden yapılma, traşlama aleti.
4) Tetik: Spatula.



Fotoğraf 6. Çömlekçilikte kullanılan aletlerden şiş, tetik, tahta ve bakır kırtaf ve carut

6. Diyarbakır'daki Çömlek Toprağı

Dicle Nehri'nin kıyısından elde edilen toprağın kırmızı olan kısmı ile milli ve killi olan (boz renkli) kısmı karıştırılarak ***metin*** adı verilen bir karışım hazırlanır. Metine ayrıca tuz da katılarak, seramik toprağı elde edilir.

7. Çamur Hazırlama

Diyarbakır'da seramik toprağı eskiden eşeklere yüklenerek, günümüzde ise traktörlere doldurularak atölyeye getirilir. Bir traktör dolusu toprak, yuvarlak havuz gibi, açılır. Kenarları topraktan alçak bir set ile çevrilir, ***kesekle*r** (büyük toprak parçaları) ile doldurulur. Üstüne kaldırabileceği kadar su doldurulur ve yarım saat sonra etrafı toparlanır. Tabla yapılan yerin yan tarafı süpürülerek, yere kül serpilir. Kül, çamurun yere yapışmasını önler. Kürekle çevrilen çamur ayakla 2-3 kere basılarak, parça parça kişinin kaldırabileceği kadar kesilir. İçeri alınarak yığın yapılan çamur, 2-3 gün sonraki üretime hazır hale gelmesi için, ***ekşime*ye** (dinlenmeye) bırakılır. ***Yedek*** denilen günlük ihtiyaç kadar çamur, büyük yığından alınarak, yere atılır, yeteri ölçüde tuz verilerek, ayakla basılır. Çarkta çekilecek formun boyutuna göre sertlik kıvamı ayarlanır. Bu çamur bir gün bekleyerek, ertesi sabah tekrar çiğnenerek, parça parça tezgâha çıkarılır. İstenilen form tornada şekillendirilir.

8. Geleneksel Çömlek Formları

8.l Çömlekler: Yörede güveç kabına çömlek denilmektedir. İki kulplu çömleklerin tek kişilikten 20 kişiliğe kadar değişen boyları vardır. Kapaklı veya kapaksız olabilirler (Şekil 30).

8.2. Küpler: Küpler dar bir tabandan yukarıya doğru genişleyerek yükselir (Fotoğraf 1). Diyarbakır küplerinin biçimleri aynı olup, boyutlarına göre değişik isimler alırlar (Şekil 31).



Fotoğraf 7. Geleneksel Diyarbakır küpü



Fotoğraf 8. Sağdan sola doğru küpler: kem ayar, konca, iri beyaz küp, tuluğluk, ayakçalık

a. Göğsü Kılıçlı Küpler: Sırsız ve sırlı olmak üzere ikiye ayrılan küpler, büyükten küçüğe doğru şöyle sıralanır.

a.1 **Sırsız göğsü kılıçlı küpler** (Fotoğraf 7)

a.1.1 **Kem ayar**: Genelde kulpsuz zahire küpüdür.

a.l.2 **Konca**: İki kulplu zahire küpüdür.

a.l.3 **İri beyaz küp**: Su küpüdür.

a1.4 **Tuluğluk**: Su küpüdür.

a.l.5 **Ayakçalık**: Su küpüdür.

a.2 **Sırlı göğsü kılıçlı küpler** (Fotoğraf 9)

a.2.1 **İri yağ küpü**: Üç kulplu, sırlı, pekmez vb sıvı maddeler için kullanılan küptür.

a.2.2 **Ufak yağ küpü**: Sırlı ayakçalığa denir.

a.2.3 **İri çömlek**: Tabandan geniş tutulan küptür, genellikle peynir için kullanılır (Şekil 32).

a.2.4 **İki batmanlık**: Tabanı dar, göğüs kısmı geniş, tereyağı küpüdür.

a.2.5 **Burniya**: Tabanı dar, göğsü geniş, salça küpüdür.

a.2.6 **Kavurma küpü**: Çanak biçimli, içinde kavurma saklanan küptür (Şekil 34).

b. Yuvarlak Küpler: Yuvarlak küpler genelde kulpsuz, sırsız olup, kuru gıdalar için kullanılır. Sırlı yuvarlak küplere ise pekmez konur. Büyük, orta ve küçük boyları vardır (Fotoğraf 11; Şekil 34).



Fotoğraf 9. Boy sırasıyla sırlı küpler: İri yağ küpü, ufak yağ küpü, iri çömlek, iki batmanlık



Fotoğraf 10. Diyarbakır testileri bir arada

8.3. Testi1er: Testiler boyundan itibaren ağza doğru genişleyerek açılır (Şekil 35) (Fotoğraf 10).

a) **Habene**: Uzun boyunlu, çift veya tek burgu kulplu su testisidir (Şekil 36).

b) **Hususi**: Tek kulplu, büyük boy testidir. Ağzı düz veya darbukalıdır (Şekil 37).

c) **Dipten Dolma Testi**: Tek kulplu, su akıtma borusu bulunan bir testi çeşididir (Şekil 38) Ağız kısmı kapalı olup, tabanından su doldurulur ve çevrilerek, ibrik borusundan su akıtılır.

d) **Çift Kulplu**: Çift kulplu, dibi sivri, ağzı düz olan bu formdur (Şekil 39).

e) **Bardak**: Orta boylu, düz ağızlı ve tek kulplu testidir (Şekil 40)

f) **Torli**: En küçük boylu, düz ağızlı, tek kulplu testidir.

g) **Cırdon**: Mezarlık testisi de denilen tek kulplu testi türüdür.

h) **Sarhoş Testisi**:

h.1. **Düz Sarhoş Testisi**: Düz gövdeli olup, kulpsuzdur. Ağzı bombeli, yuvarlak, boğazı ince ve uzundur (Şekil 42).

h.2. **Çemberli Sarhoş Testisi**: Ek olarak testinin göğüs kısmına, 2-3 cm. yüksekliğinde fitilden bir çember takılarak, bir boşluk elde edilir (Şekil 43).



Fotoğraf 11. Fitilli, kırtafla dekorlanmış yuvarlak küp



Fotoğraf 12. Geleneksel Diyarbakır formları bir arada

8.4. Dolma Taşı: Dolma ve sarma yemeklerinde dağılmayı önlemek için kapak altına ağırlık olarak koyulan yuvarlak, genellikle sırlı, üzeri delikli ve yuvarlak tutaçlı formdur (Şekil 44, 45).

8.5. Darbuka: (Şekil 46).

8.6. Tünk: Yer altı kanallarında kullanılan, silindir biçimli formdur (Şekil 47).

8.7. Puhrenk: Topraklı çatılarda ve saçaklarda kiremit yerine kullanılan, bir silindirin ikiye bölünmesi ile elde edilen formdur (Şekil 48).

8.8. Saksılar (Şekil 49-55).

8.9. Düdükler: Yüksekliği 8-9 cm olan düdükler kulplu veya kulpsuz olabilirler (Şekil 56).

8.10. Kül Tablaları (Şekil 57)

8.11. Kumbara: (Şekil 58).

8.12. Suluk: Yayvan su çanağıdır (Şekil 59*)*.

8.13. 1990 Sonrası Üretilen Yeni Formlar

Genelde süs eşyaları üretilmektedir. Değişik biçimde ve boyda saksılardan; iki katlı (Fotoğraf 13, Şekil 60) ve üç katlı vazolar (Şekil 61) yapılmaktadır. Abajurlar (Şekil 62), sehpa saksılar (Şekil 63) ve güvercin su kapları (Şekil 64) da üretilmektedir (Daşdağ, 2001).



Fotoğraf 13. 1990 sonrası üretilen yeni formlara iki örnek

9. Dekorlar

Diyarbakır'a özgü formların üstünde el veya alet ile yapılan değişik dekorlar görülmektedir. Dekor aletleri kimi zaman 4 dişli tarak, parmak, kimi zaman da şiş ve kırtaftır.

9.1. Dekor Çeşitleri

a. Bitkisel dekorlar

a.1 Kavak yaprağı motifi: (Şekil 72).

a.2 Çiçek motifi: (Şekil 73, şekil 74, şekil 75, şekil 76).

a.3 La1e motifi: (Şekil 77, şekil 78).

a.4 He1iz yaprağı: (Şekil 79).

b. Hayvanlı Dekorlar:

Balık motifi: (Şekil 80, Şekil 81).

c. Fitilli Çizgili Dekorlar: (Şekil 82-90) (Daşdağ, 2005).

10. Dekorlama Yöntemi:

Dekor1anacak küpün dudak altına, bir de göğüs kılıcına 4 dişli tarakla, küpün etrafını saracak şekilde, birer yatay çizgi çekilir. Bu iki çizgi arasında kalan bölge, elekten geçirilmiş, beyaz kil suyuna batırılmış bez ile sıvanır. Yapılan bu astarlama işlemine ***kil vurmak*** denilir. Testilere de aynı işlem yapılır ama bez yerine el ile kil sürülür. Daha sonra astarlanan bölgeye istenilen dekor uygulanır.

11. Formların Kuruma Aşaması

Üretimden sonra formların kısa sürede kurutulması gerekiyorsa, güneşe çıkartılır. Formların dudakları tam olarak sertleşinceye kadar bekletilir. Eğer hava soğuksa, kış ise, formlar atölyeye alınarak, 1 veya 2 gün sonra dipleri tıraş edilir. Ağız üstü (ters) çevrilerek yere bırakılan formlar daha sonra gün-gün fırına doldurulur.

12. Geleneksel Diyarbakır Çömlekçi Fırını

Fırın şebekesinin altı, ateşlik kısmı dişi bazalt taşlarından örülüdür. Şebekenin üst katı, arı kovanı gibi, yukarıya doğru daralarak çıkar. Harman tuğlasından örülüdür. Ortada raf yerine kullanılan tuğladan örülü ***şebeke*** bulunur. Şebekede ateş çıkma yerleri olan ***aynalar*** (boşluk) yer alır. Eskiden fırın kapıları da tuğla ile örülürken, günümüzde saç kapaklarla kapatılarak, etrafı çamur ile sıvanır.

13. Fırın Yakacağı

Günümüzde çömlekçi fırınlarında yakacak olarak en çok kullanılan malzeme çeltik kabuğudur. Bunun dışında odun, talaş, çalı çırpı da çömlek fırını yakacakları arasındadır.

14. Pişirim

14.1. Bisküvi Pişirimi

Kurumuş formların ilk pişirimine ***bisküvi pişirimi*** denir. Pişirimine tabi tutulacak formlarla dolu fırının, tepesindeki saç kapağın altına üç adet ayak koyularak, pişirim süresince bir açıklık bırakılır. Buna ***nefeslik*** adı verilir. Başlangıçta odun veya çalı çırpı ile ateş, ateş evi kapısının iç kısmında yakılır. Ateş en az bir saat kapı ağzında yanar. Sonra yavaş yavaş ateş evinin orta ve kenarlarına doğru yaydırılır. Fırın tabanını saracak şekilde ateş yandıktan 10-15 dakika sonra, talaş veya çeltik kabuğu, el ile yavaş yavaş serpilerek fırın ateşi güçlendirilir. ***Otlama*** denilen bu işlemden sonra alev fırın tepesinden çıkana kadar pişirime devam edilir. Ayarlama yukarıdan bakılarak yapılır. Genellikle bu şekilde bisküvi pişirimi 3-3,5 saat sürer. Bir saatin sonunda dumandan siyaha bürünen formlar, toplam 2,5 saat yanma sonunda ateş kırmızısı rengi alırlar. Yaklaşık 3-3,5 saat sonunda ise ateş bacadan çıktığı anda, formlar beyaza dönüştüğünde fırının ateş kapısı kapatılır. Yaklaşık 12 saat sonra formlar fırından dışarıya çıkartılır.

14.2. Sır Pişirimi

Sır pişirimi ilk pişirimden sonra, renkli formların elde edilmesi için yapılır. Ön ısıtma gerekmez. Öncelikle fırının ateşliğindeki kül temizlenir. Sonra süpürülerek ve su serpilerek, fırın tozdan arındırılır. Sırlanmış formlar fırının içine dizilerek, kat kat doldurulur. Sırlı pişirimde yakacağın temiz, tozsuz olması gereklidir. Ateşi dikkatli ve kontrollü yakarak 4,5-5 saat süren sır pişiriminin ardından, bir sonraki gün fırın açılarak, boşaltıma geçilir.

Bulgular ve Sonuç

Diyarbakır çömlekçiliğinin bilinen tarihi 1930'lara kadar gitmektedir. Yapılan bu araştırmada Diyarbakır çömlekçiliği sadece gelişimi, teknik özellikleri ve ihtiyaca cevap vermesi ile değil, aynı zamanda gelenekler arasında yerini alması ve sosyolojik boyutu ile de dikkat çekmektedir. Bu araştırmadan çıkan bir başka sonuç da yaşantımıza hızla giren teknolojinin sunduğu üstünlüklere karşı, işlevselliğin ağır bastığı formlara günümüzde gereksinim duyulmamasıdır.

Diyarbakır çömlekçiliğinin yaşatılabilmesi için sorunların neler olduğu ve çözümleri için neler yapılması gerektiği şöyle özetlenebilir.

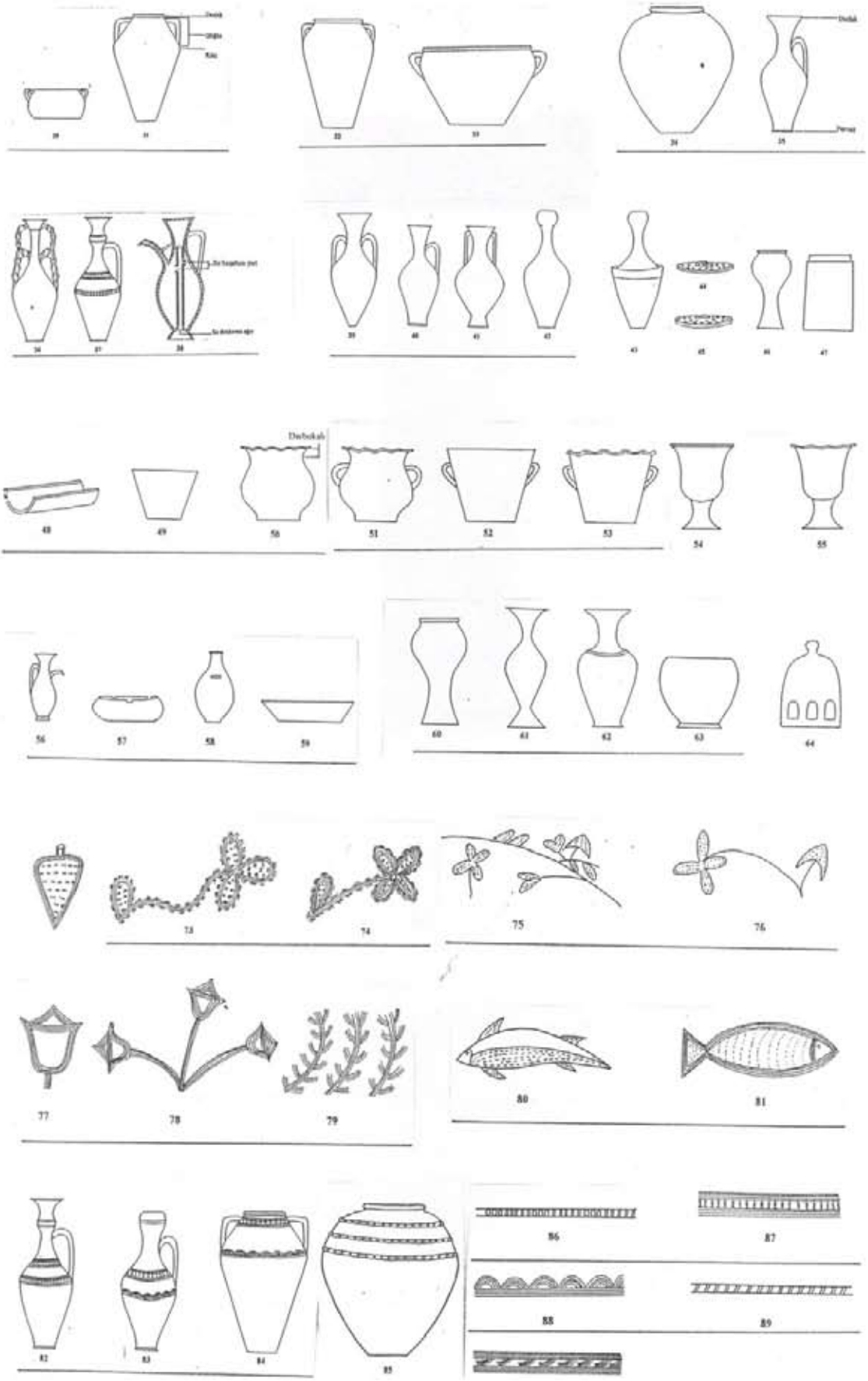
Yöre toprağının taranarak, seramiğe daha uygun olanın bulunmasına çalışılmasıdır. Ayrıca yörede bolca bulunan bazalt taşın işlemden geçirilerek, seramik toprağı yapımında kullanılması söz konusu olabilir. Araştırma merkezleri, dernek, kooperatif veya benzeri kuruluşların açılması gerekmektedir. Diyarbakır çömlekçiliğinin yaşatılması için özellikle tanıtımının yapılması gereklidir. Bunun için çeşitli il yönetimlerinin, il kültür müdürlüğü, il turizm müdürlüğü, valilik, belediye başkanlığı vb. kurum ve kuruluşların katkılarının sağlanması önemli bir konudur. Ayrıca tanıtım için hazırlanan kitap, dergi, katalog, afiş ve broşürlerde, çömlekçiliğin tanıtımı yapılmalı ve çeşitli konferanslar, paneller, dia gösterisi gibi etkinlikler gerçekleştirilmelidir.

Umulan, yukarıda sözü edilen öneriler ışığında Diyarbakır çömlekçiliğinin tanıtılarak, yeniden yaşatılmasını sağlamaktır.

Kaynakça

BALIKÇI, Resul (2001). Çöm1ek Ustası. Şehitlik, Diyarbakır.
DAŞDAĞ, Evren (2005) "Geleneksel Diyarbakır Çömlekçiliğinde Çizgisel ve Figüratif Dekorlar". SER-ES 2005 III. Uluslar arası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi, 17-19 Ekim, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
DAŞDAĞ, Evren (2000) "Geleneksel Diyarbakır Çömlekçiliğinden Evrensel Seramiğe". 1. Uluslararası Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu, 07-09 Nisan, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye.
DAŞDAĞ, Evren (2001) "Diyarbakır Çömlek Formları". 5. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi. 03-05 Ekim, İstanbul, Türkiye.
TEKİN, Arif (2000). Çömlek Ustası. Mardin Kapı, Diyarbakır.

ŞEKİLLER LİSTESİ



DİYARBAKIR İLKEL ÇÖMLEKÇİLİĞİNE BİR ÖRNEK: EKMEK TANDIRLARI

Evren DAŞDAĞ

D.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Seramik Ana Sanat Dalı, 21280 Diyarbakır

1.Giriş

Kültürün, sanatın belleği olarak kabul edilen Türkiye'de birçok el sanatı toplumumuzun en canlı belgeleri olarak yaşamaktadır. Bu belgelerde yaşam biçimimiz, sanat anlayışımız ve el yeteneklerimiz saklıdır. Türkiye'nin Güneydoğu bölgesinde yer alan Diyarbakır ise, üzerinde otuzu aşkın uygarlığın izler bıraktığı otantik bir şehirdir. Bu şehirde nice fikir, sanat ve bilim adamları yetişmiştir. Diyarbakır el sanatlarında da çok renkli ve zengin bir geçmişe sahiptir. Bu el sanatlarından biri de çömlekçiliktir. Çömlekçilik erkeklerin yaptığı bir meslektir. Ne yazık ki günümüzde bu işi yapan hiç bir usta kalmamıştır. Öte yandan Diyarbakır'da ilkel çömlekçilik sınıfına giren bir uğraş vardır: Tandır yapımı. Kadın emeği, kadın mesleği olarak görülen tandır yapımı, özellikle şehrin kenar semtlerinde ve köylerinde görülmektedir.

Tandır bir yere çukur kazılarak yapılan fırındır. Kesik koni ya da silindir biçimi verilerek yapılan tandırın altı toprağa oturur, üstü açıktır. İçinde ekmek pişirmek için yapıldığı gibi ısınma amaçlı kullanılanları da vardır (Büyük Larousse).

Bu makale uzun yıllardır Diyarbakır'da kullanılan tandırın hazırlanma, kurulma ve içinde ekmek pişirilmesi aşamalarının birebir gözlemlenerek, elde edilen bulgulara dayanılarak hazırlanmıştır.

2.Tandırın Tarihçesi

Tandırın tarihçesi ateşin bulunduğu Neolitik döneme uzanmaktadır. Araştırmalar Neolitik dönemde, kestane, meşe palamudu gibi bazı bitkisel ürünlerin ezilip, su ile karıştırıldığından söz eder. Bu karışımdan elde edilen hamur kızgın taşlar üzerinde ya da kül içerisinde pişirilir ve yenir. Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiye göre M.Ö. 4000 yıllarında Babilliler özel fırınlarda ekmek pişirmeyi biliyorlardı. Yine M.Ö. 4300 yıllarında değirmencilik ve fırıncılık sanatının icra edildiği, yapılan kazılarla elde edilen bulgulardan anlaşılmaktadır (http://www.ihe.com.tr/icekmek.htm)



Fotoğraf 1. Osmanlı Dönemi minyatüründe ekmek pişirimi

3.Tandır Yapımı

Dicle nehri civarından alınan kumsuz, hafif milli olan toprak, traktöre yükletilip, tandır yapılacak bölgeye getirilir. Toprağın üzerine su dökülüp, bir gece bekletilir. Daha sonra gölgede torba ve bezlerin üzerine koyulup, ayakla iyice çiğnenir. Çiğnenirken her seferinde çamura su serpilerek elenmiş saman, ve keçi kılı katılır (Fotoğraf 2). Yaklaşık 80 cm çapında bir tepsi veya araba lastiği kalıp niyetine kullanılmak üzere yere koyulur. Bu arada tandırın ilk bandını oluşturacak çamur, bir bez üzerinde, 6-7 cm kalınlığında, bir karış eninde ve lastik uzunluğunca açılır (Fotoğraf 3) ve lastiğin etrafına çevrilir. İlk bantta külün boşaltımı ve hava alması için ters U biçimli bir delik bırakılır. Anadolu'nun bazı yörelerinde bu deliğe "küvle" denir. Kalıp niyetine kullanılan lastik çıkarılarak, çamurdan bant 4-5 saat içinde kurutulur (Daşdağ, 2005).



Fotoğraf 2. Tandırın çamuruna keçi kılı ve saman katılırken



Fotoğraf 3. Tandır çamuru bant halinde açılırken

Ardından bir karış yüksekliğinde ikinci bant çamur açılarak, birinci bandın üzerine oturacak şekilde koyulur. Üzerine konacak bandın daha rahat yapışması ve kaynaşması için, her bandın üst kısmına parmaklarla yatay çizgiler çekilir. Üst üste konulan her bandın dışı ve içi kendi çamuru ile doldurulur (Fotoğraf 4,5,6).



Fotoğraf 4. Kalıp niyetine kullanılan araba lastiği



Fotoğraf 5. Tandır bantlar halinde yapılırken

Bu arada her bant deri sertliğine gelince yassı yuvarlak, parlak bir taş ile taşlanır. Anadolu'nun bazı yörelerinde böbrek taşı denilen bu perdahlama taşına Diyarbakır'da "tahtik" denilmektedir. Tandır bu taşla hafifçe vurularak, sürtülerek, sıkıştırılır, düzeltilir ve perdahlanır (Fotoğraf 7). Üst üste konulan her bandın ağız kısımları hafif içeri doğru yapılarak, beş bant bu şekilde yukarıya doğru daralarak çıkar. Tandırın ağız kısmı ise iki karış genişliğinde bırakılır (Daşdağ, 2005).



Fotoğraf 6.Tandırın içi dışı su ile sıvanır.



Fotoğraf 7. Tandır tahtik taşı ile sıkıştırılır.

Yaklaşık 7 cm'lik et kalınlığı ile birlikte bir tandırın taban çapı 95 cm dir. Ağız çapı ise 48 cm dir. Yüksekliği ise 1 m'yi bulur. Bu ölçüler siparişlere göre değişim gösterir. Öte yandan, istenirse tandırın ağız kısmına doğru basit baskı dekor veya çivi ile noktalama dekorlar yapılır. Bu şekilde bir tandırın yapımı, hava güneşli ise iki gün sürer. Kurumaya yakın tandırların altına ayak gibi 3-4 adet taş veya tahta koyularak daha çabuk kuruması sağlanır.

Yılın her ayı tandır yapılabilir. Yazın bahçede çalışılırken, kışın avluda veya boş odalarda tandır yapımına devam edilir. Tandır yapımı, Güneydoğu Anadolu'da kadın emeği veya kadın mesleği olarak görülür ve erkek ancak, tandır satışı ile ilgilenir. Diyarbakır'da yapılan tandırlar Batman, Muş, Siirt, Mardin gibi çevre illerden alıcı bulur.

3.Tandırın Kurulumu

Kurulacağı bölgede, tandıra 15° lik açı kazandırılarak, altına dört-beş adet, yaklaşık 25 cm yüksekliğinde tuğla biçimli taşlar konur. Taşların aralarına biraz çamur konur. Bu şekilde yerden yükseltilen tandırın etrafı tuğla veya taş ile örülür. Böylece 20-25 cm lik bir kalınlık oluşur. Isı dağılmasın diye üzerine samanlı çamur sıvanır (Fotoğraf 8). Ancak tandırın altındaki delik açık kalmalıdır. Bir gün sonra tandırın etrafı çimento ve kum harcı ile 1 cm kadar sıvanır. En az 7

saat sonra harlı bir ateş yakılır. Ardından tandır çok soğumadan 1 kg kaya tuzu suda eritilir. Bir bez ile tandırın içine bol bol sıvanır. Daha sonra 1 kilograma yakın sıvı yağ ile tekrar sıvanır. Ertesi gün pişirime geçilir. Genellikle tandırda tezek, odun, çalı çırpı ve benzerleri yakacak olarak kullanılır.



Fotoğraf 8. Kurulumu bitmiş bir tandır görünümü



Fotoğraf 9. Tandırda pişen ekmekler

4.Tandır Ekmeği

Tandır ekmeği, tandırın iç kenarlarına yapıştırılarak, pişirilen pideye benzer ekmeğe denir. Ekmeğin çapı 25 cm, kalınlığı 2-2.5 cm dir (Fotoğraf 9). Diyarbakır'da tandır ekmeği hamuruna un, su, tuz ve mayanın dışında bir şey katılmaz. Bazen hamurun içine yumurta veya az oranda yağ konabilir. Doyuruculuk açısından bir adet tandır ekmeği, fırında pişen 2 adet pideye[1*] bedeldir. Lezzet açısından ise tandır ekmeği, fırın ekmeğine göre daha lezzetlidir. Beze ve naylona sarılıp, buzdolabına konursa, 1 hafta bayatlamaz.

5.Tandırda Ekmek Pişirimi

Tandırda ekmek pişirimi emekli ve zahmetli bir iştir. İlk aşamada tandırın içi yarıya kadar çalı çırpı ile doldurulur. Karton ya da kağıt ile tutuşturulur. Bu arada tandırın alt deliği, ateşin hava ile temasını sağlamak için, ateş yakılırken açık tutulur. Daha sonra deliğin ağzına taş konarak kapatılır. Isınan tandırın içi beyazlaşır. Bu arada tandırın etrafındaki tuğla duvarın çok ısınmaması gerekir. Aksi takdirde ekmek hamuru kızarmadan düşebilir. Bu sırada pişirimi yapacak kadın, her gün giydiği pişirim bluzunu giyer. Tandırın içine doğru ateşin üzerine ince bir saç plaka atar. Saç plaka ilk pişecek ekmeklerin, kızgın ateşten zarar görüp, yanmasını engeller. Öte yandan tandırın yanına yoğrulmuş, top top ekmek hamurları bulunan bir tepsi konur. Eller su dolu bir kapta ıslatılır. Tepsiden bir top hamur alınır. El ile çekiştirilerek yassı ve yuvarlak bir şekil verilir. Hemen ardından hamur tandırın iç duvarlarına el ile yapıştırılır. Bu şekilde yapıştırma işlemi sıra sıra devam eder. Ekmekleri tandırın altına doğru yapıştırmaya

[1] * Diyarbakır'da pideye, "açık ekmek", ekmeğe ise "somun" denir.

başlayınca, tandırcı kadın ateşten korunmak için eline bez sarar. Bu şekilde tandırın içine üç sıra ekmek dizilir. Bu da 16 adet tandır ekmeği demektir. Öte yandan tandırın alt deliğinin önündeki taşlar çekilir ve tandırın alttan hava alması sağlanır. Ardından tandırın akkoru üzerine konulmuş saç plaka kaldırılır. En alttaki ekmek yapıştırılıncaya kadar, ilk ekmek, yaklaşık 10 dakika içinde, pişer. Pişen ekmeklerde göz göz kabarmalar olur. Rengi pembeleşir. Tandırcı kadın elini uzatarak, pişen ekmekleri sırası geldikçe alır (Zingiloğlu, 2003).

Tandır yeni kurulmuş ise ekmeğin altı bolca ıslatılır. Ama aradan 7-8 ay geçince yani tandır biraz eskiyince, ekmeğin altı unlanarak pişirilir.

Sonuç

Ekmek tandırları eskiden Diyarbakır'ın köylerinde yoğun olarak görülmekteydi. Günümüzde ise köyden şehre aşırı göçün olması ve büyüyen şehir ile yakın köylerin birleşmesi nedenlerinden dolayı, artık şehir merkezlerinde ama kenar semtlerde tandır üretimi ve tandır ekmeği kullanımı görülmektedir. Tandır ekmeği kullanımına bir gelenek ve bir alışkanlık diye bakılabilir, ancak köyden şehre göçmüş, kalabalık nüfuslu ailelerin, teknolojinin ilerlemesine rağmen, hala bu ilkel yöntemi kullanıyor olmalarının asıl nedeni ekonomiktir.

Kaynakça

BÜYÜK LAROUSSE, C.22, s:11414
DAŞDAĞ, Evren (2005) "A Letter from Turkey- A Different Story, Diyarbakir Primitive Pottery: The Earth Oven", Journal of Australasian Ceramic Society. 41 (1), 44-47.
ZİNGİLOĞLU, Fahriye (2003).Tandırcı. Çarıklı Köyü. Diyarbakır.

İnternet Kaynağı

(http://www.ihe.com.tr/icekmek.htm)

GELENEKSEL KONUT MİMARİSİNDE KUŞ EVLERİ: DİYARBAKIR'DAKİ KUŞ EVLERİ (BORANHANE) ÖRNEĞİ

[1]F. Evren DAŞDAĞ
[2]Nursen IŞIK

[1] Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm, Seramik Ana Sanat Dalı 21280, Diyarbakır
[2] Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Yapı Ana Bilim Dalı

1.Giriş

İnsanoğlu yaratılışından beri yaşam alanları oluştururken ya da tasarlarken, çevre faktörleri ve diğer canlıların yaşam ve barınma ihtiyaçlarını mutlaka göz önünde bulundurmuştur. Bu canlılardan biri olan kuşlarla insanoğlu arasındaki dostluk ise insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanların kuşlara verdiği değer ve kuşlara yönelik insancıl yaklaşımlarının eşsiz örneklerinden biri olan ve geçmişte "serçe sarayları", "güvercin evi" v.b olarak adlandırılan kuş evleri, Türk kültürünün ve mimarisinin en önemli görsel sanat öğelerinden biridir.

Kuşların geçici ya da sürekli barınmalarını ya da konaklamalarını sağlayan kuş evlerini, Osmanlı ve Türk mimarisindeki yapıtların çoğunda görmek mümkündür. Kuş evlerinin boyutları, malzemeleri, işlevsellikleri, şekilleri zamana ve bulundukları yörelere göre değişim göstermektedir. Örneğin, Osmanlı Mimarisinin en güzel eserlerinin bulunduğu İstanbul'da, yapıların genellikle taş ya da benzeri malzemeden yapılmış olması, kuş evlerinin de bu malzemeye uygun olarak yapılmasına neden olmuştur. Buna karşın Diyarbakır'ın Tilalo köyünde bulunan kuş evleri ise yörenin özelliğine göre çamurdan, bir başka deyişle kerpiçten yapılmıştır. Bu bağlamda çamur, ev ve güvercin üçlüsünü bir arada bulunduran doğayla uyumlu yuva fikri ise incelenmeye değerdir.

Bu nedenle makalenin amacı çamur ve güvercin arasındaki bu kutsal ilişkiyi bir arada barındıran Tilalo köyünde bulunan kuş evlerini incelemektir. Bu makalede Diyarbakır'ın Tilalo köyünde son örnekleri kalan kuş evlerinin yöresel kimliği, yapım malzemeleri ve diğer özellikleri ortaya konarak, evrensel kültüre katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak Diyarbakır'ın Tilalo köyündeki çamurdan yapılmış kuş evlerinden söz etmeden önce Tilalo kasabası hakkında kısa bir bilgi vermek yararlı olacaktır.

2.Tilalo Kasabası

"Til" Arapça'da tepe anlamına gelir. Tilalo, "Ali'nin tepesi" anlamında bu kasabaya isim olarak konmuştur. Diyarbakır'a yaklaşık 15 km. uzaklıkta yeşil bir tepenin eteklerine kurulmuş olan Tilalo 9015 metrekare yüzölçümü olan bir kasabadır. Burada 182 evde 1270 kişi yaşamaktadır. Geçmişte Tilalo'da yaşayan köylülerin geçim kaynaklarından biri olan ve Dünya'ca ünlü Diyarbakır karpuzlarının yetiştirilmesinde kullanılan güvercin evlerinde biriktirilen güvercin gübresi ve kuş evleri yöreyle özdeşleşmiştir. Eskiden kasabadaki hemen, hemen her hanenin bir güvercin evi varken, çeşitli nedenlerden ötürü kuş evlerinin sayısı ona düşmüştür.



Şekil 1. Diyarbakır Boranhanelerinin Bulunduğu Diyarbakır-Tilalo Mevkii
(GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı)

Diyarbakır'da kuş evleri sadece kırsal bölgelerde görülür. Kırsal bölgelerde bulunan evler özellikle toprak, su ve samanın karıştırılması ile oluşan kerpiçten yapılmıştır. Köyde yaşayan insanların bu tür yapılara yönelmesi çamur ve insan arasındaki ilginç ilişkiye dayanır. Toprak ve suyun muhteşem dansından oluşan kerpiç, belirli bir süre güneşte kurutulmakta ve yapı malzemesi olarak kullanılmaktadır. Kerpiç, doğayla tümüyle uyumlu olan toprağın eve dönüşüm sürecinin ana yapı taşıdır. Kerpicin son derece ekonomik bir malzeme olması ve kaliteli türünün yörede bol miktarda bulunması da bu tür yapılara yönelimde önemli rol oynamıştır. Yörede yaşayanların ekonomik düzeyleri yükseldikçe, bu yapı türünün, yerini beton yapılara bırakması bu tezi doğrular niteliktedir. Öte yandan kerpiç yapıların en büyük özelliği de yapının nefes almasıdır. Örneğin bu tür yapıların odanın içindeki sigara dumanı gibi kötü havayı doğal yolla süzdüğü görülür. Ayrıca kerpiç yapıların bir başka özelliği de, içinin kışın sıcak, yazın serin olmasıdır. Burada sözü edilen etkenlerden ötürü yöredeki evler ve güvercin evleri kerpiçten yapılmıştır. Tilalo'nun, kıyılarında karpuz tarlaları bulunan Dicle nehrine yakın oluşu ise, güvercin evlerinin yöredeki yoğunluğunun bir başka nedeni olabilir.

3.Güvercinin Anlamı

Hıristiyanlıkta, güvercin "insanlara kardeşçe yaşama duygusunu, barışı, gönül sevincini götüren ve cennette mutluluğu, sevgiyi taşıyan kutsal bir kuş olarak bilinir ve sevilir. Büyük sportif yarışmalarda havaya uçurulan güvercinler bu inanışın en güzel örneklerindendir." (Bozyiğit)

Müslümanlıkta ise, güvercin kutsal bir kuştur. Hazreti Muhammet'in arkadaşı Ebu Bekir ile beraber Mekke'den Medine'ye hicreti sırasında, onları öldürmek kastı ile peşlerine takılanlardan korunmak için Sevr dağındaki Hira mağarasına saklanmaları üzerine güvercinin orada kuluçkaya

yatması ve düşmanların böylece yanılması güvercinin çok özel bir kuş olarak bilinmesini sağlamıştır. Bir başka inanışa göre, güvercin Hazreti Muhammed'e duyduğu saygıdan ötürü Kabe'nin üzerine konmaz ve üzerinden uçmazmış. Tasavvufta güvercin "gönül ve sır ulağıdır. Makamdan makama sır, gönülden, gönüle haber taşır. Her dervişin ruhu uyku sırasında güvercin kılığına girer. Bütün manevi makamları, gök katlarını, cennet ülkelerini dolaşır. Ruhlara gerekli mana ışığını getirir" (Meydan Larousse).



Fotoğraf 1. Sepetinde Güvercin (Kevok) (5)

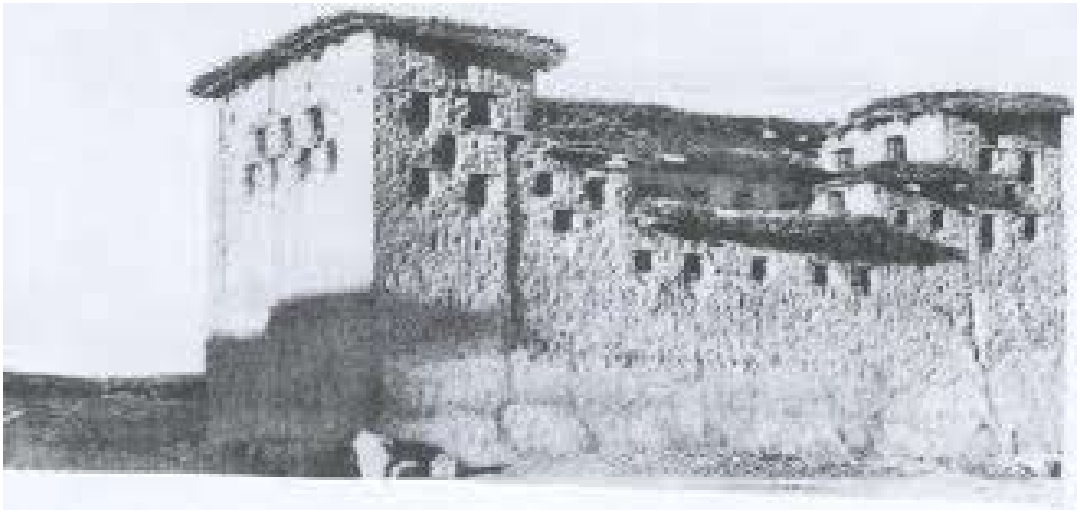


Fotoğraf 2. Cins Güvercinler

4.Güvercin Evleri

Geçmişte, güvercinler yöre insanının yaşamında önemli bir rol üstlenmiştir. Çünkü karpuz üretimi yörenin en önemli geçim kaynaklarından biriydi ve büyüklüğü ve lezzetiyle Dünya'ca ünlü olan bu karpuzların üretiminde güvercin gübresi kullanılmaktaydı. Yöre insanı, Diyarbakır karpuzunun büyüklüğünün ve lezzet kaynağının, üretim sırasında kullanılan ve yörede "koğa" olarak adlandırılan güvercin gübresinden kaynaklandığına inanmaktadır. Bu nedenle yöredeki köylerde hemen, hemen her evde güvercin beslenirdi. Güvercin evleri, güvercinlerin bu yaşam alanlarına ürkmeden gelebilmeleri için köylerin dışında tutulmuştur. Burada vurgulanan nedenlerden anlaşıldığı üzere, güvercin evleri yöre için bir bakıma ticarethaneydi.

Diyarbakır'da güvercine "gögercin" ya da "kevok", yaban güvercinine de "boran" adı verilmektedir. Bu isimlendirilme nedeni ile güvercinlerin barındıkları yapılara da "boranhane" denmektedir.



Fotoğraf 3. Boranhanelerin Eski Görüntüsü

5.Toprağın Temini

Yabani güvercinlerin mekanları olan kuş evlerinin inşa edilmesi için sadece toprağa ve tahtaya gereksinim vardır. Bu toprak Tilalo köyündeki tepeden temin edilir. Toprağın rengi açık kahverengi ve kil oranı yüksektir. Su katıldığı zaman açık kahve renkli bir çamur iken, güneşte kurudukça beyazlaşır ve çimento gibi sertleşir. Bu toprağın bir başka özelliği ise, su katılıp yoğruldukça, sakız gibi kıvamlı bir hal almasıdır.

Toprak Tilalo tepesinden temin edilir. Özellikle tepenin arkasında akan suyun olduğu bölgeden, toprak kürekle kazılarak çıkarılır.

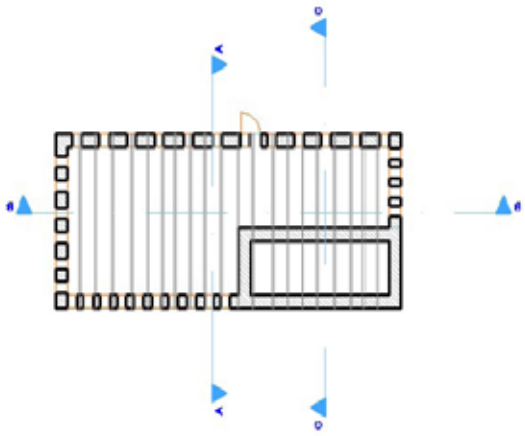
6.Çamurun Hazırlanışı

Çamurun hazırlanışı birkaç günde gerçekleşir. İlk gün toprak elenmeden bir piramit şeklinde toplanır. Ortası açılarak bir havuz şekli verilir. İçine su doldurularak, çamur haline getirilir. On ton toprağa, beş yüz kg. saman katılır ve karıştırılır. Ardından bu karışıma su verilerek, kürekle toplanır. Daha sonra aile fertleri veya yövmiye ile çalışan işçiler çamuru ayakla çiğneyerek, kıvamlı bir hal almasını sağlarlar. Bu çamur bir gün bekletilir. Ertesi gün dört işçi "kalıp" denilen tahtadan çerçevelere çamurları bastırırlar. (Bu işlem için bir, iki kalıp yeterlidir.) Tahta kalıpların içten içe büyüklüğü 40x40cm. ve 40x20cm. olan iki boyu vardır. Tahta çerçevenin kenar yüksekliği 10cm.'dir. Kalıplara bastırılan çamurlar iyi basılsın diye el ile vurulur, mala ile düzeltilir. Ardından hemen kalıptan çıkarılır. Bu yöntemle dört kişi bir günde 500 tane kalıp basıp, çıkarabilir. Kalıptan çıkan kerpiçler, tuğla gibi, kalın bir plaka görünümündedirler. Elde edilen kerpiç plakalar ön ve arka yüzleri çevrilerek, sonra birbirlerine yaslanacak şekilde yan

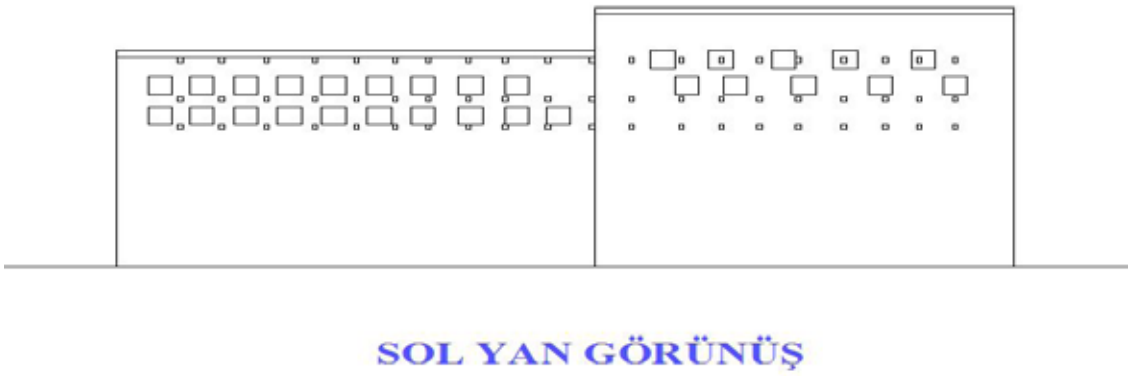
yana dizilerek, güneş altında kurutulur. Kurutma işlemi yaklaşık bir hafta sürer. Bu sürenin sonunda her kerpiç plaka beyazlaşır, boz bir renk alır ve çimento gibi sertleşir.

7.Kuş Evinin Yapımı

Güvercin evini yapmak için önce taşlardan temel yapılır. Ardından ustası, güneşte kurutulmuş toprak (kerpiç) kalıpları yan yana koyarak, duvarı örmeye başlar. Her iki kerpiç kalıbın arası yine aynı çamurla sıvanır. Bu şekilde güvercin evinin katları sıra sıra yükselirken, her iki sıranın arası yine çamurla sıvanır. Kerpiç kalıplarla örülen duvarın boyu 1.5m.'ye ulaştığında "hatıl" denilen enli ağaç, kerpiç kalıpların üstüne, enlemesine koyulur. "Hatıl"a kadar olan her kat bir günde yapılır. Kuruması için bir gün beklenilir. Kerpiç kalıplarla örme işlemi bittikten sonra, samanla karıştırılan çamur ile güvercin evinin içi ve dışı mala ile sıvanarak, düzeltilir. Topraktan yapılan bu mekanların üstü ahşap ***tomruklarla*** döşenerek, üstüne teneke ya da saç konulur. Bu saca "sibirnek" adı verilir. Bu sacın üzerine de buğday sapı konularak, kül ve toprakla örtülür. Ayrı bir yerde killi toprak elenerek suyla karıştırılıp, yoğun bir çamur elde edilir. İçine saman konulur ve tokaçlanır (dövülür). Bu şekilde güvercin evinin damı oluşturulur. Ayrıca dama yörede "çirorek" adı verilen tenekeden yapılmış, yağmur sularını tahliye eden, su borusu konur. Öte yandan güvercin evlerinin kapıları ahşaptan yapılır. Kapıların boyutları (80 x 1.50cm.), açıldığında güvercinlerin kaçmaması için ufak tutulur. Konstrüksiyona gereksinim duyulmadan yapılan güvercin evi, bu şekilde birkaç gün içinde biter. Öte yandan güvercin evinin yapımı sırasında birleşme yerlerinde çatlamalar olursa, sertçe bir çamurla çatlak yeri doldurulur. Üzeri mala ile düzeltilir (Cömert, 2007).



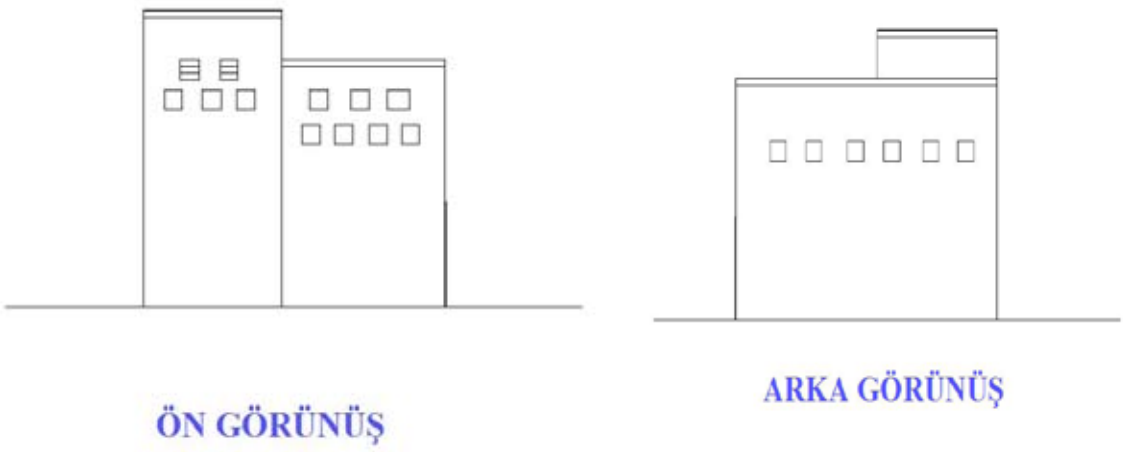
Şekil 2. Boranhane Şematik Planı



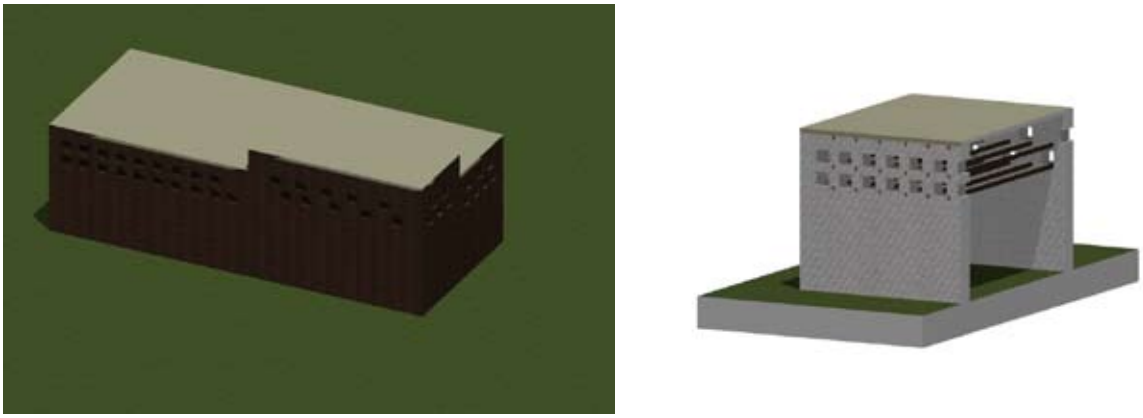
Şekil 3. Boranhane Arka Cephesi



Şekil 4. Boranhane Giriş Cephesi



Şekil 5. Boranhane Yan Görünüşleri



Şekil 6. Boranhanelerin Üç Boyutlu Teknik Detaylandırılması

Kuş evleri tek ya da üç bölüm halinde yapılır. Her bölümde sıra sıra, ufak, ancak güvercinlerin rahatlıkla girip çıkabilecekleri büyüklükte delikler (pencereler) bırakılır. Bunlara yörede "pace" adı verilir. Pencereler yaklaşık olarak 25x40 cm arasındadır. Pencerelerin sayısının fazla olması güvercinlerin giriş çıkışlarının daha rahat olmasını sağlar. Güvercin evlerinin uzun cephelerinde yaklaşık olarak 20 tane pencere yer alır.



Fotoğraf 4. Diyarbakır Tilalo Mevkiinde Boranhane Örneği




Fotoğraf 5-6. Boranhanede Pencere Örnekleri

Kuş evlerinin yapımına Mart sonunda başlanır, Eylül sonunda bitirilir. Kuş evlerine kış aylarında bakım yapmak gerekir. Çünkü çatıdaki toprak, donda kabarır, nem çeker. Bu yüzden çatının toprağını sıkıştırmak için, üzerine hafif bir saman atılır. Ot yeşermesin, nem olmasın diye tuz da serpilir. Ardından damın üzerinde sürekli duran 100 kilogramlık "log" denilen bazalt taş ile toprak çatı düzleştirilir (Cömert, 2007).

8.Kuş Evlerinin İçi

İç bölümlere "lüle" denilir. Lüleler belli aralıklarla üst üste yapılır. Her lülenin içinde güvercinlerin tünemesi için basamaklar yapılır. Örneğin üç bölümlü bir güvercin evinde üç lüle ve üç basamak vardır. Güvercin evlerinin bütün iç duvarlarına kazıklar çakılır. Bu kazıklara söğüt dalından özel olarak yaptırılmış kulplu sepetler asılır (Beysanoğlu, 2007). Tek bölümlü güvercin evinde yaklaşık 200 sepet, üç bölümlü de ise yaklaşık olarak 1500 sepet bulunur. Bu sepetler; ormandaki söğüt dallarının yeşil filizlerinin kopartılıp, fazla bekletilmeden, huni biçiminde örülmesiyle yapılır. "Boran" adı verilen yaban güvercinleri bu sepetlere yumurtalarını bırakarak, yavrularlar. Her sepete bir çift güvercin denk gelir.



Fotoğraf 7. Güvercin Sepetleri



Fotoğraf 8-9. Güvercinlerin Yemlendikleri Tahtalar

Güvercinler kendi yemlerini kendileri bulup getirdikleri için, güvercinlere yem verilmez. Güvercinlere yalnız kışın, ortalığın karlarla örtülü olduğu günlerde yem verilir. Yem olarak "pirinç zivanı" denilen "darijan" otunun ufak ve parlak olan tohumu ile ak ve kızıl darı karıştırılarak verilir. Güvercinlerin yemlerini rahat yiyebilmeleri için mekanın dar kesiti boyunca 1.5- 2m boyunda, 3-4 cm çapında tahtalar konulur. Buraya yemler dökülerek beslenmeleri sağlanır.

Güvercin gübreleri yılda bir defa nisan ayında toplanır. Üç bölümlü bir güvercin evinden yılda 8 –10 ton gübre alınır. Dicle kıyılarının iriliği ile dünyaya ün salmış karpuzları tarlalarda, bu güvercin gübresiyle büyür, olgunlaşır (www.güvercinbirliği.com, 2007). Ayrıca güvercinlerden elde edilen gübreleri, yöre halkı kendi kullanımları dışında da satarak geçimlerini sağlarlar. Bunun yanı sıra kışın kar yağdığında, güvercinlerin yatış saati olan 24.00'de "pace" denilen pencereler güvercin sepetleriyle kapatılır. Lüks ışığı getirilerek güvercinlerin ışık etrafına toplanması sağlanır. Toplanan güvercinlerden yaşlı olanları toplanıp, kesilerek, "kevok kavurması" ya da "kevok dolması" yapılır (Cömert, 2007).

Sonuç

Güneydoğu Anadolu'da baraj inşaatlarının yapılması ve tarlalara (özellikle karpuz, kavun) baraj sularının düzenli verilmemesi nedeniyle tarlaların yeterince sulanmadığı izlenmektedir. Bunun yanı sıra tarlalara suni gübre verilmesi nedeni ile güvercin gübresine artık ihtiyaç duyulmamaktadır. Teknolojinin hızla yaygınlaşması ve köyden kente göçün hızla artması nedeniyle kırsal bölgeler boşalmaya başlamıştır. Kırsal bölgelerde kalan bir kesim insan da eski yöntemleri kullanmak yerine, daha rahat, daha pratik yöntemlere yönelmektedir. Sözü edilen bu durumlar güvercin evlerinin yavaş yavaş yok olmasına neden olmaktadır.

Yalnızca emek ve sevgiyle yapılmış güvercin evleri değil, birçok geleneğin de yok olması söz

konusudur. Günümüzde Diyarbakır Tilalo kasabasında sadece birkaç tanesi kalan güvercin evleri ve bu geleneği inatla sürdürmeye çalışan birkaç ailenin de yaşam standartları ve çevresel faktörler düşünüldüğünde bunu fazla sürdüremeyecekleri çok açıktır.

Kültürel miraslarımız arasında önemli yeri olan güvercin evlerini yaşatmak bizim kendi kültürümüzü ve geleneğimizi yaşatmakla aynı anlama gelmektedir.

Sonuç olarak; geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi yapan kültürel miraslarımızdan biri olan güvercin evleri başta olmak üzere bir çok kültürel mirasımıza sahip çıkarak, bunlara yeterli önemin verilmesi ve bunların yaşatılması ile ilgili araştırmaların yaygınlaştırılması, geçmişte olduğu gibi gelecekte de bu mekânların işlevselliğinin arttırılması için yapılacak araştırmaların hızlandırılması, gelecek kuşaklara ulaştırılması açısından en büyük hedefimiz olmalıdır.

Kaynakça

BEYSANOĞLU, Şevket (1962). **Kısaltılmış Diyarbakır Tarihi ve Abideleri.** İstanbul.
BOZYİĞİT, A. E, (1977). **Halk Şiirimizde Güvercin.** İstanbul: Türk Folklor Araştırmalar Derneği Yayını. Temmuz Sayısı, s:336.
CÖMERT, Zülfikar (2007). Karaçalı (Tilalo) Muhtarı. Diyarbakır.
DAŞDAĞ, Evren and IŞIK, Nursen (2011). "An example from Diyarbakir in Adventure of Soil Turning Into House: Pigeon Houses (Boranhane)". Ceramics Technical.
Diyarbakır Tilalo Mevkii Haritası (2007). GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı. Diyarbakır.
Meydan Larousse c.5, s.464

İnternet Kaynakları

ARPACIOĞLU, V (2007). **www.güvercinbirliği.com** Fotoğraf Arşivi.
BEYSANOĞLU, Şevket (2007). **Diyarbakır Folklorunda Güvercinler.** www.güvercinbirliği.com. Diyarbakır
www.güvercinbirliği.com. Diyarbakır

BÖLÜM 12

YAZI SANATI

OSMANLIDAN GÜNÜMÜZE DİYARBAKIR'DA HAT SANATI VE DİYARBAKIRLI HATTATLAR

Abdurrahman ACAR

Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Başkanı

1.Giriş

Hat, Arapça bir sözcük olup, çizgi ya da bir satır yazı anlamına gelmektedir. Bir sanat terimi olarak *Hat* ya da *Hüsn-i Hat*, Arap harfleriyle çeşitli şekillerle kompoze edilen güzel el yazısı olarak tanımlanabilir. Bu sanatın Batı dillerindeki karşılığı *Calligraphie*'dir.

Hat sanatı ile uğraşanlara, güzel yazı yazanlara *hattât* denilmektedir. Her cins yazının iri şekline *celî,* harf ve kelimelerin kurala uygun bir şekilde üst üste terkip edilmesine de *istif* adı verilmektedir (Can-Gün, 2005: 246).

Asr-ı Saadette Arap yazısı sert karakterli *icâze* ve yumuşak karakterli *meşk* adıyla iki çeşitten oluşuyordu. (Gülgen, 2011: 85) Hat sanatı, Emeviler döneminde *ma'kıli* veya *Kûfî* adlarıyla bilinen yazı çeşidinden ibaret iken (Yazır, 1972:66, 75,80), Abbasiler döneminde (750-1258) gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Emeviler devrinin sonu ve Abbâsilerin ilk zamanlarında yaşayan Kutbetü'l-Muharrir (ö. 771), daha sonraları ortaya çıkacak olan yazılara ölçü teşkil eden *Tumâr* yazısını icâd etmiş ve ilk *hattât* (*muharir*) unvanını kullanan kişi olmuştur. Dönemin meşhur hattatı İbn Mukle (ö. 940), harfleri nokta, elif ve daire gibi şekiller kullanarak belli ölçülere bağlamış ve bunun sonucunda ortaya çıkan yazıya da *mensub* adı verilmiştir. XI. yüzyılın başlarında bu hattan da *muhakkak, reyhâni* ve *nesih* yazıları ortaya çıkmıştır (Gülgen, s. 87). Bu yazılar, İbn Bevvâb (ö. 1022) tarafından daha da geliştirilmiştir. Ancak hat sanatındaki asıl büyük ıslahat, son Abbâsi halifesinin saray hattatı olan Yâkût el-Mustasımi (ö. 1298) tarafından gerçekleştirilmiştir (Gülgen, s. 87). Yâkût, *aklâm-ı sitte* adı verilen *sülüs, nesih, muhakkak, reyhâni, tevki'* ve *rika*'dan oluşan altı yazı çeşidini belirlemiştir. Bunlara daha sonraki dönemlerde *ta'lik, nesta'lik, divânî, gubârî, mağrıbî* ve *siyakat* gibi başka yazı çeşitleri eklenmiştir.

Hüsn-i Hat sanatının gelişimine Osmanlı hattâtlarının büyük katkıları olmuştur. Bu sanatın "Kur'ân-ı Kerim Hicâz'da nâzil oldu, Mısır'da okundu ve İstanbul'da yazıldı" vecizesini söyletecek derecede en parlak dönemini Osmanlılar zamanında yaşadığını söylemek mümkündür. Amasyalı hattât Şeyh Hamdullah (ö. 1520), hamisi ve talebesi II. Bayezid'in teşviki ile Yakut'un mirasından kendi zevk ve anlayışı doğrultusunda hat sanatında yeni bir tarz ortaya çıkarmayı başarmıştır. Böylece yüz elli yıldan fazla sürecek olan Şeyh Hamdullah'ın üslubu başlamıştır. (Can-Gün, 2005:246-247)

Osmanlılarda hat sanatı XVI. yüzyılın ortalarından itibaren daha da ilerlemiş, XVII. yüzyılda *sülüs* ve *nesih* yazısı gelişmiştir. Bu dönemde yaşayan çok sayıdaki hattat, Amasyalı Şeyh Hamdullah ekolünü ileri götürmüştür. Osmanlı döneminde hat sanatına büyük katkı sunan ve birer ekol oluşturabilen ünlü hattatlar şunlardır: Ahmed Karahisârî (ö. 1556), Hfız Osman (ö. 1698), Mustafa Râkım (ö. 1826), Kazasker Mustafa İzzet (ö. 1876) ve Kayışzâde Hâfız

Osman (ö. 1894). Özellikle bu sonuncusu nesih hattı ile Kur'ân-ı Kerim yazımında büyük bir ün kazanmıştır.

İslam coğrafyasında hat sanatı ağırlıklı olarak el yazması kitaplarda, levhalarda ve mimari eserlerde kullanılmıştır. Mimarî eserlerde tazyinât unsuru kullanılmış olan hat sanatı, her devrin üslubuna ve bağlı bulunduğu kültür havzasının estetik yapısına uygun olarak bu eserlere kimlik kazandırmıştır (Gülgen, 2011:86).

Hat sanatının mimarideki önemli konumu, tasvir yasağının tabii sonuçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Figürden uzak olma eğiliminde olan sanatçı, yazıyı aslî fonksiyonu dışında ayrı bir ifade vasıtası olarak geliştirmiştir. (Derman, 1997:427)

2.Diyarbakır'da Hat Sanatı

Daha önce de belirtildiği gibi hat sanatının uygulama alanı ilk planda kitaplar olmuştur. Bu kitapların başında da Kur'ân-ı Kerim gelmektedir. Dünyanın çeşitli yerlerinde müzelerde, kütüphanelerde ve özel koleksiyonlarda muhtelif yazı türleri ile yazılmış sayısız Kur'an-ı Kerim örnekleri bulunmaktadır. Bundan başka cüzler, en'âmlar, evrâdlar, hadis mecmuaları, edebî ve tarihî eserler, divanlar ve şiir mecmuaları, hat sanatının kitap şeklinde karşımıza çıkan diğer örnekleridir. Ancak hat sanatı esas olarak *kıt'a* adı verilen sayfalardan oluşan ve *murakka* denilen hat albümlerinde ve levhalarda kendisini göstermiştir. Hat sanatının yoğun bir diğer uygulama alanı da Hz. Muhammed'in fizikî ve ahlakî vasıflarını anlatan *hilye*'lerdir (Can-Gün, 2005:249).

İslam dünyasında güzel yazı yazma pratiğinin, camilerde ders halkaları şeklinde yürütülen eğitim-öğretim faaliyeti ile başladığı ve XI. yüzyılın ortalarından itibaren sayıları hızla artan medreselerde gelişme gösterdiği söylenebilir. Öte yandan saraylarda ve bazı alimlerin evlerinde de güzel yazı dersleri verilmiştir. Birçok ilim adamı, şair ve yazar aynı zamanda hat sanatıyla uğraşmış ve bazısı bu sanatın ustalarından icazet alarak hattât unvanına sahip olmuştur.

İslam tarihi boyunca ondan fazla devlet ve beyliğin hakimiyetinde kalmış olan Diyarbakır (Âmid), özellikle Hamdânî, Mervânî, Artuklu, Akkoyunlu ve Osmanlı devletleri zamanında bilim ve sanat faaliyetlerinde büyük bir gelişmeye sahne olmuştur. Bu dönemlerde câmi ve medreselerde uygulanan eğitim programları çerçevesinde öğrencilere güzel yazı yazma sanat ve tekniklerinin de öğretildiği şüphesizdir. Ayrıca birçok müderris, katip, edip ve şair çeşitli hatlarla kitaplar yazmışlar ve bu kitaplar daha sonra müstensihler tarafından istinsah edilmişlerdir. Özellikle Zinciriye (Sincariye), Mesudiye ve Hüsreviye medreselerinde *ilm-i heyet (astronomi), hendese(geometri) ve hisab (artimetik)* ve başka ilimlere dair temel bazı kitapların istinsah edildiği görülmektedir. (Acar, 2008:128,132,143) Ancak resmî ve şahsî kütüphanelerde bulunan binlerce el yazması kitaptan günümüze maalesef çok az bir kısmı kalmıştır.

Osmanlılar döneminde, hat sanatı, ülke genelindeki gelişmeye paralel olarak Diyarbekir vilayetinde ve özellikle Âmid şehir merkezinde de gelişime kaydetmiştir. Çeşitli seviyelerdeki eğitim kurumlarının müfredat programlarında hat derslerine yer verilmiştir. Osmanlı eğitim sistemine uygun olarak, Cumhuriyet öncesine kadar, Diyarbekir vilayetindeki İbtidâî (İlk Mektep), Rüşdîye (Ortaokul), İ'dâdî (Lise) ve Dâru'l-Muallimîn (Öğretmen Okulu) okullarının ders programında *Hüsn-i Hat* dersi bulunmakta idi. Bu derslere *Hüsn-i Hat* muallimi, *rik'a* muallimi veya *sülüs* hocası olarak anılan öğretmenler girerdi.

Diyarbekir Rüşdiye Mektebi'nin 1287 (1870-1871) senesindeki Hüsn-i Hat muallimi Osman Zeki Bey'dir (Abakay, http://www.tyb.org.tr). Vilayet Özel Kaleminde görev yapan Osman Zeki Bey, altmış-yetmiş öğrencisi bulunan bu okula haftada iki defa gelerek hat sanatını öğretmekteydi (Ekmekçi, 2009: 44). Diyarbekir Rüştiye mektebinin 1300(1882-1883) senesindeki Rika hocası ise Vahid Efendi'dir. Vahid Efendi'nin 1308 (1890-91) senesinde Dârü'l-Muallimîn'de *Hüsn-i Hatt-ı Türki* muallimi olarak görev yaptığı (Abakay, http://www.tyb.org.tr) görülmektedir.

Okullarda *Hüsn-i Hat* dersi bulunmakla birlikte bu dersin muallimleri, en düşük maaşı alan öğretmenlerdir. Mesela, l1917 ve 1918 senelerinde Diyarbekir vilayetindeki İdadi Mekteplerindeki *Hüsn-i Hat* mualliminin maaşı 1800 kuruş idi. Oysa Lisan-ı Osmanî muallimi 9. 600, Fotoğraf ve El İşleri muallimi 7. 200 kuruş maaş alıyordu (Yıldız, 2009: 97). Aynı şekilde 1918 (R. 1334) yılında Dârü'l-Muallimîn'de Ulûm-ı Hikemiye ve Kimyeviye muallimi 9. 600, Ulûm-ı Tabiiye muallimi 8. 400 kuruş maaş alırken, *Hüsn-i Hat* mualliminin maaşı 1.200 kuruş idi (Yıldız, s. 100).

Diyarbakır'da hat sanatının en yoğun görüldüğü alanlardan biri de mimaridir. Mervânîler, Büyük Selçuklular, Artuklular, Eyyubiler, Akkoyunlular ve Osmanlılar şehirde yaptırdıkları muhtelif mimari eserlerde tezyinat maksatlı olarak yazılar kullanmışlardır. Bu yazılar çoğunlukla kitabelerde görülmektedir.

Diyarbakır surlarında özellikle Yedi Kardeş Burcu, Ulu Beden Burcu, Keçi Burcu ve Dağ Kapı'da yoğunlaşan kitabeler, bulundukları yerlere göre, insanların çok rahatlıkla görebileceği büyüklükte tutulmuş ve özellikle burçlardaki yazılar zaman zaman hayvan figürleriyle birlikte ele alınmışlardır. (Özkurt, 2011:640)

Câmi mimarisinde kitabeler genellikle, mihrap bordürlerinde, ana giriş kapılarının üstünde, iç mekan beden duvarlarının üst kısmında ve zaman zaman kubbe eteklerinde yoğun olarak karşımıza çıkar (Özkurt, 2011:643).

Osmanlı öncesi döneme ait kare planlı minareler, kitabelerin yoğun olarak yer aldığı mimari

elemanlar arasındadır. Nebi Câmii, Ulu Câmii, Şeyh Mutahhar Câmii, Hz. Süleyman Câmii minareleri bu türün önde gelen örneklerindendir. Parlı Câmii minaresi silindirik formu ve kitabe kuşaklarıyla dikkat çekmektedir (Tuncer, 1996: 85-87; Özkurt, 2011: 638).

Artuklu dönemine ait Mesûdiye Medresesi, Diyarbakır'da içerdiği yazılarla türünün en önemli yapısı durumundadır. Çok dilimli kemer formlu mihrabın alınlığında ve avluda yoğun bir kitabe programına rastlanmaktadır. Mesûdiye Medresesi avlusunda yer alan ve beden duvarlarının üst kısmını dolanan kitabe kuşağı, İran'da Büyük Selçuklu dönemi câmilerinin iç mekanda kubbe eteği veya beden duvarlarının üstündeki yazı kuşaklarıyla benzerlik göstermektedir (Özkurt, 2011:644).

Diyarbakır'daki Osmanlı dönemi camileri, nispeten az sayıda inşa ve onarım kitabelerine sahip olmakla, diğer şehirlerdeki camilerden ayrılmaktadır. Çeşitli İslam devletleri zamanında onarım görmüş olan Diyarbakır Ulu Câmii, özellikle avlu ve cephelerdeki kitabeleriyle, Anadolu camii mimarisinde ayrı bir yere sahiptir. Behram Paşa Câmii, Ali Paşa Câmii Şafiîler bölümü, Fatih Paşa Câmii, Salos Mescidi, kitabelerin bulunduğu camilere örnek olarak gösterilebilir. (Özkurt, 2011:638)

Behram Paşa Câmii, giriş kapısı üzerindeki inşa kitabesi iki satır halinde ve üzerindeki *mukarnas* süslemeler yer almaktadır. Aynı caminin minber kanatlarında da yazılar bulunmaktadır.

Diyarbakır kitabelerinin Osmanlı dönemi de dahil olmak üzere büyük çoğunluğunun dili Arapça'dır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyıllarında ise kitabelerin dilinin Osmanlı Türkçesine dönüştüğü görülmektedir. Ayrıca bazı yapı türlerinde ve mezar taşlarında artan oranda Farsça şiir ve veciz sözlere yer verilmiştir (Özkurt, 2011: 655).

Ulu Cami'nin karşısında bulunan 982/1575 tarihli Hasan Paşa Hanı üzerinde Arapça, Farsça ve Türkçe üç kitâbe bulundurması ile yazı sanatı bakımından ayrı bir yere sahiptir. Hanın güney kapısındaki kitabe Osmanlı Türkçesi, doğu kapısındaki kitâbe Farsça ve çarşı kapısındaki kitâbe Arapçadır (Beysanoğlu, 2003: 621-622; Özkurt, 2011: 655).

Diyarbakır'da süsleme unsuru taşıyan ve çoğunluğu Osmanlı öncesine ait olan kitâbeler *Kûfî, ma'kılı, sülüs* ve *ta'lik* hatları ile yazılmıştır. *Kûfî* yazılar Akkoyunlu ve Osmanlı dönemlerinde süsleme amaçlı kullanılmıştır (Baş, 2006:318; Özkurt, 2011: 646).

Diyarbakır'da *ma'kılî* yazısı, kare panolar halinde, özellikle minare gövdeleri ve minberlerde kullanılmıştır. Osmanlı devrinde inşa edilen Fatih Paşa ve Behram Paşa camilerinin taş minberlerinin kapı kanatları üzerinde yer alan yazıları bunlara örnek gösterilebilir (Baş, 2006: 319).

Bilindiği gibi *nesih* yazısının mimari yapılar üzerinde boyutları büyültülerek kullanılmış şekli olan *ceîi sülüs*, Türk mimarisinde en yoğun olarak kullanılan yazı çeşididir. Özellikle inşa kitâbeleri bu hat ile yazılmıştır. Önceki dönemlerde bitkisel motiflerle bir arada işlenen *sülüs* hatlı kitabelere artık Osmanlı döneminde rastlanmamaktadır (Baş, 2006: 320).

Diyarbakır Ulu Camii'nde Osmanlı döneminde yapılan onarımlar sırasında yazılan kitabelerden iç mekan tavanının etrafını dolanan kitabe kuşağında ve mihrap içinde 1273/1857 tarihli kitabede *celi sülüs* karakter tercih edilmiştir (Özkurt, 2011: 651).

Behram Paşa Câmii'nde minber kapı kanatlarında *ma'kılî* yazının üstünde bulunan *celî sülüs* karakterdeki " *Ya Hafiyye'l- eltâf, necciyna mimmâ nehâf*" (Ey sırları bilen Rabbimiz, bizi korktuklarımızdan emîn kıl" ibaresi, türünün güzel bir örneğini göstermektedir (Özkurt, 2011: 651).

Diyarbakır'da, *ta'lîk* yazı türünün en erken örneği, Saray Kapısı üzerinde yer alan 933/1527 tarihli Farsça inşa kitabesidir. Ali Paşa Camii Şafiiler bölümü kitâbesi, 1181/1730 gibi geç bir tarih taşımasına rağmen, *ta'lîk* yazının başarılı bir örneği sayılmaz. Ulu Câmii iç mekanda 1124/1742 tarihli *ta'lîk* karakterde tecdîd kitabesi bu yazı türünün güzel bir örneğidir. (Özkurt, 2011:651)

3.Diyarbakırlı Hattatlar

Eski adı Âmid olan Diyarbakır, Osmanlı ülkesinde en çok ilim adamı, edîp ve şâir yetiştirmiş şehirlerin ilk sıralarında yer almıştır. Tezkireler üzerinde yapılan bir araştırmanın sonucuna göre Âmid, Osmanlı coğrafyasında en çok şair yetiştiren şehirler arsında 40 şairle beşinci sırada gelmektedir (İsen,1997:70). Bu şâirlerin bazısı aynı zamanda hat sanatıyla da uğraşmış ve kıymetli eserler vermiştir. Biz bu yazımızda çoğunlukla Âmidi nispetiyle anılan Diyarbakırlı hattatların ve hat sanatıyla uğraşmış şahsiyetlerin bir listesini vermek ve onları kısaca tanıtmak istedik.

Osmanlıdan günümüze kadar Diyarbakır'da yetiştirmiş hattatlar veya hatla meşgul olanlardan isimlerini tespit edebildiklerimiz şunlardır: Seyyid Kâsım Gubârî, Şani, Hâfız Muhammed Bulâk (Âgâh-ı Semerkandî), Hâmi, Seyyid Ebubekir, Hasan Bezzâz, Çeteci Abdullah Paşa, Seyyid Âdem-i Âmidî, Halil Hâmid, Diyârbekirli Said Paşa, Süleyman Nazîf, Mehmed Şabân Kâmî, Hayâlî, Rûşenî, Muhammed Fehmi Efendi, Zihnî, Zekâî, Ahmed Cemil, Mehmet Akif Tütenk, Hacı Muhammed Şükrü ve Hâmid Aytaç.
Şimdi bu hattatları sırasıyla kısaca tanıyalım:

Seyyid Kasım Gubâri (ö. 1034/1624):

Asıl adı Kasım olan Gubârî, Osmanlı devrinin en ünlü hattatlarındandır. Asıl adı Kâsım'dır. Seyyid Kâsım'ın, dört âyet ve on beş kelimeden oluşan İhlâs Sûresini bir pirinç tanesi üzerine yazma mahareti gösterdiği için Gubârî (*) lakabını aldığı nakledilir.

Seyyid Kâsım, Diyarbakır'dan İstanbul'a giderek Şeyh Hamdullah Efendi'nin damadı Şükrullah Halife'den yazı öğrenen İstanbullu Şerif Abdullah Efendi'den sülüs ve nesih meşk etmiştir.

Kazasker, Nakîbü'l-Eşrâf ve Müderris olarak Osmanlı devlet idaresinde görev yapan Gubari'nin şiirleri de vardır. Onun devrin sadrazamı için yazdığı şu şiir dikkati çekmiştir:

Ey vezîr-i dilîr-i bâ-tedbîr

Vey şehîr-i münîr-i âlem-gîr

Görür ihsânını bu âlemde

Gece gündüz niçe ganî vü fakîr

Cudun olmaz lisan ile takrîr

Lütfun olmaz kelâm ile ta'bîr

Nola olsa GUBÂRİ'ye nazarın

Bu hünerde ana olur mu nazîr

Bir pirince bunun gibi gazeli

Etdi hatt-i gubâr ile tahrîr. (Beysanoğlu, 1996:112)

Kâsım Efendi, Süleymaniye Müderrisi iken Cemâziyelahir 1027/Haziran 1618'de Nakibü'l-Eşrâf olmuştur. Bu göreve getirilişi dolayısıyla şâir Hâşimi şu tarihi düşürmüştür:

"*Kâsım Efendi şimdi nakîb oldu izzetle*," (1027/1618).

Daha sonra Mekke ve İstanbul pâyelerini elde eden Seyyid Kâsım Gubâri, Cemâziyelahir 1034/ Mart 1625 tarihinde vefat etti. Kabri Eyüp Sultan Türbesi haziresindedir. Kendisinin âlim bir zat olduğu nakledilmiştir. Sultan I. Ahmed'in yaptırdığı Sultanahmed Camii'nin *celî sülüs* yazıları kendisinindir. Tabii bu camiinin, sıva üzerinde bulunan yazıları 1976-1988 restorasyonunda yenilenmiş ve birçoğu yeniden yazdırılmıştır. Bu sebeple, Kâsım Gubârî yazıları olarak sadece, mermer üzerine hakk edilmiş *celî sülüs* hatlar kalmıştır (Müstakimzâde, 1928: 285 ; Kalpak, 2004: 9).

(*) Gubari, çıplak gözle okunamayacak kadar küçük bir yazı türüdür. Müstakil bir yazı cinsi değil her çeşit hattın çok ince yazılan biçimidir. Fakat yapı itibariye daha ziyade *nesih*le birlikte *nestalik* ve *rika* yazılarına daha uygun düşmektedir. (Ali Alparslan: "Gubârî" TDV İslam Ansiklopedisi C. XIII, s 167.)

Şânî (ö. 1083/1683):

Asıl adı Abdülkerim olup, Şânî mahlasıdır. Vanlı olduğuna dair kayıtlar olsa da, tezkire yazarlarının çoğu onun Diyarbekirli (Âmidî) olduğunu kaydetmektedir. (Beysanoğlu, 1996: 143)

Şani, Osmanlı Divan teşkilatının meşhur katiplerindendir. Hâlid-i Erzurumi'den hüsn-i hat, şiir ve şiir inşadı öğrendi. Dördüncü Mehmed'in doğumuna tarih düşürdüğü "*Nur geldi, Muhammed sulb-i İbrahim'den*" (H. 1051) şeklindeki manzumesi çok hoşa gittiğinden Van defterdarlığına tayin edildi. Hacca giderken yolda 1673 kışı sonlarında vefat etmiştir (Beysanoğlu, 1996: 143; Kalpak, 2004: 17)

Hâfız Muhammed Bulâk (Âgâh-ı Semerkandî-yi Âmidî, (ö. 1141/1728):

Asıl ismi Hafız Muhammed Bulâk olan Âgâh, h. 1040 senesinde Semerkand'da doğmuştur. İlk tahsilini memleketinde tamamladıktan sonra Buhara'ya giderek meşhur şair Şevket Buhârî'den ve Mevlâna Câmî sülalesinden bir Nakşibendî şeyhinden ilim tahsil etmiştir. Kendisi hâfız-ı Kur'ân, âlim, şâir, hattât olduktan başka, mücellid, müzehhib, ressâm ve hekkâk idi (Ali Emîrî, 1910: 23).

Âgâh-ı Semerkandî, bir süre sonra Isfahân'a uğradı. Said-i Isfahânî ile tanıştı ve onunla şairane sohbetlerde bulundu. Daha sonra Tebriz, Bağdad, Konya, Şam ve Kudüs şehirlerini dolaştı ve bu şehirlerdeki birçok alim, edip ve şairle tanıştı. Mısır'da Dâru'n-Nâsır'da hattat Nâzır Hüseyin el-Cezâirî'den hat dersleri görerek *icâzet* aldı. Oradan Hicaz taraflarına geçti. Mekke ve Medine'de kaldı. Nihayet H. 1108 senesinde Âmid'e geldi. O zaman burada revacta olan sanat dalı edebiyat idi. Büyük zatlardan eğitim görmüş böyle bir üstadın gelişi memleketin şairleri için çok büyük bir nimet olduğundan, pek ziyade bir rağbete mazhar olmuş ve Âgâh, Âmid'i artık ikinci vatan edinmiştir. Melikü'ş-Şu'ara Nâbî gibi üstatlar defalarca Âmid'e gelerek Agah ile görüşüp sohbetlerde bulunmuşlardır. Âgâh'ın Türkçe ve Farsça divanları vardır. Türkçe divanı henüz basılmamıştır. Mecmualarda kendi nefis hattıyla yazılmış bir çok Farsça gazelleri görülmüştür. Âgâh bekar bir halde yüz yaşını aşmış ömrüyle 1141'de Âmid'de vefat etmiştir (Ali Emiri, 1910: 32; Kalpak, 11-13).

Ali Emîrî Âgâh'tan bahsederken, "Şairler asrının güzidesi, memleket ahalisinin nur-didesi olan bu zat; şehrimizde yetişen üdebaya altmış sene muallimlik etmiştir" demektedir. Yine onun kaydettiğine göre Agah'ın feyzinden binlerle fudalâ ve urefâ yetişmiştir. Meşhur vezirlerden Çeteci Abdullah Paşa, Şâm ve Şehbâ (Halep) kadısı Mansurizâde Mûcib Kemâlî (*) Hâmi, Lebîb ve büyük hattatlardan Âdem Efendi bunlardan sadece birkaçıdır (Ali Emiri, 1910: 24).

(*) Mansurizâde Mustafa Mûcib (1672-1726), **Tezkire-i Mûcib**'in yazarıdır. (nşr: Kudret Altun , Atatürk Kültür Merkezi Yay. nr. 139). Bu tezkire, XVII. asırda yaşamış 107 şair hakkında bilgiler vermektedir.

18.yy'da klâsik Türk edebiyatı geleneğinin sevdirilmesi ve sürdürülmesinde önemli rol oynamış olan Encümen-i Dâniş topluluğu, Diyarbekir'de Âgâh'ın öncülüğünde kurulmuştur (Kadıoğlu, 2010: 35). Âgâh, hattatlıktaki başarısını "Câmi'-i Kebîr (Ulu Câmi') çatısında dairevî olarak celî hattıyla yazdığı, Âyet-i Kürsî ve Âyet-i Nûr"da (Alî Emîrî, 1910: 32; Akpınar, 2006: 428) ortaya koymuştur.

Agah Efendi'nin seçkin öğrencilerinden Şâm ve Şehbâ (Halep) kadısı Mansurizâde Mustafa Necip Kemali Efendi, Âmid'de Agah'tan hat sanatını öğrendiği sırada, şiir mecmuasına el yazısıyla şu ibâreyi yazmıştır: "*Li hazreti'l-Üstâz Molla Muhammed Bulâk Âgâh sellemehullah*". Diyarbakır havalisinde hat öğrenimini tamamlayan öğrencilere icazet verdikleri sırada okunan silsilenamelerde, *" el-Me'zûn min Hafız Bulâk Âgâh Semerkandi*", yani "Hafız Bulâk'tan icazetlidir" ibaresi yazılıydı (Ali Emiri, 1910: 32) .

Hafız Bulâk-ı Özbeki (Agah) , Âdem-i Âmidî'nin sülüs, nesih, talik ve diğer yazı çeşitlerini meşk ettiği üstadıdır (Müstakimzâde, 1928: 110).

Ali Emîrî Efendi, Şabân Kâmî Efendi'nin yanında Âgâh'ın bazı güzel levhaları, ayrıca bazı mecmualarda *sülüs, nesih ve ta'lîk* yazı örnekleri bulunduğunu ve bunlara işin ehli olanlarca pek kıymet verildiğini (1910: 32) yazmaktadır.
Âgâh, Diyarbakır'da çok sayıda hattâta *icâzet* vermiştir. Hâmî, Çeteci Abdullah Paşa ve Âdem-i Âmidî bunlardan birkaçıdır.

Hâmî (ö.1160/ 1747):
Asıl adı Ahmed, mahlası Hâmî olan bu zat 1090/1679 senesinde Mid'de doğmuştur. İlköğreniminin ardından şair İbrahim Haşim'den İslami ilimleri tahsil etmiş ve ilk hat derslerini almıştır. İkinci hocası ise Hâfız Bulâk Âgâh'tır (Beysanoğlu, 1996:192).

Seyyid Ebubekir (ö. 1162/1749):
XVIII. yüzyıl hattatlarındandır. Şeyh Said adındaki bir zâtın oğludur. Özellikle *nesih* ve *sülüs'*te meşhur olmuştur. Kardeşi Seyyid Ömer de tanınmış hattatlardandır (Müstakimzâde, 1928: 136; Beysanoğlu, 1996: 204; www.bilinmeyendiyarbekir.com).

Hasan Bezzâz (ö. 1166/1753):
XVIII. yüzyılın son yarısında meşhur olmuş Diyarbakır'lı hattâtlardandır. *Nesih, sülüs* ve *rık'a*'da çok ilerlemiş, şöhreti her tarafa yayılmıştır M.1753'te Amid'de vefat etmiştir. "*Geldi Kazzâz, gitti Bezzâz*" sözü bu zat için söylenmiştir (Müstakimzâde, 1928: 169; Beysanoğlu, 2996:204; www.bilinmeyendiyarbekir.com).

Çeteci Abdullah Paşa (ö. 1174/ 1760):

Diyarbekir'in Çermik kasabası halkındandır. Çok yiğit ve son derece isabetli görüşlere sahip olduğundan ve çete savaşlarında pek şöhret kazandığından Çeteci lakabıyla tanındı. Çermik'ten ayrıldıktan yaklaşık 20 yıl sonra Mîr-i mîrân rütbesi alarak 1152/1739 senesinde Sivas valisi oldu. Diyarbekir'de beş defa valilik yapmıştır (Bulduk, 2007: 107-108). Bu son görevindeyken 25 Ekim 1760'ta vefat etti. Mezarı Dağkapısı kuzeyindeki Cinobası semtinde (şimdiki Erkek Sanat Enstitüsü'nün bulunduğu tümsekte) idi. 1930'da buralardaki mezarlar kaldırılırken bu da yıkılmıştır (Beysanoğlu, 1996:206).

Çermikte iyi bir medrese tahsili görerek Arapça, ve Farsçayı öğrenmiş ve Kur'ân-ı Kerîm'i de hıfz etmiş olan Abdulah Paşa, şiirlerinde Ahi mahlasını kullanmıştır.

Diyarbakırın sayılı hattatlarından olan Çeteci Abdullah Paşa, Âgâh-ı Semerkandî'nin en meşhur öğrencilerindendir (Ali Emiri, 1910: 22).

Yazısının güzelliği ile meşhur olan Abdullah Paşa, vâli olarak görev yaptığı şehirlerde *celi* hat ile *kıta*lar yazmıştır. Birçok dostlarının konağına ve bazı camilere *celî* hattıyla yazdığı *Hilye-i Nebevi* ve levhalar hediye etmiştir (Beysanoğlu, 1996:207).

Abdullah Paşa, İçkale Camii'nde Arapça aşağıdaki mısralarının yer aldığı bir *Na't-ı Şerîf'*i büyük ve uzun bir tahtaya yazarak duvara asmış idi :

Beleğe'l-ulâ bi kemâlihi
Keşefe'd-dücâ bi cemâlihi
Hesunet cemiü hisâlihi
Sallu aleyhi ve âlihi. (Bulduk, 2007:109).

Çermik'te kendi adını taşıyan medresedeki tunç levha içerisindeki yazısı, onun hattatlığının en güzel örneklerindendir. (Beysanoğlu, 1996:207).

Seyyid Âdem-i Âmidî (ö. 1204/1790):

Âmid'de 1141/1729 senesinde doğan Âdem, Hattât Hâmid Aytaç'ın atasıdır . *Sülüs, nesih, ta'lîk* ve diğer yazı çeşitlerini Âgâh Semerkandî-yi Âmidî olarak meşhur olan Hafız Bulâk Özbeki'den meşk etmiş ve hocasının verdiği eğitim sayesinde bir *Kasîde-i Bürde'*yi elli altına yazdığı rivayet edilir (Müstakimzâde, 1928: 110; Akpınar, 2006: 428; Kalpak,8.).

Halil Hâmid (ö. 1245/1829):

Diyarbakır'da yetişen tanınmış hattat ve şairlerdendir. Adı Halil ve mahlası Hâmid olup, 1185/1771 senesinde Âmid'de doğmuştur. Büyük babaları, bazı devlet büyüklerinin

divan katipliğini yapmıştır. Babası Osman Efendi, şehirde gümrük kâtibi idi (Beysanoğlu, 1996:269).

Halil Efendi, hat konusunda Mehmed Şabân Kâmî Efendi'nin hocasıdır. M. Şabân Kâmî'nin yeğeni olan Ali Emîrî Efendi *Tezkire-i Şuâra-yı Âmid* (1910) adlı eserinde Halil Hamid Efendi hakkında şunları nakletmektedir: " *Hutût-ı mütenevvia tahririnde, büyük mahâret sahibi olmaları hasebiyle, üstâd-ı ekremimiz Mehmed Şabân Kâmî Efendi hazretleri, rik'a, divâni, siyâkât yazılarını bu zattan meşk ve teallüm eyledikleri cihetle, muharrir-i âcizin dâhi üstâdü'l-üstâdıdır*". (s. 182)

Halil Efendi, medrese tahsilini bitirip, hat sanatında da üstâd olduktan sonra Âmid'de birçok kişiye hocalık etmiştir. Otuz yaşlarında iken, 1215/1800 senesinde İstanbul'a gitmiş ve oradaki tanınmış şair ve ediplerle tanışmıştır. On iki sene kadar çeşitli yerlerde divan katipliği yaptıktan sonra 1230/1815'te memleketine dönmüştür. Yedi sene kadar gümrük katipliği görevinde bulunduktan sonra Diyarbekir mütesellimi Şeyhzâde Muhammed Bey'in yardımıyla divan katipliğine tayin edilmiştir (Ali Emîrî, 1910: 183).

Halil Efendi, gayet sağlam ve güzel bir bakış istidadına sahipti. Hangi güzel bir yazıyı karşısına alsa, o yazının aynını yazardı. Öyle ki kimse onun taklit ettiği bir yazıyı aslından kolay kolay ayıramazdı. Halil Hâmid, *sülüs* ve *nesih* yazılarını karşısına alarak; aynını yazdıktan sonra bir levha üzerine yapıştırıp, tezhip ve tezyin ederek; onu enfes bir levha haline getirirdi (Ali Emîrî 1910: 182; Kalpak, 2004: 9**).**

Halil Hâmid, yazıları taklit etme kabiliyeti sayesinde, Belgrat'ta devlete o zaman asi olan Kocuoğlu Mehmet Ağa ve Şahin Abdî gibi mütegallibe dayıların şerrinden kurtulmak ve İstanbul'a gelebilmek için, Sultan Mahmud'un ağzından uydurma bir 'Hatt-ı Âli'yi efendisi Hasan Paşa'ya hitaben yazarak; şehre gelmekte olan posta katarına verip, ahali huzurunda okuttuğu meşhurdur. Bu taklit fermânda Çavuşzade Hasan Paşa'nın sadarete tayin edildiğinden, yerine bir münasibini vekil bırakıp acele pâyitahta gelmesi belirtilmiş ve hatta bazı vükela ağzından tebrikler okuyarak, bu yol ile Belgrat kalesinden güvenle çıkarak İstanbul'a gelmiştir . Halil Hâmid Bey, ölüm tarihi olan 1245/1829 senesine kadar Diyarbekir eyaleti divân kâtipliği görevini sürdürmüştür (Beysanoğlu, 1996:269).

Diyarbakır Ulu Camiinde mihrap önünde asılı ağzı dar bir şişede saklanan, fakat günümüzde kayıp olan *sülüs* yazılı ayetler, Halil Hâmid'in hattı ileydi. O, kitabelerinde 'Divan Efendisi-zade ' diye aile adını da kullanmıştır (Beysanoğlu, 1996:270).

Mehmet Derviş Efendi (ö.1244/1829):

Diyarbakır'ın yetiştirdiği ünlü hattâtlardan biridir. Ondan hat dersi almış olan seçkin öğrencilerden

biri de ünlü ilim adamı ve şair Şeyh M. Şabân Kâmî'dir. İleride kendisinden bahsedeceğimiz hattat Zülfikar Zihnî, M. Derviş Efendi'nin torunudur (Ali Emiri , 1910: 329).

Kâmî (ö. 1301/1884):

Diyarbekir'e ilim ve sanat bakımından emeği geçmiş çok değerli bir şahsiyettir. Tam adı Mehmed Şabân Kâmi b. Ahmed el-Haskefi'dir. Kâmî, Ali Emîrî'nin büyük amcası ve aynı zamanda hocasıdır.

Âmid'de 1220/1805 senesinde doğan M Şabân Kâmî Efendi, devrin tanınmış ilim adamları yanında tahsilini bitirdikten sonra Ulu Câmi bitişiğindeki Sarı Abdurrahman Paşa Kütüphanesinde tedrîs faaliyetinde bulundu (Beysanoğlu, 1997:41; Kalpak, 2004:18-19). Talebelerinin askere alınması yüzünden ordu kumandanı Hâfız Paşa ile anlaşmazlığa düşünce 1254/1838 senesinde Mısır'a gitti. Orada Mehmet Ali Paşa ve oğlu İbrahim Paşalardan himaye gördü. Mısırda iken Rufâî şeyhi İbrahim Bâcûri'ye intisâb etti. Memleketine dönünce yaptırdığı büyük evin bir kısmını tekke haline getirdi. Kâmî, 1266/1850 senesinde Irak'a gitti. Kerkük'te iken Şeyh Abdurrahman Talebânî'den Kadiri tarikati icazeti aldı (Ali Emîrî, 1910: 409; Beysanoğlu, 1997; 41; Kalpak 18).

Kâdirî ve Rifâî Tarikatı şeyhliğini üstlenen, Divân sahibi bir şair ve çeşitli ilimlere vakıf olan Şaban Kâmî, hat sanatında da *icâzet* verecek derecede meşhurdur. Onun verdiği bir hat *icazeti* M. Sait Mermutlu'nun özel kütüphanesinde bulunmaktadır (Mermutlu, 2011: 76) .

Diyarbekir Vilâyet Gazetesinin 28 Teşrîn-i Sâni 1285 (10 Aralık 1869) tarihli nüshasında Kâmî Efendi'den hat dersleri alan öğrencilerin mezuniyet törenine ilişkin bir habere yer verilmiştir. Burada hat derslerini başarıyla tamamlayan öğrencilerden on ikisinin diploma almaya hak kazandıkları ve bu münasebetle Kâmî Efendinin konağında diploma (*icâzet*) töreni düzenlendiği bildirilmektedir. Aynı habere göre bir kısmı on iki ve on üç yaşlarında olan bu öğrencilerin mükemmel ve birbirlerinden güzel eserler meydana getirdikleri belirtilmektedir. Öte yandan aynı haberde Kâmî Efendi'nin on iki yaşındaki kızı Ümmü Gülsüm'ün de hat sanatına vakıf olduğu, *sülüs, nesih* ve çeşitli yazılarda mahir olduğu ve aynı törende *icazet* aldığı belirtilmekte ve küçük yaşta olduğu halde bu sanatta gösterdiği başarı övülmektedir. Haberin devamında Kâmî'nin hat derslerine devam ederek başarılı olan başka şahsiyetlerin de bulunduğu, ancak bunların mezuniyet töreninin bayramdan sonra yapılacağının öğrenildiği kaydedilmektedir (Ekmekçi, 2009: 44).

M. Şaban Kâmî Efendi, ünlü hattatların hat örneklerinden oluşan zengin bir hat koleksiyonuna sahipti. Âgâh Semerkandî'nin en güzel hat eserleri onda bulunmakta idi. Ali Emîrî'nin kaydettiğine göre onda en güzel hat levhaları, *sülüs, nesih* ve *ta'lîk* yazı örnekleri ve kendi el yazısıyla yazdığı nâdir kitap mecmualar mevcuttu (s. 32).

Hayâlî (ö. 1304/1887):

Asıl adı Ahmed olup şiirlerinde Hayâlî mahlasını kullanmıştır. Ahmet Hayâlî, yukarıda biyografisi verilen ünlü alim ve şâir Şeyh Muhammed Şabân Kâmî'nin oğludur. Hayâlî, 1266/1850 yılında Diyarbakır'da dünyaya geldi ve babasından ilim tahsil ettikten sonra 11 yaşındayken *hüsn-i hat* icâzeti aldı (İbnü'l-Emin, 584-585; Beysanoğlu, 1997: 1). Tahsilini tamamladıktan sonra bir müddet serbest çalışan Ahmed Hayâlî, sonraları memurluğu tercih ederek 1293/1877'de Diyarbakır Rüsûmat Nezâreti Evrâk-ı Sahîha Müdürlüğü'nde göreve başladı. On yılı aşkın uzun bir müddet bu görevi yürüten Hayâlî, 23 Şaban 1304/1887 tarihinde 37 yaşındayken vefat etti (Beysanoğlu, 1997: 1).

Geniş bir kültüre sahip olan Ahmed Hayâlî, Arapça ve Farsçayı gayet iyi bildiği gibi bu dillerin edebiyatına da vakıftı. Şiir divanı günümüze ulaşmamıştır.

Hayali, "hutût-ı mütenevvi'a temşik" ederdi, yani çeşitli yazıları öğretirdi. Ali Emîrî, Hayâlî Efendi'nin yazıdaki maharetinden, en meşhur hattâtların yazılarını taklid etme kudretinden bahsederken şunları söylemektedir: "*On iki kalemden on iki adet öyle elvâh-ı bi-nazîr tahririne muvaffak oldular ki eğer Yâkût-i Musta'sım görseydi esîr-i hayret olurdu*" (İbnülemin, 1988: 584).

Diyarbekirli Said Paşa (ö. 1308/ 1891):

Ünlü yazar Süleyman Nazif'in babası olan Said Paşa, hat icâzetini Şeyh Muhammed Şaban Kâmî'den almıştır. Çeşitli illerde mutasarrıflık görevinde bulunmuş olan Said Paşa, *Mirâtü'l-İber* isimli tarih kitabının ve çok sayıda edebî eserin de müellifidir.

Said Paşa'nın H. 1370 tarihli *ta'lîk* bir levhası bugün Abdüsettar Hayati Avşar'ın yanındadır. Bu levhada, Hz. Peygamberin " Kim kadere inanırsa kederden kurtulur" anlamına gelen *Men âmene bi'l-qaderi emine min el-kederi"* şeklindeki hadîs-i şerîfi yazılıdır (Ergin, 2001; 25) .

Rûşenî (ö. 1325/1909):

Gülşenîzâdelerden Hacı Salih Efendi'nin oğlu olan Hacı Bekir Rûşenî, 1244/1828 senesinde doğdu. Çeşitli vilayetlerde katiplik yapmıştır. Şiirlerinden günümüze bir gazeli ulaşmış olan Rûşenî, Diyarbakır''ın tanınmış hattâtları arasında yer almaktadır (Beysanoğlu, 1997:50).

Muhammed Fehmi Efendi (ö. 1910):

Kulplu Hasan Efendi'nin oğlu olan Muhammed Fehmi Efendi**,** Diyarbekir'de iyi bir öğrenim görmüş, hem ilim ve hem de hat alanında icazet almıştır. M. Fehmi, Behram Paşa mahallesinde bulunan ve halk arasında Aynalı Minare olarak bilinen Hoca Ahmed Camii'nde imamlık ve yine aynı semtteki Sülûkiye Medresesinde müderrislik yapmıştır. (Kalpak, 2004: 16).

Muhammed Fehmi Efendi'nin 1331'de yazdığı *celî sülus* ve *sülus*'ten oluşan enfes bir varaka ve 1300 tarihli bir *En'am-ı Şerîf*, torunu Şaban Peker Bey'in yanındadır (Kalpak, 2004: 16). Birçok kişiye hat dersleri vermiş olan Muhammed Fehmi Efendi, 1910 senesinde 57 yaşında vefat etmiştir.

Zihnî (ö.1330/1914) :
Zülfükar Zihnî, Diyarbakır hanedanından Hacı Osman Ağa'nın oğlu olarak 1274/1853 yılında doğdu (Ali Emiri, 1910:328; Beysanoğlu, 1997: 55). Anne tarafından meşhur hattat Mehmet Derviş Efendi'nin (ö.1244/1829) torunlarından olan Zülfükar Zihnî, bazı sıbyân mekteplerinde ders gördükten sonra dedesi Mehmet Derviş Efendi'nin hattaki en iyi öğrencilerinden Kâmî'den ders almaya başlamış ve zamanının şöhretli hattatlarından biri olmuştur (Ali Emiri, 1910: 329).

Zekâî (ö. 1920):
Diyarbakır hanedanından İbrahim Ağa'nın oğlu olarak 1270/1853 senesinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Ahmed olan Zekâî, 1287 yılında Kamî'den çeşitli ilimleri tahsil etmiş ve onun verdiği hat derslerine devam etmiştir. Zekai, 1293 yılında Hüsn-i hattan icazet alarak tanınmış hattatlardan biri olmuştur. Onun, *hatt-ı celî* ile yazdığı bazı levhalar mevcuttur (Ali Emîrî, 1910: 327; Beysanoğlu, 1997: 57).

Sultan V. Murat'ın 1293'te tahta oturması üzerine bazı beyitlerle birlikte kaleme aldığı bir tarih kıtası zamanın Diyarbakır gazetesinde neşr olunan Zekâî, çeşitli memuriyetlerde bulunmuş, bu memuriyetlerinden biri olarak 1296'lı yıllarda Vilayet Kalemi'nde çalışmıştır.

Zekâî'nin günümüze bazı gazelleri ulaşmıştır.

Süleyman Nazif (ö. 1248/1927):
Yukarıda adı geçen Diyarbekirli Said Paşa'nın oğlu olan Süleyman Nazif Efendi'nin *rik'a* hattı, o zamanki yazıların en iyilerindendi. O, II. Mahmud için bir tuğra yazmış ve altına şu beyti yazmıştır:

Padişâhâne bu tevkî-i zarîf
Eser-i kilk-i Süleyman Nazîf

Bu tuğra, yakın zamana kadar II Mahmud'un kızının oğullarında muhafaza edilmekteydi (Beysanoğlu, 1996: 283).

Ahmed Cemil Efendi:
Muhammed Fehmi Efendi'den hat teallüm ederek hattâtlık payesi almış ve hat sanatında onun takipçisi olmuştur (Kalpak, 16).

Mehmed Akif Tütenk (ö. 1952):

M Akif Tütenk, 1875 senesinde Diyarbakır'da doğdu. Diyarbakır tarihi ve kültürünü çeştili yönleriyle araştırmış bir kişi olan Tütenk, Milli Mücadele sırasında büyük yararlıklar göstermiş ve Birinci Büyük Millet Meclisinde Diyarbekir mebusu olmuştur. Tütenk, Üstat Hamid Aytaç'a ilk yazı aşkını aşılayan kişi olup Hamid'in Sibyan Mektebindeki muallimidir. Tütenk, kıymetli bir hattat ve bir hat koleksiyoncusudur. Bir çok tanınmış hattâtın yazılarını kendi şahsi koleksiyonunda toplamıştır (Beysanoğlu, 1997:276). Tütenk, geride zengin bir kütüphane ve Diyarbekir tarihi ve kültürüne dair kıymetli bilgilerin yer aldığı dört defter bırakmıştır (Kalpak, 2004: 20).

Hacı Muhammed Şükrü Efendi (ö. 1964) :

Liceli Mehmet Şerif'in oğlu olan Hacı Şükrü Efendi, 1954 senesinde kurulan Diyarbakır İmam Hatip Lisesinin ilk hocalarındandır. Öğretmenlikten sonra İskender Paşa Camiinde imamlık yapmaya başlamıştır. İlginçtir, Muhammed Şükrü Efendi, günümüzdeki uygulamanın aksine imamlıktan öğretmenliğe değil, öğretmenlikten imamlığa geçmiştir (Kalpak, 2004: 21).

Diyarbakır İmam Hatip Okulu'nun ilk mezunlarından olan ve Kur'an elifbasını hocası Hacı Şükrü'den öğrenmiş olan Dr. Abdullah Süheyl Baran, Hacı Şükrü'nün bir tebeşir parçasını yan tutarak kara tahtaya yazdığı *nesih*'lerin birer sanat şaheseri olduğunu söylemektedir (www.bilinmeyendiyarbekir.com).

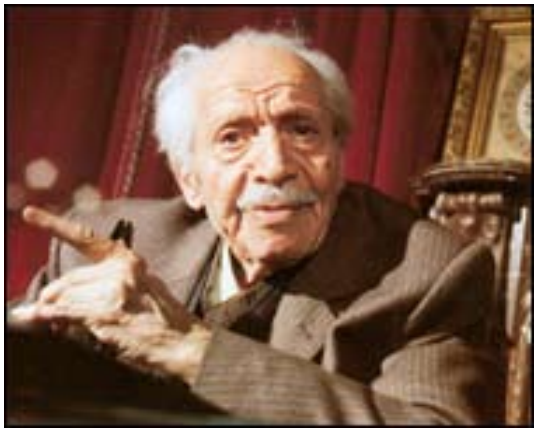
Okuldaki öğretmenler arasında ve çevresinde Heci 'Emi' olarak çağrılan Hacı Şükrü, Hattât Hâmid'in okul arkadaşı idi. Kendisi de o sırada Diyarbakır'da görev yapan hattât Hüseyin Tulpar'dan (*) dört ay kadar hat dersi almış olan Dr. Baran'ın deyişiyle "Hattât Hamid, İstanbul'a gittiği için meşhur oldu. Heci Şükrü ise yerel kaldı, unutuldu" (www.bilinmeyendiyarbekir.com)

Babası ve kendisi, İskenderoğulları ile yakın ilişkisi olan Hacı Şükrü, İskender Paşa Câmii'ndeki imamlığı sırasında camiyi kendi yazdığı hatlarla süslemiştir. Mihrap alınlığındaki Besmele-i Şerif'i *nestalîk* hattıyla ve onun altındaki Âl-i İmrân Suresi 37. Âyetini de *celî sülus* hattıyla o yazmıştır. Besmele ile ayet arasında da hattâtın, yani Hacı Şükrü'nün ketebesi bulunmaktadır (Kalpak, 2004: 21).

Hacı Şükrü, 1964 Şubat'ında bir Kadir gecesi, İskender Paşa Camii'nde son vaazını verdikten sonra, yetmiş küsür yaşında vefat etmiştir.

(*) Son dönem hattatlarımızdan Mustafa Halim Özyazıcı'nın (ö. 1964) öğrencilerinden olan Hüseyin Tulpar 1964-67 senelerinde Diyarbakır İmam Hatip Lisesinde öğretmenlik yapmıştır

Hâmid Aytaç (ö. 1982):



Forograf 1. Hattat Hamid AYTAÇ

İslam dünyasının 20 yüzyıldaki en büyük hattatı olan Hâmid, 1891 yılında Diyarbakır'da doğdu. Hamid, daha önce adı geçen ünlü hattat Seyyid Âdem-i Âmidî'nin torunlarından Zülfikar Ağa'nın oğludur. Asıl adı, Şeyhmus, mahlası Azmî'dir. Bundan dolayı ilk yazılarının altında Azmî imzası vardır. Kavâs-ı Sağîr Câmii imamı Said Efendi'den ve *hüsn-i hat* hocası Abdüsselam Efendi'den de eğitim gördü. Askerî Rüştiye'de Hoca Vâsıf Efendi'den *rik'a* dersi, Fotoğraf öğretmeni Jandarma Kolağası Ahmet Hilmi Bey'den de *sülüs* hattını öğrendi. Ressâm Hilmi Efendi'den de Fotoğraf dersleri aldı (Alparslan, 1972: 16-17; Beysanoğlu, 1997: 429-431).

Kırlangıç kanatlarının hareketlerini andıran *ta'lik* yazısını kendi yeteneği ile öğrenen Hâmid Bey, çocukluk ve okul anılarını anlatırken, bir gün Kur'ân-i Kerîm'in kenarına *nesih* yazısını taklit ederek bir âyet yazdığı için falakaya yatırıldığını söyler. Yazıya ve Fotoğraf yapmaya olan hevesi yüzünden diğer derslerini ihmal ettiği için sınıfta kalan Hâmid Bey'e babası tarafından Fotoğraf ve yazı sanatı ile uğraşması yasaklanır. Ancak, güzel bir tesadüf onun yine hat sanatına dönmesini sağlar. Padişah II. Abdülhamid'in tahta çıkışının yıldönümünde kent belediyesi tarafından düzenlenen kutlama törenleri için hazırlanan bez afişlerin yazımında görev alıp başarılı olunca, babası tarafından konulan yasak kaldırılır ve Hâmid, yeniden hat sanatı ile ilgilenmeye başlar. Rüştiye'yi ve İdadi'yi Diyarbakır'da tamamladıktan sonra, yüksek öğrenim yapmak üzere 1906 yılında İstanbul'a gönderilir. Hâmid, burada bir yıl hukuk okuduktan sonra eski adı Sanâyi-i Nefîse Mektebi olan, Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer ve Hat bölümünü bitirir (Alparslan, 1972: 17; Berk, 2003: 36).

Hâmid, 1908 yılında Haseki'de Gülşen-i Maârif Mektebi'nde hat sanatı hocalığına atanır. İki yıl sonra da Harbiye Mektebi Matbaası'nda hattat olarak çalışmaya başlar. Bu sırada Erkân-ı Harbiye-i Umumiye (Genel Kurmay Başkanlığı) Baş Hattâtı ve aynı zamanda hocası olan Mehmet Nazif Efendi'nin vefatı üzerine bu göreve atanır (www.kalemguzeli.org).

Hâmid, Erkân-ı Harbiye hattatı olarak çalışırken, mesai saatleri dışındaki vakitlerini değerlendirmek için, Cağaloğlu'nda "Hattât Hâmid Yazı Yurdu" ismiyle bir yazıhane açar. O zamanlarda, memurların ikinci bir iş yapmaları yasak olduğundan, dükkanında 'Hâmid' müstear ismini kullanır. Durum anlaşılınca, memuriyetten istifa eder ve kendisini tamamen dükkanındaki işine verir. Bu arada, 'Hâmid' ismi yayılıp tanınınca, Musa Azmî olan asıl ismini değiştirerek 'Hâmid' yapar. Kendisi bu durumu anlatırken "Asıl adım Azmî iken, azmettim, Hâmid oldum. Şimdi de Allah'a hamd ediyorum. Bu imzaya çok şey borçluyum" demektedir (Berk, 2003: 36).

Hâmid Bey'in çoğu İstanbul'da olmak üzere yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda cami, mescit ve çeşmede yazıları vardır. En önemli eserleri iki adet Mushaf-ı Şerîf ve Şişli Camii'ndeki yazılarıdır. Bunlardan başka Ankara Kocatepe Câmii, Eyüp Câmii kubbe yazıları, Söğütlüçeşme Câmii, Yeni Postane arkasındaki mescidin yazıları, Ayasofya Levhaları, sayısız kitap kapak yazıları, hat örnekleri, hilyeler, mezar taşları ve binlerce levha sayılabilir. Fakat kendisi "*Câmilerdeki yazılarımın en mükemmeli Şişli Câmii'nin yazılarıdır*" demiştir. Gerçekten de Şişli Câmii kapısındaki *müsenna celi sülüs* yazısı, onun şaheserlerindendir (www. kalemguzeli. com).

Hâmid'in öğrencilerinden Dr. Mehmet Refii Kileci, üstadının İstanbul'daki hat derslerine Irak ve Suriye başta olmak üzere birçok Arap ülkesinden hattat ve talebenin katıldığını, üstadının kendisine Irak'a 1500'den fazla levha yazdığını, 1935 - 1970 yılları arasında Arap aleminden hayli sipariş aldığını ve onlarla geçimini sağladığını söylediğini anlatmaktadır. (**www.kileci. net/hocam**)

Hâmid, 18 Mayıs 1982 günü İstanbul'da vefat etmiş ve Karacaahmet Mezarlığında hattatların piri olarak kabul edilen Şeyh Hamdullah'ın mezarı yanında toprağa verilmiştir.

Hâmid Aytaç, yazdığı eserlere ilaveten çok sayıda hattat yetiştirmiştir. Bunlardan bazılarının isimleri şöyledir: Halim Özyazıcı, Dr. Uğur Derman, Hasan Çelebi, Hüseyin Kutlu, Adanalı Ahmet Fatih, Doç. Dr. Hüseyin Öksüz, Prof. Dr. Hüsrev Subaşı Mimar Abdülvehhab Avanoğlu, Kemani İzzet Bey, merhum Erzincanlı Yusuf Ergün, Savaş Çevik, Doç. Dr. Süleyman Berk, İsmail Yazıcı, Yusuf Sezer, Hüseyin Gündüz, Talip Mert ve Dr. M. Refii Kileci. Hattat Hüseyin Öksüz Beyefendi, bu satırların yazarının Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'ndeki öğrenciliği sırasında Hüsn-i Hat hocası olmuştur. Ben hat sanatını sürdürememiş olsam da, aralarında sınıf arkadaşım Doç. Dr. Mehmet Memiş ve başkalarının bulunduğu birçok kişi, Hattat Hamid mektebinin takipçileri olarak Hüsn-i Hat alanında kıymetli eserler vermeye devam etmektedir. Bu vesileyle hocama Yüce Allah'tan sağlık ve mutluluklar dilerim.

Sonuç

Osmanlılar devrinde, XVI. yüzyılın başından itibaren *hüsn-i hat* sanatı büyük bir gelişme göstermeye başlamış ve Amasyalı Şeyh Hamdullah'ın (ö. 1520) meydana getirdiği üslup Diyarbakır'daki hattatlar üzerinde de etkisini göstermiştir. Osmanlı devrinin sonlarına kadar Diyarbakır'daki eğitim kurumlarında *Hüsn-i hat* dersleri veriliyor ve başarılı olanlara, törenle *icazet* adı verilen diplomalar veriliyordu.

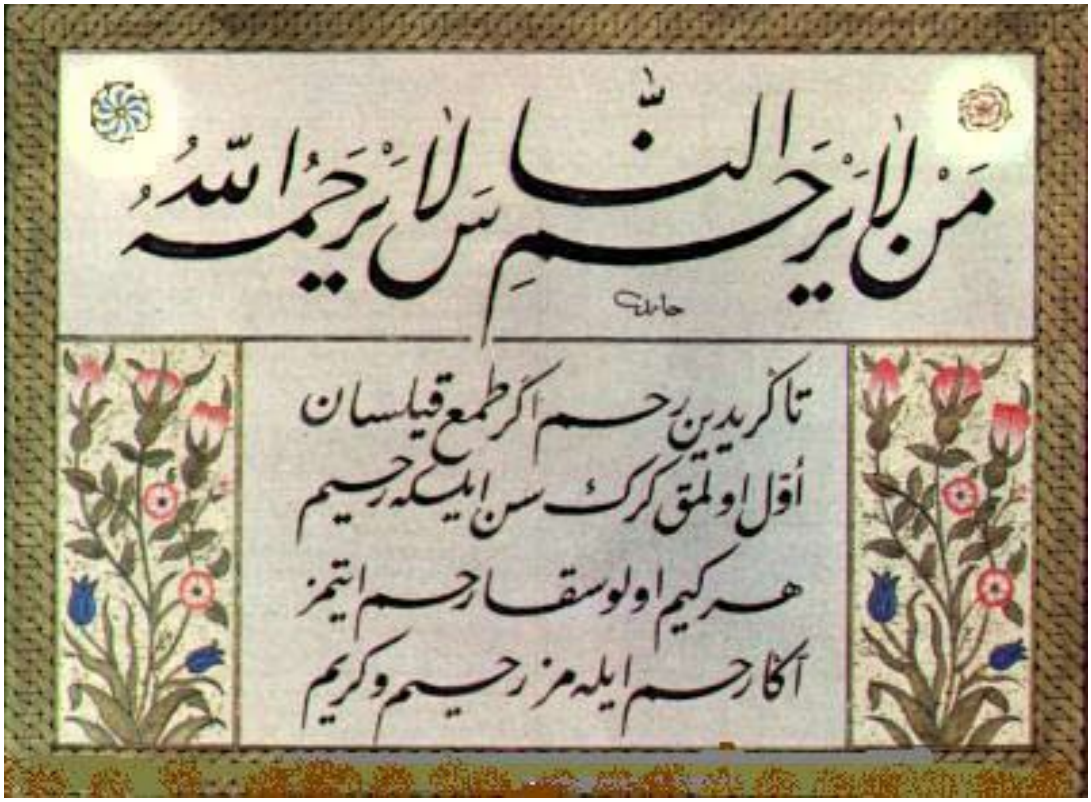
Osmanlılar devrinde Âmid adıyla bilinen Diyarbakır'da hat sanatı daha çok kütüphanelerdeki binlerce kitapta ve mimarî eserlerde kendini göstermiştir. Günümüze çok azı ulaşmış olmakla birlikte, *murakka, levha ve hilye*ler, hattatların meydana getirdiği diğer kıymetli eserleri oluşturmaktadır.

Diyarbakır'ın yetiştirdiği hattâtların çoğu aynı zamanda ilim adamı ve şair olarak da tanınan kimselerdir. Kesin bir rakam olmamakla birlikte sayıları yirmiden fazla olan hattatlar arasında Seyyid Kâsım Gubârî, Âgâh-ı Semerkandî (nâm-ı diğer Hafız Muhammed Bulâk), Âdem-i Âmidî, Halil Hâmid, Şeyh Muhammed Şabân Kâmî ve Hâmid Aytaç'ın isimleri ön plana çıkmaktadır.

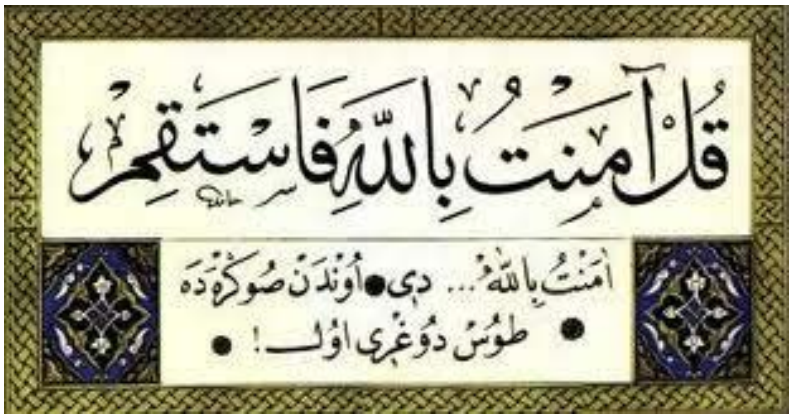
Hattat Hamid Aytaç'tan Hat Örnekleri



Hâmid Aytaç merhumun; 1369/1950 Tarihinde yazdığı Celî Sülüs Besmele. Tezhib: Sıtkı Elçin




بسم الله الرحمن الرحيم
عمر
ابوبكر
عثمان
علي
وما ارسلناك الا رحمة للعالمين


قل آمنت بالله فاستقم
آمنت بالله ... دی • اوندن صوکره ده
• طوس دوغری اول ! •


١٣٢٠
Eser detayları için: www.KalemGuzeli.net


بسم الله الرحمن الرحيم
وان يكاد الذين كفروا ليزلقونك بابصارهم
لما سمعوا الذكر ويقولون انه لمجنون
وما هو الا ذكر للعالمين

Kaynakça

ABAKAY, M. Ali (2011) . Osmanlı Diyarbekir Salnamelerinde Maarif (http:// www. tyb. org. tr)

ACAR, Abdurrahman (2008). "Diyarbakır Medreseleri ve Osmanlı Eğitim Sistemi İçerisindeki Yerleri", **Osmanlı'dan Cumhuriyete Diyarbakır**, (editör: Bahaeddin Yediyıldız-Kerstin Tomenendal), Diyarbakır Valiliği-Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayını., I, 111-157.

AKPINAR, Şerife (2006). **Hacı Hâfız Mehmed Bulak Âgâh Ve Dîvânı, Adana:** Ç.Ü**. Sosyal**
Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 15, Sayı 2, s. 425-440.

ALİ EMİRİ (1328/1910). **Tezkîre-i Şuarâ-yı Âmid,** Dersaadet:C. I.

ALPARSLAN, Ali (1972). Hattat Hamid Aytaç , **Hayat Tarih Mecmuası,** Yıl:3, Sayı: 11, s. 16-22.

ALPARSLAN, Ali (1992). **Ünlü Türk Hattatları,** Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları.

BAŞ, Gülsen (2006). **Diyarbakırdaki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme**, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

BEKTAŞ, Ekrem (2011). Diyarbakırlı Kâmî Ve Mevlidi, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Terature And History Of Turkish Or Turkic** *Volume 6/1 Winter 2011, P. 779-856,*

BERK, Süleyman (2004). **Eyüplü Hattatlar,** İstanbul: Eyüp Belediyesi.

BERK, Süleyman(2002). Hattat Hâmid Aytaç (1893- 1982)'la Alâkalı Birkaç Not, **Hattat Hâmid Aytaç Kitabı**. İstanbul: Kitabevi, s. 109- 114.

BERK, Süleyman (2003). Bir Azmin Hikayesi: Hattat Hamid Aytaç ve Gülzar-ı Besmele, **El Sanatları,** İstanbul: Sayı: 6, s. 36-46.

BEYSANOĞLU, Şevket (1996). **Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları**, C.1 (1996) , C:2 (1997), Ankara: San Matbaası.

BEYSANOĞLU, Şevket (2003). **Anıtları ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi, I,** Ankara : Kahraman Ajans, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

BULDUK, Abdulgani Fahri (2007). **Diyarbakır Valileri**, haz: Eyüp Tanrıverdi-Ahmet Taşğın, İstanbul: Medrese Yayınları.

CAN, Yılmaz-Recep Gün(2005) . **Anahatlarıyla Türk-İslam Sanatları**, İstanbul: Din ve Bilim Kitapları.

DERMAN, Uğur (1997). "Hat", Türkiye Diyanet Vakfı **İslam Ansiklopedisi**, XVI, 427.

EKMEKÇİ, Gülistan (2009). **Diyarbekir Gazetesine Göre Diyarbakır'da Kültür ve Sanat Hayatı (1869-1871)**, Diyarbakır: Dicle Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Abdurrahman Acar).

ERGİN, Abdullah(2001). **Diyarbekirli Sait Paşa'nın Hayatı, Eserleri ve Tarihçiliği** Diyarbakır: Dicle Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Abdurrahman Acar).

GÜLGEN, Hicabi (2011). **Ana Hatlarıyla Türk-İslam Sanatları Tarihi**, Bursa: Emin

Yayınları.

Hattat Hamid Aytaç (Amidi) Paneli (1997). Editör: Hizbullah Kaplan, İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Hattat Hamid Aytaç Kitabı (2002). Hazırlayan: İsmail Yazıcı, İstanbul: Kitabevi, İstanbul.

İNAL, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1988) , **Son Asır Türk Şairleri** , İstanbul: Dergah yayınları

İSEN, Mustafa (1997). Tezkireler Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış, Ötelerde Bir Ses, Ankara: Akçağ Yayınları.

KADIOĞLU, İdris(2010). Diyarbekir *Encümen-i Dâniş*"inin Üstad Şairi Âgâh Ve Devrindeki Şairler Üzerindeki Etkisi, **DÜSBED**, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi), Kasım 2010, Yıl:2, Sayı:4

KALPAK, Serkan(2004). **Diyarbakır'da Hat Sanatının Gelişimi ve Diyarbakırlı Hattatlar**, D. Ü. İlahiyat Fakültesi Lisans Tezi, (Danışman: Doç. Dr. Abdurrahman Acar).

MERMUTLU, M. Sait (2011). Muhammed Şaban Kâmî-i Âmidî'nin Eserleri -*www.e-sarkiyat. com (e-Şarkiyat, İlmi Araştırmalar Dergisi), Sayı: VI, Kasım 2011,75-89.*

MÜSTAKİMZADE, Süleyman Sadeddin Efendi (1928). **Tuhfe-i Hattatin** , İstanbul: Devlet Matbaası.

ÖMER MOHAMED ALİ(1994). **Hattat Hamid Aytaç, Hayatı ve Eserleri,** İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÖZÖNDER, Hasan(1991), Doğumunun 100. Yılı Münasebetiyle Diyarbakırlı Hattat Hamid Aytaç ve Hat Üslubu, **Ziya Gökalp Üç Aylık Kültür Dergisi,** C. IX, S: 62 , s. 73-84.

ÖZKURT, Kemal (2011). Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Yazı, **Diyarbakır Mimarisi** (Editör: İrfan Yıldız), Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, s. 637-660

RADO, Şevket (1982). **Türk Hattatları.**

SEZER, Bilal (2009): Hamit Aytaç'ın Ödemiş Kubbeli Camiindeki Yazıları, Erzurum: **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,** Sayı: 23, s. 205-214

SERİN, Muhittin (1999). **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

TUNCER, Orhan Cezmi (1996). **Diyarbakır Camileri**. Diyarbakır: Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

YAZIR, Mahmud Bedreddin (1972) : **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli**. (Haz: Uğur Derman). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ayyıldız Matbaası.

YILDIZ, Hatip (2009). Diyarbekir Vilayeti Maarif Masraf Bütçeleri, (1870–1920), **www. e-sarkiyat. com** (Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi) , Sayı: I Nisan 2009, s. 89-103.

HÂMİT AYTAÇ'IN ÖDEMİŞ KUBBELİ CÂMİİ'NDEKİ YAZILARI

Bilal SEZER

DEÜ İlahiyat Fakültesi
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

1. Giriş

İzmir'in Ödemiş ilçesindeki Kubbeli Câmii'nde son devrin meşhur hattatı Hâmit Aytaç (ö. 1982)'ın yazıları bulunmaktadır. Bu çalışmamızda, Hâmit Bey'in daha önce hiç konu edilmemiş bu yazılarını sanatsal açıdan değerlendirmeye çalışacağız.

2. Ödemiş

Ödemiş, İzmir'e bağlı 65 bin nüfuslu bir ilçedir. İzmir'e uzaklığı 113 kilometre, yüz ölçümü 1212 kilometrekare deniz seviyesinden yüksekliği 123 metredir. Küçük Menderes havzasının sulak ve bereketli toprakları üzerine yerleşmiş olan Ödemiş'in kuzey doğusunda adı tarihte mitolojik öykülere karışmış Bozdağlar (2175 m), güneyinde ise Aydın dağları (1646 m) bulunmaktadır. Akdeniz ikliminin hâkim olduğu bölgede ilk yerleşim yaklaşık beş bin yıl öncesine dayanır. Günümüze kadar birçok medeniyet hüküm sürmüştür. (Akkan, 2001:3)

3. Kubbeli Câmii

Kubbeli Câmii, Ödemiş'te yapılan Cumhuriyet devri yapılarındandır. Câmii eski lise binasının kuzeyinde yer alır. Câminin olduğu mahalde vaktiyle Binbaşızâde Medresesi bulunuyordu. Medreseler lağvedilince İl Dâimi Encümeni, 1927 tarihli bir kararıyla yanı başındaki okula (lise) devretti. Belediye medrese ile okul arasından yol geçirince, bu yeri Ali Köymen satın aldı ve bir heyet oluşturarak câmii yapmaya karar verdiler. Bu heyette yer alan şahıslar şöyledir: Tavaslı İsmail Hakkı (başkan), Cevat Noyan, Mehmet Aygen, Suphi Kılınçoğlu, Kebapçı Hacı Mehmet, Galip Keskin, Abdülkadir Kaynar ve Necip Çerçi. 1950 yılında inşaatına başlanan câmii, 12 Nisan 1955 tarihinde, Ramazanın ilk günü halkın hizmetine girdi. (Dural, 2004:187)

4. Hâmit Aytaç

Asıl adı Şeyh Mûsa Azmî olan Hâmit Aytaç 1891 yılında Diyarbakır'da doğdu. Babası Zülfikâr Ağa, annesi Müntehâ Hanım'dır. Diyarbakır'da sıbyan mektebini, askerî rüşdiyeyi ve idâdîyi bitirdikten sonra 1908'de yüksek tahsil için İstanbul'a gitti. Bir yıl Mekteb-i Nüvvâb'a devam ettikten sonra Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne kaydoldu. Fakat geçimini temin için Gülşen-i Maârif Mektebi'nde hat ve Fotoğraf hocası olarak çalışmaya başladı. Rüsûmat Matbaâsı, Mekteb-i Harbiyye Matbaâsı ve Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Matbaâsı'da hattat olarak çalıştı. Mûsa Azmî Bey memuriyeti yanında Bâbıâli'de Hattat Hâmit Yazı Yurdu'nu açarak piyasaya yazılar yazmaya başladı. Bir süre sonra resmi görevinden ayrılıp kendini tamamen bu işe verdi. Harf inkılâbından sonra atölyesini grafik atölyesi haline getirdi. Bunun yanı sıra yazı ile irtibatını kesmedi ve yurt içi ve yurt dışından gelen özel siparişleri değerlendirdi. 1960 yılında Paşabahçe Cam Fabrikası'na girdi ve 1975'te emekliye ayrıldı. 19 Mayıs 1982'de vefat etti.

Hâmit Bey ilk yazı derslerini sıbyan mektebinde hocası Mustafa Âkif (Tütenk) Bey'den aldı. Askerî rüşdiyede Yüzbaşı Hilmi Bey'den sülüs, Vâhit Efendi'den rik'a meşketti. Ayrıca Hoca Esad Efendi ile Kolağası Ahmet Hilmi Efendi'den de sülüs ve nesih dersleri aldı. İdâdi yıllarında, Mustafa Râkım (ö. 1826) yolunda bir hattat olan akrabası Abdüsselam Efendi'den sülüs ve celîsini ilerletti. İstanbul'a geldiğinde Hacı Nazif Bey (ö. 1913)'den celî sülüs, Reîsülhattâtin Kâmil Akdik (ö. 1941) ile Neyzen Emin Yazıcı (ö. 1945)'dan sülüs ve nesih yazılarında faydalandı. İsmail Hakkı Altunbezer (ö. 1946)'den tuğra çekmesini geliştirdi. Talikte bir müddet Hulûsi Efendi (ö. 1940)'ye devam ettiyse de daha çok Mehmet Esad Yesârî (ö. 1798)'nin yazı örneklerinin etkisinde kaldı ve onun yolunu benimsedi. 1916'dan sonra yazılarında "hâmid" imzasını kullandı ve daha çok bununla tanındı. Celî sülüste Râkım ve Sâmi Efendi (ö. 1912)ler yolunda mükemmel eserler meydana getirdi. Sanat hayatının en parlak devresi 1920 ile 1965 yılları arasına rastlar. (İbnülemin, 1970:119; Derman, 1992*:* 229; Rado, 1984:267; Alpaslan, 1999:100; Serin, 1999:193; Subaşı, 1991:287)

Hâmit Aytaç'ın sanatını geliştirmede şahsi gayreti ve çabası ön planda gelir. O eski usûlde bir hattatın yanında yetişmiş olmayıp daha çok hat otoriteleriyle mütâlaa ve müzâkerelerde bulunarak ve eski hattatların yazı örneklerini sabırla ve titizlikle inceleyerek ilerlemiş ve başta celî sülüs olmak üzere sülüs, nesih, celî talik ve diğer yazı çeşitlerinde hemen hemen aynı kudrette kalem kullanan bir sanatkâr şahsiyetiyle kendisini sanat çevrelerine kabul ettirmiştir. Hâmit Aytaç, İslâm yazı sanatlarına yön veren ve İslam dünyasının dikkatlerini İstanbul üzerinde toplamayı başaran büyük Türk hattatlarının sonuncusudur. (Subaşı, 1991:287)

5. Kubbeli Camiindeki Yazılar

5.1. Giriş Kitâbesi:

Câmii'nin harîm kısmına girerken kapı üzerinde " İnnes-salâte kânet alel-mü'minîne kitâben mevkûten" (Nisâ Sûresi 4/103) (Hiç kuşkusuz namaz mü'minler üzerine vakitleri belli bir farzdır) (Dumlu, 2004:82) âyeti celî sülüs olarak yazılmıştır. Yazı yaklaşık 50x130 cm. mermer üzerine oyulmuş olup, bu oyulma esnasında harf anatomisinin keskin hatları kaybolmuştur. Yazının imzası vardır fakat tarihi yoktur (Fotoğraf –1).



Fotoğraf-1 : Ödemiş Kubbeli Câmii Giriş Kitâbesi.

5.2. Lafza-i Celâl, Lafza-i Nebî, Çihâr-ı Yâr, Hasan ve Hüseyin Levhaları:

Bu levhalar 8 adet olup, 1x1 m. ebatlarındadır. Yazılar celî sülüs zerendûd'dür. (Yılmaz, 2004:381) Levhaların lafızları şöyledir: " Allah celle celâluhû", " Muhammed aleyhisselâm", " Ebû Bekr es-sıddîk radıyallâhu anh", " Ömeru'l- Fâruk radıyallâhu anh", " Osman radıyallâhu anh", " Ali radıyallâhu anh", " Hasan radıyallâhu anh", " Hüseyin radıyallâhu anh". Lakap ve duâ cümlelerinin yazıları "hareke kalemi" (Yılmaz, 2004:109) kalınlığındadır. " Radıyallâhu anh" ibâresinin her bir levhadaki istifi farklıdır. " Hasan" levhasında tarih, " Hüseyin" levhasında da hattatın imzası vardır (Fotoğraf –2).



Fotoğraf-2: İsm-i Celâl, İsm-i Nebî, Çihâr-ı Yâr, Hasan ve Hüseyin Levhaları.

5.3. Cum'a Âyeti Levhası:

Minber üzerinde asılı duran bu levha celî sülüs zerendûd olup, yaklaşık 80x20 cm. ebatlarındadır. Yazı, " Yâ eyyühellezîne âmenû izâ nûdiye lis-salâti min yevmi'l-cum'ati fe-s'av ile zikri'llâhi" (Cum'a Sûresi 62/9) (Ey imân edenler, cum'a günü namaza çağrıldığınızda hemen Allâh'ı anmaya koşun) (Dumlu, 2004:501) diye başlayıp devam eden Cum'a Sûresi'ndeki Cum'a

âyetidir. Levhada yine imza mevcut olup tarih yoktur (Fotoğraf –3).



Fotoğraf – 3 : Ödemiş Kubbeli Câmii Cum'a Âyeti,Yazı ve İmza Detayı.

5.4. Mihrap Üstü Levhası:

Mihrap üzerinde bulunan levha, 250 cm. x 50 cm. ebatlarında olup celî sülüs zerendûd'dür. Levhada " Kad nerâ tekallübe vechike fi's-semâi felenüvelliyenneke kıbleten terdâhâ fevelli vecheke şetra'l-mescide'l- harâm" (Bakara Suresi I/ 144) (Biz senin sık sık yüzünü göğe çevirip durduğunu elbette görmekteyiz. Bu sebeple seni, memnun olacağın bir kıbleye döndüreceğiz. Artık yüzünü Kâbe'ye çevir) (Dumlu, 2004:21) âyeti yazılmıştır. Levhada sadece imza mevcuttur (Fotoğraf –4).



Fotoğraf-4 : Ödemiş Kubbeli Câmii Mihrap Üstü Yazısı.

Değerlendirme ve Sonuç

Hâmit Aytaç hayatının sonuna kadar kalemi elinden bırakmamış bir hattattır. Hayatının son yıllarında verdiği eserler yaşlılığı dolayısıyla onun mertebesini göstermekten uzaktır (Fotoğraf 5). Sanat hayatının en parlak devri 1341/1923-1385/1965 yıllarıdır. (Derman, 1992: 229)

Hamit Bey, sanat hayatının zirvesinde olduğu yıllarda güzel eserlere imza atmıştır. Bu dönem yazılarındaki harfler anatomik olarak daha olgun ve daha düzgündür. Yazı metindir (Fotoğraf 6). İstifleri gayet güzel ve başarılıdır. Ödemiş Kubbeli Câmii'ndeki yazıları da bu dönemin eserleri olup, evâsıt döneminin diğer eserleriyle karşılaştırdığımızda harflerindeki olgunluk döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.



Fotoğraf- 5: Hâmit Aytaç'ın Evâhir Dönemi Eseri (Hattat Hâmit Aytaç Kitabı'ndan)



Fotoğraf- 6: Hâmit Aytaç'ın Evâsıt Dönemi Eseri (Hamit Aytaç Anma Paneli Kitabından)

Hâmit Bey'in yazıları zerendûd olmasına rağmen kusursuz, harflerin kenarlarını çevreleyen çizgiler gayet düzgündür. Giriş kitâbesinin yazıları oyma olduğundan yazı kenarları düzgün değildir. Yazının istifi gayet başarılıdır. Harfler göze rahatsız etmeyecek şekilde yerleştirilmiştir. "Kânet" kelimesi "salat" kelimesi ile bütünlük içindedir. "Alâ"nın "yâ"sı ma'kus yâ olarak yazılmış, bu da yazıya muvâzene sağlamıştır. "Mevkûtâ" kelimesi üst üste uyum içinde yerleştirilmiştir. İsm-i celâl, ism-i nebî, çâr-ı yâr, Hasan ve Hüseyin levhalarının kalem kalınlıkları aynıdır. Ömer ve Osman levhalarındaki ayn harfleri ile Hasan ve Hüseyin levhalarındaki hâ harfleri küplü olarak yazılmıştır. Bu da yazıların dolgun gözükmesine neden olmuştur. Bu levhalardaki duâ ibâreleri ile Ömer ve Ebu Bekir levhalarındaki lakab ifâdeleri istifi tamamlayan parça unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Cum'a âyetindeki kelime ve harf grupları rahat bir şekilde yerleştirilmiştir. "İlâ"nın yâ'sı ma'kus olarak yazılmıştır. Mihrap üstündeki levhada "fevelli vecheke" âyetinin tamamı yazılmıştır. Kelime ve harf grupları uyum içinde yerleştirilmiş olup, başarılı ve güzel bir istif ortaya konmuştur. Özellikle "mescidel-haram" kelimeleri birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturmuştur. Giriş kitâbesi, cum'a âyeti levhası ve mihrap üstü levhasında imza mevcut fakat tarih mevcut değildir. Hasan levhasında 1376 (1956) tarihi vardır. Diğer levhalar da muhtemelen aynı tarihte yazılmış olmalıdır. Bu levhaların Ödemiş'e kim tarafından ve ne zaman getirildiği meçhuldür. Ancak, idâre heyetinden Kebapçı Hacı Mehmet'in camiye yardım maksadıyla İstanbul'a gittiği ve dönüşte beraberinde getirdiği söylentisi mevcuttur. Hacı Mehmet'in bu levhaları Hamit Bey'den ücret karşılığı mı, yoksa hediye olarak mı aldığı da bilinmemektedir.

Kaynakça

AKKAN, Yılmaz ve Arkadaşları (2001). **Ödemiş Kültür Envanteri**, İzmir.
ALPASLAN, Ali (1999). **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
DERMAN, Uğur (1992). **İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı**. İstanbul: IRCICA Yayınları.
DUMLU, Ömer ve Elmalı, Hüseyin (2004). **Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Anlamı**. İzmir.
DURAL, Halil (2004). **Ödemiş Tarihi** (Yay. Haz. Dr. Sabri Yetkin), İzmir.
Hattat Hâmit Aytaç (1997). (Anma Paneli- Eylül 1996), İstanbul:Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları No:5.
Hattat Hâmit Aytaç Kitâbı (Yay. Haz. İsmail Yazıcı), İstanbul, 2002.
İNAL, Mahmut Kemal (1970). **Son Hattatlar**. İstanbul: MEB Yayınları.
RADO, Şevket (1984). **Türk Hattatları**. İstanbul.
SERİN, Muhittin (1999). **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
SUBAŞI, M. Hüsrev (1991). **"Hâmit Aytaç"**, DİA IV, İstanbul.
YILMAZ, Abdulkadir (2004). **Türk Kitap Sanatları Tabir ve Istılahları**, İstanbul.