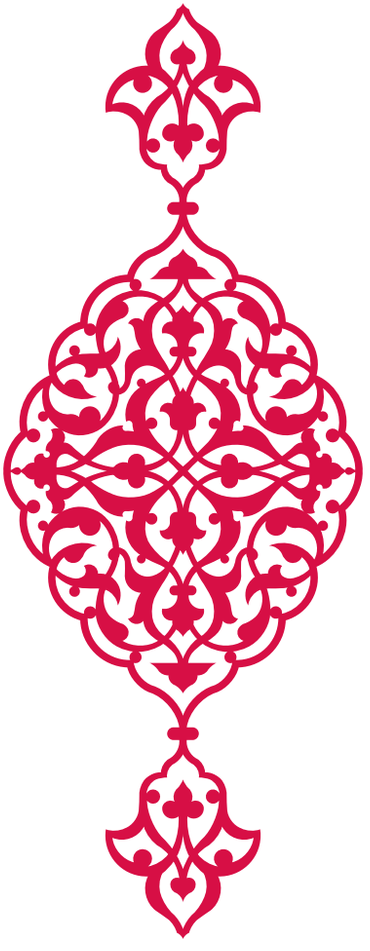
ULUSLARARASI CİLT SANATI BULUŞMASI

SEMPOZYUMU

-TEBLİĞLER-



YAYINA HAZIRLAYAN

AHMET AKCAN

İSTANBUL
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
KÜLTÜR VE SOSYAL İŞLER DAİRE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜR MÜDÜRLÜĞÜ

MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR
ÜNİVERSİTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
TÜRKİYE YAZMA ESER KURUMU BAŞKANLIĞI

GELENEKSEL SANATLAR DERNEĞİ

organizasyon

ORGANİZASYON

ULUSLARARASI CİLT SANATI BULUŞMASI
-TEBLİĞLER-

29 KASIM – 8 ARALIK 2012

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Adına Sahibi
Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı
Abdurrahman Şen

Genel Yayın Yönetmeni
Şevket Demirkaya

Yayın Koordinatörü
Yüksel Şahin

Programı Düzenleyen
Ömer Altan

Program Koordinatörleri
Sara Dildar
Ayşegül Naş
Fatma Erdoğan

Yayına Hazırlayan
Ahmet Akcan

Editör
Ali Rıza Özcan

Grafik Tasarım
Doğa Deniz

Tashih
Esra Bilgin
Zeynep Demirtaş

Şemse Tasarımı
Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi

Fotoğraflar
Abdusselam Ferşatoğlu
Tezcan Kıldıran
Feriştah Zaferi

Baskı
MAS Matbaacılık
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. 3
Kağıthane 34408 İstanbul
info@masmat.com.tr
T: 0212 249 10 00
Sertifika No: ?????

Baskı Adeti
1.000

İSBN
????

Tarih
İstanbul / Aralık 2012

Bu kitap 29 Kasım-8 Aralık 2012 tarihleri arasında düzenlenen Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması kapsamında buluşma kitabı olarak yayınlanmıştır. Kitapta yer alan eserler sanatçıların izni ile kullanılmıştır. Bu eserlerin telif hakları sanatçılara aittir. Bu kitapta yer alan eserler hiçbir şekilde başka yerde kullanılamaz ve çoğaltılamaz.

ULUSLARARASI CİLT SANATI BULUŞMASI

29 KASIM – 8 ARALIK 2012

Genel Koordinatör
Ahmet Akcan

Proje Koordinatörleri
Sara Dildar
Ayşegül Naş
Fatma Erdoğan
Hülya Süngü
Murat Yıldırım

Proje Danışmanı
Gürcan Mavili

Konuk Koordinatörü
Fatmanur Sarı

Sergiler Koordinatörü
Başak Arslan

Sergi Danışmanı
Mehmet Lütfi Şen

Sergi Düzenleme
Sacide Gökmen
Rıdvan Özalp
Sakine Akcan Ekici

Rehberler
Aydın Özdemir
Naim Kurt

Proje
Lale Organizasyon

Mali İşler
Mehmet Şafii Özalp

Web Sitesi Tasarımı
Ekin Yaşa

Organizasyon
Kültür A. Ş.

Proje Uygulama
Ethos Ajans

ULUSLARARASI CİLT SANATI BULUŞMASI KURULLARI

DÜZENLEME KURULU

Bu Kurul projenin oluşturulma aşmasından başlayarak projenin şekillenmesi, projenin temel amaçlarının ve içeriğinin belirlenmesi, projenin ana stratejisinin oluşturulması için çalışır. Organizasyonun tümü ile ilgili her türlü kararı veren nihai kuruldur.

ÜYELER

Prof. Yalçın Karayağız
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

Abdurrahman Şen
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı

Prof. Dr. Zeren Tanındı
Sakıp Sabancı Müzesi Danışmanı

Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan
Konya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Prof. Dr. Muhittin Macit
Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanı

Nil Baydar
T.Y.E.K. Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı

Emir Eş
T.Y.E.K. Başkanlığı, İstanbul Bölge Müdürü

Ömer Kuzgun
T.Y.E.K. Başkanlığı, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Müdürü

Bekir Şahin
T.Y.E.K. Başkanlığı, Konya Bölge Yazmalar Müdürü

Prof. Uğur Derman
Doç. Dr. Zeynep Tarım Ertuğ
İstanbul Üniversitesi

Öğr. Gör. İslam Seçen
Yrd. Doç. Dr. A. Rıza Özcan
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat ASD

Arş. Gör. Gürcan Mavili
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Cilt ASD

Semih İrteş
Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi

Ömer Altan
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Koordinatörü

Av. Ahmet Akcan
Lale Organizasyon

YÜRÜTME KURULU

Bu kurul diğer kurulların aldığı kararları uygulayan ve uygulatan birinci derecede sorumlu ve yetkili kuruldur. Proje için kurum ve kuruluşlar ile sanatçı ve akademisyenlerle gerekli görüşmeleri yapar. Proje ile ilgili çok önemli konuları ilgili kurullara danışarak uygular.

ÜYELER

Yrd. Doç. Dr. A. Rıza Özcan
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat ASD

Arş. Gör. Gürcan Mavili
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat ASD

Av. Ahmet Akcan
Lale Organizasyon

AKADEMİK KURUL

Bu kurul sempozyumda tebliğ verecek akademisyenlerin belirlenmesi ve bunların davet edilmesi için karar alır. Sunulan tebliğlerin yayına uygun olup olmamasına karar verir. Düzenlenecek sergilere danışmanlık yapar.

ÜYELER

Prof. Dr. Zeren Tanındı
Sakıp Sabancı Müzesi Danışmanı

Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan
Konya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Banu Mahir
MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Prof. Dr. Muhittin Macit
Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanı

SERGİ YÜRÜTME ve DÜZENLEME KOMİTESİ

Bu kurul Cemal Reşit Rey Konser Salonu Fuayelerinde açılacak olan günümüz sanatçıları ve koleksiyon eserler sergisi ile Süleymaniye Kütüphanesi'nde açılacak olan sanatlı ciltler sergisini düzenler.

ÜYELER

Nil Baydar
T.Y.E.K. Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı

Ömer Kuzgun
T.Y.E.K. Başkanlığı, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Müdürü

Arş. Gör. Gürcan Mavili
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Cilt ASD

Hatice Karagöz
T.Y.E.K. Başkanlığı - Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Restorasyon Sorumlusu

GENEL KOORDİNATÖR

Av. Ahmet Akcan
Lale Organizasyon

İÇİNDEKİLER

8 ÖNSÖZLER
9 Dr. Kadir Topbaş
10 Prof. Dr. Yalçın Karayağız
11 Prof. Dr. Muhittin Macit
12 Prof. Dr. Faruk Taşkale
13 Ahmet Akcan

14 AÇILIŞ KONUŞMALARI
17 Nil Baydar
18 Prof. Dr. Suphi Saatçi
19 Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili
20 Gümüş Lale Ödülü

22 1. OTURUM
24 *Oturum Başkanı*
Prof. Dr. Zeren Tanındı
25 Prof. h. c. Uğur Derman
30 Prof. Çiçek Derman
37 Prof. İlhami Turan
42 Ayşe Aldemir Kilercik

50 2. OTURUM
52 *Oturum Başkanı*
Prof. Dr. Günsel Renda
53 Hüseyin Gürsel Bilmiş
67 Dr. Alison Ohta
74 Zeynep Atbaş
82 Bekir Şahin
88 Soru — Cevap

90 3. OTURUM
Oturum Başkanı
Elaine Wright
92 Kristine Rose
Paola Riccardi
98 Karin Scheper
105 Gürcan Mavili
Tansu Ersoy
Tuğba Tunay
Doç. Dr. Selçuk Aktürk
Dr. Mehmet Uğuryol
109 Nil Baydar
110 Soru — Cevap

112 4. OTURUM
114 *Oturum Başkanı*
Prof. h. c. Uğur Derman
115 Dr. Hilal Kazan
121 Dr. Mustafa Küçük
133 Dr. Z. Cihan Özsayıner
139 Emine Bilirgen
148 Soru — Cevap

150 5. OTURUM
Oturum Başkanı
152 Prof. Dr. Banu Mahir
153 Doç. Dr. Hülya Sirel
161 Paul Hepworth
164 Dr. Elena Wright
170 Olga V. Vasilyeva

180 6. OTURUM
Oturum Başkanı
182 Prof. Dr. Saim Arıtan
183 Manuela Fidalgo
193 Aydın Çakırtaş
201 Dr. Anastasiya Romanova

210 7. OTURUM
212 *Oturum Başkanı*
Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
213 Dr. Nuria Martinez-de-Castilla
214 Ewa Wortmann
215 Doç. Dr. Ahmet Sacit Açıkgözoğlu

222 KAPANIŞ KONUŞMALARI
225 Prof. Dr. Zeren Tanındı
227 Prof. Dr. Suphi Saatçi

228 FOTOĞRAFLAR
230 Açılış Konuşmaları
232 1. Oturum
234 2. Oturum
236 3. Oturum
238 4. Oturum
240 5. Oturum
242 6. Oturum
244 7. Oturum
246 Kapanış Konuşmaları

ÖNSÖZLER

Dr. Kadir Topbaş
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı

Geleneksel sanatlarımızın en önemlilerinden biri olan cilt sanatının çok eskilere dayanan köklü bir geçmişi vardır. Değerli sanatçılarımız, yüzyıllar boyunca, çeşitli motif ve tekniklerle kitapların içlerini ve dışlarını süsleyerek onlara hem görsel bir zenginlik kazandırmış hem de onların korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük rol oynamışlardır. Bu elbette ki en değerli kültür varlıklarından biri olan bilginin kaynağı kitaplara ve içlerindeki bilgiye verilen saygıyla alakalıdır.

Güzel şehrimiz İstanbul ve Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü yıllar, tıpkı diğer geleneksel sanat dallarında olduğu gibi ciltçilik ve cilt sanatının geliştiği, doruk noktasına ulaştığı mekân ve zaman olmuştur.

Günümüzde seri üretim nedeniyle durma noktasına gelen cilt sanatı, Bahaettin Tokatlıoğlu, Necmettin Okyay, Sacid Okyay, Emin Barın ve İslam Seçen gibi değerli mücellitlerin çalışmaları sayesinde günümüze sağlıklı bir şekilde taşınmış, yeniden canlanmış ve değer kazanmıştır.

Biz de ecdadımız ve sanatçılarımızın yaptığı gibi kültürel ve sanatsal değerlerimizi korumayı borç bilerek onlardan aldığımız bu mirası yarınlara ulaştırmayı ve gelecek nesillerimize tanıtmayı en önemli görevlerimizden biri edindik.

Bu misyonla İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü olarak Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu'na destek verdik. Bu buluşmanın bir sonucu olan bu önemli kitap sayesinde cilt sanatının yerel ve uluslararası örneklerini, çeşitli koleksiyonları ve sanatlı ciltlerin tarihten günümüze geçirdiği yolculuğu görme fırsatı bulacaksınız.
Bu anlamlı projeye katkı sağlayan değerli sanatçılarımız ve akademisyenlerimiz başta olmak üzere emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Yalçın Karayağız
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

29 Kasım-8 Aralık 2012 tarihleri arasında Üniversitemiz Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kültür Bakanlığı Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı ve Geleneksel Sanatlar Dernegi ile birlikte bu yıl ilkini gerçekleştirdiğimiz *"Uluslararası Cilt Sanatları Buluşması ve Sempozyumu"*na ev sahipliği yapmaktan büyük bir mutluluk duymuş olduğumuzu ifade etmek isterim.

Kitap ve kitap koleksiyonculuğu, geçmişi hayli eskilere dayanmasına rağmen günümüze kadar gelebilmiş ve bundan sonra da devam edeceğine inandığımız, büyük bir kültürel yapıdır. İnsanlık kadar eski ve binlerce yıllık geçmişi olan yazı, onunla birlikte ortaya çıkan ve gelişen sanatlar, birçok toplantı ve sempozyuma konu olmuşlardır. Bu toplantılarda hattatlar, müzehhipler, müsavvirler ve onların meydana getirdikleri büyük eserler ile onların bânîleri hakkında, bildiriler verilmiştir. Kitaplar, bireysel bir çalışmanın ürünü olmayıp, kolektif çalışmanın sonucunda ortaya çıkan sanat eserleridir. Bu eser, ana malzemelerinden biri olarak kabul etmemiz gereken kağıdın yapımından başlayarak, hattatın yazdığı, müzehhibin süslediği, müsavvirin de resimlediği bu büyük eser, mücellidin kitap kapağını tasarlayıp uygulamasıyla kollektif bir çalışmanın ürünü olarak sonlandırılır.

29 Kasım-8 Aralık 2012 tarihleri arasında düzenlenen *"Uluslararası Cilt Sanatları Sempozyumu"*nda ulusal ve uluslararası çok sayıda eğitim ve kültür kurumundan akademisyen ve temsilciler konuk edilmiş, kitap sanatlarının bir şubesi olan cilt ve cilt sanatları konusunda ise bir çok tebliğ sunulmuştur. Gerek katılım ve gerekse izleyicilerin yorumları açısından son derece başarılı addedilen *"Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması"* sempozyum kitabının tüm eğitim ve kültür camiasına yararlı olacağını umar, bu çalışmada emeği geçen ve katkı sunan herkese teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Prof. Dr. Muhittin Macit
Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanı

29 Kasım-8 Aralık 2012 tarihleri arasında Cemal Reşit Rey Konser Salonu ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen, alanında ilk olma özelliği taşıyan Uluslararası Cilt Sanatları Buluşması'na Kültür Bakanlığı Türkiye Yazma Eser Kurumu Başkanlığı olarak destek vermekten son derece mutluyuz.

Diğer geleneksel sanatlarımız gibi köklü bir geçmişe sahip olan cilt sanatımız, değerli sanatçılarımızın, eserlerin geçmişten günümüze korunarak gelmesi için gösterdikleri özveri ve bu nadide örneklerden ilham alarak yeni eserler ortaya çıkarmaları sayesinde kendini sürekli olarak yenilemekte ve geliştirmektedir.

Cilt sanatına katkıda bulunmak amacıyla düzenlenen bu buluşmada, Cilt Sanatı'nın geçmişten günümüze yolculuğu anlatılmış, ciltçilik alanında yapılan çalışmalar ve gelişmeler aktarılmış, bu sanata katkı sağlayan değerli sanatçılarımız yâd edilmiş, yapılan sergi çalışmalarıyla günümüz sanatçılarının eserleri sanatseverlerle buluşmuştur.

Uluslararası Cilt Buluşması sonrasında hazırlanan ve elinizde bulunan *"Tebliğler Kitabı"* ve *"Eserler Kataloğu"* sayesinde cilt sanatına yapılan bu katkıların kalıcılığı sağlanmış ve sanatseverlerin ilgisine sunulmuştur.

Böylesi çalışmaların yapılmasına desteklerinden dolayı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü'ne, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne, Geleneksel Sanatlar Derneği'ne ve bu değerli çalışmaya emek veren, katılan, katkı sağlayan herkese teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. Faruk Taşkale
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Hat, tezhib, ebru, cilt sanatı gibi Geleneksel Türk Sanatları çatısı altında sınıflandırılan görsel sanatların, son dönemlerde altın çağını yaşadığını söylemek mümkündür. Geleneksel sanatlarla uğraşan sanatkarların sayısındaki artış, ortaya çıkan nitelikli eserler, yapılan sergi ve etkinlikler ve bu etkinliklere katılım, koleksiyonerlerin geleneksel sanat eserlerine talebi bunun en önemli göstergelerindendir. Bu çeşit etkinlikler sanatın gelişiminde son derece önemlidir.

Yapılan nitelikli etkinliklerden biri de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nün ev sahipliğini yaptığı "Uluslararası Cilt Buluşması ve Sempozyumu"dur. Etkinlik; 29 Kasım - 8 Aralık 2012 tarihleri arasında, MSGSÜ Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu ve Cemal Reşit Rey Konser Salonunda gerçekleşti. MSGSÜ, Kültür Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı ve Geleneksel Sanatlar Derneği işbirliği ile yapılan sempozyum, söyleşi ve sergi büyük bir ilgiyle karşılaştı.

Bahaeddin Tokatlıoğlu, Necmettin Okyay, Sacid Okyay, Emin Barın ve İslam Seçen gibi cilt üstadlarının eserlerinin de sergilendiği etkinlik, cilt sanatı konusunda ilk olma özelliği taşımaktadır. Bu yayın, etkinliğin belgelenmesi ve arşivlere geçmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Sanatseverlere büyük bir kültür şöleni sunmuş olan tüm kurumlara, Geleneksel Sanatlar Derneği'nden Ahmet Akcan'a ve etkinlikte önemli görevler üstlenen Arş. Gör. Gürcan Mavili'ye teşekkür eder, bu tarz çalışmaların üniversitemiz tarafından her zaman destekleneceğini ifade etmek isterim.

Ahmet Akcan
Geleneksel Sanatlar Derneği

Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması

Bu kitap, 28 Kasım-8 Aralık 2012 tarihleri arasında düzenlenen *"Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması"* etkinliğinin ürünüdür. Geleneksel sanatlarda önemli bir yere sahip olan cilt sanatı alanında yapılan bu etkinlikte; geleneksel usûllerle yapılan cilt sanatının dünden bugüne geçirdiği değişimler ele alınmıştır. Ayrıca günümüz cilt sanatı, sanatçıları ve eserleri tanıtılmış; yurtiçi ve yurtdışından gelen akademisyenler, sanatçılar, müze ve kütüphane yetkilileri, kendi ülke ve kültürlere ait geleneksel kitap ve cilt sanatlarında kullanılan araç, gereç ve teknikler, süsleme özellikleri ve motifler, cilt onarım ve temizleme teknikleri hakkındaki tebliğlerini paylaşmışlardır.

Dernek olarak geleneksel sanatlar alanında daha önce tarafımızdan yapılan ebru, hüsn-i hat, tezhip ve minyatür buluşmalarında olduğu gibi bu etkinlikte de sempozyum, sergi, atölye buluşmaları ve kahvaltı düzenledik. Cemal Reşit Rey Konser Salonu ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu'nda gerçekleştirilenen Uluslararası Cilt Buluşması Sempozyumu'nda yurtdışından ve ülkemizden birçok akademisyen, kütüphane ve müze sorumlusu tebliğlerini sundular.

Bu kapsamda; Cemal Reşit Rey Sergi Salonu'nda; Süleymaniye Kütüphanesi koleksiyonundan seçilen cilt sanatı örnekleri, Emin Barın ve özel koleksiyonlara ait eserler, günümüz cilt ustalarının ve MSGSÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Cilt Ana Sanat Dalı öğrencilerinin çalışmaları ile *"Kâtıa' Ciltler Sergisi"* sanatseverlerin beğenisine sunuldu. 45 sanatçıya ait eserlerin sergilendiği bu sergilere İstanbulluların ilgisi ve katılımı büyüktü.

Proje kapsamında 1-2 Aralık'ta değerli sanatçılarımız İslam Seçen, Gürcan Mavili, Funda Göker, Serra Güney Özkan, Hikmet Barutçugil, Nuray Dönmez ve Dürdane Ünver'in önderliğinde çeşitli atölye çalışmaları yapıldı. Bu buluşmalarda sanatseverler, sanatçılarla bir araya gelerek cilt sanatı ve günümüz uygulamalarıyla ilgili bilgi alış-verişinde bulunma imkânına sahip oldular.

Önceki yıllarda Hikmet Barutçugil, Hasan Çelebi, Cahide Keskiner ve Nurhan Atasoy'a takdim edilmiş *"Gümüş Lâle Ödülü"*nün bu defa yıllarını bu sanata vermiş değerli cilt sanatkârı İslam Seçen'e verilmesi şüphesiz bu buluşmanın en anlamlı ve önemli anlarından biriydi. Yine bu kapsamda; Hidiv Kasrı'nda düzenlenen geleneksel kahvaltımıza Geleneksel Sanatlar alanında çalışan 130 sanatçı, akademisyen ve sanatsever katıldı.

Beğeninize sunduğumuz bu kitapta, cilt sanatı ile ilgili bilgilerin yanında cilt sanatçılarının, özgeçmişleri ve eserlerinin fotoğraflarını bulacaksınız. Projeye fikir aşamasında sağladıkları katkılardan dolayı Nakkaş Tezyînî Sanatlar Merkezi'nden Sayın Semih İrteş ve Mamure Öz'e ayrıca Sayın Doç Dr. Zeynep Tarım Ertuğ'a ve Sayın Dr. Nur Taviloğlu'na şükranlarımızı sunuyoruz.

Son olarak; bu buluşmanın gerçekleşmesinde bizi destekleyen İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı Sayın Abdurrahman Şen'e, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Rektörü Sayın Prof. Yalçın Karayağız'a T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yazma Eserler Kurumu ve Başkanı Sayın Prof. Dr. Muhittin Macit'e, Süleymaniye Kütüphanesi'ne ait sergi eserlerinin hazırlanmasında bize yardımcı olan Sayın Nil Baydar'a, değerli katkılardan dolayı Sayın Prof. Dr. Zeren Tanındı, Sayın Prof. Dr. Banu Mahir, Sayın Prof. Dr. Sitare Turan Bakır, Sayın Yrd. Doç. Dr. Ali Rıza Özcan'a, Talat Uzunoğlu'na, yine desteklerinden dolayı kıymetli cilt sanatı ustamız Sayın İslam Seçen'e, projenin her aşamasında yanımızda olan Sayın Gürcan Mavili'ye teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Açılış Konuşmaları

Takdim

Sayın misafirler, değerli konuklar, Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması'na hoş geldiniz.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ve Türkiye Yazma Eserler Kurum Başkanlığı ve Geleneksel Sanatlar tarafından düzenlenen Uluslararası Cilt Buluşması; Türkiye'den ve dünyadan sanat tarihçileri, cilt sanatının gözde örneklerine sahip müze ve kütüphane uzmanları, sanatkâr mücellitler, restoratörler ve akademisyenleri bir araya getirerek cilt sanatını bilimsel bir ortamda tartışma, paylaşma, koleksiyonları tanıma, çağdaş uygulamaları görme ve sanatlı ciltleri yüzyıllar boyunca geçirdiği evreleri uluslararası bir platformda inceleme fırsatı sunuyor. Etkinlik boyunca Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu'nda gerçekleştirilecek sempozyumun yanı sıra Cemal Reşit Rey sergi salonunda günümüz ustaları kaatı' ciltler ve aralarında Emin Barın'ın eserlerinin de yer alacağı Koleksiyon Eserler Sergileri ve Nuruosmaniye Kütüphanesinde Süleymaniye Kütüphanesi Sanatlı Ciltler Sergileri gerçekleştirilecek. Açılış törenimizin ardından bu salonda başlayacak olan uluslararası bir sempozyumun yanı sıra çeşitli atölye çalışmaları da cilt sanatı meraklılarına ustalarıyla buluşma olanağı sağlayacak.

Değerli konuklar, açılış konuşmasını yapmak üzere Türkiye Yazma Eserler Grubu Başkanlığı adına Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkan Vekili Nil Baydar Hanımefendi'yi huzurunuza davet ediyoruz.

Nil Baydar
T.Y.E.K. Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı

Değerli hocalarım ve çok değerli katılımcılar, büyük bir özlemle beklediğimiz bu buluşmanın disiplinler arası çalışmalara derinlik kazandıracak çok önemli bir basamak olduğunu düşünüyorum. İki gün sürecek seminer programımızda atölye çalışmalarımız renklenecek, sergiler ile süslenecek. İstanbul'un bu güzel sonbahar gününde herkese keyifli ve başarılı bir toplantı diliyorum. Bu programın, buluşmanın ve sergilerin hazırlanmasında emeği geçen herkese şahsım ve kurumum adına teşekkür ediyorum.

Başarılar, sevgiler ve saygılar.

Prof. Dr. Suphi Saatçi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Rektör Yardımcısı

Takdim

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı adına Kitap Şifahanesi Arşiv Dairesi Başkan Vekili Nil Baydar Hanımefendi'ye konuşması için tekrar teşekkür ediyoruz. Değerli konuklar şimdi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektör yardımcısı sayın Prof. Dr. Suphi Saatçi'yi kürsüye davet ediyoruz.

Sempozyum Açılış Konuşması

Üniversitemiz, Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı ile ortaklaşa gerçekleştirilen ve bir hafta sürecek *"Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması"* sempozyum ve etkinliklerine hoş geldiniz. İki gün sürecek sempozyum ile başlayan bu etkinlik kapsamında atölye buluşmaları ve çeşitli sergiler ki; bunlar arasında geçmiş ustaların yaptığı işlerden oluşan bir sergi, günümüz cilt sanatçılarının çalışmalarından oluşan sergi ve cumartesi günü Nuruosmaniye Kütüphanesi okuma salonunda sergilenecek olan Süleymaniye Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan 14. ile 19. yüzyıllar arasında yapılan cilt örneklerinden oluşan bir sergi, bu haftayı zenginleştirecektir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren İslâm cilt sanatı tarihi, kitap sanatlarının diğer alanları gibi İslâm Sanatı tarihiyle uğraşan bilim insanlarının ilgi alanlarından biri olmuştur. Batıda daha 20. yüzyılın ilk yarısına gelmeden bu konuda birçok makale ve kitap yayınlanmıştı. T. H. Hendley, E. Gratzl cilt sanatı hakkında yayın yapanların ilkleri arasındaydı. Frederic Sarre, Mehmet Ağaoğlu ise İstanbul müze ve kütüphanelerindeki İslâm ciltlerini tanıtıp eser yazan ilk bilim insanlarıydı.

Bu çalışmaları daha sonraki yıllarda Süheyl Ünver, Kemal Çığ ve Oktay Aslanapa'nın çalışmaları izledi. 1980'li yıllardan sonra sıklıkla düzenlenen sergiler, yayınlanan müze katalogları ve bilimsel makaleler, kitaplar, yapılan tezler, kongrelerde sunulan bildiriler de kitap sanatlarında önemli bir yer tutan sanatlı ciltlerin bilinmeyen örneklerini ve özelliklerini göz önüne getirdi. Kuşkusuz İslâm dünyasında sanatlı ciltlerin zengin örneklerini; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi koleksiyonu, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Koleksiyonu, Süleymaniye ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Koleksiyonları'nda görmekteyiz. Türkiye dışında bu tip sanat koleksiyonlarına sahip birçok kütüphane ve müze de bulunmaktadır. Bunların önde gelenleri arasında Dublin-Chester Beatty, Paris-Bibliotheque Nationale, St. Petersburg-Milli Kütüphanesi sayılabilir.

Ülkemizde, dünya kütüphane ve müzelerinde bulunan birbirinden kıymetli eserlerin tarihinden, yapımından, tasarımından ve ustaları hakkında bilgiler sunulacağı gibi bu koleksiyonlara ait eserlerin korunması, onarılması hakkında da güncel araştırma ve çalışmalar ışığında yeni bilgilere sahip olacağız.

Bu sempozyumda davetimizi kabul ederek çalışmalarını sunmak üzere gelen siz değerli katılımcıların vereceği bilgilerin, bu alandaki çalışmalara yeni katkılar sağlayacağından eminim. Ayrıca sanatlı ciltler hakkında düzenlenen bu ilk sempozyum ve sergiler bu alanda yetişecek olanlara da yol gösterici bir rol oynayacaktır.
Bu münasebetle sempozyumun yapılmasında emek harcayan ve katkı sağlayan herkese teşekkür ederken, sempozyumun başarılı geçmesini diliyor ve saygılar sunuyorum.

Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili
Kültür ve Turizm Bakanlığı
İl Kültür Müdürü

Takdim

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektör Yadımcısı Suphi Saatçi'ye konuşması için teşekkür ediyoruz. Değerli konuklar, değerli misafirler. Şimdi de Kültür ve Turizm Bakanlığı İl Kültür Müdürü Ahmet Emre Bilgili'yi konuşmasını yapmak üzere kürsüye davet ediyoruz.

Çok değerli hocalarım, değerli katılımcılar ve misafirler, Öncelikle Kültür ve Turizm Bakanımız Sayın Ertuğrul Günay'ın sevgi ve selamlarını iletiyorum. Bildiğiniz gibi bugün, Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde Kültür Sanat Büyük Ödül Töreni var. Sayın Bakan da oradalar ve bu nedenle teşrif edemediler. Ben de oraya niyetliydim ama buraya kısmet oldu. Bundan dolayı da sizlerle birlikte olmaktan mutlu olduğumu belirtmek istiyorum.

Biraz önce bu buluşmanın bir etkinliği olarak düzenlenen geleneksel sanatlar sergisini hep beraber gezdik. Sergiyi gezerken, dikkat ettim kimse oradan ayrılmak istemiyor. Tören başlayacak, görevli arkadaşlar salona davet ediyor ama o güzel sanatlardan kimse ayrı düşmek istemiyor.

Çok basit gibi görünen cilt yapımından bir sanat üretebilen ve bunu geliştiren toplum sanıyorum sadece Türk İslam medeniyetidir. Bugün de yaşadığımız, gördüğümüz gibi bir kitap ve ciltten hareketle, uluslararası bir buluşma organize eden, akademik bir sempozyum üreten sanıyorum yine başka bir medeniyet olmaz. Bu, ancak Türk İslâm medeniyetinin ortaya çıkardığı bir güzelliktir diye düşünüyoruz. Bizim kendi geleneğimizin ortaya çıkardığı değerleri ciddiye alıp dünyaya tanıtmamızda mutlaka büyük yararlar var. Cilt ve onun eşsiz süslemeleri kitaba verdiğimiz değeri de ortaya koyuyor aslında. Süslemeye gerek duyma, kitabı ne kadar önemsediğimiz anlamına gelmektedir. Tabi ki kitapta en önemli unsurun içerik olduğunu asla ihmal etmediğimiz vurgusunu yaparak.

Sözlerimi fazla uzatmak istemiyorum. Burada ciddi bir buluşma ve bu doğrultuda herkesin kazançlı çıkacağı etkileşim olacak. Dünyada bu sanatı yapan, paylaşan insanlar bir araya gelecek. Bundan da elbette bir değer üretilecek. Dolayısıyla bu buluşmayı gerçekleştiren Büyükşehir Belediyemize, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitemize, Yazma Eserler Kurumu Başkanlığımıza çok teşekkür ediyorum.

Konuyu önemsediğinizden ve katılımınızdan dolayı tekrar teşekkür ediyor bu buluşmanın devamlılığı olan bir buluşmaya dönüşmesini diliyor, hepinize Kültür ve Turizm Bakanlığı adına saygılarımı sunuyorum.

Gümüş Lale Ödülü

Değerli konuklar,
Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından verilen *"Gümüş Lale Ödülü"*, geleneksel sanatlar alanında verilen ilk ödüldür. 2006 yılından bu yana verilen ödül hayatlarını geleneksel sanatlara vakfetmiş, bu sanatlarımızın yaşatılması, geliştirilmesine katkıda bulunmuş, yeni arayışlarla zenginleştirilmiş sahsiyetlere takdim edilmektedir. Ödülün verileceği kişilerin belirlenmesinde bizzat sanatsal üretimleri ya da bu sanatlara yaptıkları bilimsel katkılar temel oluşturmaktadır.

Değerli konuklar,
Sayın İslam Seçen'i ve kendisine ödülünü takdim etmek üzere Kültür ve Turizm Bakanlığı İl Kültür Müdürü sayın Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili'yi huzurlarınıza davet ediyoruz.



Gümüş Lale Ödül Töreni, Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili ve İslam Seçen



Gümüş Lale Ödül Töreni, Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili ve İslam Seçen



Gümüş Lale Ödül Töreni, Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili ve İslam Seçen

1. Oturum

Prof. Dr. Zeren Tanındı
Oturum Başkanı
Sakıp Sabancı Müzesi
Danışmanı

Takdim

Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması sempozyumunda ilk oturum başkanı Prof. Dr Zeren Tanındı ile baş başa bırakıyor, teşrifleriniz için teşekkür ediyoruz.

Sayın konuklar, değerli meslektaşlarım, sizleri saygıyla selamlıyorum. Cilt Sanatı Buluşması'nı yaklaşık bir yıl önce bir grup arkadaşımızla yapmayı kararlaştırdık. Özellikle Geleneksel Sanatlar Derneği önder oldu. Çalışmalar sırasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğü hazırlanan projeye destek verdiler.

Daha onceki geleneksel sanatlar buluşmaları minyatür, hat, tezhip konularındaydı. Bu toplantılar ulusal toplantılardı. Cilt buluşmasının uluslararası olmasına karar verildi ve meslektaşlarımıza ulaşabildik. Şimdi büyük bir çoğunluğu aramızdalar. Eğer bütün oturumları izlerseniz –programda da göreceğiniz gibi– bu buluşmada sadece İslâm Cilt Sanatları tartışılmayacak Avrupa sanatının cilt örneklerini Ortaçağ'dan başlayarak 20. yüzyıla kadar olan zenginliğini de göreceğiz. Özellikle batı sanatı örneklerinde –bazı bildirilerde– Osmanlı sanatından nasıl etkiler olduğunu da izleyeceğiz. Dolayısıyla bu buluşma uluslararası düzeyde Türkiye'de cilt sanatıyla ilgili yapılan ilk toplantıdır. Sergilenen ve yurdışından gelen meslektaşlarımızın bildirilerinde sunacakları eserler cilt sanatının çağdaş örneklerini de gözler önüne getirecektir. Efendim bu sabah oturumunun ilk konuşmacılarını davet etmek istiyorum. Sayın Prof. Uğur Derman. Bildirileri Necmeddin Okyay'ın ciltleriyle ilgili olacaktır.

Prof. h.c. Uğur Derman

Necmeddin Okyay'ın Mücellidliğine Dâir

Klâsik Türk mücellidliğinin son yüzyılında, ilk hatırlanması gereken ismin Hezarfen Necmeddin Okyay (1883-1976) olduğunu söylemek bir hakkın teslîmi sayılır, kanaatindeyim. Ta'lîk hattı ve ebrûculuk da, aynı muhterem üstâdın aracılığıyla zamanımıza erişebilmiştir. Şu farkla ki, cild hususunda bir üstâddan el almadan, şahsî azim ve gayretiyle, onun bu san'atı gerçekleştirdiği de unutulmamalıdır. Kendisinin bu yeni merakının ne zaman başladığı kaydedilmemiş olmakla beraber, 25 Kasım 1925'de yürürlüğe giren *"şapka kanunu"* sonrası olduğu hâtıralarındaki ifâdesinden anlaşılmaktadır. Sözü uzatmadan, merhum hocamızın bize emânet ettiği hâtıra defterinden *"Mücellidliğe Başlayışım"* faslını naklediyorum (Metinde adı geçenlerden veya îzâhı gerekenlerden bilebildiklerimin kısa tanıtımları dip notlarında yapılmıştır).

"Elimde birçok kabsız eser bulunduğu, bunları yapdırmağa da imkânım olmadığı için, mücellidliği öğrenip kendim yapmayı ne zamandır düşünüyordum. Bir gün Kapalıçarşı'dan geçerken Köşklü Mehmed nâmındaki mücellide tesâdüf etdim ve kendisine "Mücellidbaşı Râgıb Efendi'nin[1] şemse kalıbları acaba ne oldu?" diye sordum. "Onun kalıbları yokdu, benimkileri kullanırdı. İstersen onları sana satayım" cevâbını aldım. "Senin kalıblarını almak istiyorum" demeyip de Râgıb Efendi'ninkileri ileri sürmem, herhalde kendisine yeni bir fikir gibi geldi,



1 Necmeddin Efendi'nin oğlu Sâmi ile birlikte hazırladığı iki kitap kabı. (Kabın içindeki müşebbek şemse oygular Sâmi'nin eseridir.)

ayrıldık. Gidip Bahaddin Efendi'yi[2] bulmuş, ona: "Necmeddin Efendi benim kalıbları sordu. Aman, hazır istiyorken ona satalım," demiş. Baha Efendi de bu sözü bana nakledince "Alırım" dedim. Meğerse kalıblar

1 Mücellidbaşı Râgıb Efendi: Mücellid ve müzehhibler topluluğunun son reislerinden.
2 Bahaddin/Baha (Tokatlıoğlu, 1866-1939), Osmanlı Devrinin son mücellid ve müzehhiblerinden.



2 Necmeddin Efendi'nin oğlu Sâmi ile birlikte hazırladığı iki kitap kabı. (Kabın içindeki müşebbek şemse oygular Sâmi'nin eseridir.)

Baha Efendi'deymiş ve o kullanıyormuş. Bir torba içinde ufak tefek 10-15 parça; aralarında işe yarayacak ancak bir göbek ve bir de selbek vardı. "Yirmi lira istiyor" dedi; verdim, aldım. Parayı götürüp Köşklü Mehmed'e teslim ederken: "Yirmi liraya satdım" diye elinden bir sened almış. Baha Efendi'nin vefâtından sonra metrûkâtini ben almışdım, içinden bu sened de çıkdı. Halbuki mücellidlikle Baha Efendi meşgul olduğundan ve kalıbları kendisinin alması lâzım gelirken, takdîr-i İlâhî bu yolda tecellî etdi ve bu fakîre nasîb oldu. Fakat Baha Efendi bu alış-veriş esnâsında: "Hoca, sen bu kalıbları aldın ammâ, bu, zor mes'eledir. Basarsın basarsın, çıkmaz" diyerek beni korkutdu ve şevkimi kırdı.

Şimdi gelelim bunun devâmına... Elde kalıb var, başka levâzım yok. Nasıl yapılacağını da bilmiyorum. Pazardan eskimiş bir bıçkı buldum. Fakat bilemek için somaki taşı yok. Aklıma Ayasofya Câmii'nin etrâfındaki kaldırımlarda kırılıp atılan ufak somaki parçaları bulunabileceği geldi. Sokaklarda aramağa başladım. Yolun kenarında yumrukdan büyükçe, bir tarafı düz bir somaki taşı buldum. Sonra, biraz deri aldım. Uğraşa uğraşa, mermer üzerinde yalan yanlış avuç içi kadar bir parçayı tıraş edebildim. Basacak pres yokdu. O sırada, fes yerine artık şapka giyilmeğe başlandığından, fes kalıbçılarının elden çıkardığı baskı âletlerinden eskimiş bir tânesini bât pazarından bulup satın aldım. Eve gelerek tıraş etdiğim deriyi mukavvaya yapışdırıp basdım, kalıbın deriye çıkması hoşuma gitdi. Ramazân-ı şerîf (15 Mart 1926-13 Nisan 1926) ayındaydık. Sevincimden, hemen basdığım mukavvayı alıp Baha Efendi'nin evine gitdim. Hoşbeşden sonra "Niye böyle akşamüzeri vakitsiz geldin?" dedi. "Hocam, sana iftara geldim. Hiç zahmet etme, Allah ne verdiyse yeriz" cevâbını verdim. Baha Efendi: "Hayır sen bana iftara gelmezsin. Başka bir şey için geldin. Söyle bakalım" dedi. Kendisine dâima iş bulur, sipariş vermek üzere giderdim; o da beni pek severdi. Yine öyle zannetdi. "Nedir?" diye ısrâr edince basdığım deri parçasını çıkarıp gösterdim. Dikkatle bakdı, "Olmuş işte, bu kadar, şemse dediğin ne olacak, güzelce yapmışsın" deyince, içime su serpildi, ferahladım.

Sonra ufak bir kab yapdım, pek beğendi. Daha sonra kopya makinesi[3] aldım. Onunla kab basmağa uğraşdım. Glase güzel bir cild yapdım. Sandal Bedesteni'nde bir Amerikalı kadına elli liraya satdım. O zamanlar, kağıd paranın altından farkı yokdu. Bununla çok noksanlarımı aldım, tamamladım. İkinci yapdığım kabı Hamdullah Subhi Bey[4] Türk Ocakları için aldı.

Köşklü Mehmed'in kalıbları içinde bir selbekle bir göbek vardı; köşebend de lâzımdı. Elime geçirdiğim, aynı desenin kullanıldığı bir kabın köşebendleri de mevcuddu. Bundan dişçi balmumu ile kalıb aldım, döktürdüm. Şekiller gâyet zayıf oldu. Basıldığı vakit hiç istifâde edilmiyordu. Bu kalıbın üzerinde biraz çelik kalem oynatmak gerekdiğinden, gitmediğim hakkâk dükkânı kalmadı. Kimse kalem vurmayı üzerine alamıyordu. Yirmi kadar ustaya mürâcaat etdim. Nihâyet, İstanbul tarafındaki bir han içersinde bulduğum Tulumbacıoğlu nâmındaki Ermeni hakkâka kalıbı gösterdim. Seksenlik ihtiyar bir adam, üst üste üç gözlük takmış, çalışıyordu. "Yapamam; yapamam değil... Bak yapdıklarıma..." dedi, çekmecesinden altın ve gümüş üzerine hâkketdiği eserleri çıkarıp önüme koydu ve sözünü tamamladı: "Bunları ben işlerim. 'Yapamam' dediğim şundandır ki, bu işlere elim alışık olduğundan gözü kapalı bile işlerim. Senin istediğin kalem oynatmak mes'elesini bilmediğimden ona çalışmam lâzım, zaman ister. Bu beş parçanın beherine beş lira alırım. Sen o parayı vermezsin, ben de yapamam" dedi.



3 Neyzen Emin Yazıcı'nın (1883-1945) muhakkak-nesih hattıyla yazdığı kıt'anın deri çerçevesi Necmeddin Okyay'a aitdir.

O günlerde çinkografiyle meşgul olan, Ermeni esnafından bir ahbâbıma uğradığımda: "Hocam, boşuna dolaşma. Bana gel, sana galvanoplasti yapmasını öğreteyim. Kimseye muhtâc olmazsın; hangi kalıbı verirsen aynen bakır kaplarsın" dedi. Cevâben: "Benim annemin bir sözü vardır: 'Herşey bitdi de leğen örtüsü kaldı' der. Şimdi bu yaşda benim galvanoplasti[5]

3 Kopya makinesiyle neyin kasdedildiği anlaşılamamışdır.

4 Hamdullah Subhi (Tanrıöver, 1885-1966) Maârif Vekili, meb'us, büyükelçi, eski Türk Ocakları reisi.

5 Galvanoplasti: Bir mâyi içinde eritilmiş herhangi bir mâdeni, o mâyie batırılan diğer bir şeyin sathına elektrik cereyanı vasıtasıyla kaplamak usûlü (bkz.: Celal Es'ad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, c.2, İstanbul 1965, s.624)



4 Sâmi Necmeddin'in hazırladığı para cüzdanı.

öğrenmem uzun mes'ele... Aldığım kalıbları sana getireyim. Pazarlık edelim, iş başına para vereyim, sen banyoya as" dedim.

Tam bu zâta galvano yapdıracağım sıralardaydı. Kapdân-ı deryâ Hacı Vesim Paşa'nın oğlu Lutfi Bey'in[6] bir lutfu ile karşılaşdım. Kendisi Şûrâ-yı Devlet eski âzâsındandı, sonradan Üsküdar Nikâh Memûru oldu. Medresetü'l-Hattâtîn'in müdâvimlerinden olmak dolayısıyla muârefemiz vardı. Ben kendisine kalıbsızlıkdan şikâyet etmişdim. Mükemmel Fransızca bilirdi. "Dur, şu hocaya galvanoplastiyi öğreteyim" deyip elindeki ecnebi kimya kitaplarından bu iş için gerekli olan levâzımı çıkartarak yapmağa başlamış. Bir gün mektebe bir selbek getirdi. "Hoca, bunun içini kalayla doldur. Etrâfını kes, getir" dedi. Eve getirdim, yapdım. Kendisine "Aman, benim balmumuna aldığım kalıblarım var. Onları da yapınız" dedim. "Yapmam, bizim eve gelirsin; öğretirim, kendin yaparsın" dedi. Mahdûmum merhum Sâmi[7] ile birlikde gitdik. Lutfi Bey'in yapdıklarını görünce: "Baba, biz bunları mektebde okuduk. Fakat tatbîkātını görmemişdim; yaparız" dedi.

Paçaları sıvadık, tatbîkāta girişdik. Başladık bakır kaplamağa... O esnâda bizim şâir dostumuz Nüzhet Bey[8] Darbhâne'de pul müdîriydi. Orada galvano yapıldığını öğrendim, ona gitdim. Ne tarzda yapdıklarına muttali' oldum. Lutfi Bey'de gördüklerimizin noksanlarını orada tamamladım. Netîcede bu işi başarmak mümkün oldu. "Leğen örtüsü kaldı" diye meğer büyük söylemişim. Kalıblarım çoğaldı. Bu sefer çerçeve, portföy (para cüzdanı) ve cild yapmağa başladım. Bir gün bunları alıp Müzeler Müdîri Halil Bey'e[9] gitdim, gösterdim. "Gördün mü, bak ne güzel şeylere tatbîk etmişsin. İşte böyle olmalı; bir şeye saplanıp kalmamalı" dedi.

6 Lutfi Talûk (ö.1949?)

7 Sâmi Necmeddin (1911-1933), Necmeddin Okyay'ın ortanca oğlu.

8 Nüzhet Ortanca (1874-1963)

9 Halil Edhem (Eldem, 1861-1938) Eski eserler mütehassısı, Müzeler müdîri.

Bizler her Ramazan ayında, nizamnâme mûcibince Hattat Mektebi'nde sergi açardık. Hamdullah Subhi Bey o sergilerin hayrânı ve meddâhı idi, gazetelerde pek çok makāleler yazardı. Hocalar -sergiye gelen ziyâretçilere anlatmak için- münâvebeyle nöbet tutardık. Benim nöbetim olmadığı bir gün, içimden gayrıihtiyârî olarak "Kalk, mektebe git" diye bir ilham vâkî oldu. Öğleden sonra gitdim. "Aman, iyi ki geldin. Sabahdan beri Müzeler Müdîri Halil Bey iki-üç defadır gelip seni sordu. Nihâyet bu mektubu bırakdı" dediler. Beni bulamayınca da, Hacı Kâmil Efendi'yle[10] Baha Efendi'ye gidip: "Siz bulun, Gāzi Paşa'ya âid bir sipâriş var, vakit geçmesin. Bu işle alâkalanan zevât, Bahçekapı'daki Atabek mağazasının yanında Tayyâre Mubâyaat Komisyonu'ndadır, oraya gideceksiniz" diye sıkı sıkı tenbih etmiş. Ben gelmeyince, Kâmil ve Baha efendiler verilen adrese kalkıp gitmişler ve ne istediklerini sormuşlar. Onlar da Ankara'dan gelen sipârişin târifâtını hâvî kâğıdı okumuşlar. Baha Efendi: "Ben yapamam, bunu Necmi yapar" demiş. O esnâda ben mektebe uğramışım. Olanları anlatıp "Durma, hemen kalk git" dediler ve bırakılan mektubu verdiler. Miâdından iki saat geçmişdi. Ben hemen gidip içeri girince, orada bekleyen Kâmil Efendi: "Hâh işte Hoca geldi" dedi. Biraz oturduktan sonra ne istediklerini sordum. "Gāzi Paşa'nın 'Nutuk'unun lüks olarak basdırılanlarından on adedine şu târîfât mûcibince cild yapacaksınız" dediler. Kenarı böyle, dibi şöyle, üstü bilmem ne, birçok evsâf sıralanmış; bunları okudular. Dedim ki: "Efendiler, ne istediğinizi biliyor musunuz?". Cevâben: "İşte bu yazılanları aynen yapmanızı istiyoruz". Dedim ki: "Siz alafranga ile alaturkayı birbirine karışdırıyorsunuz. Bakınız, memleketimizde artık şapka giyildiği halde, Gāzi, sarığı fes üzerine sarmağa müsaade etdi. Şapka üstüne sarık sardırmadı". Sözüme devamla: "Ya alaturka istersiniz, ben yaparım. Yâhud alafranga istersiniz. Zilliç'e yapdırırsınız." Cevâbları şu oldu: "İstanbul'daki mücellidlerin kâffesine gitdik. 'Yapamayız' dediler. Zilliç de kezâ..." Dedim ki: "Elbette bu şerâit tahtında yapamazlar". "Elinizde eserleriniz var mı?" dediler. Bir cildim, bir çerçevem, bir de portföyüm olduğunu söyledim. Hemen getirmemi isteyip bu işin çok uzadığını, Gāzi Paşa'nın beklemekde olduğunu söylediler ve: "Mücellidler yapamayacaklarını bildirince Halil Bey'e müracaat etdik. Sizi tavsiye etdi" dediler.



5 Necmeddin Okyay'dan klasik tarzda bir kitap cildi.

Üsküdar'a gelip eserlerimi yanıma alarak tekrar döndüm. Derhal bir paket yapıp Ankara ekspresine yetiştirdiler. Bunları gördüğünde Kemâl Paşa'nın pek hoşuna gitmiş. Cevâbî tahrîrâtı şu vech ile yazmışlar: "Bütün târîfâtdan vaz geçilmiş ve san'atkârın kendisine bırakılmışdır. Nasıl isterse öyle yapsın. Lâkin on cildin hiç biri diğerine benzemeyecek. Hepsi başka başka olacak". Bu cevab gelince çağırdılar, gitdim. Yazıyı

10 Reisü'l Hattâtîn Hacı Kâmil (Akdik, 1861-1941).



6 Sacid Okyay'dan klasik tarzda bir kitap cildi.

okudular, "peki" dedim ammâ elde on parçalık kalıbım olmadığından, beni bir düşüncedir, aldı. Çünkü takım îtibâriyle pek fakîrdim. Halil Bey'e giderek ceryân eden hâdiseleri bertafsil anlatdım. "Sizin yüzünüzü ağartacağım, inşallah mahcûb etmeyeceğim ammâ, bana yardım eylemeniz lâzım" dedim. "Ne gibi?" dedi. "Kalıb îtibâriyle benim biraz, biraz değil; çok noksanım var. Çinili Köşk'de teşhirde olan deri kalıblarınızı bana müsaade edip verirseniz, onları galvanoya verir, bakır kaplarım. O vakit on parçayı birbirine benzemeden yaparım. Maksud da hâsıl olur" deyince "Hayhay" cevâbıyla hemen emrini verdi. Kalıblardan üç-dört takım vardı; imzâ mukābili bana teslim etdiler. Aldım, eve geldim. En önce bunları bakır kaplamağa başladım. Elimde olan kalıblarla da üç dört cildi hazırladım. Bakırlar da o vakte kadar kalınlaşıp kıvâmını buldu. Sonra bunları tamamladım. Kalan cildleri merhum evlâdım Sâmi'yle birlikde söz verdiğim günden evvel yetişdirip bitirdik. Bunları alıp Müze'ye götürdüm. Tahsin Bey[11] o zaman müdir muâviniydi. Odasındaki kütübhânenin önünde bulunan düz çıkıntıya cildlerin üst kablarını yan yana dizerek içeri gidip Halil Bey'i çağırdı. O da kapıdan girip cildler gözüne ilişince, bana selâm vermeyi filân unutup hemen onların yanına gitdi. Her birini inceledikden sonra yüzümü gözümü öperek teşekkür ve tebrik ile: "Beni mahcûb etmedin" dedi. Kablar kitabların üzerine takılıp geçirildikden sonra hemen Ankara'ya yollandı. Bunlar kabûle mazhar olup tekrar on cild daha sipâriş edildi. Bu sefer acele istendiğinden ve cildlemek için vakit dar olduğundan yetişdiremeyeceğimi söyledim. Kablar Zillic'e gönderilerek takdırıldı. Bilâhare on cild daha sipâriş etdiler. On beşi Nutuk, on beşi Vesîkalar olmak üzere cem'an otuz parça teslim etdim. Bunlar Tayyâre Cem'iyeti[12] nâmına yapdırıldığından her cild için elli lira aldım; sonra beherini Ankara'da beşer yüz liraya satdılar. 21 Kânûnisânî (Ocak) 1929'da elime şöyle bir vesîka verildi:

"Gāzi Hazretlerinin târihî Nutuk kitablarından on beş cildin kablarının tezhîb usûlü ile cildlerini îmâl eden Hattat Mektebi ebrî muallimi Necmeddin Efendi işini mûcib-i memnûniyet bir şekilde ikmâl etmişdir"

(nr.1690)
Mübâyaat Komisyonu Reisi
(imzâ)

İktisad Vekâleti'nin 1936'da açdığı "Küçük El İşleri Sergisi"ne gitdiğim vakit, Başvekâlet'de ve Merkez Bankası'nda bu cildlerden gördüm. Fakat iyi kullanılmadıkları için harâb olmuşlardı. Bir aralık, hatırımda kalmayan bir sergi daha yapıldıydı. Oraya bunları istedik, emâneten yolladılar.

Daha sonra Mücellidbaşı Râgıb Efendi'nin oğlu Nâşid Bey'de üç takım sarı kalıb olduğunu öğrendim. Merhum oğlum Sâmi ile Aksaray/Şengül Hamamı'ndaki hânesine gidip satın aldım. Bu kalıbları aldıkdan sonra çok değerli cildler yapdık. Hattâ Hasan Âli Bey'in[13] Maârif vekilliği zamânında Sâcid'le[14] birlikde bir sumen yapdık; emsâlsiz bir eser oldu. Fakat Maârif Vekâleti yandığı vakit sumeni kurtardılar mı, bilemiyorum.

Benim mücellidliğe başlamamdan sonra üstâdım Bahaddin Efendi hiç cild yapmadı. Kendisi râhatsız olduğundan Mekteb'deki cild dersini ben gösterir, maaşını kendisine verirdim. Hattâ Kâmil Efendi merhûmun Es'ad Fuad Bey'e[15] yazdığı Kelâm-ı Kadîm'i Baha Efendi tezhîb etmişdi. Cildini ben yapdım ve parasını hocam Baha Efendi'ye bırakdım. Bir aralık bu Kelâm-ı Kadîm'deki yanlışları tashîh etmek için aldığım zaman, okuyanların ellerinin terlemesinden, cildin altınları silinmiş ve harâb olmuşdu. Yeniden yaparcasına, altınları silip tâzeledim ve cildlerin üzerine vernik sürmenin vâcib olduğunu keşf ve hükmetdim. Baha Efendi'ye söylediğimde vernik sürmeyi kabûle yanaşmadı. Pederinin[16] yapdığı Hacı Ârif Efendi[17] hattıyla bir Mevlevî Evrâdı bendeydi ve mıklebi parıl parıl parıldıyordu. Kendisine bunu gösterdim ve üzerinde vernik bulunduğunu isbât etdim. O da buna kanâat getirdi ve "Babam bana bunu göstermedi ve söylemedi. Hoca, sen her şeyi bulursun" dedi.



7 Necmeddin Okyay'ın yaptığı bir kitap kabındaki imzası.

Es'ad Fuad Bey bana birkaç cild yapdırdı. Bunların birini Ömer Tosun Paşa'ya[18] vereceği cihetle, El-Emîr Ömer Tosun yazdım, hâkketdirip kabartma olarak kabın üstüne basdım. Bir de "Muallim Mektebi" yazılı bir kab yapdım.

Eski sadrâzamlardan Ahmed İzzet Paşa'nın[19] kendi te'lîfi olan –Alman İmparatoru'na hediye edeceği- kitabın kabı üzerine bir âyet-i kerîme ile şemse basıp yapdım. Burdurluların İsmet Paşa'ya verecekleri hemşehrilik mazbatasının kabını da yazılı şemse olarak hazırladım. Daha birçok kab yapdımsa da unutmuşum. Sâmi merhûmun bir defterinde bunların kâffesi yazılıydı, ammâ nerede kaldı, bilmem.

Bir târihde Baha Efendi üstâdımın yerine Topkapı Sarayı Müzesi'nde mücellidlik etdim. Onun vefâtıyla bu vazîfeyi Sâcid'e verdiler. Akademi ile ikisinin cem'i kābil olmadığından, bilâhare istîfâ etdi. İsmet Paşa'ya da İstanbul Belediyesi tarafından üç albüm yapdırılarak, İstanbul'a her gelişinde çekilen fotoğraflarını koyup kendisine verdiler. Son

11 Tahsin (Öz, 1887-1973), 1928'den îtibâren 25 yıl müddetle Topkapı Sarayı Müzesi müdîrliği yapmışdır.

12 Sonradan: Türk Hava Kurumu.
13 Hasan Âli (Yücel, 1897-1961), eski Maârif Vekili (Milli Eğitim Bakanı).
14 Sâcid (Okyay, 1915-1999), Necmeddin Okyay'ın küçük oğlu.
15 Es'ad Fuad (Tugay, 1884-1973), eski hâriciyeci, kültür adamı.
16 Bahaddin Efendi'nin babası Nureddin Efendi de XIX. asır mücellid ve müzehhibidir.
17 Hacı Ârif Filibevî (1836-1909), "Bakkal" lakabıyla tanınan meşhur hattat.
18 Ömer Tosun Paşa (1872-1944), Mısır'daki Kavala hânedânı mensublarından.
19 Ahmed İzzet (Furgaç, 1864-1937), Osmanlı devrinin son sadrâzamlarından.

olarak da Amerika için bir albüm yapıldı. Fakat bilâhare bunu bozup başka yerde kullandılar; ammâ kime verildiğini bilmiyorum. (14 Şubat 1957)"

Necmeddin Hoca'nın hâtıralarından aktardıklarım burada bitiyor. Onun oğullarından ikisi, Sâmi ve Sâcid beyler de, klasik mücellidliği babalarından öğrenmişler; Sâmi'nin 1933'deki vefatından sonra Sâcid Okyay 1936'dan îtibâren Devlet Güzel San'atlar Akademisi'nin Türk Tezyînâtı şûbesinde cild muallimi olarak bulunmuşdur. Necmeddin Hoca burada ebrû muallimliğiyle vazifeli olmakla beraber, cild dalını seçenlerin de yetişmesine gayret etmişdir. İsim saymak gerekirse, daha ziyâde ebrûculuğu ile tanınan yeğeni Mustafa Düzgünman (1920-1990), aslında Batı cildi ihtisasıyla yetişen Emin Barın (1913-1987), mezuniyet eseri olarak bir mushafa şemse kab yapan Rikkat Kunt (1903-1986), ruganî (lâke) cildlere meyleden Muhsin Demironat (1907-1983) Okyay'ın Akademi'deki cild öğrencilerindendir. 1955 yılından îtibâren kendilerine talebe olduktan sonra, Necmeddin Efendi Hocamın mücellidlikle fiilen uğraşdığını hiç görmedim. Çünkü pres âletinin geniş tekerleğini çevirip kitap kabına basmak için harcadığı aşırı güç, göbeğinde hiç de küçümsenmeyecek bir fıtık oluşdurmuşdu.

Mücellidliğin hat ve tezhib gibi ferdî çalışmayla yürütülemeyişi, fazla âlet ve edevâta, hattâ atölyeye bağlı oluşu, bu mesleğin yayılmasına mâni teşkil etmişdir. Necmeddin Okyay'ın 1948 yılındaki emekliliğinden sonra, Akademi'de bu vazîfeyi Sâcid Okyay sürdürmüş olup, onun birçok yetiştirdikleri arasında da bu dalı meslek edinen, sâdece İslâm Seçen (d. 1936) çıkmışdır.

Prof. Dr. Çiçek Derman
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi

Necmeddin Okyay'dan Kalan Cild Kalıbları

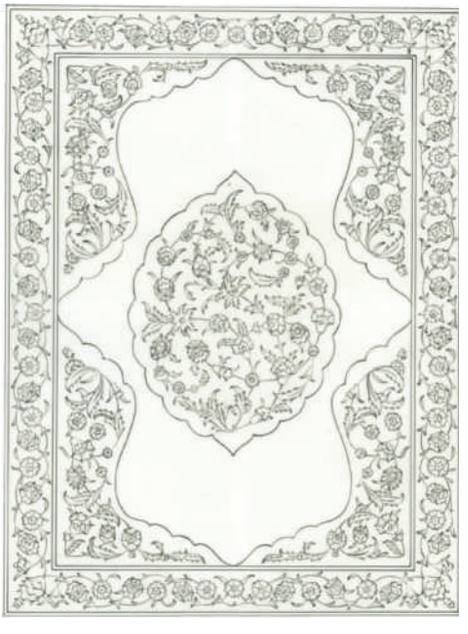
Hattat Necmeddin Okyay'ın (1883-1976) klâsik cild sanatındaki mevkıi bir önceki tebliğde yeterince belirtildi. Rahmetli, vaktiyle kendisinin ve ortanca oğlu Sâmi'nin (1911-1933) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki kitap kabları üzerine yaptığı çalışmaları, istifâde etmem için vefatından birkaç yıl önce bana vermişti. Bu seminer vesilesiyle cild kalıplarından alınmış desenlerin sizler tarafından da görülmesini arzu ettiğim için konuyu huzurunuza tebliğ olarak getirdim.

Bu çalışmalar, önce Çinili Köşk ve sonra Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde olmak üzere iki safha ve tarihte yürütülmüştür:

İlki 1927/8 yıllarında, Türk Hava Kurumu ilgilileri tarafından Necmeddin Hoca'ya yapılan sipariş dolayısıyladır. Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın *"Büyük Nutuk"* lüks baskısının ve *"Vesikalar"* bölümünün onbeşer adedi için toplam otuz cildin klâsik tarzda hazırlanması isteniyor. Ancak bunların desenlerinin farklı ve görülmemiş örnekler olması şart koşuluyor. O tarihe kadar klâsik cildleri lâyıkiyle inceleyememiş olan Necmeddin Okyay, Çinili Köşk'de teşhir olunan köseleden mâmul, tarihî cild kalıblarının kendisine emâneten verilmesini, Müzeler Müdürü Halil Edhem (Eldem, 1861-1938) Bey'den istiyor. Daha önceden öğrendiği galvanoplasti[1] metoduyla çalışmalar yaparak kendisi için yeni örnekler edinmiş oluyor.

Okyay Hoca'nın ikinci çalışma devresi, Tahsin Öz'ün (1887-1973) müze müdürlüğünü sürdürdüğü 1939-40 yıllarında Topkapı Sarayı





1 Motif ve ölçüler dikkate alınarak takım haline getirilen örnekler.

1 Galvanoplasti: Bir mâyi içinde eritilmiş herhangi bir madeni, o mâyie batırılan diğer bir şeyin sathına elektrik cereyanı vasıtasıyla kaplamak usûlü (bkz., Arseven 1965, s. 624).



2 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



3 Motif ve ölçüler dikkate alınarak takım haline getirilen örnekler.



4 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.

Müzesi Kütüphanesi'ne aittir. Bâzı kitap kaplarının tâmir edilmesine lüzum görülerek durum Maarif Vekâleti'ne bildirilmiş, bu vazife Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde kadrolu hoca olan Müzehhip-Mücellid Bahaddin Tokatlıoğlu'na (1866-1939) verilmiştir. Bir müddet Saray'da çalışan Bahaddin Efendi son zamanlarda hasta olduğu için, arkadaşı Necmeddin Okyay, ücreti Bahaddin Efendi'ye verilmek üzere, onun yerine tâmir işlerini yürütmüştür. Akademi'deki *"Klâsik Cild Sanatı"* dersini de onun yerine Necmeddin Hoca üstlenmiştir. Bu günleri Necmeddin Efendi şöyle anlatmaktadır: *"Kendisi rahatsız olduğundan mektebdeki cild dersini ben gösterir, maaşını kendisine verirdim. Kâmil Efendi[2] merhumun, Es'ad Fuad (Tugay, 1885-1973) Bey'e yazdığı Kelâm-ı Kadîm'i Baha Efendi tezhîb etmişdi. Onun cildini de ben yapdım ve parasını hocam Baha Efendi'ye bırakdım".*
Baha Efendi'nin 1939'da vefatı üzerine bu vazife, Necmeddin Hoca'nın küçük oğlu Sâcid Okyay'a (1915-1999) verilmiş ise de Akademi'deki göreviyle birlikte devamı mümkün olmadığından, kısa bir müddet sonra, Topkapı Sarayı'ndaki vazifesinden ayrılmıştır.

Yine Necmeddin Efendi'den öğrendiğimize göre:
İstanbul Belediyesi tarafından, İsmet Paşa için üç albüm yaptırılarak, İstanbul'a her gelişinde çekilen fotoğraflarını koyup kendisine verdiler. Son olarak da Amerika için bir albüm yapıldı. Fakat bilâhare bunu bozup başka yerde kullandılar; ammâ kime verildiğini bilmiyorum.

Sınırlı zaman içinde bol örnek toplamak gayretinde olan hocamız, bu iş için en uygun olduğuna karar verdiği ve dişçilikte çene kalıbı almak için kullanılan macundan faydalanmıştır. Temiz bir malzeme oluşu, uygulandığı yere yapışıp zarar vermeyişi ve kısa zamanda donma özellikleri sebebiyle bu hazır macunu

2 Reisü'l Hattâtîn Hacı Kâmil (Akdik, 1861-1941) .

tercih etmiştir. Kırılmaya çok yatkın olan kalıblardan bir kısmı maalesef zaman içinde parçalanmış hâliyle elime geçdi. Necmeddin Hoca'nın farklı tarihlerde satın aldığı dişçi macunu, değişik renklerde olduğu için, kab örneklerini takım hâline getirmemde kolaylık sağlamıştır. Öğrencilerimden Arzu Tozlu, Hasan Korkmaz ve Ebru Karahan'ın geçmiş yıllarda fırçayla kâğıda çektiği desenler, böylece bir kat daha güzellik kazandı. (resim 2, 4-8, 10-11, 13-15)

Sarayda çalışmalar yaptığı dönemde topladığı desenler, muhtelif cildlerin çeşitli bölümlerine aittir ve farklı büyüklüklerde şemseler, köşebendler, salbekler, kenarsuları[3] şeklindedir. Motifler ve kompozisyon tipleri esas alınıp parçaların büyüklüğü de göz önünde tutularak bir kısmı tarafımdan takım hâline getirilmiştir. (resim 1, 3, 9, 12)

Çoğunluğu bitki çıkışlı hatâyî gurubu motiflerden olan bu desenlerin hangi yazma eserlerden alındığını, üzerlerinde not bulunmadığı için -ne yazık ki- bilemiyoruz. Ama şurası muhakkak ki, bu kalıblar en mükemmel devirlere aittir. Desenlerin hangi



5 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



6 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.

3 Köşebend (=Köşe bağı): Kitap kabının köşelerine yerleştirilen, birbirinin aynı dört parçaya verilen ad.
Şemse: Kitap kaplarının üzerine basılan yuvarlak veya beyzî gömme motif.
Salbek veya Selbek: Sadberk=Sadberg (Yüzyaprak) kelimesinden bozularak, kitap kablarındaki şemse biçiminin üst ve alt taraflarına konulan ve çok sayıda yaprağı andırdığı için bu isimle tanınan gömme motif.
Kenarsuyu: Kabı çevreleyen aynı genişlikteki şerit. Ayrı parçalardan meydana getirilmişse, parça su veya kesme su, tek parça ise, yekpâre su adı verilir.

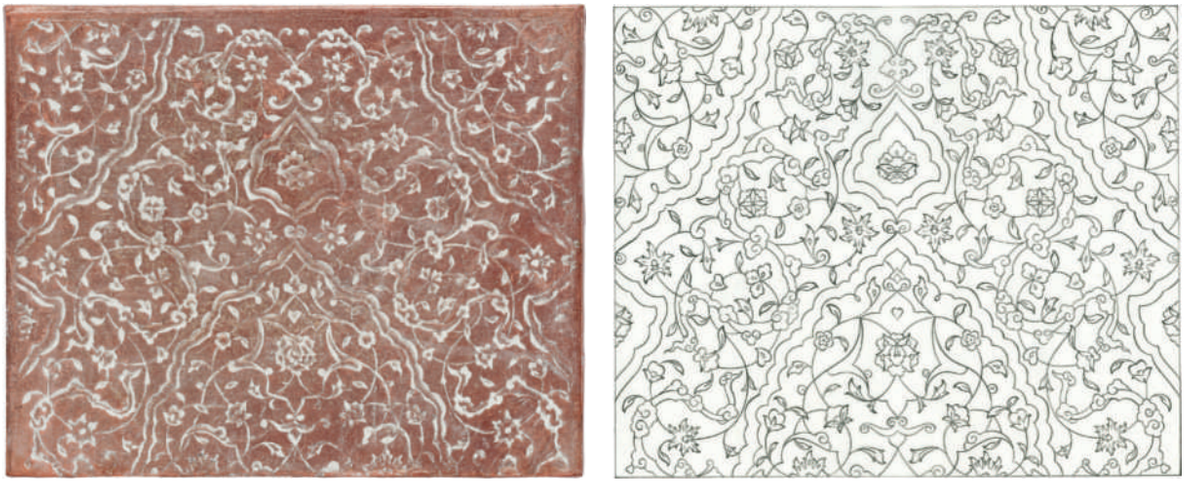
eserlerden alındığını bulmak, uzun ve zahmetli bir araştırma gerektirdiği için buna muvaffak olamadım. Necmeddin Hoca'nın bu dönemdeki çalışmaları sadece değişik ve birbirinden farklı kitap kabı parçalarının desenlerini almak gayesiyle yapıldığı ve onlardan yeni cild kalıbları hazırlanmak üzere kullanıldığı için, asıl ölçüleri ve yazma eser kayıt numaraları belirtilmemiştir. Necmeddin Okyay, klâsik cild sanatı tâbirlerinden olan taslama[4] safhası için buradan aldığı kitap kabı kısımlarını kullanarak yeni terkipler hazırlamıştır.

Mücellid Bahaeddin Efendi'nin daha önceleri, 1930 yıllarında Saray'da yine kitap kabı tâmiri için çalıştığını, hattâ en kâbiliyetli öğrencisi olan Sâmi Necmeddin'i de beraberinde götürdüğünü,

4 Taslamak: Klasik cild yapımında şemse kalıplarının kap üzerinde gerekli yerlere yerleştirilmesini plânlamak için yapılan ön çalışma.



7 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



8 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



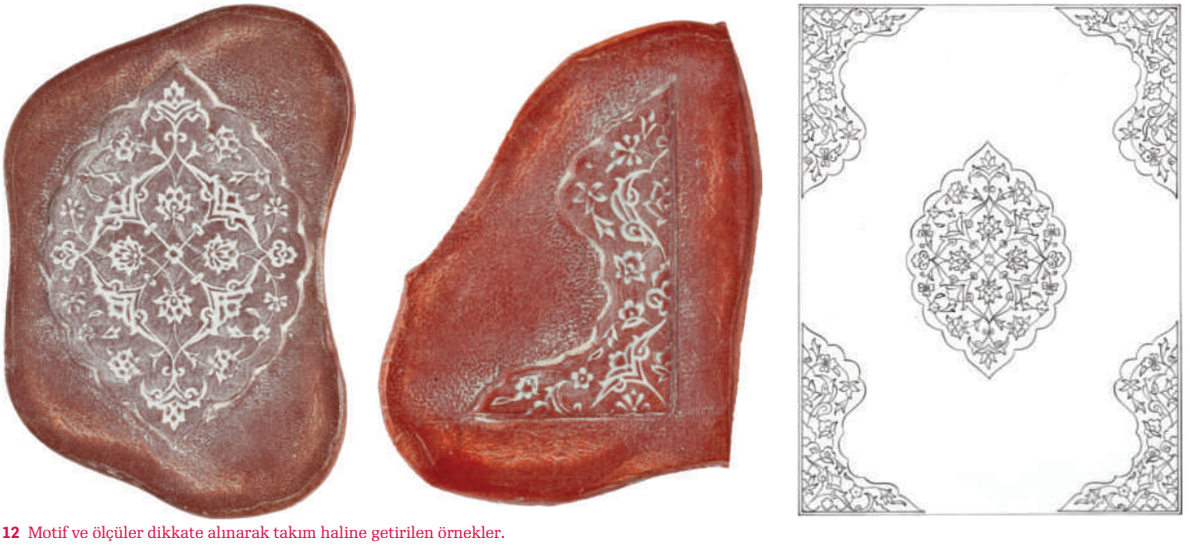
9 Motif ve ölçüler dikkate alınarak takım haline getirilen örnekler.



10 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



11 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



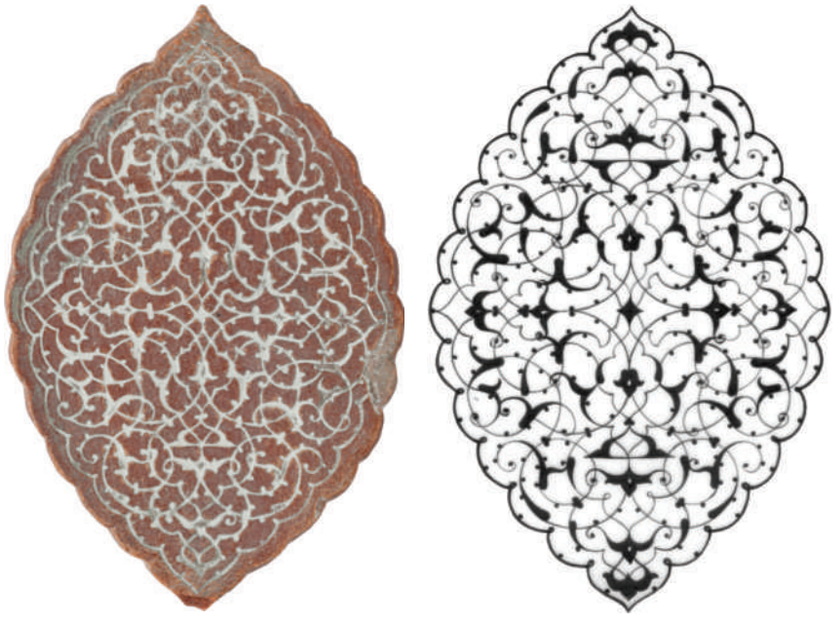
12 Motif ve ölçüler dikkate alınarak takım haline getirilen örnekler.

kalan belgelerden öğreniyoruz. Bu çalışmanın hangi tarihler arasında yapıldığını tam olarak belirleyemedik. Ancak, Sâmi Necmeddin'in yazmış olduğu 27 Ocak 1930 tarihli bir belgede, Bahaddin Efendi'nin daha evvel de Saray'daki Şehnâme kabını tâmir ettiğini belirterek hocasının bu eser hakkındaki fikirlerini gayet güzel aksettirmiştir. 325 x 165 mm ölçülerindeki desenin alındığı kâğıdın arkasına Sâmi Necmeddin el yazısıyla şu notu yazmıştır:

"Bahaddin Efendi, Saray'da bu kabdan daha nefis kapların olduğunu söylüyor. Daha evvel tâmir ettiği Şehnâme, minyatür itibâriyle gâyet yüksekmiş ve kabı da lâke imiş. Bu kabın içi gayet güzel oymadır, tâmire muhtaç bir halde bulunmaktadır. Kabın bir nümunesini almakla iktifâ ettik. Altınlar hiç bozulmamış. Hayvanâtın altınları aşınmış. Gayet güzel bir kap. İçerideki oymalar gayet muntazam. Büyük bir ihtimalle kalıp ile oyulmuş olacaktır" (resim 16).

İncelenen eserin ölçüleri, çalışmanın yapıldığı tarih ve kabın durumuyla ilgili hocasının görüşlerini, desen kenarında kendi el yazısıyla bize ulaştıran Sâmi merhum eğer yaşasaydı, bu titiz çalışmasıyla, tezhip sanatıyla ilgili pek çok bilinmeyeni, bizlere kazandırmış olacaktı.[5]

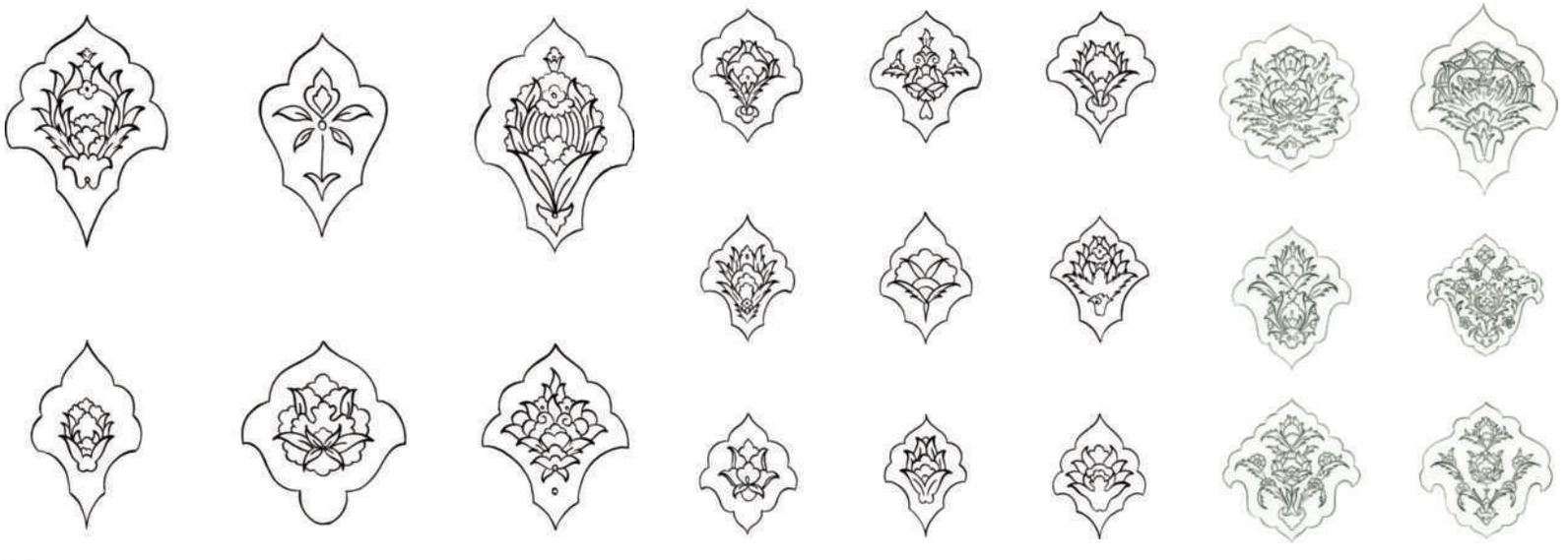
5 Derman 2009a, s. 74; a.mlf., 2009b, s. 187-195; a.mlf., 2008, s. 149-160.



13 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



14 Kalıblar ve fırçayla hazırlanan desenleri.



15 Farklı cildlerden alınmış salbek örnekleri.

Bahaddin Efendi'nin çeşitli vesilelerle anlatılan şu sözleri de bu dönemine aittir: *Ben kendimi evvelden müzehhib sanır, koltuklarımı kabartarak dolaşırdım. Vaktâ ki Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde mevcud cildleri ve içindeki tezhipleri gördüm. Hiçbir şey olmadığımı o zaman anladım.*

Ben de bugün Bahaddin Efendi'nin 80 sene evvel söylediği bu söze, bütün gönlümle katılarak yazımı tamamlıyorum.



16 Sâmi Necmeddin'in notlarıyla Şehnâme kabının deseni.

KAYNAKÇA

Arseven 1965, Celal Es'ad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi,** C. 2, İstanbul, 1965, s. 624

Derman 2008, F. Çiçek Derman, "Hezârfen Hattat Necmeddin Okyay'ın Sanatkâr Oğulları", **Uluslararası 5. Üsküdar Sempozyumu: 5 (01-05 Kasım 2007): Bildiriler II,** Üsküdar Belediyesi, İstanbul, 2008. C. 2, s. 149-160

Derman 2009a, F. Çiçek Derman, "Sâmi Necmeddin", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.** C. 36, İstanbul, 2009, s. 74

Derman 2009b, F. Çiçek Derman, "A Forgotten Artist of the Republican Period: Sâmi Necmeddin", **Thirteenth International Congress of Turkish Art: Proceedings** / ed. Géza David ve Ibolya Gerelyes Budapest: Hungarian National Museum, 2009, s. 187-195

Necmeddin Okyay'dan naklen alınan notlar

Prof. Dr. İlhami Turan
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
emekli öğretim üyesi

Cilt ve Kitap Sanatçısı Olarak Emin Barın (1913 - 1987)

Değerli Hocamız Emin Barın, öncelikle geleneksel hat sanatı ve Lâtin yazıları alanında tanınmakta ise de kendisi aynı zamanda cilt ve kitap sanatlarına olan katkılarıyla çok önemli bir duayendi. Bu alanda uluslararası bir ün kazanmış sanatçı olmanın ötesinde eğitimci ve girişimci kimliğiyle de Türkiye'de bu sanatların gelişmesinde öncü bir rol üstlenmişti. (Resim 1)

Barın Hocamızı tanımak için çocukluk yıllarına, yetiştiği çevreye ve öğrenim yaşamına kısaca bir göz atalım. Emin Barın, 2 Haziran 1913 yılında Bolu'da doğmuştur. Hüsn-i hat (güzel yazı) ve cilt sanatı ile çok küçük yaşlarda tanışan Barın'ın dedesi Müderris Mehmet Emin Efendi, babası ise hattat, müzehhip ve mücellit Tevfik Efendi'dir.



1 Emin Barın 1913-1987

Daha ilkokul sıralarında Hüsn-i hat çalışırken, ders kitaplarını kendisinin ciltlediği bilinmektedir. 1928 tarihinde İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'nu başarı ile bitirdikten sonra bir yıl Bolu'da öğretmenlik yapar. Ardından girdiği Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nden, Resim-İş öğretmeni olarak mezun olmuş, 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Neşriyat Müdürlüğü tarafından açılan ve kırk kişi arasından sadece üç kişinin (Emin Barın, Sait Yada, Ferit Apa) kabul edildiği Avrupa ihtisas sınavını kazanmıştır. Almanya'ya gitmeden önce ön hazırlık amacıyla Neşriyat Müdürlüğü'ne bağlı İstanbul Milli Eğitim Basımevi'nde altı ay süreli staj yapması ve Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmesi uygun görülmüştür. Bu süre zarfında Türk Süsleme Sanatları Bölümü'nde eğitim alarak hat, klasik cilt ve tezhip sanatının büyük üstadları ile tanışma fırsatı bulur. Reisü'l-hattatîn Hacı Kâmil Akdik'den hat, Necmettin Okyay'dan klâsik Türk cilt sanatı derslerini aldığını



2 Akademi'de staj yılları. Ayakta soldan ikinci Emin Barın, Barın'ın sağında Feyzullah Dayıgil, hocaları Necmettin Okyay ve İsmail Hakkı Altunbezer ve diğer öğrenciler.



3 Weimar'daki okulun kurucusu ve Bauhaus Hocalarından Prof. Otto Dorfner'in atölyesinde Emin Barın ve diğer öğrenciler.

bilmekteyiz. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'i ve öğrencilerinden Muhsin Demironat, Rikkat Kunt ve Feyzullah Dayıgil'i de burada tanımıştır. (Resim 2)

Akademi dönemini müteakip Batının kültür ve sanatı ile tanışmak üzere 1937 yılında Almanya'ya gider. Milli Eğitim Bakanlığı Öğrenci Müfettişliği, Barın'ı Weimar'da konunun uzmanı Profesör Otto Dorfner'den (1885-1955) eğitim almak üzere Weimar Ciltcilik Okulu (Fachschule und Werkstätten für Buchbinderei)'na göndermiştir. Sanat ve zenaat kavramlarının birleştirildiği bir kurum olan Weimar Cilt Okulu'nda usta-çırak ilişkisi içinde eğitim verilmekte, sipariş üzerine dışarıya da iş yapılmaktadır.

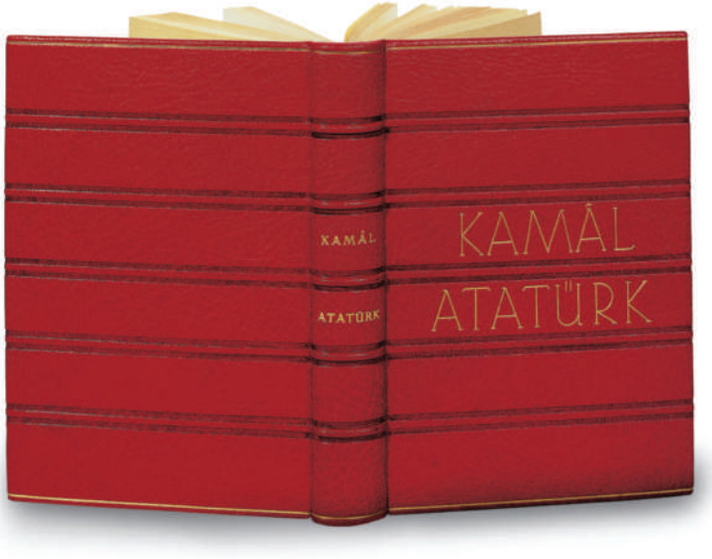
Emin Barın'ı derinden etkileyen Weimar şehri, 18. yüzyıldan itibaren Almanya'nın en büyük kültür ve sanat merkezlerinden biridir. Goethe, Schiller, Nietzsche gibi ünlü edebiyatçılar burada yaşamıştır. Bu şehir; Bach, Strauss gibi bestecilere kucak açmış, Bauhaus ekolünün temelleri burada atılmıştır. Bauhaus ekolünden olan Barın'ın hocası



4 Olimpiyat Kitabı / Emin Barın'a 1938'de Hamburg Kitap Sergisi'nde Birincilik Ödülü kazandıran dana pergamenti deri cilt.

Dorfner'in 20. Yüzyıl Almanyası'nın en önemli cilt ustası olduğu söylenir. Ölümünden sonra 1997 yılında kurulan Dorfner Enstitüsü, günümüzde de eğitim vermeye devam etmektedir. (Resim 3)

1937 yılında Dorfner, Paris Dünya Kitap Sergisi'nde birincilik ödülü almıştır. 1938 yılında ise Dorfner'in öğrencisi Barın, Hamburg Kitap Sanatları Sergisi'nde *"Olimpiyat"* adlı kitabın cildi ile birincilik ödülüne layık görülmüştür. (Resim 4)

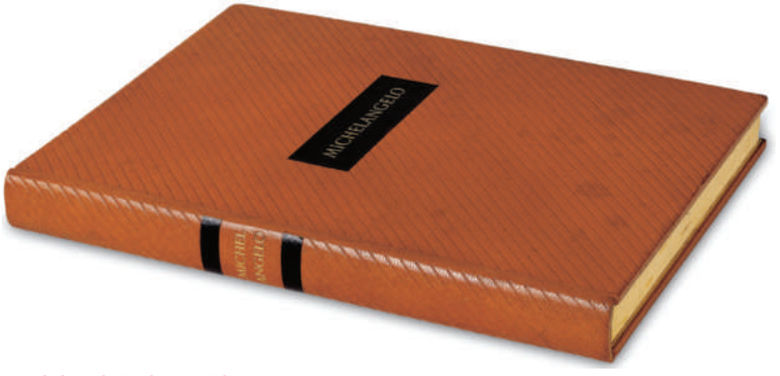


5 Kamâl Atatürk Kitabı, Deri Cilt

Program gereği Barın bir yıl sonra Leipzig Kitapçılık ve Matbaacılık Akademisi (Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe)'nde öğrenime başlar. Dorfner'in çağdaşlarından biri olan Prof. Wiemeler Leipzig'de eğitim vermektedir. Dorfner imzalı Leipzig Akademisi'ne yazılan belgede şunlar kayıt altına alınmıştır:

"Emin Barın sanatsal konularda özel yetenekleri olan bir uzmandır. Olağanüstü mahareti büyük umut vadetmektedir. Karakteri, çalışkanlığı, çalışma azmi mükemmeldir."

Leipzig Akademisi grafik sanatlar ve matbaacılık alanında önemli bir eğitim kurumudur. Barın, matbaacılık ile ilgili teknik bilgilerini, kitap sanatları kapsamında ele alınan yazı tasarımı, mizanpaj ve tipografi gibi çalışmalarını burada geliştirir. Başarılı çalışmalarıyla dikkati çeken Barın, Leipzig Akademisi'ne gelen önemli siparişleri bizzat yapmıştır. Örneğin Adolf Hitler'e gönderilecek olan bir cildin yapımı, Saksonya Eyaleti Valiliği'ne ait Şeref Defteri, Emin Barın tarafından hazırlanmıştır. (Resim 5 ve 6)



6 Michelangelo Kitabı, Deri Cilt

Emin Barın, Leipzig Akademisi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra 26 Haziran 1943'te yurda döner. İstanbul Milli Eğitim Basımevi'nde göreve başlar. Ancak Milli Eğitim Bakanlığı, o yılların yegâne güzel sanatlar eğitimi veren kurumu olan Akademi'de sanatçı kimliği ile çalışmasının daha uygun olacağı düşüncesiyle, Akademi'de açtığı *"Yazı ve Kitap Sanatları Sergisi"*ni (5.10.1943) müteakip Barın'ı Akademi hocalığına atamıştır. Böylece vefatına kadar 44 yıl sürecek eğitim-öğretim görevi başlamış olur.

50'li yıllarda ülkede cilt ve kitap sanatlarının yapımında büyük bir boşluk dikkati çekmektedir. Seri üretim şeklinde endüstriyel cilt yapan atölyeler olmadığı gibi, özgün el yapımı cilt yapan atölyeler de yok denecek kadar azdır. Emin Barın bu alanda tüm ihtiyaçlara cevap verebilecek kapasitede bir atölye açılmasının gerekli olduğunu düşünmüştür. Öncelikle daha az sermaye gerektiren el yapımı cilt işleri ile başlamayı tercih eder. Böylece 1949 yılında Cağaloğlu Narlıbahçe Sokak'ta *"Barın Cilt ve Yazı Atölyesi"*nin temelleri atılır. Burada kitapların dikişi, kapakları, kırım işleri, yaldız baskıları hep el yapımıdır. Zamanla Narlıbahçe'deki atölye ihtiyaca cevap veremez hale gelmiştir. (Resim 8) 1954'de Boyacı Ahmet Sokak'ta endüstriyel cilt üretimine de imkan verecek yeni bir binaya taşınılmıştır. Böylece bu tesis İstanbul'un seri cilt üretimi yapan ilk özel atölyesi olma kimliğini kazanmıştır.





7 Fatih Divanı (a-Murakka şeklindeki iç tasarımı ve b- Cilt kabı) / İstanbul'un Fethinin 500. yılı için düşünülmüş olan, ünlü hattat ve müzehhipleri bir araya getiren bir çalışmadır. Yapımı sekiz yıl süren (1945-1953) bu kitap Emin Barın tarafından ciltlenmiştir. 1958 yılı Uluslararası Brüksel Sergisinde Barın'a Birincilik Ödülü kazandırmıştır. Eser Rado Koleksiyonundadır.



8 Karikatür-Resim / Edip Hakkı Köseoğlu - Narlıbahçe'deki Barın Atölyesi



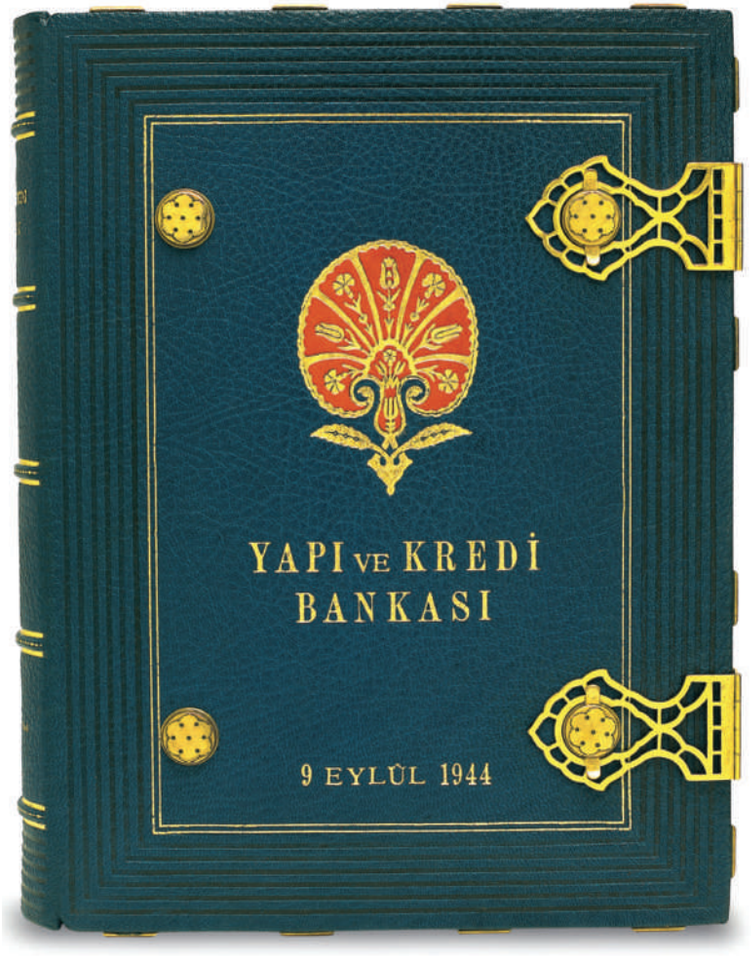
9 Karahisari Kur'anı Cildi (Tıpkı Basım) / Barın Atölyesinin seri üretim uygulamasına bir örnek

Barın Yazı ve Cilt Atölyesi bir ticarethaneden ibaret değildir, bu alanda uğraş veren herkes için bir eğitim yuvası, bir rehber olmuştur. Barın Hoca için eğitim, bir eğitim kurumunun dört duvarı içinde kalan bir meslek olmaktan çok daha fazlasıdır. Bilgisini kimseden esirgememiştir. Basımevleri, cilt atölyesi sahipleri ve çalışanları; cilt, kitap ve malzeme sorunlarını ona danışarak çözmüşlerdir. Hatta ithalatçı firmalar bile getirecekleri malzemenin kalitesini Emin Hoca'ya danışma ihtiyacı duymuşlardır. Barın, kamu teşekküllerinin de bu konudaki bütün sorunları ile ilgilenmiş ve her konuda kendilerine yardımcı olmuştur. (Resim 7)

Aldığı eğitim ve birikimle Akademi'de yazı ve cilt eğitimi yapacak bir atölye açılması gerekli olduğuna inanarak 1955 yılında klâsik Türk kitap ciltleri konusunda uzman olan Prof. Sacit Okyay ile birlikte Dekoratif Sanatlara bağlı Yazı ve Cilt Atölyesi'ni kurmuşlardır. Ben bu atölyenin ilk öğrencisi, mezunu ve asistanı oldum. Daha sonra merhum Yılmaz Özbek, İslam Seçen ve Sevinç Oğuz bu atölyeden mezun olanlardır. Bu atölye zamanın şartları ve anlayışı içinde maalesef uzun soluklu olamamıştır. (Resim 9)

Akademide'ki eğitim faaliyetlerinin yanında, 1962 yılında İstanbul ve İzmir'de olmak üzere basımevleri ve cilt atölyelerinin çalışanlarına yönelik cilt ve kitap sanatları ile ilgili eğitici kurslar açarak daha geniş kitlelere de ulaşmayı başarmıştır.

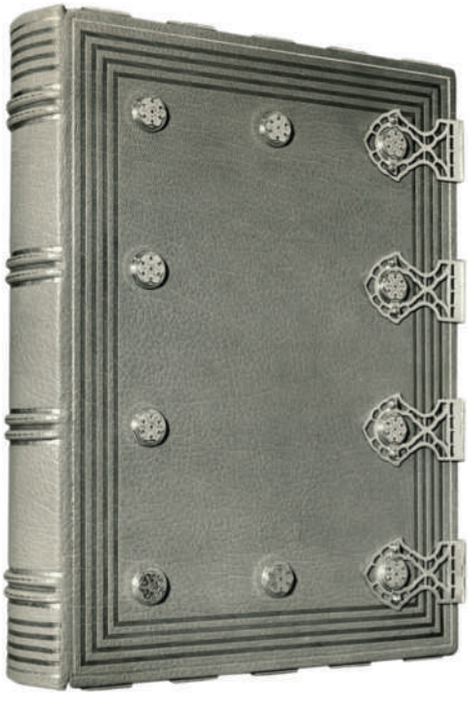
Emin Barın Hocamızın el yazması eserlerin restorasyonunu yapmak suretiyle kültürel mirasın korunmasına yaptığı katkıları da anmadan geçemeyiz. Barın, yurtiçinde olduğu gibi yurtdışında da önemli restorasyon çalışmaları yürütmüştür. Lizbon Kalust Gülbenkyan Müzesi'nde bir sel felaketi sonrası hasar gören Doğu ve Batı ciltlerinin onarılması için çeşitli

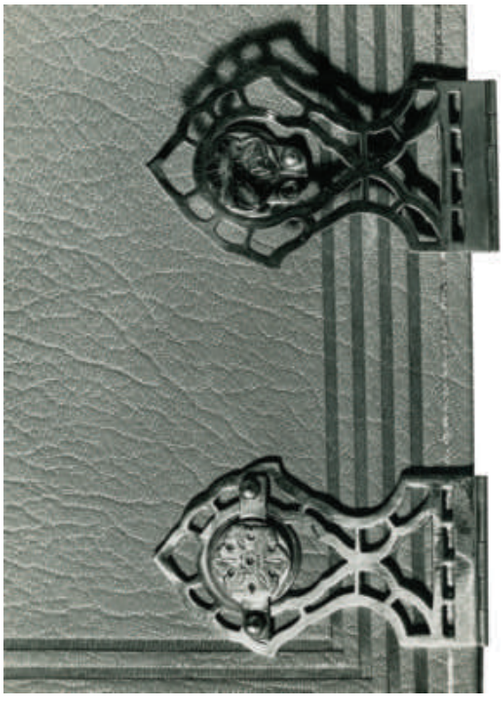


10 Yapı ve Kredi Bankası Şeref Defteri Deri Cildi

ülkelerden uzmanların davet edildiği ancak İslam yazma eserlerinin restorasyonuna kimsenin cesaret edemediği bilinmektedir. Hem klâsik hem de modern cildi bilen Emin Barın bu proje için görüşüne başvurulup davet edilmiştir. 1968 yılında İslam Seçen ve Rikkat Kunt ile birlikte Lizbon'a giden Barın Hocamız çok kötü durumda olan eserleri başarıyla onarmıştır. Bu çalışmalar, cilt sanatına değerli hizmetleri olan İslam Seçen'in ilerleyen yıllarda Gülbenkyan Müzesi'yle yürüttüğü projelerle sürdürülmüştür. (Resim 10)

Sonuç olarak; ister sanatçı ister eğitimci yönüyle ele alınsın, Emin Barın 20. yüzyılın ikinci yarısında hat sanatına olduğu gibi, cilt ve kitap sanatlarına da damgasını vuran kişi olarak anılacaktır. (Resim 11 ve 12)





11 Anıt Kabir Şeref Defteri Deri Cildi – 1953
12 Anıt Kabir Şeref Defteri Cildi - Detay

Ayşe Aldemir Kilercik
Sabancı Üniversitesi
Sakıp Sabancı Müzesi
Uzman

Başkent'ten Uzaklarda Bir Sanat Merkezi: Şumnu Elyazmalarının Ciltleri

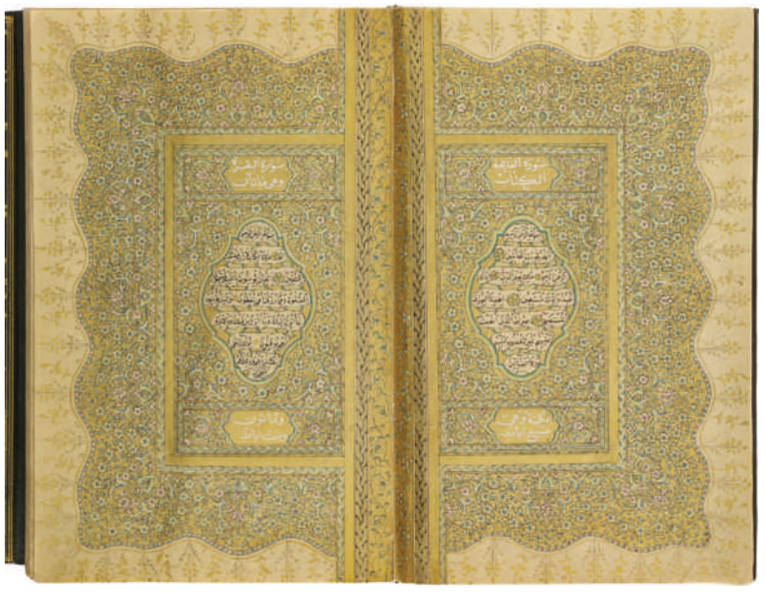
Osmanlı'da 19. yüzyılda İstanbul dışında, özellikle de bugünkü Bulgaristan'ın Şumnu kentinde yoğun bir Kuran istinsah faaliyeti olduğu görülmektedir.

1388'de, Sultan I. Murad döneminde Osmanlı hâkimiyetine giren Şumnu, 1878 yılında imzalanan Berlin antlaşmasıyla Bulgaristan Prensliği'ne verilerek Osmanlı yönetiminden çıkmıştır. 19. yüzyılda İstanbul dışında, bugün Bulgaristan'ın Şumnu kentinde yoğun bir Kur'an istinsah faaliyeti olduğu görülmektedir. 19. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar hattatlar Şumnu'da sanatlı Kur'an nüshaları istinsah ettiler. Osmanlı topraklarında başkent İstanbul dışında hiçbir şehirde böylesine yoğun bir kitap sanatı etkinliği görülmediğini söylenebilir. (Resim 1)

Şumnu'daki Kur'an istinsahı faaliyetlerinin 18. yüzyılda, Şerif Halil Paşa (ö. 1751) nın himayesinde başladığı söylenebilinir. Paşa'nın Şumnu'da inşa ettirdiği Şerif Halil Paşa Camisi'nin 4 Mayıs 1744'de düzenlenen vakfiyesinin şartlarından biri de caminin bitişiğinde kurulan kütüphanede hüsn-i hat dersleri verilmesidir. Bu kütüphanenin ve hüsn-i hat dersi veren hattatların gelirlerinin nasıl karşılanacağı vakfiyede detaylandırılmıştır. Bu maddi destek 18. yüzyıldan itibaren sanatsal üretimi kuvvetlendirmiş olmalıdır.



1 Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan, Şumnu'da istinsah edilmiş Kur'an-ı Kerim nüshaları, SSM 100-0055, SSM 100-0060, SSM 100-0363, SSM 100-0260.



2 Kur'an-ı Kerim nüshasının serlevha tezhibi, Seyyid Mehmed Nuri tarafından 1261/1845'de istinsah edilmiştir, SSM 100-0055.



3 Kur'an-ı Kerim nüshasının ketebe kaydı, SSM 100-0055.

1837 yılında Şumnu'yu ziyaret etmiş olan, kendisi de hattat olan Sultan II. Mahmud'un da, başkentten hattatlar göndererek bu sanat üretimini desteklediği bilinmektedir. Hattat İbrahim Şevki'nin Sultan II. Mahmud (h. 1808-39) tarafından İstanbul'dan Şumnu'ya gönderilmiş olduğu kabul edilir.[1]

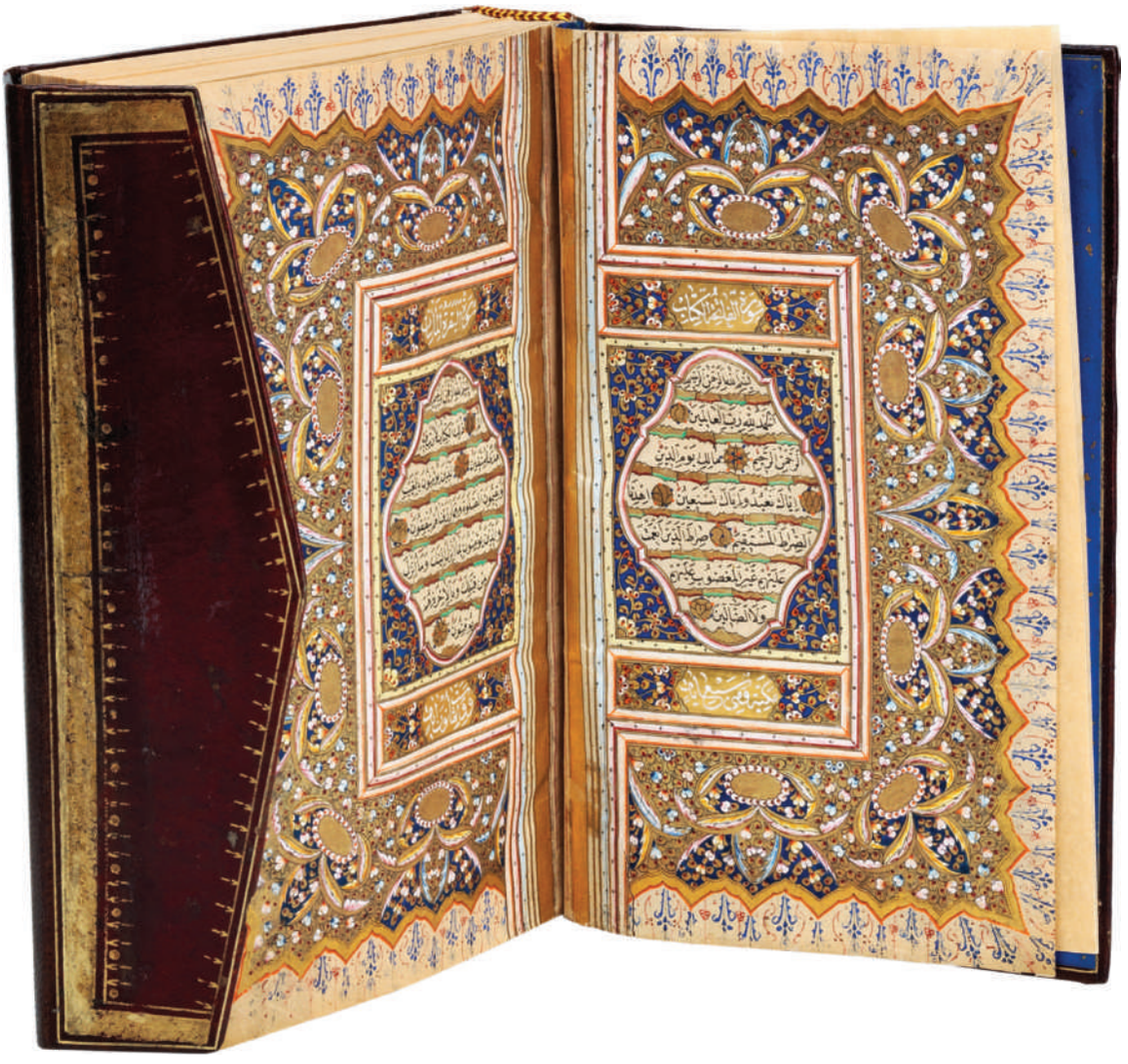
1 Habib, Hat ve Hattâtân'da (İstanbul 1305/1887-88, 166), övgüyle bahsettiği hattatın 1245/1829-30 tarihinde istinsah etmiş olduğu bir Kur'an nüshasını gördüğüne göre, hattat bu tarihte hayattadır. Ancak Şumnu'ya gönderildiğine dair bir bilgi vermez. Süheyl Ünver ve Uğur Derman ise hattatın Sultan II. Mahmud tarafından Şumnu'ya gönderilmiş olduğunu söylerler (bkz. Ünver 1984, 31-36; Derman 2010, 308). Sultan II. Mahmud Şumnu'yu 1837'de ziyaret etmiştir. Ünver'in dediği gibi, Sultan'ın hattat İbrahim Şevki'yi bu ziyaretin ardından Şumnu'ya göndermiş olduğu kabul edilirse, bu yıllarda hattatın yaşı ilerlemiş olmalıdır. İbrahim Şevki'nin istinsah ettiği 1233/1817-18 tarihli Kur'an nüshası için bkz. Derman 2010, 308-09, ayrıca TSMK YY.550 (1231/1815-16) ve YY.3 (1241/1825-26); SSM 100-0255.



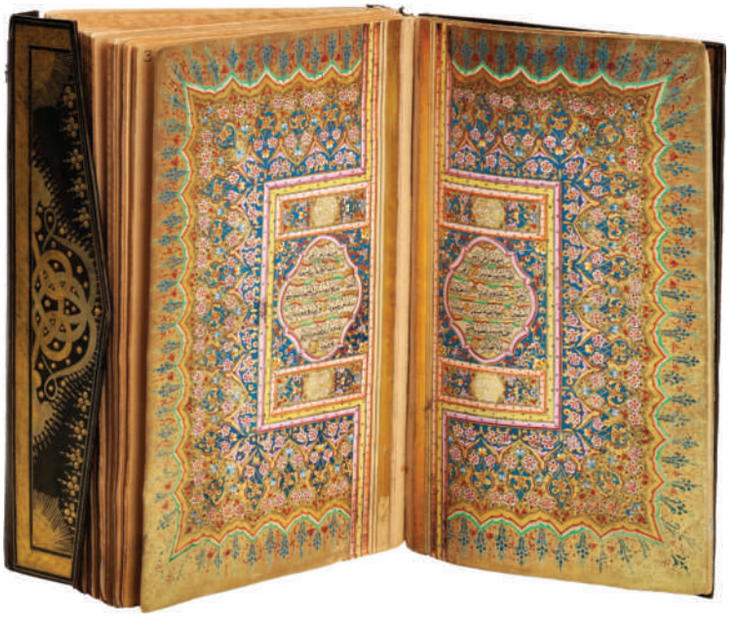
4 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildi, SSM 100-0055.

İstinsah faaliyetinin aralıksız devam etmiş olduğu anlaşılan Şumnu'da üretilmiş Kur'an nüshalarının ketebe kayıtlarından hattatların şecereleri takip edilebilmektedir. Şumnu'da istinsah edilen Kur'an nüshaları, tezhiplerinin yanı sıra ciltlerinin farklı tasarımlarıyla da öne çıkmaktadır. Kimi nüshalardaki ferağ kayıtlarında tezhiplerin ve ciltlerin aynı sanatçının elinden çıktığı belirtilmektedir. Nitekim bu nüshalar, özellikle serlevha ve ciltlerindeki tezhiplerin uyumu ile dikkat çekmektedir.

Şumnulu hattatlar ve mücellidlerle ilgili ilk çalışma Süheyl Ünver tarafından 1984 yılında yayınlanan kısa bir makaledir. Bu makalede hattat, kendi görme şansı bulduğu veya bahsini duyduğu, Şumnu'da istinsah edilmiş Kur'an nüshalarının ketebelerinden yola çıkarak, Şumnu'da faaliyet göstermiş olduğu anlaşılan sanatçıların bir listesini vermektedir. Bu makaleden de faydalanan Tim Stanley,



5 Kur'an-ı Kerim nüshasının serlevha tezhibi, Hasan Âşıkî tarafından 1259/1843-44'de istinsah edilmiştir, SSM 100-0060.



6 Kur'an-ı Kerim nüshasının serlevha tezhibi, Hasan Âşıkî tarafından 1260/1844-45'de istinsah edilmiştir, SSM 100-0363.

Londra Khalili Koleksiyonundaki Şumnu kaynaklı Kur'an nüshalarını belirlemiş, 2000 yılında ayrıntılı bir makale yayınlamıştır.[2]

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde Şumnu'da hazırlandığı bilinen beş adet Kur'an-ı Kerim nüshası ve bir icazet vardır. Müze'nin koleksiyonundaki, Şumnu'da hazırlanmış nüshalardan biri, 1261/1845 tarihli, Seyyid Mehmed Nuri ketebelidir. (Resim 2)

"Ketebehu es-Seyyid Mehmed Nûrî min telâmîzi Hüseyin Vehbî eş-Şumnuvî meskenen senete ihdâ ve sittîne ve mieteyn ve elf" şeklindeki ketebe kaydından, Hüseyin Vehbî'nin öğrencilerinden Şumnu'da ikamet eden ve bu hareketli üretim ortamında önemli rolü olduğu anlaşılan Mehmed Nuri tarafından 1845 yılında istinsah edildiğini öğreniyoruz.[3] (Resim 3)

Şumnu'da istinsah edilen Kur'an nüshalarının serlevhaları farklı tasarımlarıyla öne çıkmaktadır. Bu nüshanın da pervazlı serlevha tezhibi, dar ve dilimli oval bir şemse içine yazılan Fatiha sûresini ve Bakara sûresinin ilk dört ayetini çevreler. Bezeme alanları altın zemin üzerine yapılmış yeşil tonunda boyalı minik çiçekler ve rûmîli dallarla doldurulmuştur.

Özgün, miklepli cildin dış kapakları koyu yeşil deridir. Kapakların orta alanına aletle, ince dallar üzerinde sıralanmış saz yaprakları, çiçekler ve noktalar, enli pervaza ise saz yaprakları ve noktalardan oluşan süsler yapılmış ve bu süsler sarı ve yeşil tonunda altınla boyanmıştır. Pervazın dışı da zincirekli bir cetvelle çevrelenir. Cildin iç kapaklarına ve yan kâğıtlarına fıstık yeşili kâğıt kaplanmıştır. Bu yeşil kâğıdın köşelerine kalıpla altın yapraklar, ortasına oval biçimde altın bir buket yapılmıştır. (Resim 4)

2 Şumnulu hattatlar ve mücellitlerle ilgili ilk çalışma için bkz. Ünver 1984, 31-36; Şumnulu hattatlarla ilgili bkz. Bayani, Stanley, Rogers 2009, 222-51; Safwat 2000, 244-53. Bu konuda ayrıntılı makale için bkz. Stanley 2000, 483-512. 3 Şumnulu hattat Mehmed Nuri'nin çok sayıda istinsah ettiği Kur'an nüshaları arasında 1266/1849-50 yılına tarihli bir Kur'an nüshası vardır (LHK, no. Qur 343. Rogers 1995, 80-81). Bu nüshanın cildinin dış kapaklarını süsleyen çiçeklerin Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki Kur'an-ı Kerim'in cildinin dış kapaklarındakilerle aynı olması bu iki nüshanın mücellidinin aynı kişi olabileceğini gösterir. TSMK, EH 131, Mehmed Nuri'nin istinsah ettiği bir diğer nüshadır. Diğer eserleri için bkz. Stanley 2000, 489-90. Şumnu'da hattat icazetnameleri için bk. Stanley 2000, 502-05. Mehmed Nuri'nin de yer aldığı komisyonca onaylanan hattat icazetleri için bk. Derman 2009, 331; Stanley 2000, 502-05.



7 Kur'an-ı Kerim nüshasının ketebe kaydı, SSM 100-0060.

Şumnulu hattatların istinsah ettikleri Kur'an nüshalarında genellikle aynı müzehhiplerle çalışmayı adet edindikleri anlaşılmaktadır. Nitekim Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'ndan, Şumnulu üretken bir hattat olan Hasan Âşıkî tarafından, 1259 /1843-44 ve 1260/1844-45 yıllarında, bir sene arayla istinsah edilmiş iki Kur'an nüshasının serlevha tezhibi de, Şumnu'da istinsah edilen diğer Kur'an nüshalarının serlevhalarıyla benzerlik gösterir.[4] Dilimli, enli pervazlı serlevha tezhibi, dar, ortası şişkince, dilimli oval bir şemse içine yazılan Fatiha sûresini ve Bakara sûresinin ilk dört ayetini çevreler. Ayetler sayfa sonunda bitecek şekilde, yani ayetberkenar olarak yazılan Kur'an nüshalarında ketebe satırları dilimli, oval şemselerle çevrelenmiştir. (Resim 5 ve 6)

Tekrarlanan kimi motiflerden, iki Kur'an nüshasının bezemelerinin de aynı müzehhibin elinden çıkmış olduğu



8 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildi, SSM 100-0060.



9 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildinin içi, SSM 100-0060.



10 Kur'an-ı Kerim nüshasının ketebe kaydı, SSM 100-0363.



14 Kur'an-ı Kerim nüshasının ketebe kaydı, SSM 100-0260.

anlaşılmakta, ciltlerinin de bu müzehhip tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki (100-0060) Kur'an nüshalarından birinin *"ketebehu es-Seyyid Hasan el-Âşıkî min telâmîzi hâfizi'l-Kur'ân Osman eş-Şevkî, sene 1259"* şeklindeki ketebe kaydından eserin Hâfız Osman Şevkî'nin öğrencilerinden Hasan Âşıkî tarafından 1259/1843-44 yılında istinsah edilmiş olduğu öğrenilmektedir. (Resim 7) Miklepli cildin kestane rengi deri dış kapaklarında aletle baklava biçimli altın süsler yapılmıştır. (Resim 8) İç kapaklar kâğıt kaplıdır. (Resim 9)

Aynı hattatın istinsah ettiği diğer Kur'an nüshasının ketebe kaydı da *"ketebehu es-Seyyid Hasan el-Âşıkî min telâmîzi hâfizi'l-Kur'ân Osman eş-Şevkî, sene 1260"* şeklindedir. Eserin Hâfız Osman Şevkî'nin öğrencilerinden Hasan Âşıkî tarafından 1260/1844-45 yılında istinsah edilmiş olduğu öğrenilmektedir. (Resim 10) Özgün, mıklepli cildin dış kapakları kestane rengi deridir. Dış kapakların orta alanı birbirine dolanan düğümlü kıvrımların oluşturduğu irice, dilimli şemselerle süslenmiştir. (Resim 11) İç kapaklar narçiçeği renkli baskı kâğıtla kaplıdır; kâğıtların üzerine aletle altın süsler yapılmıştır. (Resim 12)

Hasan Âşıkî'nin günümüze ulaşan eserlerinin sayısı dikkate alındığında, özellikle 1839-1869 arasında Şumnu'da aktif olarak Kur'an istinsah eden hattatlardan biri olduğu anlaşılmaktadır. Burada gördüğümüz bu iki Kur'an

4 Süheyl Ünver'in verdiği bilgilere göre hattat Hasan Âşıkî'nin istinsah ettiği1254/1838-39 tarihli bir Kur'an nüshası bilinmektedir. Bayani, Stanley, Rogers 2009, 248'de hattatın istinsah ettiği bilinen diğer Kur'an nüshaları anlatılmaktadır. En geç istinsah edileni 1285/1868-69 tarihlidir. Hasan Âşıkî'nin de yer aldığı komisyonca onaylanan hattat icazetlerinin en geç tarihlisi ise 1283/1866-67 yılına aittir. Önceki yıllardan günümüze ulaşan icazetlerde Hasan Âşıkî'nin onayı sık sık görülmekte iken, 1286/1869-70 tarihli icazetnamede adı geçmez (Stanley 2000, 505). 1868-69'dan sonra ketebesini taşıyan bir eser veya onayının yer aldığı bir icazetle henüz karşılaşılmamış oluşu, hattatın bu tarihlerden sonra eser vermediğini veya hayatta olmadığını düşündürmektedir. Hasan Âşıkî'nin onayı olan icazetler için bkz. Derman 2009, 331 (1276/1859-60). Hasan Âşıkî'nin öğrencileri için bk. Stanley 2000, 509; Bayani ve d., 2009, 248.



15 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildi, SSM 100-0260.



16 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildinin içi, SSM 100-0260.



11 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildi, SSM 100-0363.

nüshasının bir sene arayla istinsah edilmiş oluşu da, hattatın üretkenliği hakkında fikir vermektedir.

Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'ndaki bir diğer örnek ise, aynı sanatçı elinden çıktığı ferağ kaydında vurgulanan tezhip ve cilt tasarımına sahiptir. İlginç olan ise bu sanatçının Şumnulu değil, Anadolu'dan Şumnu'ya gelen Erzurumlu bir sanatçı olmasıdır. (Resim 13)

Arapça ketebe kaydında hattat, *"Tamamlandığı için şükürler olsun. Salât ve selâm herkesin efendisinin, ailesinin ve değerli ashâbının üzerine olsun. Her şeye gücü yeten rabbinin rahmetine muhtaç, Kur'an'ın hizmetkârı Evliyazâde el-Hâc es-Seyyid Ahmed Nazifî'nin öğrencilerinden Hâfizü'l-Kur'an es-Seyyid İbrahim el-Felâhî tarafından istinsah edilmiştir"* demekte ve 1285/1868-69 tarihini vermektedir. (Resim 14) Ketebesinde üretim yeri vermemesine karşın, hattatın ve hocasının isimlerinden, eserin 19. yüzyılda Şumnu'da hazırlanan eserlerden olduğu anlaşılmaktadır.[5]

Kur'an nüshasının özgün kestane rengi deri dış kapakları, merkezden etrafa yayılan ince saz yapraklarının etrafında dolaşan hançerî

5 Stanley 2000'deki Şumnulu hattatlar listesinde Evliyazade Ahmed Nazifî ve öğrencileri hakkında bilgi verilmiştir. Evliyazâde Ahmed Nazifî'nin Şumnulu hattatlardan Abdurrahman Tevfik, Mehmed Hikmetî, Mehmed Şükrî, Mustafa Rıf'atî, Salih Namıkı'nin de hocası olduğu, bu hattatların eserlerine yazdıkları ketebe kayıtlarından öğrenilmektedir. İbrahim Felahî'nin ismi bu listede yer almaz, ama Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki bu nüshanın ketebesinden anlaşıldığı üzere, o da Evliyazâde'nin öğrencilerinden biridir. Evliyazâde'nin öğrencilerinden Abdurrahman Tevfik'in istinsah ettiği nüsha için bkz. Bayani ve d., 2009, no. 55, 234-35; Mehmed Şükrî tarafından istinsah edilmiş nüsha için bk. Safwat 2000, 250-53. Seyyid Mustafa Safvet ketebeli bir Kur'an nüshasında hattat hocası İbrahim Felahî'nin adını zikretmektedir (LHK QUR 21, Bayani vd., 2009, no. 59, 242-43). Şumnu'da hattat icazetnameleri için bkz. Stanley 2000, 502-05. İbrahim Felahî'nin de yer aldığı komisyonca onaylanan hattat icazetleri için bkz. Derman 2009, 331; Stanley 2000, 502-05.



12 Kur'an-ı Kerim nüshasının cildinin içi, SSM 100-0363.

yapraklar, buketlerle bezenmiştir (Resim 15). Koyu yeşil renkte kalın kâğıtla kaplanmış olan iç kapaklara fırçayla şemse, şemsenin etrafına dolanan kıvrım dallar yapılmıştır (Resim 16).

Ketebe sayfasında, altta cetvel içine mavi mürekkeple yazılan *"Zehhebe ve cellede Ali Kemal el-Erzurûmî"* ibaresinden kitabın cildini ve tezhibini Erzurumlu Ali Kemal'in yaptığını öğreniriz. Nitekim müzehhibin ciltte ve tezhipte aynı motifleri kullandığını görüyoruz. Müzehhibin Şumnulu olmayıp da, Anadolu kökenli bir sanatçı olması, belki de serlevha tasarımındaki farklılığın nedenidir.

Şumnu üretimi Kur'an nüshalarının bir bölümü, bugün Bulgaristan Sofya Milli Kütüphanesi Şarkiyat Bölümü'nde korunan elyazmaları arasındadır. Dünya koleksiyonlarında ve müzayedelerde seçkin örneklerle karşılaşılmaktadır. Bugün önde gelen elyazması koleksiyonlarında bulunan örnekler, 19. yüzyılda Başkent'ten uzaklarda gerçekleşen yoğun sanatsal faaliyetleri ve ilişkileri ortaya koymaktadır. Hocadan öğrenciye süreklilik gösteren hattat silsilesi, ayrışan serlevha tasarımları ve güzel ciltleri ile Şumnu faaliyeti, başkent dışında önemli bir merkezin üretimi olarak dikkat çekmektedir.



13 Kur'an-ı Kerim nüshasının serlevha tezhibi, İbrahim Felahî tarafından 1285/1868-69'da istinsah edilmiştir, SSM 100-0260.

KAYNAKÇA

Bayani vd. 2009 Manijeh Bayani, Tim Stanley ve J. Michael Rogers, **The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to the 19th Centuries. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art,** C. IV, böl. 2, Londra, 2009.

Derman 2009 Uğur Derman, **Eternal Letters. From the Abdul Rahman Al Owais Collection of Islamic Calligraphy,** Sharjah, 2009.

Derman 2010 Uğur Derman, **Doksandokuz İstanbul Mushafı,** İstanbul, 2010.

Habib 1305 Habib Efendi, **Hat ve Hattatan,** İstanbul, 1305/(M.1888).

Rogers 1995 J. M. Rogers, **Empire of the Sultans Ottoman Art from the Collection of Nasser D. Khalili,** Londra, 1995.

Safwat 2000Nabil F. Safwat, **Golden Pages. Qur'ans and other manuscripts from the collection of Ghassan I. Shaker,** Londra, 2000.

Stanley 2000 Tim Stanley, "Shumen as a Centre of Qur'an Production in the 19th Century," **M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı,** (haz. Irvin C. Schick), İstanbul, 2000, s. 483-512.

Ünver 1984 A. Süheyl Ünver, "Şumnu'da Türk Hattatları ve Eserleri," **Belleten XLVII,** İstanbul, 1984, s. 31-36.

2. Oturum

Prof. Dr. Günsel Renda
Oturum Başkanı

İyi günler, iyi öğleden sonralar diyeyim bütün dinleyicilere ve yabancı misafirlerimize. Bu oturum İslâm ciltlerinden bazı örnekler ve ustalarıyla ilgili sunular dizisi. İlk konuşmacımız Hüseyin Gürsel Bilmiş ve tebliği, "İnebey Kütüphanesi'nden sekiz yeni tesbitle birlikte mücellit imzaları ve mücellitleri". Çok teşekkür ederiz.

Hüseyin Gürsel Bilmiş
Bursa İnebey
Yazma Eser Kütüphanesi
Uzman

Bursa İnebey Kütüphanesi'nden Sekiz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri

Türk-İslâm Sanatları, Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına gelinceye kadar pek çok merhaleden geçerek gelişip zenginleşmiş ve özgün bir kimlik ortaya koymuştur. Çok geniş coğrafyada bugün bu kimliğin yansımalarını ve her biri şaheser nitelikteki eserleri hayranlıkla izlemekteyiz. Anadolu coğrafyasında; ahşap, maden, mimari ya da kitap sanatları açısından özellikle 12.-15. yüzyıllar, Türk-İslâm sanatlarının ilk olgunluk devresine ait ürünlerin ortaya konulduğu devredir. Türk-İslâm sanatlarının Osmanlılar ile süregelecek devresi ise ikinci dönemi teşkil etmektedir.



1

Kitap sanatları içinde cilt sanatı, adı geçen yüzyıllar arasında en önemli dallardan biri olarak dikkatiçeker. Türk-İslâm medeniyet birikiminin taşınabilir sanat eserleri niteliğinde üretilen unsurlarından biri olan ciltler, yerleşik kültürlerin ve siyasî iradelerin paralelinde gelişmiştir. Bugün az bilinen noktalardan biri de bu eserlerin nerede, ne zaman ve kimler tarafından üretildiğidir. Bize bu konuda en sağlam bilgileri eserlerin ketebe kayıtları ve ciltler üzerindeki mücellid imzaları vermektedir. Ancak pek çok ketebede tarih ve müstensih bilgisinden başka -az olmakla birlikte yer bilgisi- bir bilgiye rastlanmamaktadır. Her yapılan ciltte de usta imzası bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu durum bize bu alanda yeterli bilgi edinme imkânı vermemektedir.
Bir eserin cildinin hangi bölge ve tarihte kimler tarafından üretildiği



2

bilgisi, eser üzerinde kayıtlı bilgi olmadığı durumlarda tam olarak tespit edilememektedir. Bunun başlıca nedenlerinden biri, kitabın taşınabilir olmasıdır. Kitabın elden ele geçmesinden ve sahibinin kitap üzerindeki tasarrufundan dolayı bu bilgiler ortaya konulamayabilir. Fakat mantıklı olan, eserin yazıldığı bölgede ciltlendiği düşüncesidir. Çünkü yazılı malzeme uzun süre ciltsiz kalamaz ve kullanılamaz. Bu nedenle ketebe kaydında geçen yer bilgisi çok büyük bir olasılıkla eserin cildinin de yapıldığı bölgeyi göstermektedir. Ancak bazı istisnai durumlarda bu da yeterli olmaz. 893 H. ketebe kaydı bulunan ve Bursa'da yazıldığını düşündüğümüz Amel-i el-Hâtib (el-Gâlib?) imzalı Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi HÇ-658'deki eser buna bir örnektir. Muhtemelen eserin cildi



3



4



5

başka bir yazma eserden alınıp adı geçen esere takılmış olmalıdır. Dolayısıyla 13.yy. özellikleri taşıyan bir kab, 1488'de yazılan bir kitapta karşımıza çıkmaktadır.

Ciltlerin orijinal olup olmadığı konusu burada önem arz etmektedir. Özellikle Anadolu, Suriye, Irak ve Mısır coğrafyasında hazırlanmış Selçuklu ve Memlük ciltlerinde gördüğümüz ince deri üzerine soğuk baskı iç kapaklar bize bu noktada yardımcı olmaktadır. İç kapaklardaki mevcut desenlerin izleri zamanla kitabın yan kağıtları üzerine çıkar. Bu durum elbette çok kısa bir sürede olmaz. Bu izlere bakarak da ciltlerin değiştirilip değiştirilmediği anlaşılabilir. O halde ciltlerin değiştirilmediği durumlarda ketebe kaydı üzerinde, varsa yer bilgisine tabi olmalı ve cildi bu bölgeye atfetmeliyiz.

Anadolu, Suriye, Irak ve Mısır coğrafyasında hazırlanmış Selçuklu ve Memlük ciltlerinde gördüğümüz mücellid imzaları ise bize bu ciltleri yapan ustalar hakkında bilgi vermektedir. Özellikle 15.y.y. sonlarına kadar yapılan ciltlerde görülen imza ve usta isimleri hakkında yapılan



6



7



8



9



10

yayınlar yok denecek kadar azdır. Süheyl Ünver'in "Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri", Ahmet Saim Arıtan'ın "Selçuklu Cildlerinde İmzalar" ve Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslûbunu Taşıyan Cild Kapakları (Doktora Tezi), Zeren Tanındı'nın "Turkish Bookbinding..", "İslâm'da Kitap Kapları ve Ustaları", "Seçkin Bir Mevlevî'nin Tezhîbli Kitâbları", "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslâm Ciltleri", başlıklı yayınları ve son olarak Gürcan Mavili'nin "Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. ve 14.yy.'lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri" başlıklı yüksek lisans tezi bu alanda Türkiye'deki ciltler üzerine bazı tespitlerin yapılmasını sağlayan çalışmalardır.

Metnin sonuna eklediğimiz mücellid imzalı ciltleri ve mücellidleri içeren tablodaki eserlerin büyük bir bölümü, Türkiye'deki yazma eser kütüphanelerindendir. Yabancı yayınlar taranarak -imkânlar nispetinde- incelenen periyoda ait yurtdışındaki koleksiyonlarda bulunan eserlerde tespit edilen imzalı ciltler de listeye eklenmiştir. Bu yayınlardan en önemlisi Chicago kataloğudur. Bu katalogdaki eserler içinde üzerinde mücellid imzası bulunan oniki cilt bizim için önemlidir. Adı geçen katalogda dönem itibariyle ağırlıklı olarak 14-15. yy. olarak değerlendirilen bu ciltleri de mücellid listemize alarak, mümkün olduğu kadar fazla mücellid imzalı cilt ve mücellidler tespit edilmiştir. Bursa İnebey Kütüphanesi'ndeki 13.-14. yüzyıllara ait ciltler incelediğinde, bu kütüphanede



11



13



12



14

daha önce tespit edilen imzalı ciltler ve mücellidler dışında mücellid imzası bulunan dokuz cild ve bunlara ilave olarak iki yeni mücellid ismi daha tespit edilmiştir. Çalışmamıza başlayana kadar bu döneme ait tespit edilen mücellid imzalı ciltlerin sayısı son yayınlarda yirmi iki[1], tespit edilen mücellid ismi on iki olarak bilinmekteydi. Konuyla ilgili taradığımız yayınlarda bu sayının çok daha fazla olduğu görüldü. Ayrıca mücellid isimlerinde ve eser ile atfedilen koleksiyon arasında uyuşmazlık olduğunu tespit ettik.

Daha önce Mücellid Emin'e atfedilen iki eserden biri olan SÜ-MP-237'de kayıtlı eser Emin'in[2] değil, Mehmed (Muhammed) eş-Şerif isimli mücellidin eseridir (Resim 1). Yusuf b. Kaya[3] mücellid adıyla geçen eser olan SÜ-Hamid-i Evvel-503 de yine bir Osmanlı cildidir (Resim 2). Dolayısıyla böyle bir mücellid ismine ait yeni tespitlere ihtiyaç vardır.

Bir başka kaynakta "Muhammed es-Seyyid"[4] olarak okunan SÜ-

1 Arıtan 2001, s. 42 (İmzalı ciltler ve mücellidleri ile ilgili son çalışma budur.)

2 Ünver 2010, s. 138.

3 a.g.m., s: 138.



15



16

ŞAP-371'in cildi de Amel-i Es'ad ibaresiyle Es'ad'a aittir (Resim 3). Yine aynı kaynakta, SÜ-TV-253'deki eserin mücellidi olan "Mehmed eş-Şerif", "Muhammed er-Reşid" olarak[5] okunmuştur. Yani bu cilt de SÜ-MP-237'de olduğu gibi "Mehmed (Muhammed) eş-Şerif"in cildidir (Resim 4). Yine bu çalışmada ismi, Ahmed (Hamdi)[6] olarak geçen mücellid de Haydar (Hayder) b. Turbegi'dir[7]. Yine aynı kaynakta "Muhammed eş-Şehid"[8] olarak okunan SÜ-AY-1065'deki eserin imzası da "Amel-i Es'ad" ibaresiyle Es'ad'a aittir. Fakat burada farklı olan şey, bu ciltte Emin'in de imzasının olmasıdır. Dolayısıyla bu durum, Emin ve Es'ad mücellidlerin aynı atölyenin ustaları oldukları tezini ispatlamaktadır. (Resim 5) Son olarak iki kaynakta da Emin'in cildi olarak geçen[9] Bursa İnebey UC-435'deki 1434 tarihli ve İznik'te istinsah edilen eserde mücellid imzası bulunmamaktadır. (Resim 6) Eser Selçuklu - Memlûk tarzındadır. Fakat atfedilen koleksiyon ile mücellid uyuşmamaktadır. Burada muhtemelen bir karışıklık olmuştur.

İnebey Yazma Eser Kütüphanesi'nde tespit ettiğimiz mücellid imzalı cild ve mücellid isimleri şunlardır:

HÇ-167 (1384 M)
"Amel-i Emin" (Resim 7)

4 Arıtan a.g.m., s. 40
5 Arıtan a.g.m., s. 40
6 Arıtan a.g.m., s. 41.
7 Raby-Tanındı 1993, s. 35;
Tanındı 1993, s. 422-423.
8 Arıtan a.g.m., s. 40.
9 Arıtan a.g.m., s. 40, Arıtan 1992, s. 154.



17



18

HÇ-777 (1355 M)
"Amel-i Emin" (Resim 8)
HO-424. (14. yy. ikinci yarısı) "Amel-i Sermedî" (Resim 9)
HO-427 (14. yy ikinci yarısı)
"Amel-i İbrahim" (Resim 10)
HO-682 (13. yy. sonları-14. yy. başları) "Amel-i Ömer ed-Dımeşkî" (Resim 11)
HÇ-658 (istinsah H.10.asır) "Amel-i el-Hatib" (Resim 12), Kapak eski bir eserden alınmış ve bu nüshaya takılmıştır.
UC-557 (13. yy. sonları) "Mahmud" (Resim 13)
HÇ-641 (?) "Billahi Sikatî" (Resim 14)
HO-420 (1450 M) "Hasbiyallah" (Resim 15), kapak eski bir eserden alınmış ve bu nüshaya takılmıştır.

Daha önceki çalışmalarda İnebey Yazma Eser Kütüphanesi'nde tespit edilen mücellid imzalı ciltler ile birlikte (HÇ 795/1420 M. "Amel-i Emin", HÇ 481/1442 M. "Amel-i Mücellid Haydar b. Turbegî", GE-931-15.yy. başları "Sahibuhu Hasan" ve "Eyyüb") bu dönemlere ait 12 mücellid imzalı cilt mevcuttur.

Bu çalışmayla birlikte isimleri ve eserleri ilk kez görülen mücellidler "Ömer ed-Dımeşkî" ile "el-Hâtibî" dir. Bu iki mücellidin birer cildi Bursa İnebey Kütüphanesinde, Hâtib'in bir diğer cildi ise Manisa Kütüphanesi'nde HK-440'da kayıtlı olan eserdir (Resim 16). Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi dermesinde böylelikle Emin'in üç eseri; Sermedî, İbrahim, Ömer ed-Dımeşkî, Mahmud, Hâtib, Eyyüb ve Hayder b. Turbegi'nin birer eseri, Billahi Sikatî ve Hasbiyallah ibareli de iki cilt mevcuttur. Mücellid Hasan'ın şimdiye kadar yapılan çalışmalarda tespit edilen iki cildinden başka bizim tespit ettiğimiz bir diğer cildi de Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nde KEH-474'teki eserdir (resim 17). 1079 H. istinsah tarihli bir nüshaya takılmak için cildi kenarlarından kesilmiş ve küçültülmüştür.

Sonuç olarak; 12. yy. son çeyreğinden 15. yy. sonlarına kadar Anadolu Selçuklu, İlhanlılar, Memlükler ve Beylikler dönemlerine ait, 24 mücellid'in 68 imzalı cildi ortaya çıkarılmıştır. (Bkz: Tablo) Bunların on iki tanesinde ibareli imzalar diyebileceğimiz; "Hasbiyallah" bir tanesinde "Hamden ve Hasbiyallah"; birer tanesinde de "Billahi Sikatî" ve "Cemiallah"; imzaları görülmektedir. "Sahibühü" ibareli ise iki cilt vardır. Bunlara temellük ibareli ciltler demek daha doğru olacaktır.

Mücellid isimlerine göre ise; dokuz ciltte "Emin"; bir ciltte "Emin ve Es'ad"; bir ciltte "Hamden ve Emin"; dört ciltte "Es'ad"; dört ciltte "İbrahim"; üç ciltte "Abdurrahman"; üç ciltte "Mahmud"; üç ciltte "Hasan";, üç ciltte "Mehmed eş-Şerif"; iki ciltte "Sermedî", iki ciltte "el-Hâtib (el-Gâlib?); iki ciltte "Gıyaseddin"; imzaları görülmektedir. "Ali", "Ebubekir", "Eyyüb", "Mağribî", "Haydar b. Turbegi", "İsmail", "İzzeddin", "Mecdüddin", "Mustafa b. Mehmed", "Muhammed el-Karamânî", "Muhammed", "Ömer ed-Dımeşkî", "Râbî' ", "Yusuf el-Konevî" isimli mücellidlerin ise şimdilik birer eseri bulunmaktadır.

13. Yüzyıl Mücellidleri: (Chicago kataloğu hariç)
Ömer ed-Dımeşkî, Mehmed (Muhammed) eş-Şerif, Mecdüddin, ve el-Hâtib (el-Galib ?);

14. Yüzyıl mücellidleri: Abdurrahman, Emin, İbrahim, Sermedi, Ebubekir el-Hemevî, Es'ad, Eyyüb, Hasan, Mağribi, Mahmud, Yusuf el-Konevî, Mustafa b. Mehmed;

15. Yüzyıl mücellidleri: Gıyaseddin el-İsfahanî, Hayder b. Turbegi ve Muhammed El-Karamanî'yi sayabiliriz.



19



20



21

Taranan Yayınlardan Tespit Edilen Mücellid İsimleri (Bazıları Yeniden Okunmuş ve Düzeltilmiştir):

Abdurrahman
Ali
Ebubekir el-Mücellid el-Mevlevî el-Hemevî
El-Hâtib (? el-Gâlib)
El-Mağribî
Emin
Es'ad
Eyyüb
Gıyaseddin el-Mücellid el-İsfehânî
Hasan
Hayder b. Turbegi
İbrahim
İsmail (Es'ad olabilir?)
İzzeddin
Mahmud
Mehmed (Muhammed) eş-Şerif
Mecdüddin
Muhammed
Muhammed el-Karamanî
Mustafa b. Mehmed
Ömer ed-Dımeşkî
Râbi'
Sermedî
Yusuf el-Konevi

S. No	Kitap Adı	Müellif Adı	Demirbaş No	Ölçüler	İstinsah Tarihi
1	Hidaye Şerhu Bidayeti'l-Mübtedî	Ali b. Ebi Bekr b. Abd el-Celîl el-Merginânî	BYEK/ 5149	272x210 173x105mm	—
2	Şerh el-Mesâil el-Vesâil Fi'l-İşâret Ve'l-Delâil		Yusufağa/ 652	200x140 125x95 mm	—
3	Mesnevi	Mevlâna Celaleddin-i Rûmi (1207-1273)	BYEK/ 2178	205x150 170x115 mm	-1037-1627/28
4	Dîvân-ı Kebîr	Mevlâna Celaleddin-i Rûmi (1207-1273)	Mevlana Müzesi/ 69	470x320 392x269 mm	769/770-1368
5	Tarihu'l-ibad ve'l-Bilad	İbnü'l-Barizi, Necmüddin Abdurrahim b. İbrahim el-Hameîi, Ebu Muhammed, 683/1284	Turhan V. Sultan/ 228	270x185 198x127 mm	- XIII. yy
6	Tecridü'l-Usûl fi Ehadisi'r-Resûl	İbnü'l-Barizi, Şerefüddin Hibetüllah b. Abdurrahim el-Hamevî, Ebü'l-Kasım, 738/1338	Laleli/ 411	270x182 198x130mm	—
7	Esraru'l-Hitâb	el-İzz el-Hanefî (Ö.792/1390)	Ayasofya/1018	271x180 198x132 mm	777-1375
8	Ta'lika Fi'l-Fevaid	İbn-i Ferkah	Ayasofya/1066	314x225 246x175 mm	—
9	Mesalikü'l-Ebsar Fî Memaliki'l-Emsar	İbn Fazlullah El-Ömeri, Şihabüddin Ahmed b. Yahya ed-Dimaşkî	Ayasofya/3437	280x200 210x146 mm	--XIV. yy
10	Tefsiru'l-Kur'ani'l-Kerîm	Ebü'l-leys es-Semerkandî, Nasr b. Muhammed el-Hanefî	Fatih/228	269x182 198x127 mm	—
11	Şerhu Vikayeti'r-Rivaye fi Mesaili'l-Hidaye	Sadr eş-Şerî'a es-Sânî Ubeyd-Allâh b. Mes'ûd el-Buhârî (öl. 747/1346)	Rodos Hafız Ahmetağa Kütüphanesi 30	260x194 192x140 mm	847/1443-44
12	el-İhtiyar fî Şerhi'l-Muhtâr (2.Cilt)	İbn Buldecî Mecd ed-dîn Abd-Allâh b. Mahmûd el-Mavsılî (599-683/1203-1284)	Rodos Hafız Ahmetağa Kütüphanesi 96	213x150 150x110 mm	—

Mücellid Adı ve İmzalar	İstinsah Tarihi	Kolleksiyon	Mücellidlerin Tespit Edildiği Kaynaklar
Abdurrahman	1304-1306 M	TSMK. EH. 247	Tanındı, “Ortaçağ İslam Ciltleri..”, s. 108; Tanındı, “İslam’da Kitap Kapları ve Ustaları”, s. 30.
Abdurrahman	1304 M.	Tahran Ark. Müzesi	Tanındı, “Ortaçağ..”, s. 108.
Abdurrahman	1306 M.	Tahran Ark. Müzesi	Tanındı, “Ortaçağ..”, s. 108.
Ali	15.yy	Oriental Institute A.12167	Gulnar BOSCH, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 33, s. 128-129.
Ebubekir (el-Mücellid el-Mevlevî el-Hemevî)	1368 M	Konya MM. 69	Tanındı, Bookbinding, 1993, s. 4; Tanındı, “Seçkin Bir Mevlevinin..” s. 552; İst. 2000; Tanındı, “Kitap ve Cildi”, s. 841-863.
El-Hâtib (el-Gâlib?)	13. yy. sonu-14. yy. başı (H. 10. Asır)	İnebey HÇ. 658	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
El-Hâtib (el-Gâlib?)	14. yy. birinci yarısı	Manisa HK. 440	Manisa Yazma Eser Kütüphanesi
El-Mağribi	14. yy.	SÜ. Ayasofya 58	Ünver, “Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri”, s. 138., Mavili, Süleymaniye Kütüphanesindeki.., s. 57.
Emin	1378 M.	SÜ. Mahmut Paşa 13	Ünver, Anadolu.., s. 138.
Emin	14. yy	SÜ. Ayasofya 3437	Arıtan, Doktora tezi, s.103
Emin	14-15. yy	Oriental Institute A. 12146	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 31, s. 126-127.
Emin	15. yy	Oriental Institute A. 12132	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 41, s. 141-144.
Emin ve Hamden	15. yy	Oriental Institute A. 12134	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 36, s. 131, 135-136.
Emin	1420 M.?	İnebey HÇ. 795	Arıtan, Doktora tezi, s: 156
Emin ve Es’ad	13. yy. ikinci yarısı	SÜ. Ayasofya 1065	Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Mücellid Adı ve İmzalar	İstinsah Tarihi	Kolleksiyon	Mücellidlerin Tespit Edildiği Kaynaklar
Emin	15. yy başı	TSMK. A. 543	Arıtan, İmzalar, s. 40
Emin	1355M.	İnebey HÇ-777	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Emin	1384 M.	İnebey HÇ-167	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Emin	1340 M.	TSMK. A. 2910/9.cild	Tanındı, Ortaçağ., s.111
Es'ad	1361 M.	TSMK. A. 980	Tanındı, Ortaçağ., s.112
Es'ad	1336 M.	TSMK. A. 2917	Tanındı, Ortaçağ, s.110
Es'ad	1332 M.	SÜ. Ayasofya 3248	Ünver, "Anadolu", s.138, Mavili Süleymaniye Kütüphanesindeki, s.50
Es'ad	13. yy sonu	SÜ. Ş.A.Paşa 371	Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi
Eyyüb	14. yy sonu 15. yy başı	İnebey GE-931	Arıtan, Doktora tezi, s. 273, Tanındı, Bookbinding, s. 121.
Gıyaseddin el-Mücellid el-İsfahânî:	1477 Şubat	TİEM. 2031	Tanındı, Bookbinding, Kat. 3, s. 188., Tanındı, "Kitap ve Cildi", s. 846.
Gıyaseddin el-Mücellid el-İsfahânî:	1475 M.	TSMK. 830	Tanındı, Bookbinding, Kat. 31, s. 182
Hasan	1342 M.	SÜ. Ayasofya 1066	Ünver, Anadolu, s. 138.
Hasan	1385 M.	TSMK. A. 286	Arıtan, Doktora tezi, s. 266
Hasan		SÜ. H. S. Ağa, K.E.H 474	Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi
Haydar b. Turbegi	1441 M.	İnebey HÇ-481	Tanındı, Bookbinding, s. 35, Tanındı, "Türk Cild Sanatı" (Kitap Kapları), s. 422-423.
İbrahim	1412 M.	SÜ. Laleli 411	Ünver, Anadolu.., s. 138, Mavili, Süleymaniye Kütüphanesindeki.., s. 51.
İbrahim	13. yy. birinci yarısı	TSMK. A. 28/2	Arıtan, Doktora tezi, s. 81.

Mücellid Adı ve İmzalar	İstinsah Tarihi	Kolleksiyon	Mücellidlerin Tespit Edildiği Kaynaklar
İbrahim	1339 M.	TSMK. A.2910 7. cild	Tanındı, Ortaçağ, s. 111.
İbrahim	14. yy. birinci yarısı	İnebey HO-427	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
İsmail (Es'ad olması daha muhtemel)	14-15. yy.	Chester Beatty Library-Moritz Collection 66	Gulnar Bosch, John Carswell, Guy Petherbridge, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 10, s. 98-99.
İzzeddin	14. yy	Chester Beatty Library-Moritz Collection 1	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 2, s. 87.
Mahmud	14. yy. sonu	VGM. 51.	Bayram, 14.Asırda., s. 147.
Mahmud	14. yy	İnebey UC-557	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Mahmud	14. yy.	Chester Beatty Library-Moritz Collection 20	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 52, s. 160-161.
Mecdüddin	1256 M.	TSMK. A. 2334	Arıtan, imzalar, s. 41.
Mehmed (Muhammed) eş-Şerif	(? /Suriye)	SÜ. T. Valide 253	Ünver, Anadolu.., s. 138.
Mehmed (Muhammed) eş-Şerif	1299 M.	TSMK. A-46	Arıtan, Doktora tezi, s. 74.
Mehmed (Muhammed) eş-Şerif		SÜ.MP-237	Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi
Mustafa b. Mehmed	1359 M.	Özel Koleksiyon	Ünver, Anadolu.., s. 138.
Muhammed el-Karamanî	1340 M.	Berlin Staatsbibliothek MS. OR. OCT. 3285	Tanındı, Bookbinding, s. 8.
Muhammed	15. y.y.	Berlin Islamic Museum, I.827	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 68, s. 186.
Ömer ed-Dımeşkî	13. yy. sonu 14. yy. başı	İnebey HO 682	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Râbi'	15. y.y.	Oriental Institute A. 12125	Gulnar Bosch, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 30, s. 125-126.

Mücellid Adı ve İmzalar	İstinsah Tarihi	Kolleksiyon	Mücellidlerin Tespit Edildiği Kaynaklar
Sermedî	1307 M.	SÜ. Ayasofya 1369	Ünver, Anadolu.., s. 138.
Sermedî	14. yy. ikinci yarısı	İnebey HO. 424	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Yusuf el-Konevî	1339 M.	SÜ. Fatih 228	Ünver, Anadolu.., s. 138, Mavili, Süleymaniye Kütüphanesindeki.., s. 45.
Hasbiyallah	13. yy. sonu	SÜ. T.Valide 228	Ünver, Anadolu.., s. 139, Mavili, Süleymaniye Kütüphanesindeki.., s. 55.
Hasbiyallah	1446 M.	Raşid Efendi 165	Arıtan, Doktora tezi, s. 99.
Hasbiyallah	13. yy. birinci yarısı	Amasya İl Halk 1447	Arıtan, imzalar, s. 41.
Hasbiyallah	1298 M.	SÜ. Ayasofya 3585	Ünver, Anadolu.., s. 139.
Hasbiyallah	1140 M.	SÜ. Köprülü [Fazıl Ahmet Pş. Kol.] 1323	Ünver, Anadolu.., s. 139.
Hasbiyallah	(?)	SÜ. Ş. Ali Paşa 544	Ünver, Anadolu.., s. 139.
Hasbiyallah	13. yy. ikinci yarısı	SÜ. R. Küttab 13	Arıtan, imzalar, s. 41.
Hasbiyallah	13. yy. sonu-14. yy. başı	TSMK. A. 347/3	Arıtan, imzalar, s. 41.
Hasbiyallah	14. yy.	SÜ. Ayasofya 3437	Arıtan, Doktora tezi, s. 103.
Hasbiyallah	1450 M.	İnebey HO. 420	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi
Hasbiyallah	15. yy.	Oriental Institute A. 12120	Gulnar BOSCH, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 42, s. 142-146.
Hasbiyallah	15. yy.	Oriental Institute A. 12133	Gulnar BOSCH, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 46, s. 150-151.
Hasbiyallah ve Hamden	15. yy.	Oriental Institute A. 12135	Gulnar BOSCH, Islamic Bookbindings-Bookmaking, Kat. 35, s. 130-132.
Billahi Sikatî	13. yy.	İnebey HÇ. 641	Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi

Mücellid Adı ve İmzalar	İstinsah Tarihi	Kolleksiyon	Mücellidlerin Tespit Edildiği Kaynaklar
Cemiallah	1339 M.-Kudüs	TSMK. A. 347	Tanındı, Ortaçağ.., s. 111.
Sahibuhu Hasan	1375 M.	SÜ. Ayasofya 1018	Ünver, Anadolu.., s. 138, Mavili, Süleymaniye Kütüphanesindeki.., s. 121, R. 16.
Sahibuhu Hasan	14. yy. sonu-15. yy. başı	İnebey GE-931	Arıtan, Doktora tezi, s. 273, Tanındı, Bookbinding, s. 121.

KAYNAKÇA

Arıtan 1992 Ahmet Saim Arıtan, **Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Anadolu Selçuklu Cildleri,** (SÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), Konya, 1992.

Arıtan 2001 Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildlerinde İmzalar", **I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri,** C. I, Konya, 2001.

Bayram 1982, Sadi Bayram, "14. Asırda Tezhiplenmiş Beylik Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü", **Vakıflar Dergisi,** S. 16, Ankara, 1982.

Bosch vd. 1981, Gulnar Bosch-John Carswell-Guy Petherbridge, **Islamic Bookbinding - Bookmaking,** University of Chicago, 1981.

Raby-Tanındı 1993, J. Raby - Z. Tanındı, **Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of Ottoman Court Style,** Yay. haz: T. Stanley, Londra, 1993.

Mavili 2002 Gürcan Mavili , **Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. ve 14. yüzyıllara Ait Cilt Sanatı Örnekleri,** M.S.Ü. Sos. Bil. Enst. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002.

Tanındı 1984, Zeren Tanındı, "İslam'da Kitap Kapları ve Ustaları" Yeni Boyut, S. 23, İstanbul, 1984

Tanındı 1990, Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık** 4, İstanbul, 1990.

Tanındı 1993, Zeren Tanındı, "Türk Cild Sanatı (Kitap Kapları)", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1993, s.421-430.

Tanındı 2003, Zeren Tanındı, "Kitap ve Cildi", **Osmanlı Uygarlığı 2,** (Yayına Hazırlayan: Halil İnalcık, Günsel Renda), İstanbul, 2003, s. 841-866.

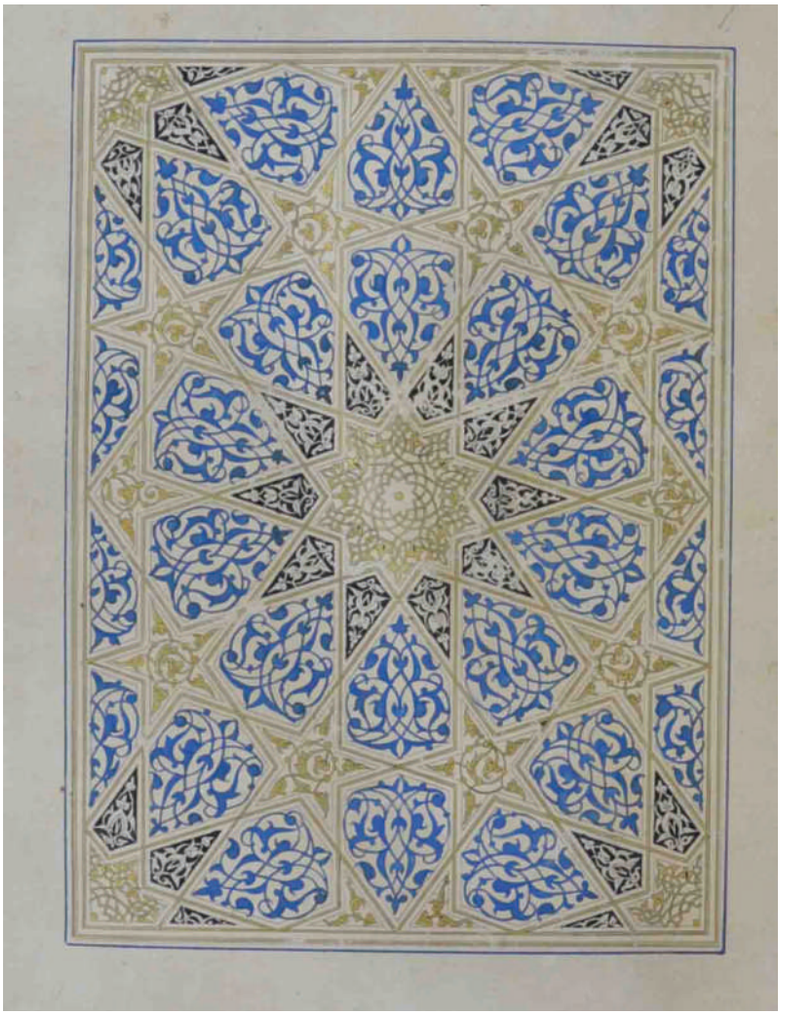
Tanındı 2000, Zeren Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin Tezhîbli Kitâbları", **M. Uğur Derman. 65. Yaş Armağanı**, yay. (Haz: I. C. Schick), İstanbul, 2000.

Ünver 2010, A. Süheyl Ünver, "Anadolu Selçukluları Kitap Süsleri ve Resimleri", **Türk Süsleme Sanatları 2,** (Haz: Gülbün Mesara-Aykut Kazancıgil), İstanbul, 2010.

Dr. Alison Ohta
Londra Royal Asiatic Society
Curator

The binding of the Sultan Uljaytu Qur'an copied in Hamadan and its relationship with other bindings of the Mamluk and Ilkhanid periods

The Hamadan Qur'an copied for the Ilkhanid Sultan Uljaytu (703-716/1304-1316) in the Dar al-Kutub in Cairo is well-known for its exquisite and unusual style of illumination with a distinct palette of blue, gold, black and white.[1] (Figure 1) The illumination has been discussed in several publications, most particularly by David James in his seminal work on the Qur'ans of the Bahri Mamluk period but its binding has not received the same attention.[2] Ettinghausen published a rubbing of the roundel of a flap in 1954 but since then the bindings of this remarkable Qur'an have remained unstudied.[3] It is the aim of this paper to discuss this binding and explore its relationship with other Mamluk and Ilkhanid examples.



1 DAK Rasid 72, Juz'2, Fol.3a.

1 Dar al-Kutub (DAK), Cairo, Rasid 72, 56 x 41 cm.

2 Pope and Ackerman, Survey of Persian Art, Vol.3, Pl.934-5, 1955-56; Ettinghausen, "On the Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and other Early Persian Bookbindings", in Studies in the Art and Literature for Bella da Costa Green, ed. D. Miner, Princeton, 1954, pp.459-73; Gray, "The Monumental Qur'ans of the Ilkhanid and Mamluk Ateliers of the First Quarter of the Fourteenth Century', Rivista degli Studi Orientali, Vol. LIX,1985,pp.135-146; James, Qur'ans of the Mamluks, London, 1988, pp.111-126.

3 Ettinghausen, op.cit.,1954, Fig. 346.



2 Front Cover, DAK Rasid 72, 56 x 41 cm.

The Qur'an was copied in Hamadan in Jumada I 713/September 1313 by Abdullah bin Muhammad bin Mahmud al-Hamadhani for the Ilkhanid Sultan Uljaytu. It has thirty volumes, remarkably all intact, although several have been extensively conserved with the provision of new sewing and doublures and in some cases the original covers have been removed and pasted on to new boards. (Figure 2) Nothing is known of the history of the manuscript between its date of completion in 713/1313 and its subsequent arrival in Cairo when it was bequeathed in 726 /1326 to the newly-founded khanqah of Amir Sayf al-Din Baktamur who was a brother -in-law of Sultan Nasir Muhammad (1st reign 693-4/1293-4, 2nd reign 698-708/1299-1309, 3rd reign 709-741/1310-1314) and the *atabak al-jaysh*.[4] On that occasion a *waqf* inscription was added in the name of Amir Sayf al-Din and the original certificate of commissioning was altered, substituting the name of Uljaytu with that of Sultan Al-Nasir Muhammad, suggesting that the manuscript was first in possession of the Sultan and then presented to his son-in-law, Sayf al-Din Baktamur, as a gift on the

4 James, op.cit., 1988, pp.125-6; The Amir Baktamur met an untimely end as he was killed in 731/1331 with his son on his way to Mecca on the order of Sultan al-Nasir Muhammad who was under the impression that Baktamur intended to poison him. He was later buried with his son in the khanqah founded by himself.

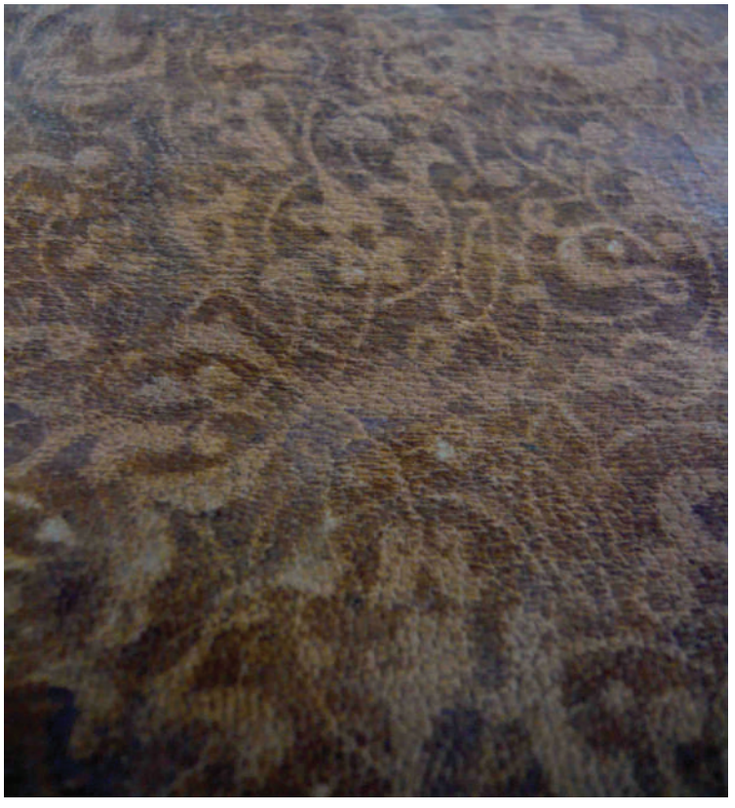




3a Surah heading, Juz'30, DAK Rasid 72, Fol.8a.
3b Surah heading, Juz'30, DAK Rasid 72, Fol. 6b.



4 Detail of flap of DAK Rasid 72.



5 Detail of block-printed doublure of DAK Rasid 72.

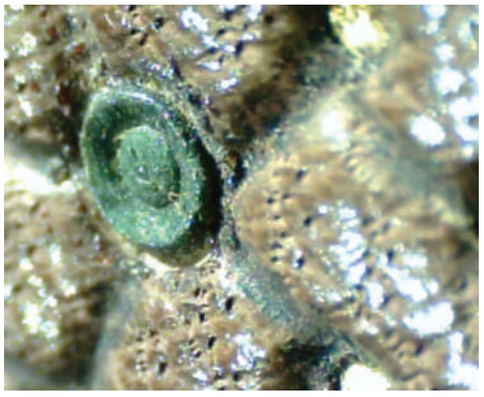
foundation of his *khanqah*. Michael Rogers has suggested that the Qur'an was taken out of Iran during the negotiations between the Ilkhanids and Mamluks before 726/1326 and David James put forward that it might have been sent as a gift from the Ilkhanid Sultan Abu Sa'id (705-735/1305-1335) to the Mamluk Sultan in the course of the peace negotiations of 724/1324.[5]

Examination of the illumination revealed that some of the *surah* headings in the final *juz'* appear unfinished and in several cases additions have been made completely out of keeping with the palette of the manuscript found in the other volumes. Several headings can be identified as being in a Mamluk style with the use of red combined with gold scrolls for the background of the *surah* title. In the *surah* panels illustrated in this article, the painting of the floral border has not been completed or is a later addition (Figure 3a) and in the other example, the red scrollwork appears to have been added to the background of the title whose letters have been left unpainted. (Figure 3b). James noted that the colophons at the end of each volume were painted over in the Mamluk period but makes no reference to the peculiarities mentioned above.[6]

Thus, if the illumination was unfinished it is unlikely that the manuscript would have been sent as a gift to Sultan al-Nasir Muhammad and also that the manuscript would have been bound before completion although the words *katabahu wa dhahhabahu* of the colophon can still be discerned beneath the illuminated roundel which covers the text, indicating both the writing and illumination had been finished. This leads us to the possibility that the manuscript may have been bound sometime after its arrival in Cairo. This question was also addressed by Richard Ettinghausen and Basil Gray but not for the reasons outlined above. Ettinghausen rejected the possibility of an Egyptian origin because 'Egyptian bindings would show more complex design and dazzling execution' and Gray because 'it is inconceivable that such great books should have travelled to Egypt unbound or required rebinding soon after their arrival.7'

5 Rogers, "Evidence for Mongol-Mamluke Relations 1260-1360", Colloque Internationale sur l'Histoire du Caire, Leipzig-Berlin, 1973, pp.385-404; James, op.cit.,1988, p.26.
6 James, op.cit., 1988, pp.111-126.
7 Ettinghausen, op.cit.,1954, p.462, note 7; Gray, op.cit.,1985, pp.144-5.

The binding of each *juz'* is tooled with a central roundel with a ten-pointed star at its centre whose arms interweave with a decagon. The roundel is repeated on the flap but in this case an eight-pointed star is used in conjunction with an octagon. (Figure 4) The polygonal cells created by the geometrical pattern in the central roundel are tooled with small five-armed swastikas with green and gilded punches at their centres and at the end of their arms. The narrow borders are decorated with a cable pattern with gilded punches and small knotted projections extend into the central field from the upper and lower borders. The doublures are of block-printed leather with a pattern of intertwining arabesques that is found on both Mamluk and Ilkhanid bindings. (Figure 5) The first point of interest of this binding are the small coloured punches of what appeared to be small leather onlays at the centre of the swastikas which when examined under a microscope appear to have been stuck over the initial impression and in several cases had fallen off. (Figure 6) However, this assumption needs closer and more protracted study before any firm conclusions can be made especially in the light of the suggestions made during discussion at the conference.[8]

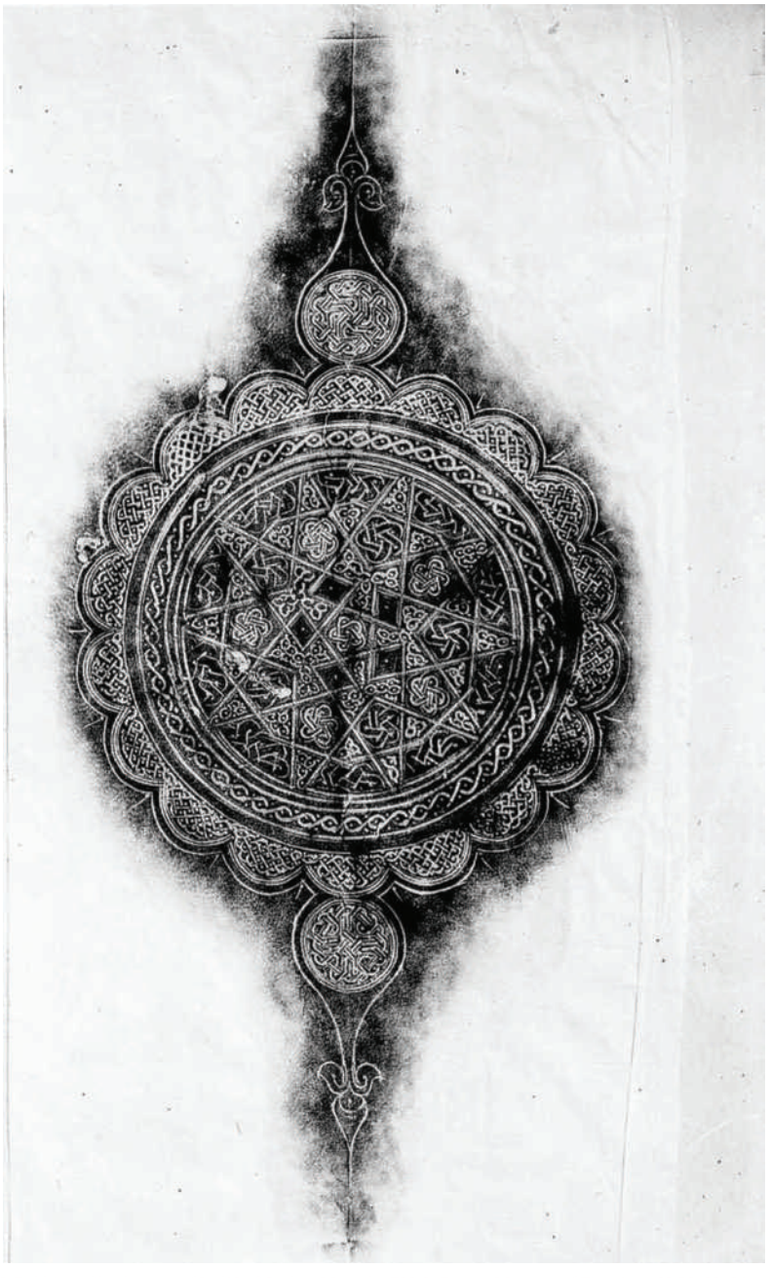


6 Detail of green leather punch at the centre of the swastikas of DAK Rasid 72.



7 Detail of tooling of Juz'2 of a Qur'an for Sultan Uljaytu, copied in Mosul between 705-10/1306-11, Museum of Turkish and Islamic Art, 540, 57 x 40 cm.

The second point is that the tooling style of the Hamadan Qur'an cover differs quite markedly from those of other well-known Ilkhanid Qur'ans produced in Mosul and Baghdad. These are all distinguished by a method of tooling which reserves small squares in the densely tooled knotwork of their borders. (Figure 7)



8 Rubbing of back cover of Juz'13 of Qur'an, Maragha,738-9/ Boston Museum of Fine Arts, 29.58, 33x24 cm

The first example, copied between 701-07/1302-8 in Baghdad, is known as the 'Anonymous Baghdad Qur'an' as there is no certificate of commissioning but David James has speculated that it may have been bound and copied for the Ilkhanid vizier Rashid al-Din (644-717/1247-1318) or for the Ilkhanid sultan Ghazan Khan (669-703/1271-1304).[9] The cover is decorated with an elongated star profile and the segmented borders are filled with densely tooled hatchwork with small gilded punches and the reserved squares appear as part of the textured pattern. Several of the *juz'* and fragments of folios

8 During the discussion at the conference, Paul Hepworth and Karin Scheper suggested that this maybe the result of delamination where the leather has split into layers and fallen off.

9 James,op.cit., 1988, Cat.39, pp.78-95.



9 Back cover and flap of Juz'2, DAK Rasid 70, 37 x 28 cm.



10 Front cover, Juz'1, DAK Rasid 71, 37 x 28 cm.

are scattered in various collections but the Topkapı Palace Library (TSK) contains three of them that retain their original bindings: *Juz'* 2 dated Ramadan 702/April 1303 (TSK.EH. 250); Juz'4 which is undated (TSK.EH. 247) and Juz' 13 dated Rabi' I 705/November 1305 (TSK.EH. 249).[10] The Qur'an was copied by the noted calligrapher Al-Suhrawardi and was illuminated by Muhammad ibn Aybak and the binding of Juz'4 is stamped with the name of ᶜAbd al-Rahman in small diapers in the border.

The second Qur'an was copied in Mosul for Sultan Uljaytu between 706-711 /1306-11 and parts are also scattered in various collections.[11] The bindings of the Qur'an are decorated with a large eight-rayed geometrical rosette contained within an elongated octagonal central panel surrounded by multiple borders.

The third Qur'an was copied in Baghdad between 706-8/1306-8 and the colophon of Juz'7 (TSK.EH.243) gives the name of the illuminator Muhammad ibn Aybak and the calligrapher Al-Suhrawardi.[12] The cover is decorated with an interlace repeat pattern of ten-pointed stars with broadly tooled straps and the same technique of reserving small squares is found in the tooling of the borders and the interstices of the strap work.

None of these Qur'ans bear any resemblance in terms of tooling method to the Hamadan Qur'an of Uljaytu.

If we return to the Hamadan Qur'an, the combination of the ten-pointed star and decagon with small swastikas is found on later Ilkhanid examples such as the binding of a Qur'an manuscript copied in Maragha between 738-9/1338-9 whose binding also includes

10 Juz' 2, TSK EH.250, 50 x 35cm, illuminated in Ramadan 702/April,1303, Karatay, Topkapı Sarayi Müzesi Kütüphanesi, Arapça Yazmalar Kataloğu,Istanbul, 1962, no.169; Juz'4, TSK EH.247, 52 x 35cm, undated, ibid., no.198; Gray, op.cit.,1985, Pl.VI a and b; Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslam Ciltleri", Topkapı Sarayi Müzesi, Yıllık 4, Istanbul, 1990, p.108; Juz'13, TSK. EH. 249, 50.1 x 35.5cm illuminated in Rabic I 705/November 1305, Karatay, op.cit,1962, no.166. The Iran Bastan Museum contains three parts of this Qur'an, nos. 3548, 3350 and 3532; Ettinghausen, op.cit, 1954, fig. 350, illustrated Juz'10 but does not indicate the accession number; Bahrami, Iranian Art. Treasures from the Imperial Collections and Museums of Iran, New York, 1949, no.56, fig.27 illustrated Iran Bastan no.3550; See James, op.cit., 1988, Cat.39 with a full listing of the fragments and other parts of this Qur'an.

11 Museum for Turkish and Islamic Art, (TIEM), 540, Juz' 2, dated 706/1306-7; Sakisian, "La reliure dans la Perse occidentale, sous les Mongols, au XIVe siècle au début du XVe siècle", Ars Islamica I , 1934, Fig.1; Bayezit Library, Amasya, K.1052, Juz'4 dated 706/1306-7; TIEM 539, Juz'10 dated 706/1306-7;TSK. EH.232, Juz'15, dated 706/1306-7; Tanındı, op.cit., 1990, p.108, fig.17; TIEM. 541, Juz'16, dated Rabi' I 710/July 1310, Süleymaniye Library, Haci Selim Ağa, K.22, Juz' 20; TIEM. 541, Juz' 21 bound with Juz' 2 dated Rajab 710/November 1310, Süleymaniye Library, Haci Selim Ağa, K.22, Juz' 22 dated Rajab 710/December 1310, British Library, Or. 4945, Juz' 25 dated Sha'ban 710/ December 1310; TIEM 539, Juz' 27 bound with Juz' 10; Shah Nimatullah Library, Kirman, Juz' 28 dated 710/1311; See James, op.cit. 1988, Cat. 42 for the list of all fragments of this Qur'an.

12 Juz'1, Leipzig University Library, xxxvii Kl, copied in 706/1306-7 (Ottoman Cover); Juz'4, Library of Dresden 444, (new cover); Juz' 7, TSK. EH. 243,73 x 50cm, Karatay, op.cit.,1962, no.171 copied in 707/1307-8 and illuminated in Dhu al-Hijjah 710/April 1311; Tanındı, op.cit., 1990,p.107, Fig.16; Juz'10 bound with Juz'4, Leipzig University Library, xxxvii, Kl; Juz'17, TIEM 339, 70 x 49cm; Juz'20,TSK.245, 71 x 49.5cm, Karatay, op.cit.,1962, no.195, Gray, op.cit., 1985, Pl.6c.; Tanındı, op.cit.,1990,p.107, fig.16; Juz' 21,TSK.234, Karatay, op.cit., 1962, no.178; 73 x 50cm, Tanındı, op.cit., 1990,p.107; Juz'24, Royal Library Copenhagen, N7; Juz' 28, Library of Dresden,444; Juz' 29 bound with Juz' 10 and Juz' 4, Leipzig University Library, xxxvii, Kl; All fragments listed in James, op.cit.,1988, Cat.40.



11 Front cover and flap of Juz' 25, DAK Rasid 60, 38 x 27 cm.



12 Front cover of Juz'1, DAK Rasid 61, 38 x 30 cm.

small five- armed swastikas in the compartments created by the combination of a ten-pointed star with a decagon (Figure 8) and another dated 766/1365 which I have not been able to examine in detail.[13] It also occurs on the covers of a Jalayirid binding with a manuscript copied for Shaykh Uways (757-776/1356-1374) in Tabriz in 774-5/1373-4, recently published by Professor Tanındı and Dr. Filiz Çagman albeit with a different configuration for the star which encloses the decagon.[14] Thus, a firm comparison can be drawn between the Hamadan Qur'an of Uljaytu and extant bindings produced in Iran in the first half of the fourteenth century and for these reasons it may be assumed that the Hamadan Qur'an was most probably bound there. In turning to Mamluk examples, four thirty-part volumes also use the same geometric configuration of a ten- pointed star inscribed by a decagon and are dateable to the middle of the fourteenth century. [15]

One of these Qur'ans (Rasid 70) has a colophon stating it was copied in Rajab 757/1356 by Qadi Yahya al-Quwumshi/Qumshi al-Iraqi and the illumination and the decoration of the binding can be compared to another Qur'an, Rasid 71.[16] (Figures 9 and 10)

The centre roundels are decorated with a pattern based on a ten-pointed star over which a decagon interlaces with the straps of the stars but the outer tips have been cut at angles by the circle. The small compartments created by the geometry are tooled with small hatched arcs. The perimeter of the circle is decorated with gold punches which are also placed at intervals in each of the arms of the star. The outer perimeter is tooled with four-lobed rosettes with flecks radiating into the central field which can be compared to the decoration of two loose bindings in the collection of the Oriental Institute of Chicago.[17] The outer borders of Rasid 70 are decorated with three tooled patterns: circle/cross tool followed by a tooled angular s-shape and the innermost border with a square/cross tool. The borders of Rasid 71 use two of the same tools and these tooled border patterns are found on other Mamluk examples of the period.

13 Etnoğrafiya Müzesi, Ankara, 10115-10137, Juz' 1-6, 8-9, 12, 14 - 23, 25 - 27 and 30; Boston Museum of Fine Arts, 29.58, Juz'13 and 29.57, Juz' 24; Chester Beatty Library. Ms. 1470, Juz'11, 33 x 24cm; Van Regemorter, Some Oriental Bindings in the Chester Beatty Library, 1961, pl.15; Arberry, The Koran Illuminated : A Handlist of Qur'ans in the Chester Beatty Library, 1967, no.137; James, op.cit., 1980, no. 49; James, op.cit., 1988, Cat.61; TSK EH.1171,70 x 50cm; Karatay, op.cit.,1966, no.6007; Tanındı, op.cit., 1990, p.109, fig.19.

14 TSK A.656, 37.8 x 22cm; Çagman and Tanındı, "Selections from Jalayirid Books in the Libraries of Istanbul", Muqarnas, Vol.XXVIII, 2011, p. 223-24, fig. 2, 3, 4.

15 DAK Rasid, 60, Juz' 2-29, 27 x 38 cm; Rasid 61, Juz' 1-29, 30 x 38 cm; Rasid 70, Juz'2,4,7-13,15-23, 27-30, 28 x 37 cm; Rasid 71, Juz' 1, 5-6, 28 x 37cm.

16 Both DAK Rasid 70 and 71 contain a waqf endowment for Amir Qijmas al-Ishaqi who was an amir of Sultan Qaytbay and held the position of the of the Governor of Damascus until 875/1470 when he assumed the position of Amir Akhur Kabir (Amir of the Stables). In 884/1479 he became the Amir in charge of the Mahmal, the pilgrimage caravan and later in 885/1480 he reassumed the governorship of Damascus where he died and was buried in the funerary madrasa in his name in the Darb al-Ahmar district of Cairo.

17 Bosch, Carswell and Petherbridge, Islamic Bindings and Bookmaking,1981, Cat.41 and 42. Cat.41 is attributed to South Arabia and Cat.42 to South Arabia, Egypt/Syria an indication of the random geographical attributions that have been made to these collections of loose bindings. The outer perimeter decoration is also found on five examples of the Chester Beatty Library, Moritz collection of loose bindings no.29, 33, 34, 59 and 61.

The flaps of both bindings are decorated with a tooled roundel which circumscribes a smaller one filled with densely tooled knotwork lying on a plain leather field of the interior of the larger roundel.

This arrangement is found on a number of other Mamluk bindings although some details may vary, indicative that these two Qur'ans were bound in the Mamluk realm.[18]



13 Detail of tooled border of DAK Rasid 61.

Two other Qur'an manuscripts whose bindings have the same configuration of a ten-pointed star with a decagon contain waqf endowments to the madrasa of the Amir Sarghitmish dated Jumada I 757/16th May 1356.[19]

Both Qur'ans are undated but Rasid 60 was copied by Mubarak Shah Abdullah who David James has suggested was trained in Baghdad as his hand bears a striking resemblance to that of Ibn al- Suhrawardi (d.719-20/1320-1) who copied the 'Anonymous Baghdad Qur'an' and he has attributed this Qur'an on the style of the illumination and calligraphy to the first quarter of the fourteenth century and place of copying to Tabriz or Baghdad.[20] The small compartments produced in the centre of the rosette contain five-armed swastikas and five-fold knots with knotted extensions extending into the central field from the upper and lower borders in the same manner as is found on the Uljaytu Hamadan Qur'an. The extant flaps of the binding are tooled with a roundel with a six-pointed star at the centre whose tips extend creating triangles meeting the perimeter of the circle and the compartments created by the design include five-armed swastikas and knots. (Figure 11) One can also note the use of a small reserved square in the tooling of the knotted projections into the central field.[21]

The first and last juz' of Rasid 60, however, differ from the others in terms of their decoration and have large rosettes with pendants whose centres include a complex geometrical arrangement which is also decorated with five-armed swastikas and knots. The borders also contain tooled swastikas and knotted projections that extend into the central panel as found on the Hamadan Qur'an. The similarity between these two bindings in the use of swastikas and knotted finials projecting into the central field would indicate that this was probably bound in Iran as well.

The bindings of Rasid 61 are decorated with a roundel which contains the ten-pointed star/decagon combination but the decoration of the compartments is composed of hatched arcs without any swastikas. (Figure 12) Knotted finials float above and below the roundel and the borders of Rasid 61 are made up of a segmented square pattern with a central punch; a pattern which is found on several other Mamluk bindings of the period and thereby an indication that Rasid 61 was bound in Cairo.(Figure 13)

Thus, from the evidence at hand one may surmise that the Hamadan Qur'an of Uljaytu along with Rasid 60 represents an Iranian style of binding distinguished by the presence of the combination of the ten-pointed star with a decagon and five-armed swastikas and knots for the decoration of the interstices of the design. Later this was adopted into the Mamluk binders' repertoire as witnessed by the bindings of Rasid 70, 71 and 61 but in this case swastikas are not used to decorate the compartments and Mamluk patterns are used for the borders.

In conclusion, I am unable to provide definitive answers to the questions I have raised concerning the use of leather punches to decorate the bindings of the Hamadan Qur'an and why the illumination of the final juz' appears incomplete. Further research is needed to establish if leather onlays occur on other bindings of the period or whether their appearance is the result of delamination. The additions and unfinished nature of the illumination of the Hamadan Qur'an also deserve further consideration. However, these bindings reveal the interplay of ornament between the Ilkhanid and Mamluk binding traditions which require deeper understanding allowing for a finer appreciation of their patterns and techniques.

18 See for example, ibid., Cat.44.

19 DAK Rasid 60, 38 x 27 cm and Rasid 61, 38 x 30 cm. The Amir Sarghitmish was one of the Mamluks of Sultan al-Nasir Muhammad and in 755/1354 he was one of the main supporters for the reinstatement of Sultan Hasan. He was appointed Amir Kabir under Sultan Hasan who became resentful of his power and he was subsequently sent to jail where he died in 759/1358. He was known to be very fond of Iranians and the madrasa was dedicated to students from Iran although Behrens-Abouseif notes that word cajam may refer to students from Anatolia. See Behrens Abouseif, Cairo of the Mamluks, 2007, pp.197-8 for an account of his madrasa .

20 James, op.cit.,1988, pp.153-155.

21 Other bindings in the series only have one knotted projection into the central field for example Juz'2.

Zeynep Atbaş
Topkapı Sarayı Müzesi
El Yazma Eser Kütüphanesi
Uzman

Topkapı Sarayı'nın Murakka'ları ve Ciltleri

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan ve İslâm sanatının 9. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar halkâr, zerefşân, ebru, hat, tezhip, minyatür, kalem-i siyahî ve kâğıt oyma (katı'a) gibi çalışmalarının hepsini veya birkaçını içinde toplayan murakka'lar, zengin bir koleksiyon oluşturmaktadır. Kütüphanede, yaprak sayıları 1-199 arasında değişen 1332 adet murakka' bulunmaktadır. Bu murakka'ların 1283 adedi sadece hat sanatı örneklerini, 49 adedi ise hat ve çeşitli tasvir örneklerini içerir. Nakkaşhanede görevli kâtip, müzehhip, musavvir ve mücellidlerle, hâlkâr, zerefşân, ebru, katı'a ve vassale ustalarının işbirliği ile oluşturulan bu eserler sarayın kitap sanatı etkinliğinin bir parçasıdır. Dönemin ve geçmişin sanatçılarının nakkaşhanede tek tek bulunan çalışmalarının korunması için uygun bir yöntem olan murakka'ların kimisi son derece özenle, kitap tutkunu sultanlar, şehzadeler ve dönemin bürokratları için hazırlanmıştır.



1 Emir Gayib Bey Albümü'nün lâke dış kapağı, Safevî 1564-65, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2161.

Murakka' yapımcılığının temelleri Timurî saraylarında atılmış, Türkmen ve Safevî saraylarında geliştirilmiştir. Ganimet ve elçi hediyeleri gibi çeşitli yollarla Osmanlı saray hazinesine giren Timurî, Türkmen, Safevî murakka'larıyla birlikte, murakka' yapımcılığı Osmanlı nakkaşhanesinde de benimsenmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Timurî, Türkmen, Safevî ve Osmanlı murakka'ları incelendiğinde deri, lâke, kumaş ve II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda yapılan Zülvecheyn ciltlere sahip oldukları görülür. Ancak Timurî, Türkmen ve Safevî murakka'lara Osmanlı döneminde zamanla ilâveler yapılmış veya yaprakları bir şekilde ayrılarak farklı

murakka'lar oluşturulmuş, yıpranan ciltleri yenilenmiştir. Osmanlı döneminde hazırlanan murakka'larda da benzer değişimler olmuştur. Murakka'ların ciltleriyle ilgili en önemli değişiklikler II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda olmuştur. Bazı murakka'ların orijinal ciltleri çıkarılmış yerine, Zülvecheyn adı verilen yeni ciltler takılmıştır.

Bu makalede üç grup halinde, Saray koleksiyonundaki 16.-17. yüzyılda hazırlanmış özel tasarımlı Osmanlı ve Safevî murakka'ları, Osmanlı bürokratı ve bir kitapsever olan Mehmed Emin Efendi'ye ait murakka'lar ve II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda ciltleri yenilenen bir grup murakka'nın ciltleri incelenecektir.



2 Emir Gayib Bey Albümü'nün lâke iç kapağı, Safevî 1564-65, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2161.

I. Grup:

Murakka' sanatının en seçkin örneklerinden olan ve 1564-65 yıllarında hazırlanan Emir Gayib Bey Albümü, mukaddimesi (önsöz) olan bir Safevî murakka'sıdır.[1] Eser, dönemin seçkin sanatkârlarının hat ve resim açısından en güzel örneklerini barındırdığı gibi, mukaddimesinde bu albümün yapılış nedeni ve şekli hakkında önemli açıklamalar içermesi açısından da son derece önemlidir. Mukaddimesinden, Damgan ve Bistan valiliği yapmış Emir Gayib Bey'in, Şah Tahmasp'a sunulmak üzere murakka'nın yapımı ve düzenlenmesi işini üzerine aldığı anlaşılmıştır.[2] 36x48cm. ölçüsündeki lâke tekniğinde yapılmış, sedef ve sedef tozu kullanılan dış kapağında Süleyman Peygamber'in Meclisi betimlenmiştir (Resim 1).[3] Bu alanı kuşatan ince bordüre kartuşlar içinde Farsça ta'lîk hatla yazılmış beyitler, en dıştaki bölüme ise kıvrımdalar üzerinde çeşitli hayvan başları, hatayî, yaprak ve çiçek motifleri yapılmıştır. İç kapak salbekli, dilimli, iç içe iki şemse ve köşebentlidir (Resim 2). Kalan boşluklar ve mikleb mitolojik hayvanlar, iri hatayî, yaprak ve rozet çiçekleri ile bezelidir. Murakka'nın kapak etrafındaki ince şeritlerden, sırtından, kapak içindeki kırmızı deri ve yan kağıtlarından Yıldız Sarayı'nda tamir gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim sırttaki altınla yapılmış süslemeler ve "Musavver murakka' kebîr bi-hatt-ı sülüs ve



3 III. Mehmed Murakka'sı'nın lâke dış kapağı, Osmanlı 1600 civarı, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2165.

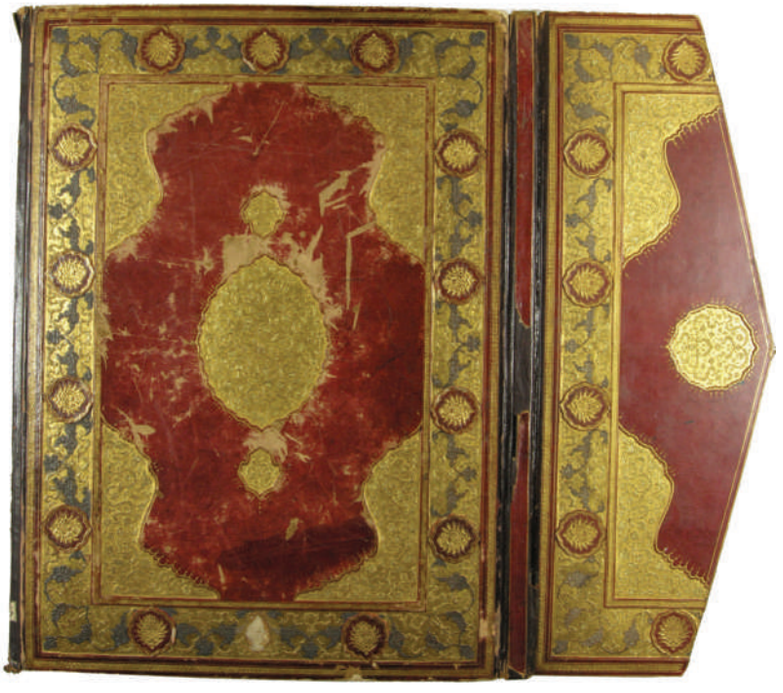
reyhâni" yazısı da buna işaret etmektedir. Murakka'nın yapraklarını incelediğimizde sayfa kenarlarında yer alan halkâr tekniğindeki resimlerin kapaktaki bezemelerle son derece uyumlu olduğu görülür. Bu durum murakka' tasarımındaki bütünlüğü ve özeni göstermektedir.

III. Mehmed Murakka'sı,[4] 16. yüzyılın sonlarında, 1600 yılı civarında hazırlanmış bir Osmanlı murakka'sıdır.[5] Hat ve minyatür örneklerini içeren murakka'nın 35.5x23.5 cm ölçüsündeki miklepsiz lake dış kapakları üzerine, ağaçlar, hatayi dalları arasında mücadele eden efsanevî yaratıklar, orman hayvanları ve kuşları resmedilmiştir (Resim 3). Vişneçürüğü rengindeki deri iç kapak oyma şemselidir. Murakka'nın yapraklarını incelediğimizde genellikle sayfa kenarlarının, ağaçlar arasında mitolojik efsanevî hayvan mücadeleleriyle, orman dünyasına ait hayvanlarla halkâr tekniğinde resimlendiği görülür. Bu zengin ve figürlü halkâr bezemeler, lâke

1 Albüm, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2161 envanter numarasına kayıtlıdır.
2 Roxburgh 1996, s. 384; Roxburgh 2005, s. 181 vd.
3 Albümün lâke cildi ile ilgili olarak bkz. Diba 1994, s. 155-173.
4 Murakka', Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2165 envanter numarasına kayıtlıdır.
5 Murakka' ile ilgili ayrıntılı çalışma için bkz., Mahir 2002, s. 401-417.



4 16. yüzyıl ikinci yarısında hazırlanan Osmanlı hat albümünün deri dış kapağı, Topkapı Sarayı Müzesi, H 2248



5 I. Ahmed Albümü'nün deri dış kapağı, Osmanlı 1610 civarı, Topkapı Sarayı Müzesi, B. 408.

dış kapaklara resmedilmiş orman dünyasına ait hayvanlar ve efsanevî yaratıkların üslûbuyla son derece uyumludur. Bu durum murakka' hazırlanırken cildin nasıl yapılacağına, tasarımda bütünlük sağlanmasına önem verildiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

16. yüzyılda hazırlanmış bir diğer Osmanlı murakka'sı, İranlı hattat Şah Mahmud Nişaburî'nin tezhipli hat çalışmalarını içeren murakka'dır.[6] 34x23cm ölçüsündeki murakka'nın miklepsiz, zeytunî renk deri dış kapağı (Resim 4), vişneçürüğü zemine altınla kıvrımdallar üzerine rûmî ve rozet hatayîlerle bezelidir. Kenarlarda, altın zencerek cetvel dolaşır. İç kapakta içi boş bırakılmış salbekli bir şemse vardır. Murakka'daki hat örneklerinin Müzehhip Karamemi'ye özgü natüralist çiçek ile Saz Üslûbu'nda tezhipli oluşu, Karamemi'ye özgü negatif hatayîler ve sayfa kenarlarındaki ince işçilikli halkâr bezemeler, murakka'nın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki *Şah Mahmud Nişaburî Murakka'sı*[7] ile ölçü ve tasarım açısından büyük benzerlikler taşıması, Saray murakka'sının da Şah Mahmud Nişaburî Murakka'sı'nı hazırlayan ekip tarafından hazırlandığını düşündürmektedir. Bu nedenle, Saray murakka'sının Müzehhip Karamemi'nin verimli olduğu 1560 sonrasına ait, özenle hazırlanmış ikinci bir murakka' olduğu kabul edilmektedir. Cildinin miklepsiz durumu ise, mevcut cildin murakka'nın orijinal cildi olamayacağını, bu cildin 18. veya 19. yüzyıllarda yenilenmiş olabileceğini göstermektedir. Nitekim İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki *Şah Mahmud Nişaburî Murakka'sı*'nın da cildi muhtemelen 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başlarında elden geçirilmiş ve orijinal olduğu anlaşılan cilt kapağı içe alınarak, Osmanlı sanatında 17. yüzyıldan sonra yaygınlaşan bir malzeme olan bağadan yapılmış cilt raptedilmiştir.

Sultan I. Ahmed (1603-17) döneminde Osmanlı murakka' yapımcılığı en yetkin dönemini yaşamıştır. Safevî ve Türkmen murakka'larına düştüğü notlardan murakka'lara olan ilgisi belirlenen Sultan I. Ahmed için, dönemin vezirlerinden ve aynı zamanda başarılı bir vassale sanatçısı olan Kalender Paşa tarafından önsözü de olan büyük boyutlu murakka'lar düzenlenmiştir. Bunlardan biri I. Ahmed Albümü'dür.[8] Hat örneklerinin de olduğu albümde yer alan tarih konulu tasvirler, padişah portreleri, saray ve saray dışından günlük yaşam sahneleri ile devlet örgütünden ve halktan kadın ve erkekleri farklı kıyafetlerde gösteren tasvirler 17. yy. başına ait Osmanlı resim sanatının en önemli örnekleridir. Murakka'nın vassalelerini[9] ve katı'a süslerini de yapan Kalender Paşa önsözde,[10] kendisine verilen resim ve hat örneklerini boyutlarına ve renklerine göre bir araya getirerek çeşitli kağıtlarla çevrelediğini belirterek, bir murakka'nın nasıl hazırlandığı konusunda çok önemli bilgiler vermiştir. Murakka'nın cildi de içerdiği sanatlı

6 Murakka', Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2248 envanter numarasına kayıtlıdır. Yayın için bkz., Versailles 1999, kat. 127.

7 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F. 1426 envanter numarasına kayıtlı murakka' ile ilgili yayınlar için bkz., İstanbul 1983, E. 63-64; Washington 1987, s. 105-9; Çağman 1990, s. 75-78; Bağcı vd. 2006, s. 225-6.

8 Murakka', Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi B. 408 envanter numarasına kayıtlıdır.

9 Renkli kağıtları belli olmayacak şekilde birbirine kaynaştırma sanatı.

10 Kalender Paşa tarafından hazırlanan eserler Serpil Bağcı tarafından çalışılmış ve bildiri olarak sunulmuştur. Bkz., Bağcı 2005. Ayrıca bkz., Bağcı vd. 2006, s. 228-230.



6 H. 2155 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşı kaplı dış kapağı.



7 H. 2155 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşı kaplı iç kapağı.

eserler ile aynı ölçüde ince bir işçiliğe sahiptir. Miklepli bordo renkli keçi derisi dış kapağı, ortada salbekli, dilimli şemse ve köşebentlidir (Resim 5). Şemsenin ve köşebentlerin içi bulut ve hatayî motiflidir. Kenardaki bordüre içleri hatayî motifli dilimli şemseler yerleştirilmiş olup, aralarda kalan boşluklar hurde rûmî, hatayî ve bulut motifleri ile bezenmiştir. İç kapak zeytunî renkte deri olup, salbekli, dilimli şemse ve köşebentlidir. Şemse ve köşebentlerin içi altın yaldız zemine hatayî ve hançerî yaprak süslüdür. Son derece usta bir işçilikle yapılan cildin, murakka'nın tüm tasarımını yapan Kalender Paşa'nın elinden çıktığı düşünülmektedir.

II. Grup:

Bu grupta inceleyeceğimiz murakka'lar, tasarımları ve ciltleri ile dikkat çeken, Osmanlı bürokratı ve bir kitapsever olan Mehmed Emin Efendi'nin metrukatından kayıt taşıyan dört murakka'dır. Tüm murakka'ların ciltleri kumaş kaplıdır. H. 2155 numaralı murakka'nın,[11] miklepsiz cildinin dış yüzünün kenarları hardal rengi deri, ortası kumaş kaplıdır. (Resim 6) Kırmızı atlas zemin üzerine sarı ve beyaz kılabtanla bitkisel motifler yapılmış ve bunlar baklava formunda desenlendirilmiştir (atlas zemin üzerine üstufa). İç kısmı kenarları bozuk kitre ile yapılmış serbest formlu ebru, ortası ise ince, beyaz keten üzerine gelincik motifi işlemelidir (Resim 7). Sarı ve gümüş kesme tel ile kılabtan birlikte kullanılmış, sarı iplik üzerine tel sarılmış ve iplikle gözeme (kontur) yapılmıştır. Bu özellikler kumaşın, 18. yüzyılın ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşı olduğunu göstermektedir.[12] H. 2168 numaralı murakka'nın sadece dış kapağı kumaş kaplıdır (Resim 8). Kumaş, cilt kapağına uydurularak, desenle cilt bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Dışta gümüş baskılı bir çerçeve, içinde gümüşle basılmış ince hatlar ve ortada kumaş cilt kabı yer alır. Kumaşın zemini nohut rengi olup, belirli aralıklarla beyaz tel zeminli dar yollarla ayrılır. Dar yolların içi, kıvrılarak akan yapraklı su desenindedir. Geniş yollardaki zemin deseni ise, kaydırmalı eksende sıralanmış, küçük birer sap üstünde yıldız çiçeğidir. Çiçeklerin taç yaprakları beyaz kılabtanlı olup etrafı neftî renkle konturlanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşıdır.[13] H. 2135 numaralı murakka'nın[14] cildi, 18. yüzyıl ikinci yarısı Avrupa seraseri kumaş kaplanmıştır (Resim 9). Büyük desenli bir kumaş olduğundan cilt için kesilmiştir ve bu nedenle desen şemasının bütünü anlaşılamamaktadır. Sarı kılabtanlı zemin geniş çiçek ve yaprak desenlidir. Renkli desenlendirme bu zeminin üstüne yapılmıştır. Açmış gül ve gül goncaları buketleriyle oluşturulmuş çiçek motifleri, kırmızı ve tonlarıyla verilmiştir. İç kapakta kullanılan kumaşın desenlendirilmesi pamuklu zemin üzerine ipekle yapılmıştır. Çilek pembesi rengindeki zemin üzerine, kaydırmalı eksende kenarları yeşil, ortası beyaz dikdörtgen çubuklar halinde motifler

11 Bu murakka' Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır. Zeynep Çelik Atbaş, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki H. 2155 No.lu Murakka', Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul 2003.

12 Atbaş 2005; Atbaş 2011.

13 Çelik Atbaş 2003, s. 1-12; Atbaş 2011.

14 Bu murakka' Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır. Ali N. Kundak, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki H.2135 Numaralı Murakka', Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2004.



8 H. 2168 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşı kaplı dış kapağı.



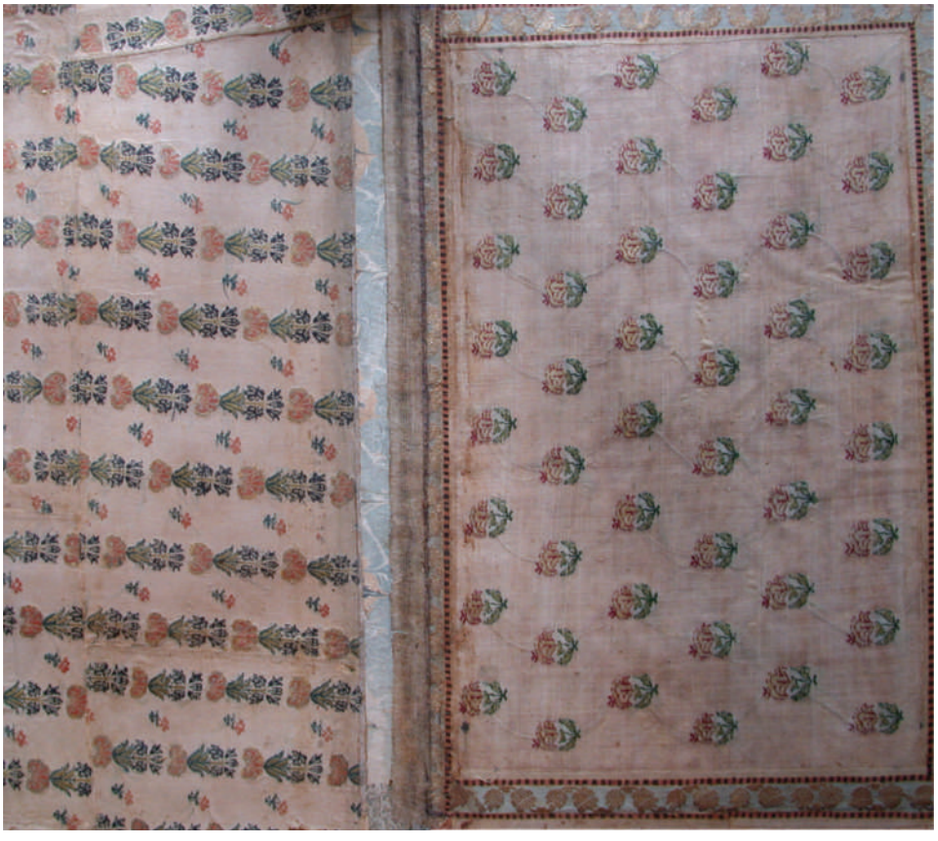
9 H. 2135 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Avrupa seraseri kumaş kaplı dış kapağı.

yapılmıştır. Desenin tümü işleme görünümü veren bir teknikle dokunmuştur.[15] H. 2162 numaralı murakka'nın dış kapağı, kumaş ve kâğıdın beraber kullanıldığı özel bir düzenlemeyle yapılmıştır (Resim 10). Sarı kılabtan zeminli düz bir bordürden sonra, sevai tekniğiyle dokunmuş bir kumaştan kesilmiş çerçeve yer alır. Bu kısmın etrafını, kağıt üzerine altın ve gümüş yaldızlı iç içe iki çerçeve çevirmektedir. Ortadaki ana kısım, 18. yüzyıl Avrupa seraser kumaşının orta yerinden özenle kesilmiş bir parçadır. Zemin örgüsü kılabtan ve düz kesme telle dokunmuş, birinden diğerine açılan madalyonlar ve madalyonların bağlantı yerlerindeki küçük çiçeklerden oluşur. Madalyonların ortasına renkli ipekle desenlendirme

15 Çelik Atbaş 2003, s. 11; Atbaş 2011.



10 H. 2162 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Avrupa kumaşı kaplı dış kapağı.



11 H. 2162 numaralı murakka'nın 18. yüzyıl ikinci yarısına ait Osmanlı kumaşı kaplı iç kapağı ve 1a yaprağı.



12 H. 2160 numaralı Saray Albümü'nün Zülvecheyn ön dış kapağı, Osmanlı 19. yüzyıl başı.



13 H. 2310 numaralı albümün Zülvecheyn ön dış kapağı, Osmanlı 19. yüzyıl başı.



14 H. 2160 numaralı Saray Albümü'nün Zülvecheyn arka dış kapağı, Osmanlı 19. yüzyıl başı.



15 H. 2310 numaralı albümün Zülvecheyn arka dış kapağı, Osmanlı 19. yüzyıl başı.

yapılmıştır. Çilek pembesi ve tonlarıyla işlenmiş, gül ve gül goncası buketleri yer alır. Yapraklar yeşildir. İç kapağa ayrı bir özen gösterilmiş, iki farklı kumaş birleştirilerek kapağa uygulanmıştır. (Resim 11). Bordür, mavi zemin üzerine, ince sarı kılabtanla kıvrılarak akan su motiflidir. Cilt kaplaması ise, krem renk zemin üzerine, kaydırmalı eksende sıralanmış küçük dal motiflidir. Bordürle ana zemin nohut rengi üzerine, siyah kutulu ince şeritlerle ayrılır. Yapılan küçük kumaş eklemelerinde özenli bir işçilik görülmektedir. İç kapak ve murakka'nın 1a yaprağı ebru kağıttan bir şeritle birleştirilmiştir. 1a yaprağı, beş parçanın özenli bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulan sevai kumaşla kaplanmıştır. Desen krem renk zemin üzerine çiçeklerin oluşturduğu birbirine paralel sulardır. Çiçekler pembe ve lacivertle dokunmuş, kılabtanla konturlanmıştır. Bir kökten çıkan lacivert çiçekler birbirini takip ederken bunlar nohut rengi çiçeklerle ayrılır, yollar arasındaki zemin çok küçük papatyalarla dolgulanmıştır.[16]

16 Çelik Atbaş 2003, s. 12; Atbaş 2011.

Bu murakka'ların sahibi olan Mehmed Emin Efendi[17] (ö. 1805), Osmanlı devrinin ünlü hattatlarından Şeyhülislâm Veliyyüddîn Efendi'nin[18] (ö. 1768) oğludur. Sultan III. Mustafa döneminde şeyhülislâmlık makamına iki kez getirilmiş olan Veliyyüddîn Efendi (?-1768), din adamı vasfının yanı sıra ta'lîk hatta da döneminin en meşhur hattatlarındandır. Çiçek yetiştiriciliği ve hayratta bulunmak gibi merakları da olan Veliyyüddîn Efendi, Bayezid Külliyesi içinde, İstanbul'un en eski vakıf kütüphanelerinden olan ve kendi adını taşıyan bir kütüphane kurmuş; seçkin içeriği ile dikkat çeken bu koleksiyon, Veliyyüddîn Efendi'nin ölümünden sonra, vakfa mütevelli olan oğlu Mehmed Emin Efendi tarafından zenginleştirilip, geliştirilmiştir. Entelektüel bir babanın oğlu olarak, aydın bir çevrede yetişen, kazaskerlik ve reisü'l-ulema görevlerinde bulunan Mehmed Emin Efendi'de kitap sanatına ilgi duymuş ve kendi koleksiyonunda da minyatürlü el yazmaları ile murakka'ları bulundurmuştur.[19] Mehmed Emin Efendi'nin vakıf kayıtlarında kitapların listesi verilmiş ve Medine Mahmudiye Medresesi'ne bağışlanan kitaplar belirtilmiştir. Bu kitaplar daha sonraki yıllarda Topkapı Sarayı'na tekrar getirilmiş ve Kütüphane'nin Medine Kitaplığı bölümüne kaydedilmiştir. Kitapların bir kısmında Medine Mahmudiye Medresesi'ne bağışlanmış olduklarına dair kayıt ve "Mehmed Emin Efendi bin Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi bin el-Hac Mustafa Ağa bin el-Hac Hüseyin Ağa 1207 / M. 1792-93" yazmaktadır. Bu koleksiyondaki kitaplar 14.-15. yüzyıllar ile 18. yy. Osmanlı dönemine aittir. Erken tarihli yazmalar tekrar elden geçirilerek 18. yüzyıla ait kitaplarla benzer şekilde ciltlenmiştir.

III. Grup:

III. grupta inceleyeceğimiz murakka'lar, II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda ciltleri yenilenen murakka'lardır. 1877 yılından itibaren Yıldız Sarayı'nda oturmaya başlayan II. Abdülhamid, bu alana 1887-97 yılları arasında, bir kütüphane binası yaptırmış; bu kütüphaneye Topkapı Sarayı Hazine-i Hümâyûn'undan ve Ayasofya Kütüphanesi'nden kitaplar getirilmiş, ayrıca sultanın şahsi kitapları ve çeşitli yollarla Yıldız Sarayı'na alınan kitaplarla koleksiyon genişlemiştir. II. Abdülhamid'in 1909 yılında tahttan indirilmesi üzerine Yıldız Sarayı'nın tasfiye edilmesi için komisyonlar kurulmuş ve kitaplar alındıkları yerlere geri gönderilmiştir.[20] Topkapı Sarayı'na dönen eserler incelendiğinde bazılarına, Yıldız'da kurulan mücellidhanede hazırlanmış, üzerinde II. Abdülhamid'in tuğrasının ve kütüphanenin resmi adını taşıyan ciltlerin geçirildiği görülmektedir. İslam ciltlerinde yaygın olmayan bu uygulama,

17 Mehmed Emin Efendi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Altunsu 1972, s. 143; Ahmed Vasıf 1219, Cilt 1, s. 321-322; Hammer 1836, Cilt IV, s. 576; M. Süreyya 1996, Cilt 2, s. 475; Danişmend 1955, s. 540; Çelik Atbaş 2003, s. 15-16.

18 Veliyyüddîn Efendi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmed Vasıf 1219, Cilt I, s. 320; Mehmed Süreyya 1311, Cilt 4, s. 614; Rado (tarihsiz), s. 170; Derman 1992, s. 202; Danişmend 1955, Cilt 4, s. 539-540; Müstakimzâde 1928, s. 751; Cunbur 1968, s. 172.

19 Mehmed Emin Efendi'nin kitap hamiliğine ve ne tür kitaplara sahip olduğuna ilk kez Serpil Bağcı değinmiş ve bu konuda bir bildiri sunmuştur; bkz., Bağcı 1999 (basılmamış bildiri).

20 Yıldız Sarayı ve tasfiyesi ile ilgili ayrıntılı çalışmalar için bkz. Candemir 2006, s.406-447; Candemir 2007; Candemir 2009, s.123-53; Candemir 2011.

Osmanlılarda ilk kez II. Abdülhamid döneminde olmuş, Yıldız Sarayı'na gelen kitapların bazılarının özgün ciltleri çıkarılmış, yerine bu kütüphaneye özgü ciltler geçirilmiştir.

II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'na götürülen ve orijinal ciltleri çıkarılarak, Yıldız Kütüphanesi'nin özel tasarımlı ciltleriyle kaplanan saray murakka'ları arasında; H. 2153 ve H. 2160 numaralı Saray Albümleri, Timurî sarayında hazırlanan H. 2152 numaralı Baysungur Albümü ve H. 2310 numaralı murakka'lar da bulunmaktadır. Saray Kütüphanesi'nin en bilinen ve çalışılan murakka'ları olan H. 2153 ve H. 2160 numaralara kayıtlı albümler 13. yüzyıldan 16. yüzyıl başına kadar hat ve farklı dönemlere ait resim örneklerini içerir. İçlerindeki Osmanlı dönemine ait resim ve Avrupa baskıları dışındaki çalışmaların, Tebriz'de Akkoyunlu Sultanı Yakub'un (1478-90) sarayında toplandığı bilinmektedir. Hat çalışmalarının yanı sıra, resim ve minyatür örneklerinin toplandığı ilk örnek olan H. 2152 numaralı albümün içinde Baysungur'un sanat hamiliği dönemiyle, 14. yüzyıl ve öncesine tarihlendirilen hatlar, şecereler, kalem-i siyahî ve minyatür örnekleri bulunur. Bu nedenle bunların Herat'da Baysungur Mirza için hazırlanmış olduğu ve Emir Halil tarafından yapılmış olduğu düşünülmektedir. Baysungur'un hazinesi için yapılan ve ilk albüm örneği olması açısından önemli olan H. 2310 numaralı murakka', Yâkutü'l-Musta'sımî'den başlayarak ünlü altı hattatın çalışmalarını içerir. 1291 tarihinden 1337 tarihine kadar olan bu yazılar erken İslâm hattatlarının bir koleksiyonunu oluşturur. 1427-33 yılları arasında hazırlandığı düşünülmektedir.

Bu dört murakka'nın cilt tasarımları aynı olup, sadece süslemelerde ufak farklılıklar görülür. Miklepsiz olarak yapılan ciltlerin dış kapakları kırmızı renk deri kaplanmış, yazılar ve süslemeler altınla yapılmıştır. Ön kapaklarda ortada Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası ve sağda "el-Gâzî" unvanı ile üst kısımlarda ay-yıldız vardır. Tuğranın alt kısmında üçgen biçimli, içleri kıvrımdallarla bezeli iki süsleme ve bunların arasında ise "Zülvecheyn-i Kütüphâne-i Hümâyûn" ibaresinin olduğu bir yazı yer alır (Resim 12-13). Ciltlerin arka kapaklarında sırasıyla üstte, Topkapı Sarayı'ndan Yıldız Sarayı'na getirildiklerini işaret eden "hazine-i hümayûndan mevrud asardandır" (hazine-i hümayundan (buraya) gelen eserdendir) yazısı; altta H. 2153, H. 2160 ve H. 2310'da mekik, H. 2152'de ise üçgen bir süsleme; bunun altında ise dört murakka'da da içleri kıvrımdallarla bezeli üçgen biçimli iki süsleme vardır (Resim 14-15). Bu süslemelerin ortasında, murakka'ların içerdiği çalışmaları açıklayan yazılar yer alır. H. 2153 ve H. 2160'da "musavver murakka'at sülüs ta'lîk"; H. 2152'de "Silsilenâme-i Fahri Âlem sallallahü aleyhi vessellem" ve H. 2310'da ise "Murakkât-ı üstâdân-ı seb'a'" (Yedi üstadın yazıları) yazmaktadır. Tüm bunların altında ise "numro" yazısı ve murakka'ların Yıldız Kütüphanesi'nde aldıkları numaralar vardır.

Murakka'lardaki bu alanları çevreleyen bezemeler ise farklılıklar göstermektedir. H. 2153 ve H. 2310 numaralı murakka'ların ön ve arka kapaklarının kenarları ince bordürlü olup, köşelere birer daire ile yaprak ve dal süsleri; H. 2160 ve H. 2152 numaralı murakka'ların ön ve arka kapaklarının köşelerine kıvrımdallar, çiçek ve yapraklar yapılmıştır. Murakka'ların tümünün kapak içlerinde ve yan kağıtlarında ise, mavi veya pembe renkli kendinden dalga desenli kağıtlar kullanılmıştır.

İncelenen bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Saray koleksiyonundaki murakka'ların bir kısmı günümüze orijinal cildi ile bir kısmı ise yenilenmiş ciltleri ile ulaşmıştır. Günümüze orijinal ciltleri ile ulaşan murakka'lar incelendiğinde içerikleri ve ciltleri ile bir bütün olarak tasarlandıkları, yaprak kenarlarına yapılan bezemelerin cilde uygulanan bezemelerle uyum içinde olmalarına özen gösterildiği görülür. Ciltleri yenilenen murakka'larda bu yenileme işleminin yapılmasında farklı nedenler karşımıza çıkmaktadır. Kimi murakka'ların ciltleri yıprandığı için, kimi murakka'ların ciltleri ise Zülvecheyn ciltli örneklerde de görüldüğü gibi bulundukları kütüphanenin özel ciltleriyle kaplanmak amacıyla değiştirilmiştir. Yapılan cilt yenilemelerinde kimi zaman murakka'ların yaprakları karışmış, kimi yapraklar ait oldukları murakka'ların içinden çıkarılarak başka murakka'ların içine konmuş, orijinal ciltleri için ipucu olabilecek şiraze delikleri ve dikişleri yok olmuştur. Ciltlerin yenilenmesi dönemleri için geçerli nedenler gibi görülse de, günümüzde eserlerin kodikolojik incelemelerine yönelik çalışmalar için gerekli önemli verilerin yok olmasına, bu çalışmaların ve murakka'ların ne zaman düzenlendiklerinin saptanabilmesinin zorlaşmasına neden olmuştur. Tüm bunlara rağmen gözden kaçırılmaması gereken önemli bir husus bulanmaktadır ki, o da murakka'ların, tıpkı el yazma kitaplarda olduğu gibi güncelliklerini hep korudukları ve bakımlarının yapıldığıdır. İncelediğimiz murakka' gruplarından Mehmed Emin Efendi'ye ait olanlar ise çok daha farklı veriler sunar. Bilindiği üzere bazı kütüphane kurucularının vakfettikleri kitapların tamir ve bakımı için, kütüphanelerine mücellid tayin ettikleri bilinmektedir. 18. yüzyılda kurulan kütüphanelerin birçoğunda da mücellid vardır. Dolayısıyla Mehmed Emin Efendi'ye ait murakka'ların ciltlerinin benzer bir tasarımla kumaş kaplanması ve Medine Kitaplığı'ndaki benzer ciltli kitaplar, bize Veliyyüddîn Efendi Kütüphanesi'nde de bir cilt atölyesi ve mücellid olabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Altunsu 1972, A.Altunsu, **Osmanlı Şeyhülislâmları,** Ankara, 1972

Ahmed Vasıf 1219 ,Ahmed Vasıf, **Mehâsinü'l-âsâr ve hakâ'iku'l-ahbâr,** İstanbul, 1219 (M. 1804).

Atbaş 2005, "Osmanlı Aydını Mehmet Emin Efendi İçin Hazırlanmış Bir Murakka' (TSMK H. 2155)", Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı, **Filiz Çağman'a Armağan Uluslararası Sempozyum,** İstanbul, 2005 (Baskıda).

Atbaş 2011, Zeynep Atbaş, "Osmanlı Aydını Mehmed Emin Efendi ve Murakka'ları", **14. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi,** Paris, 2011 (Baskıda).

Bağcı 1999, Serpil Bağcı, "An Eighteenth-Century Patron&The Reuse and Transformation of Older Images", **XI. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi**, Hollanda-Utrecht 1999, (Basılmamış bildiri)

Bağcı 2005 Serpil Bağcı, "Kalender Paşa ve Falnâme", **Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı: Filiz Çağman'a Armağan Sempozyumu**, 2-7 Şubat 2005, İstanbul (Baskıda).

Bağcı vd. 2006, S. Bağcı-F. Çağman-G. Renda-Z. Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı,** İstanbul, 2006.

Candemir 1996, Murat Candemir, "II.Abdülhamid'In Hal'inden Sonra Yıldız Kütüphanesi'nin Tasfiyesine Dair Bazı Tespitler", **Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan**, haz. Zeynep Tarım Ertug, İstanbul, 2006, s. 406-447.

Candemir 2007, Murat Candemir, **Yıldız'da Kaos ve Tasfiye**, İstanbul, 2007.

Candemir 2009, Murat Candemir, "Yıldız Sarayı Kütüphanesi: Saray'dan Üniversiteye", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi** 45, İstanbul, 2009, s.123-53.

Candemir 2011, Murat Candemir, **Son Yıldız Düşerken,** İstanbul, 2011.

Cunbur 1968, Müjgan Cunbur, "Şeyhülislâm Veliyyüddîn Efendi Vakıfları ve Kütüphanesi", **Necati Lugal Armağanı,** Ankara, 1968, s. 168-189.

Çelik Atbaş 2003, Zeynep Çelik Atbaş, **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki H. 2155 No.lu Murakka'**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul, 2003.

Danişmend 1955, İsmail Hakkı Danişmend, **İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi,** İstanbul, 1955.

Derman 1992, Uğur Derman, **İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı,** İstanbul, 1992.

Diba 1994 Layla S. Diba, **Lacquerwork of safavid Persia and its relationship to Persian Painting,** (doktora tezi), New York Üniversitesi, 1994.

Hammer 1836, Jos. Von Hammer, **Geschicte des osmanischen Reisches,** Petsh, 1836.

İstanbul 1983, **Anadolu Medeniyetleri III, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi,** İstanbul, 1983.

Kundak 2004, Ali N. Kundak, **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki H.2135 Numaralı Murakka**', Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2004.

Mahir 2002 Banu Mahir, "XVI.Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka' Yapımcılığı", Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, **Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler,** İzmir, 2002, s. 401-417.

M. Süreyya 1311, Mehmed Süreyya, **Sicill-i Osmânî,** İstanbul, 1311 (M.1893)

M. Süreyya 1996, Mehmed Süreyya, **Sicill-i Osmânî,** (haz. N. Akbayar-S. A. Kahraman), İstanbul, 1996.

Müstakimzâde 1928, Müstakîmzâde Süleymân Sa'deddîn, **Tuhfe-i Hattâtin**, İstanbul, 1928.

Rado, Şevket Rado, **Türk Hattatları,** (tarihsiz), İstanbul.

Roxburgh 1996, D.J. Roxburgh, **"Our Works Point To Us": Album Making, Collecting and Art (1427-1565) Under The Timurids and Safavids,** (doktora tezi), Pennsylvania Üniversitesi, 1996.

Roxburgh 2005, D.J. Roxburgh, The Persian Album, 1400-1600. From Dispersal Collection, New Haven-London, 2005.

Versailles 1999, **Topkapı ā Versailles Tresors de la Cour Ottomane, Musee National des Chateaux de Versailles et de Trianon**, 4 Mai-15 août 1999, Versailles, 1999.

Washington 1987, **The Age of Sultan Süleyman the Magnificent,** Washington DC., 1987.

Bekir Şahin
Konya Yazma Eserler Bölge Müdürü

Yazma Eser Ciltlerinde Cilt Ustası İsimleri ve Cilt Tamir Kitabeleri

Kültür ile sanatın ince ve zevkli konularından birisi kitap sanatlarıdır. Cildin, kitap sanatları arasında çok önemli bir yeri vardır. Cilt kelimesi, dilimize Arapça'dan geçmiş olup, bir kitap veya mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kabın adıdır.

Türk cilt sanatı, Uygurlarla başlamıştır. Cilt sanatı, Türklerin İslâmiyeti kabulünden sonra büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmenin sebeplerinden biri, yazı ve kitabın Müslüman Türkler tarafından mukaddes sayılmasıydı. Özellikle dinî kitaplar belden yukarı seviyedeki yerlerde korunmaktaydı. Yazı ve kitaba gösterilen bu özel ilgi onun tezyînine ve ciltlenmesine de ayrı bir önem verilmesini sağlamıştır.



1

Cilt ustaları isimlerini ekseriyetle gizlemişler veya isimlerini pek yazma ihtiyacı duymamışlardır. Ancak az da olsa Anadolu Selçuklu ve bu üslûbu taşıyan ciltleri yapan usta isimleri; ciltlerin köşebent içlerinde, şemse merkezinde, mikleb şemsesinde, sertabda, köşebent önünde, zencirek kartuşunda ve kap içlerinde görülmektedir.

15. yüzyılda sağlanan kuvvetli siyasî istikrar, memleketin iktisadî hayatında, dolayısıyla kültür ve sanat faaliyetlerinde de canlılık



2

yaratmış, bunun sonucu olarak birçok sanat dalında olduğu gibi, Türk ciltçiliğinde de güzel eserler meydana getirilmiştir. Bu dönemde yapılan, Osmanlı üslûbunu taşıyan ciltleri yapan usta isimlerine az da olsa rastlamak mümkündür. Ayrıca; tarihe tanıklık eden, yorulmuş, tamire ihtiyaç duyulmuş ciltlerde tamir kitabelerine de rastlanmaktadır.

Bu bildiride, ülkemizde Yazma Eser Kütüphanelerinde mevcut yazma eser ciltlerinde rastladığımız cilt ustalarının isimlerinin yeraldığı ciltleri ve yurt dışında rastladığımız tamir kitabeli eserlerdeki tamir kitabelerini tanıtmaya çalışacağız.

Yüzyıllar süren İslâm-Türk medeniyet ve sanatının önemli bir bölümünü teşkil eden nefis ciltleri yapanlar kimlerdir?
Ciltler üzerinde mücellid imzaları yok denecek kadar azdır.



3

Mücellidler aynı zamanda nakkaş, müzehhip, musavvir, minyatürcü ve ebrucudurlar. Bunları birbirinden ayırmak zordur.

Mücellidlerden, yaptığı ciltler üzerine ismini yazanların sayısı çok azdır. Ahmet Saim Arıtan, Selçuklu son dönem ciltlerinde az sayıda mücellid imzasına rastladığını ifade etmektedir.

Hat sanatında icazeti olmayan kişilerin yazılarına imza atmadıklarını, bazı önemli sanatçıların da mütevazılık göstererek imza kullanmadıkları düşünülürse mücellidlerden imza ve isim kullananlar, ancak Osmanlı Sarayı'nda çalışan ve önemli kişilere cilt yapan ustalardır.

Mücellidlerin, ciltle birlikte diğer kitap sanatları ile uğraşmaları da, bu konuda yapılan araştırmaları zorlaştırmaktadır. Gelibolulu Âli'nin Menâkıb-ı Hünerverân'ı, Nefeszâde'nin Gülzâr-ı Savâb'ı ve Müstakîmzâde'nin Tuhfe-i Hattâtîn'i gibi eserlerde mücellidlere ve sanatlarına dair verilen bilgiler çok azdır. Bütün tarihi kaynaklarda isimleri bilvesile zikredilmiş olan mücellidlerin sayısı çok azdır ve haklarındaki tavsifler de basmakalıp sözlerden ibarettir.

Hâlbuki sadece ülkemizde 500 000 cilt civarında yazma eser vardır. Bu eserlerin hepsi bir mücellidin elinden geçmiştir. Ancak bugün değişik vesikalardan elde dilen mücellid isimlerinin sayısı 200 ü bile bulmamaktadır. Yine Ahmet Saim Arıtan'ın tespitine göre bu sayı 140 civarındadır.

Bir takım vesikalardan, -aşağı yukarı- üç asırlık bir müddet içinde Enderun'da yetişmiş ve Hassa hizmetinde çalışmış olan mücellidleri; yaşadıkları dönemi, mevacihleri, dereceleri, hatta sanata intisab ve vefat tarihleri ile öğrenmekteyiz. Müzehhiplerin, tezhibin yanında kâğıt boyadıklarını, ebru ve cilt yaptıklarını öğreniyoruz.
Cilt sanatçılarının, bu sanatla sıkı sıkıya ilgisi bulunan tezhip, tasvir, yazı vb. sanatlarda da üstad oldukları, kaynaklarda bildirildiği gibi, arasıra rastlanan bazı ciltler üzerinde mücellid, musavvir ve müzehhip imzalarının aynı sanatkâr tarafından atılmış olması ile anlaşılmaktadır. Ciltler üzerinde, mücellid, müzehhip ve nakkaş unvanı ile sanatkâr imzalarına pek rastlanmaz. Bir kısım mücellidlerin imza yerine mühür veya bir işaret kullandıkları ve bunlarla tanındıkları söylenilebilir. Bu



4



5



6

işaret veya mühür (damga)lerden, cildi yapan kişi ve hatta cilt üslûbu da çıkarılabilir. Bunun için kolektif bir çalışmaya, en azından münferit çalışmaları derleyip toparlayabilmek gibi bir organizasyona ihtiyaç vardır.

Mücellid İsimleri:
Gerek eserlerinden, gerekse Ehl-i Hıref defterlerinden 16. yüzyıl. Kanuni devri nakkaş ve mücellidleri ile 16. yüzyıl. başından 18. yüzyıl. sonuna kadar mücellidbaşıların ve 19. yüzyıl. mücellidlerinin az da olsa isimleri tespit edilebilmiştir.

Ciltcilik Teşkilatı:
Türk cilt sanatı 16. yüzyılda en parlak devrini yaşamış ciltte "klâsik devir" teşekkül etmiştir. Türk hükümdarlarının kitap sevgisi, Osmanlı sarayında kitap sanatlarının gelişmesini sağlayacak bir ortamın doğmasına sebep olmuştur. Sarayda hat, tezhip, cilt ve minyatür atölyeleri kurulmuş, devrin yerli-yabancı sanatkârları bu atölyede görev almışlar, Türk sanatının gelişmesinde rol oynamışlardır. Cilt sanatının hızla gelişmesi, cilt sanatkârlarının da bir teşkilata tâbi olmalarını icap ettirmiştir.

Mücellidleri iki grup halinde görüyoruz:
a) Sarayda ayrı bir sanat zümresi olarak çalışan mücellidler
b) Serbest olarak, Bayezid semtinde çalışan mücellid esnafı.
"Ciltçiler, meslekte üstad olarak sahabeden Abdullah Yemenî'yi kabul etmiştir." denilmektedir. Ancak, yaptığımız araştırmalarda tabakat kitaplarında böyle bir isme rastlayamadık.

İlk defa Sultan II. Bayezid zamanında sarayda bir lonca kuran saray mücellidleri, diğer sanatkârlar gibi bir zümre teşkil ederek, önce "usta" ve "şakird" olarak ikiye ayrılmışlardır. Ustalar da kendi maharet ve kıdemlerine göre "ser-mücellide", "ser-bölük", "ser-oda", "kethüda" ve "ser-kethüda" gibi rütbe ve mevkiler almışlardır. Bunları Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'ndeki Ehl-i Hıref defterlerinden öğreniyoruz. Burada sadece mücellidlerin isimleri yer almamış, bazen baba ve memleket isimleri de verilmiştir. Bu defterlerden bir arada çalışan hassa Mücellidleri sayısının 50 nefere kadar yükseldiğini öğreniyoruz. Ayrıca, altın döğücü (zergûb) ve mürekkepçi (mürekkebi) sanatkârları da Hassa ciltçileri teşkilatına bağlı idiler. Hassa ciltcileri, esas bölüklerinden başka, çilingirler, Dîvân Kâtipleri ciltciliği gibi saray içinde, fakat esas bölükleri dışında da görev almaktaydılar.

Saray dışında serbest olarak çalışanlar ise, Sultan Abdülaziz zamanına kadar, toplu olarak şimdiki İstanbul Edebiyat Fakültesi'nin bulunduğu yerde toplanmışlardı. Daha sonra 17. yüzyılda Evliya Çelebi'den 300 mücellidin 100 dükkânda çalıştığı öğrenilmektedir.



7



8

İmzaların Bulunduğu Yerler:
a) Köşebent içlerinde (Resim 6)
b) Şemse merkezinde (Resim 10)
c) Mıklep şemsesinde (Resim 1)
e) Köşebent önünde
f) Zencirek kartuşunda
g) Kab içlerinde (Resim 7)

İmzaların Uygulanış Şekli:
İmzalar, çoğunlukla 4-6-11 mm. çapında yuvarlak mühürler şeklinde uygulanmıştır. Bunun dışında; zencirek kartuşunda baklava dilimi içinde, kap içlerinde, tezyinat arasına ustaca yerleştirilmiş, yuvarlak veya basık altıgen şekiller içlerinde de uygulandığı görülür. Osmanlı ciltlerinde şemse ve salbek formunda kullanılmıştır.

Tamir Kitabeleri: (Resim 12)
Bu kitabelere Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi'nde rastladık. Yaklaşık 20 kadar kitabede cilt ustasının değil, cilt yaptıran şahısların isimleri ve okuyuculardan dua ve Fatiha okunması istekleri vardır.



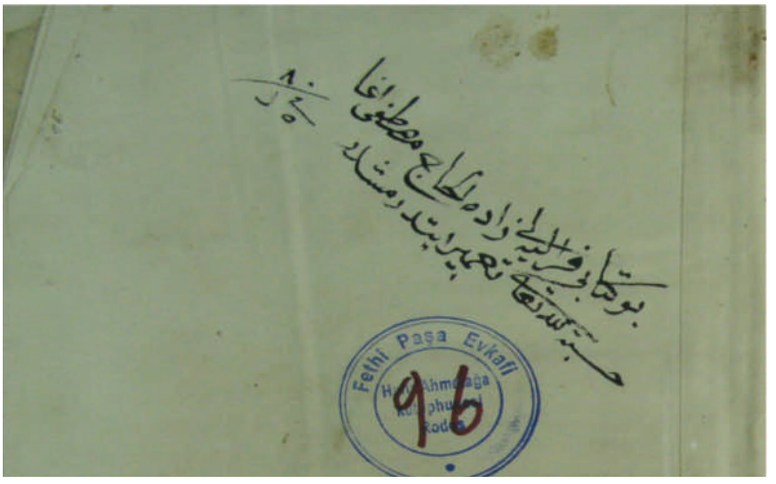
9

Vakıf belgelerinde ve Şer'i mahkeme sicillerinde bu ciltlerin; ne zaman, nerede, ne kadara yapıldığına dair bilgilere rastlamak mümkündür. "Muşârûn ileyhîsi bu vakfiye-i mahya-ı Saadet üzerine vakfeylediği nukutu mevkute 500 nukut, sonradan ashâb-ı vakfın kitapların bozulan ciltlerinin tamiri için vakfettikleri nukutu mevkufe Üç Dibek Mahallesi'nde Atife Hanım vakfı nukutu mevkufe 300…"

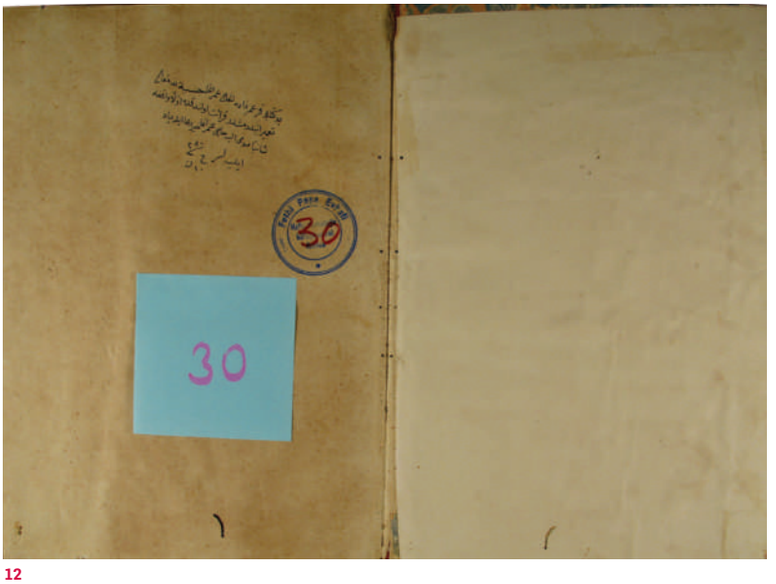
Karapınar Sultan Selim Camii'ne de 9 adet Kur'ân'ın vakfedildiği, son dönem belgelerinden anlaşılmaktadır. Bunlar 1895'de iki sandık içine konularak onarılmak ve ciltlenmek üzere Konya'ya gönderilmiş, Evkaf Sandığı'nda görevli Mücellid Hüseyin Efendi, 13 gün içinde ciltleyerek Karapınar'a iade etmiştir. Tamirler için 497 kuruşun harcandığı görülmektedir.



10



11



12

Aynı tarihte Çorum'da bir medresenin tamiri için 5739 kuruşun harcandığı düşünülürse aslında oldukça büyük bir meblağdan söz edildiği ortaya çıkmaktadır.

Cilt Ustalarının İsimleri:

(İbrahim) Süleymaniye, laleli: 411,(Muhammed er-Reşit) Süleymaniye, Turhan valide: 253, (Sermedi) Süleymaniye, Ayasofya: 1369, (Hasan) Süleymaniye, Ayasofya: 1066, (Mağribi) Süleymaniye, Ayasofya: 58, (Muhammed es-Seyyid) Süleymaniye, Şehid âli paşa: 371, (Emin) Süleymaniye, Ayasofya: 3437, (Emin) Bursa, YEK, Hüseyin çelebi: 795., (Emin) Bursa YKM, ulu cami: 435, (Emin) Süleymaniye, Ayasofya:543, (Emin) T.S.M.K. A.2334, (İbrahim) T.S.M.K. III. Ahmet:28/2 , (Yusuf el-kon evi) Süleymaniye, Fatih: 228, (Esed) Süleymaniye, Ayasofya:3248, (Hasbiyallah) Süleymaniye, Turhan valide: 228, (Muhammed eş-Şehid) Süleymaniye, Ayasofya: 1065 (KBYEK :5149), (Hasbiyallah) Süleymaniye, Turhan Valide: 228, (Hasbiyallah) T.S.M.K., A.: 347/3, (Abdurrahman) T.S.K.M. ,E.H.: 247, Amel-i Mücellid Sahibuhu Hasan) Süleymaniye, Ayasofya: 1018 , (Mücellid Hasan) TSMK. A. 286, (Mücellid Hasan (Hamdi) Bursa, YEBEK, Hüseyin Çelebi: 481, (Mücellid Eyyüb sahibuhu Hasan) Bursa

Sonuç olarak:

İnsan gibi, maddelerin de muayyen bir ömrü vardır. Zamanın tahrip unsurlarından kurtulup günümüze ulaşmış sanat eserlerinin üzerinde incelemelerde bulunmak, -eğer varsa- sanatkârlarının adı etrafında araştırmalar yapıp, sanat değerini ve sanatkârını bilinir hale getirmek, sanat ve kültürümüz adına önemli bir hizmet olacaktır.

Bazı sanat dallarında olduğu gibi, sanatkârın tevazuundan olsa gerek, şimdiye kadar ancak üçü Osmanlı tarzı olmak üzere 60 kadar imzalı cilde rastlanmıştır. Ancak imzalı cilt sayısının daha fazla olduğu kanaatindeyiz.

Adı geçen cildler 1256-1434 tarihleri arasında yapılmışlardır. Bu, bize Selçuklu, Beylikler (Memlûk), Osmanlı zincirini de göstermektedir. Adı geçen imzalar; şemse, köşebent, zencirek, sertab, mıklep ve kab içlerinde olmak üzere cildin bütün bölümlerinde kullanılmıştır. Aynı imzalar (mühürler) geniş bir zaman aralığında kullanılmıştır. Cilt kitabelerinde genellikle cildi yapan ustanın değil cildi yaptıran hayır sahiplerinin isimleri yer almaktadır. Kütüphanelerde cilt için ayrılan para miktarını Kadı Sicilleri'nde görmekteyiz.

KAYNAKCA

Arıtan, Ahmet Saim, **Konya Müzelerinde Bulunan Selçuklu Ciltlerinin Özellikleri,** Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1987. s.46-48

Arıtan, Ahmet Saim, Selçuklu Ciltlerinde İmzalar, **I.Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi,** 11-13 Ekim 2000,s.39-41

Arıtan, Ahmet Saim, "Türk Cilt Sanatı", **Türk Kitap Medeniyeti,** İstanbul Büyük Şehit Belediyesi Yayını.

Binark, İsmet,**Eski Kitapcılık Sanatlarımız,** Ankara 1975, s.1

Küçükdağ, Yusuf, **Karapınar Sultan Selim Külliyesi,** Konya 1997, s.109.

Şahin, Bekir, Katalogda Yer Almayan ve Ortaya Yeni Çıkan Burdur Şer'i ye Sicili, **I. Burdur Sempozyumu,** Burdur 2007, s.51.

Yoltar, Ayşin, Mevlâna Müzesindeki II. Selim'in Karapınar Camii'ne Vakfettiği Kur'an-ı Kerimler, **Mevlâna Ocağı,** Konya 2007, s.359.

Binark, **İsmet,Eski Kitapcılık Sanatlarımız,** Ankara 1975, s.1

Yebek, genel: 931 23, (Mahmüd) Vakıflar Genel Md. Arşivi no:51

SORU — CEVAP

Yenilenen ciltlerin eski kapları muhafaza olmuş mu yok mu olmuş?

Zeynep Atbaş: Size gösterdiğim örneklerdeki Murakkaların orijinal ciltleri günümüze ulaşmamış, onlar yok.

Günsel Renda: Yıldız'da yapıldığına göre attılar herhalde değil mi?

Zeynep Akbaş: Şuana kadar yapılan çalışmalarda ortaya konmuş bir şey yok. Orijinal ciltlere dair henüz bir şeye ulaşamadık. Günümüze ulaşmış değil. Ama hepsi aynı değişime uğramamış. Kimisinde ciltler değiştirilmemiş, üzerine kılıflar geçirilmiş Yıldız Sarayı'nda onarım görenlere. Kimileride değiştirilmiş, orijinalleri de günümüze ulaşmamış.

Günsel Renda: Peki bu kumaş kaplı olan Mehmet Efendi grubundan hiç orijinalin üzerine eklenmiş bir örnek var mı?

Zeynep Atbaş: O grupta var olup olmadığı tam kesin değil.

Günsel Renda: Kumaş olduğu için söylüyorum hani acaba…

Zeynep Atbaş: Kumaş cildinin değiştirilmesi mi?

Günsel Renda: Hayır, önceki orijinal cildin üzerine kaplama olan var mı?

Zeynep Atbaş: Yok hayır. Mehmet Emin Efendi murakkaların üzerine sonradan kumaş geçirilmiş diye döneminde o şekilde tasarlanıp hazırlanmış. Bu murakkaların hem içleri hem de ciltleri özel bir tasarıma sahip.

Gösterdiğiniz bir örnekte klasiğe modern uygulama biçimi gördük. Böyle örnekler var mı?

Zeynep Atbaş: O eser hazine 2161 numara Safevi albümü. Burada ona işaret ettim. Cilt sırtı ve kenarlık kabın içinde. Nitekim şeritler halinde, Yıldız Sarayında yapılan onarımın izleri var buradaki kırmızı şeritte deride o. Burada Yıldız Sarayında ciltlenmiş, tamir görmüş. Yeni cildi de eski orijinal cildi de gayet iyi durumda. Sadece sırtında ve kenarlarında oluşan eskilikler, yıpranmalar tamir edilmiş. Fakat burada konuşurken de özellikle söylediğim gibi tasarımına çok özen gösterilmiş. Diğer örneklerde kırmızı deri kullanıldığını gördünüz. Burada kahverengi deri özellikle seçilmiş ve eski orijinal tasarımına uygun olabilmesi için de o şekilde düzenlenmiş. Bu da Osmanlı'nın eserlere ve tasarımlarına verdiği önemi ve bu işi ne kadar iyi bildiklerini gösteriyor.

Uğur Derman: Tamamlayıcı nitelikte bir şey söylemek istiyorum. Yıldız Kütüphanesi'nden çıkan değiştirilmiş eski ciltlerin hafız-ı kütübü Sabri Bey'de olduğunu işittim.

Mücellitlerin imzalarında ve yazılarında tercih ettikleri bir stil var mı?

Hüseyin Gürsel Bilmiş: Genellikle hepsi aynı çünkü çok dar bir alan. Bu alanda bir stil ortaya koymaktan ziyade mücellit kendi ismini anca ifade edebiliyor. Yani bir mücellidin bunu yazarken de şu stille yazayım diye bir derdi olduğunu ben zannetmiyorum. Genelde çoğunluğu hemen hemen stil itibariyle aynı. Zaten dediğim gibi çok dar bir alanda ortalama 10-12'lik bir çivinin tepesi kadar bunlar.

Peki bunlar neyle yazılmış?

Hüseyin Gürsel Bilmiş: Bunları biraz önce de bahsettiğim gibi metal bir çivi diye düşünebiliriz. Ucu bu şekilde mührün imzanın şeklinde deriye vurulduğu zaman aynı zencereklerde olduğu gibi… O dönemin hakkakları gerçekten çok usta bir işçilik yapmışlar. Çok küçük bir demirin üzerine onu kazımışlar ve demir ya da başka bir şey de olabilir. Eskiden kalıplarda biliyorsunuz sertleştirilmiş dövülmüş deve derisi kullanılıyordu ve bunlar üzerine şemse veya hatay motifler de yapılabiliyordu metal kalıplardan önce. Belki o dönemde böyle bir şeyde kullanılmış da olabilir ama ben çivi olduğunu düşünüyorum. Dolaylısıyla hakkakların burada çok ince bir ustalığı var. O ismi oraya kazımışlar ve mücellit de onu deriye vurduğu zaman o şekilde isim çıkmış. Yani bunların üzerinden 600-700 yıl geçtiğini düşünürsek.

Ben bir şey daha eklemek istiyorum. Bu araştırdığımız ciltlerde şununla çok karşılaştım. Özellikle Selçuklu ve bu üslubu taşıyan ciltlerde iç kapaklar gösterdiğimiz şekilde, bezemeli soğuk baskı kalıplarla bezenmiş. Bu motifler, sonraki tamirleri kapanmış. Ben kendi kütüphanemde bu konuyla alakalı çalışırken bu tip örneklerle çok karşılaştım. Yani tamamen kapatılmış fakat bir kenarı yırtıktı. Orada dikkatimi çeken şey alttaki bezemenin çok sağlam olduğuydu. Ve kapağın orijinalinde olan bezemeler yapılan tamirle sonrasında kapatılmış. Aynı şekilde üstleri kumaşla kaplanmış şemse ciltler çok var. Bunların restorasyonları yapılabilirse bunların ortaya çıkarılması lazım. Çünkü bu bezemeler mücellitlerin karakteristiğini ortaya koyabilir. Hangi mücellit hangi malzemeleri kullanmış, bunları az çok biliyoruz ama bu bezemelerinde belli bir tasnifinin yapılabilmesi için önemli tabi.

Ben özel bir kütüphanede çalışıyorum, matbu eserler veya el yazmalarında kapakların herhangi bir yerine bakmamız gerekiyor mu? 150-200 senelik kapaklar biriktirdim.

Hüseyin Gürsel Bilmiş: Şimdi malumunuz Müteferrika sonrasında kapaklarda daha çok bu eserlere giydiriliyor. Kapaklar 19 yüzyıl sonrasında daha çok yeni tarzda yapılıyor. Bunlarda biraz önce murakkaların üzerinde gördüğünüz tarzda bezemeler mevcuttur. Mücellitlerin imzasıyla ilgili bakmanız gereken yeri soruyorsanız ben şimdiye kadar böyle bir şeye tesadüf etmedim.

Günsel Renda: Hiç imzalamıyorlar mı?

Hüseyin Gürsel Bilmiş: Onlar daha çok seri üretim tarzında olduğu için bizim yazmalarda gördüğümüz gibi tek tek bir el işçiliği yok tabi. Bizim kütüphanemizde 20 bine yakın matbu eser var. Sayımlarda hepsi elimden geçti böyle bir şeye tesadüf etmedim.

Günsel Renda: Evet çok teşekkür ederiz.

3. Oturum

Kristine Rose
Paola Ricciardi

Fusing findings: a cross-disciplinary approach to material analysis of Manuscripts at the Fitzwilliam Museum, Cambridge

This paper focuses on the conservation, preservation, stabilization and technical examination of two of the finest Islamic manuscripts in the Fitzwilliam Museum's manuscript collection.

In quality and importance, the Museum's collection of medieval manuscripts is unrivalled in public museums outside the Vatican. It spans the period from the sixth to the sixteenth century and represents all major schools of European illumination. The Museum also houses a remarkable collection of fine printed books, ranging from incunabula to contemporary artists' books; a rich collection of manuscript and printed music, including autograph scores by leading composers, such as Purcell, Handel, Mozart, and Beethoven; literary autographs by major writers, including John Keats, Thomas Hardy and Virginia Woolf; and extensive archives of artists, composers and literary figures (Figure 1). The Museum's Islamic manuscript collections are small, consisting of around 60 volumes. However, these manuscripts cover a broad spectrum of Islamic book arts, from Kufic to Ottoman.



1 The Founder's Library at the Fitzwilliam Museum

The conservation of this material is being approached in light of the preliminary results of St Luke's Secrets – a research project started at the Museum in October 2011. This project aims to explore the ways in which non-invasive analysis of pigments in manuscripts can be used to gather information that is relevant to material scientists, curators, and conservators. Although the immediate objective is the non-invasive identification of materials used in Western European manuscripts, this will lead towards a more ambitious project called 'MINIARE' – 'manuscript illumination: non-invasive analysis, research and expertise'. With this wider brief, the pigments, dyes, paint binders and binding materials of Islamic manuscripts are being studied. This will build on the information offered by recent scientific case-studies and translations of treatises (1, 2) to form a significant



2 Ms 18-1948 Illustration schemes (left to right) Scheme 1 f.1v, scheme 2 f.67v, scheme 3 f.202v

corpus of data on the materials in use in Islamic manuscripts. The two manuscripts at the centre of this study date to the middle of the 16th century and are exquisite examples of Persian art during this period. They were both bequeathed to the Museum in the late 1940's and have remained untouched and largely unstudied since this time. Thanks to a recent grant from the Sumitomo Foundation, both manuscripts are now undergoing comprehensive conservation treatment and research to better understand their true significance.

The first manuscript (MS 18-1948) is a copy of the 12th century epic Haft Paykar by the Persian poet Nizami. It is a visual encyclopaedia of Safawid painting, representing three distinct styles (Figure 2). Two miniatures, originally from a different manuscript executed c.1525, have been added as a double opening at the beginning of the volume. Their technical refinement and complexity of composition showcase the finest achievements of Persian painting during the reign of its most distinguished patron, Shah Tahmasp, whose return to Tabriz in 1522 transformed the city into a capital of the arts.

The main body of the manuscript was illuminated in Qazwin style c.1562 and demonstrates the elegantly pared-down compositions full of complexity and detail, probably in response to Shah Tahmasp's withdrawal from luxury during the 1560s as a result of his growing religious scruples or failing eyesight. Two more miniatures added at the end of the volume come from a later manuscript of c.1675 and demonstrate the wider dissemination of styles, techniques and compositions from the main centres of Safawid painting into the provinces.



3 MS 18-1948 historic binding

The manuscript was housed in an unusual green historic binding, probably contemporary to the manuscript (Figure 3). It has been repaired and rebacked and there is evidence of an envelope flap once extending from the upper board, but no longer extant. This indicates that during the last rebinding, the boards were replaced with the wrong orientation, as historically the envelope flap would extend from the lower board. The green covering material is unusually textured, brittle and with a white core. On initial examination, it does not appear to be leather, and investigations are currently underway to determine whether it may be shagreen – a ray or sharkskin rawhide. The broken and failing sewing structure of MS 18-1948 offered little support to the textblock and left the manuscript open to loss of loose and detached folios. The rebacked spine was concave in profile, significantly abraded, worn and detached at both ends of the textblock. However, the full-page illustrations are in almost pristine condition, with just small losses and areas of smudging, associated with cracks, creases and local damages to the folios. There is some tarnishing to metallic areas, but otherwise no evidence of discolouration from atmospheric pollutants or interactions between pigments. Some small areas of green pigment show a slight craquelure and as this seems to be quite unusual, it is being looked at carefully, before consolidation is undertaken.

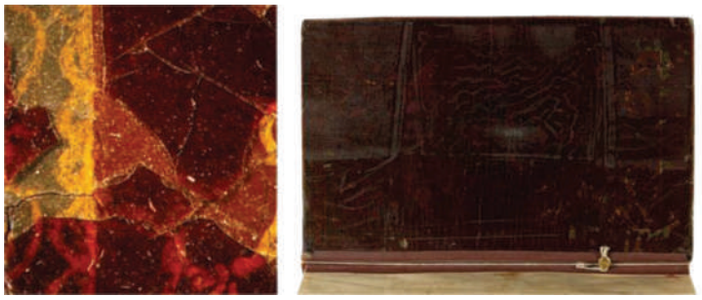
The most significant concern in the conservation of these illustrations is localised mechanical damage and retouching, apparently to adjust the figures' headdresses. This adjustment to the headdresses seems to have occurred in all illustrations in the first and second decorative scheme, and it is hoped that research to determine the reason for this systematic stylistic adjustment may provide further evidence of the manuscript's provenance.

A heavy tipped-in glassine interleaving paper covered all of the illustrated pages. It was creased, brittle and obstructive, and like other previous repairs along the foredge of folios, it had caused localised deformation and cockling of the paper. These inappropriate historic repairs and sheets of interleaving are being removed mechanically where possible. The new toned Japanese paper repairs

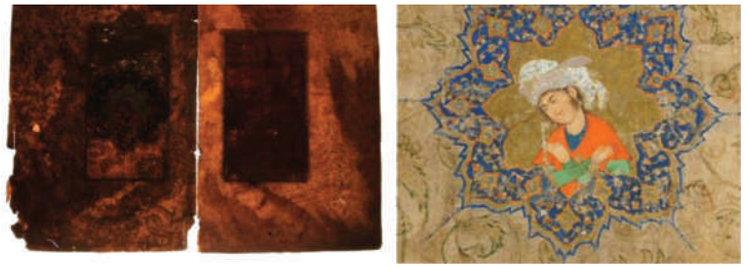


4 MS 261-1949 historic binding

are then applied with a viscous and dry wheat-starch paste to avoid deformation of the highly burnished paper surface with excess water. Once all of these treatments have been completed, the manuscript will be resewn using a modified Andalucían-style spine lining and Islamic-style endbands for stability of the sewing structure (3).
The second manuscript (MS 261-1949) is a richly illustrated edition of the thirteenth-century Persian collection Bustan of Sa'di, made in Kashmir in 1505 (Figure 4). It has sixteen original miniatures and a seventeenth one, thought to have been added later in the sixteenth century. The latter illustration and the borders that surround all of the miniatures have been associated with the early career of Riza Abbasi, the foremost representative of the Isfahan School of painting during the late Safawid period. The manuscript probably belonged to the Ottoman Sultan Selim and afterwards to the Mughal Emperor Jahangir.



5 MS 261-1949, detail of the discoloured shellac layer and damage to the doublures



6 Infrared image of f.67v (below) illustrating dark batons over the heads of the two figures on the left-hand side; (above) the batons become completely invisible in visible light.

It is bound in historic lacquer boards, which have been coated with a thick layer of varnish that has now yellowed, largely obscuring the decoration beneath. Like MS 18-1948, it has also been rebacked and repaired although in a much less sympathetic, European style. The hollow-back spine and broken sewing of MS 261-1949 offered no support to the opening of the manuscript. Although the textblock was in reasonably sound condition, there was evidence of embrittlement and localised damage to the text-panel ruled borders that have begun to discolour and break, due to the presence of a copper-containing pigment. This damage has necessitated the complete disbinding of the manuscript to release the strain of the inflexible Western-style reback and oversewing, and to allow repair of the split and degraded ruled margins.

The lower board was almost completely detached exposing a modern mull and paper hollow. The textblock has been released from the inhibitive binding structure mechanically, using a bamboo spatula and small amounts of methyl cellulose poultice to soften the thick layer of animal glue encrusting the spine. Beneath the spine leather, was evidence revealing precisely when this treatment took place. The previous binder used a scrap from a journal, Génie Civil, to line the spine of the manuscript. This places the rebinding in the period around September 1943 as it is dated very specifically to Samedi 3 Septembre 1932 – an unusually datable and locatable reback.



7 Infrared detail of f.201v. Small shifts in composition can be seen, particularly the position of the carpet, of the feather on top of the headdress, and of the staves the two figures are leaning on.

Repair of the manuscript's historic lacquer boards has been initiated in consultation with painting conservators at the Hamilton Kerr Institute. Examinations of cross sections taken from the fragmentary surface clearly illustrate the numerous layers, and distinguish the uppermost disfiguring varnish layer. It has been identified as a shellac varnish, applied thickly and crudely on top of the historic natural



8 MS 19-1948 From left to right, brown horses in schemes 1, 2 and 3.

resin layers. This visual and technical examination has informed the choice of solvents which can be used to remove it and reveal the delicate hidden detail of the painting beneath (Figure 5).

Both manuscripts require significant further paper repair, pigment consolidation and structural intervention to secure their loose and vulnerable components, and to return them to a safe condition for exhibition and consultation by scholars. This is now underway. The large number of painted illustrations also makes them particularly vulnerable to damage from adverse environmental conditions, such as light levels and atmospheric pollutants, but the high quality of these paintings makes them particularly worthy of sustained study and conservation treatment.

The successful completion of these conservation processes requires collaboration between the conservator and a multi-disciplinary team, including art historians and conservation scientists. However, in addition to performing these conservation treatments, this project aspires to obtain a comprehensive view of these manuscripts as artefacts, and to understand their meaning within the context in which they were produced. Analytical examination is a key resource as we work to enhance our understanding of these manuscripts. Using a range of non-invasive analytical techniques, meaning that no samples are ever taken from the manuscripts, all investigations are carried out in situ. The aim of such technical analysis is to identify the materials used, including pigments, paint binders, and inks or other materials used for underdrawing. The specific information gathered will be used to inform the long-term preservation of these manuscripts as well as their immediate repair. The analytical techniques used include both site-specific methods, such as fiber optic reflectance spectroscopy (FORS) and X-ray fluorescence spectroscopy (XRF), and imaging methods, including infrared reflectography (IRR) and microscopic observation.



9 MS 261-1949 folio 1 in transmitted light (left) and detail showing the points analysed with FORS and XRF.



10 MS 261-1949 detail of the tarnished tin duck pond on f.97v.

The presence of retouching to the headdresses worn by many of the figures painted throughout MS 18-1948 has already been mentioned. These areas are clearly visible in some cases, both with the naked eye, but even more so under the microscope. In cases where the retouching is less evident, infrared reflectography has helped to confirm its presence and extent (Figure 6), and to visualize small changes made by the artist to the design of the page, giving us information about his changing vision of the overall layout of the composition (Figure 7).

MS 18-1948, shows a rich variety of individual pigments, mixtures and metals – both pure and in alloys – used in all three schemes of illustration. There are a number of similarities and differences which can be observed between the schemes (Table 1).

Visually, the browns used to paint the horses in each scheme appear quite similar (Figure 8). Indeed, analysis confirms that iron-oxide containing pigments – that is brown earths and ochres – mixed with lead white are used in all of these areas. However, the brown paint in the first and oldest scheme of illustration appears also to contain orpiment. This is suggested by the presence of arsenic in the XRF spectrum, which is absent in the other two schemes.

Green pigments in this manuscript have been used selectively. Verdigris was used in all three schemes to paint green items of clothing as well as some architectural elements, whilst mixtures of indigo and orpiment were used to paint natural elements such as trees and foliage. Other pigments appear to have been used specifically in the retouched areas of the first scheme of illustration.

This is the case for another organic green, not based on an indigo mixture, and for red lead used in true red, rather than orange red, areas.

Finally, it is worth noting the instances in which a 'fat-containing' material, possibly a paint binder, was observed. This includes green areas painted with verdigris in the first two schemes, as well as all areas painted with red lead – both original and retouched. The nature and significance of this 'fat-containing' material is still unclear and deserves further investigation (4).

The collation of MS 261-1949, now in its disbound state, is slowly being determined from the few intact spine folds and through examination of the paper with transmitted light. This is slow, but crucial work and has already revealed interesting information; the first folio of the manuscript, thought to be a later addition, has been revealed as a deliberate and careful insertion. With transmitted light, the splitting of a single folio and the composite nature of the decorative panels is visible, but this has been substantiated by material examination proving the pigments to be 'modern' in some areas (Figure 9). Both cerulean blue and zinc white, clearly identified in both the FORS and XRF spectra, came into use in the 1850s. This date provides an earliest date for the apparent restoration of this manuscript, and coupled with the splitting of this folio makes it highly likely that the entire decoration of folio one, both recto and verso, was painted much later than the end of the 16th century, as previously thought.

Another interesting aspect in this manuscript is the range of metallic pigments used in its decoration. The borders which surround the miniatures have been proven to be painted with brass, identified by the presence of copper and zinc in constant proportions in the XRF spectra. It is possible that brass was used to imitate gold, but it has now deteriorated and in many areas it appears completely green. The water of a pond, initially assumed to be composed of darkened silver foil, was found to be composed mainly of tin (Figure 10). Lead was also identified in this area, although it is not yet possible to specify

Colour	1st Scheme	2nd Scheme	3rd Scheme
Blue	Ultramarine blue	Ultramarine blue	Ultramarine blue
Brown	Fe-oxides and Orpiment	Fe-oxides	Fe-oxides
Green	Verdigris Indigo and Orpiment Organic (not indigo?)	Verdigris Indigo and Orpiment Organic (not indigo?)	Verdigris Indigo and Orpiment —
Grey	Carbon-based black and Lead white	(contains Carbon-based black)	Carbon-based black and Lead white
Metallic	Silver, Silver+Gold	Gold, Silver	Gold, Silver, Silver+Gold
Orange	Red lead	Red lead, unidentified 'dull' orange	Red lead
Purple	Organic dye (insect-based?) — —	Organic dye (insect-based?) Blue and organic dye? Blue (mixed?)	— Blue and organic dye? Blue (mixed?)
Red	Vermillion, red lead?	Vermillon	—
White	Lead white	Lead white	Lead white
Yellow	n.a.	Opriment	Opriment

Table 1 This table presents a complete list of the materials identified in MS 18-1948, divided into three groups corresponding to the three illustration schemes.

whether it is present in an alloy with tin, or as lead white pigment used to paint the white ducks swimming in the pond.

The ability to identify the pigments and binding media used in book illustration, through non-invasive methods, provides a powerful tool to further categorize and characterize artworks, and to complement stylistic analyses. Combining information about compositional elements and stylistic attributes, with the knowledge of artists' materials and techniques, provides a more fully developed characterization of the palette, and working methodologies, of Islamic miniature painters and contributes to the wider study of Islamic material by beginning to add to the corpus of information already available.

The identification of metallic pigments in MS 261-1949 will allow us to offer guidance as to the best storage materials and environmental conditions, necessary to ensure the manuscript's long-term preservation and to reduce further discolouration and tarnishing. Information about the binders of individual areas of pigment, will inform the methods and choice of material with which they are consolidated.

All of the technical information gathered from the manuscripts at the Fitzwilliam Museum will be used in combination with art historical information to deepen our knowledge of these manuscripts, informing their immediate conservation as well as their long-term preservation, storage and display.

ACKNOWLEDGEMENTS

With thanks to Dr Stella Panayotova, John Lancaster, Dr Spike Bucklow, Christine Kimbriel, Anuradha Pallipurath, Professor Stephen Elliott, Analytik Ltd., Bruker Elemental, the Alexander Goetz Instrument Award Program 2012, and The Sumitomo Foundation.

BIBLIOGRAPHY

Lucia-Clark vd. 2008, Lucia Burgio, Robin J. H. Clark, Vânia S. F. Muralha, and Tim Stanley, 'Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-figurative Illumination in 16th- to 18th-century Islamic Manuscripts', **Journal of Raman Spectroscopy 39** (2008), 1482-1493

Rajabi-Trevathan 2010, Rajabi Abdul Razak and Idries Trevathan, 'The 19th-century Malay Quran. A Comparative Study of Materials and Techniques', **Journal of Islamic Manuscripts 1** (2010), 79–94

Kristine 2006, Kristine Rose, 'The Conservation of a 17th Century Persian Shahnama', **ICON Edinburgh Conference Papers.** London (2006), 77-84

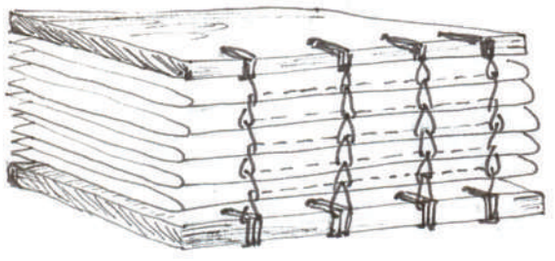
Ricciardi 2012, Paola Ricciardi et al., 'Near Infrared Reflectance Imaging Spectroscopy to Map Paint Binders in Situ on Illuminated Manuscripts.' **Angewandte Chemie Int.** Ed. 51 (2012), 5607-5610.

Karin Scheper

Preserving the Islamic manuscript as an artefact
Some object characteristics and treatment considerations

Introduction

Point of departure of this paper is that traditional Islamic manuscript structures are sound constructions in itself – that is, when the materials have not deteriorated too much. The basic structure consists of a link-stitch sewing, a lining used to stabilise the textblock and support the primary endband sewing, and warp threads of that primary endband sewing that actually are the outer sewing stations and thus provide extra strength to the structure. This composite structure has been used throughout many centuries because it was efficient, sufficient and met the needs. Therefore alone, any interventive treatment should aim to interfere as little as possible.



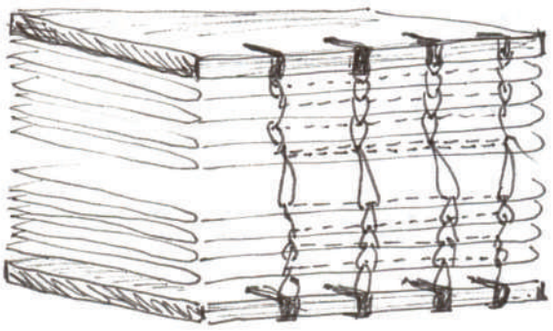
1 Coptic link-stitch sewing on four stations.

There is, however, another good reason to be very careful before we decide to interfere with the physical appearance of a manuscript. A huge number of manuscripts did not survive in their original bindings, and many of those who do have been repaired, resewn or restored in such a way that their original structures are too disturbed to be examined. If we think of what we know about the development of the Islamic bookbinding tradition, we must acknowledge that we still know only very little. We know fragments of the history of this book-culture, often concerning the stylistic development, and thus mainly addressing the book production for the upper classes.



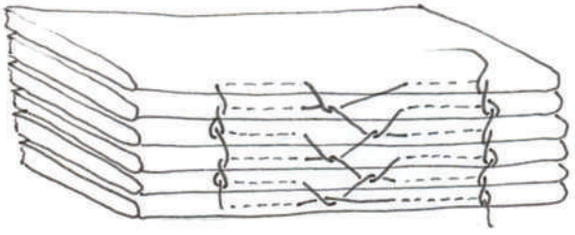
2 Ethiopic link-stitch sewing on four stations.

If we want to understand the book tradition at large we also need to study the more modest bindings, and we need to focus on specific techniques, on physical characteristics that lay in the structure and the choices of material.



3 Byzantine link-stitch sewing on four stations.

It seems that recent developments in conservation techniques coincide with the growing awareness of the importance of the materiality of manuscripts. Apart from the possibility to use exciting technological research techniques, it has become quite common in modern book conservation to use 'new' materials alongside the traditional bookbinding materials, for reasons of strength, efficiency and even aesthetically. The conservation techniques themselves also have evolved from traditional repair or restoration techniques



4 Islamic link-stitch sewing on four stations.

to solutions with minimal interference of the object. The great advantage of this development is that it allows for conservation solutions that respect the manuscript's integrity: if we manage to preserve the manuscripts as artefacts, we will be able to study them and eventually learn more about these objects, the manuscript and bookbinding tradition, and the intentions of the binders and their clientele.

To illustrate this, three characteristics to be found in Islamic bookbindings were selected: the link-stitch sewing on four stations, leather spine-linings, and tabs.[1]

A link-stitch sewing on four stations

The first specific feature is a sewing technique that is now and then encountered in the Leiden University Oriental collections: a link-stitch sewing on four stations. In itself, a link-stitch sewing on four stations was not a new invention. We know such sewing systems from Coptic and Ethiopic traditions, and it can also be found on Syriac and Byzantine manuscripts.[2] The interesting thing though is that all these traditions seem to have their own particular method of practicing the link-stitch sewing on four stations, distinguishing them in such a way that they can actually be used to determine the origin of the structure. The Coptic structure, sewn with one needle, consists of a continuous thread in the fold-line of the gatherings while the sewing thread forms regular chains on the spines of the textblock. (figure 1) The Ethiopic structure is instead made with two sets of thread and needles: the one thread only moves between sewing station one and two, the other between three and four. (figure 2) The Byzantine structure can be distinguished because the textblock is sewn in two halves, both starting with attaching the sewing thread to the boards; the halves connect in the middle of the textblock spine. (figure 3)



5 UBL Or. 656, 'The book of knowledge of ingenious mechanical devices', dated 969 AH. Link-stitch sewing on four stations as seen on the spine of the textblock.

2 The author described and discussed the use of leather spine-linings and tabs before, at the 7th TIMA Conference (The Islamic Manuscript Association) in Cambridge (2011) and at "the 14th Care & Conservation of Manuscripts" conference in Copenhagen (2012). Both papers will be published: "Tabs, flanges and fringed endbands", *Journal of Islamic manuscripts* (scheduled for publication 2013); and: "Neither weak nor simple: Adjusting our perception of Islamic manuscript structures", *Care and Conservation of Manuscripts 14* (scheduled for publication April 2014).

3 See for a detailed description of these bookbinding traditions: J.A. Szirmai, *The archaeology of medieval bookbinding* (1999), pp. 32-50, 62-69.



6 UBL Or. 656 f. 171b-172a. Two stitches in the spine-fold, resulting from the link-stitch on four stations.



7 UBL Or. 502, 'Anthology of poets and poetry', dated 1048 AH. Link-stitch on two stations as seen in spine-fold.



8 Model of sewn textblock, lined with leather, with the primary endbands sewn in red thread.

What is distinctive for the Islamic sewing on four stations is that the sewing thread between the second and the third station remains on the spine side of the textblock. (figures 4 and 5) So, when the beneedled thread exits from the second station, it does link with the sewing thread from the previous gathering but it does not return into the same station (as is used in Coptic, Ethiopic, and Byzantine). Instead, the thread loops around the sewing thread from the previous gathering passing over the spine, and it only enters the third sewing station to continue unto the fourth station. Thus it forms the second stitch inside the fold-line. When it exits again at the fourth station, it makes a loop around the previous link-stitch on the spine and then continues on to the next gathering to be sewn. Of course, the threads on the spine-side of the textblock are not visible when the binding is undamaged, but the difference between a link-stitch on two stations and one on four stations is clearly visible inside the midst of a gathering. (figures 6 and 7)

Now why is this particular sewing scheme of importance? A manuscript may carry several traces of resewing, one of them is the presence of former sewing holes in the spine-folds. When I examined our manuscripts sewn with the four-station technique, it appeared that the majority of these manuscripts showed these signs of rebinding: underneath the two stitches of thread inside the spine-fold, one can find the former sewing stations – of a link-stitch on two stations. This indicates that the sewing on four stations is used intentionally, so as to carefully avoid the weakened paper around the former holes. The new stations are chosen somewhat away from the older holes so that the stress caused by the sewing thread is now directed to sound parts of the paper.

The existence of this phenomenon concerns conservation specialists, because it seems that the link-stitch sewing itself is quite regularly perceived as a weak sewing technique. True enough, it does not really provide much stability to a textblock on its own but then, the sewing was never left on its own, it was always combined with a spine-lining and subsequent primary endbanding, which in fact provides two extra outer sewing stations near head and tail of the spine. Such a sewing structure is strong enough, certainly for the use these manuscripts endure in their current surroundings, which is quite different from the extensive use they had to endure before they arrived in the library collections. I would therefore like to stress that the sewing structure does not need to be 'improved' with



9 UBL Or. 775, a collection of biographies, undated. The cloth lining extends over the joint and is used for board attachment, but the inner joint is covered with the stub of the back doublure, a marbled paper, that is pasted onto the outer textblock leaf.



10 UBL Or. 969, a lexicographical miscellany, undated. The leather lining extends over the joint and is used for board attachment; it is visible as the inner joint and only partly covered by the marbled back doublure.



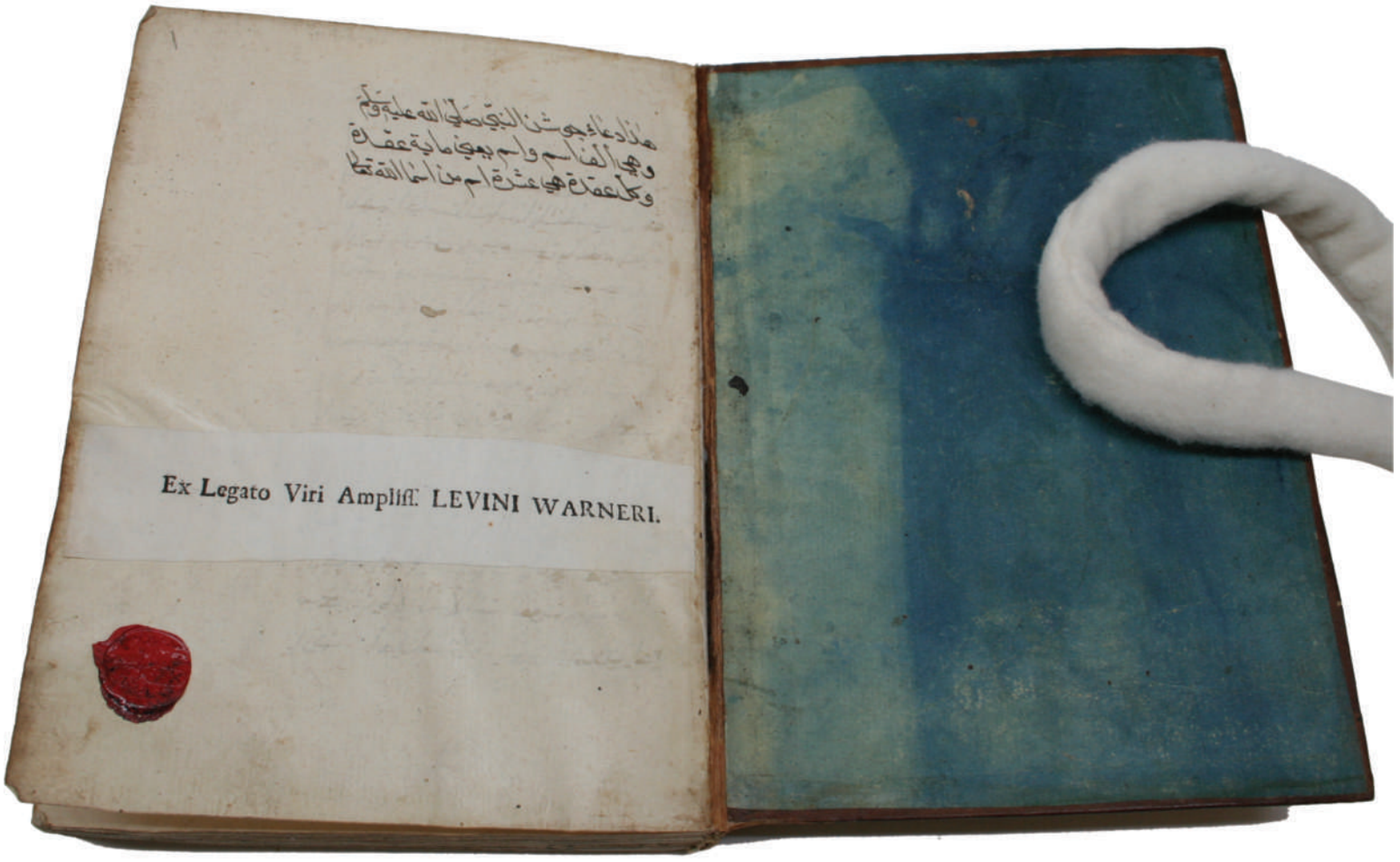
11 UBL Or. 774, a miscellany, undated. Detached cover. The inner corners of the board, adjacent to the joints, have been split and lifted, in order to insert new pieces of spine-lining that have been applied at head and tail of the textblock spine and thus repair the board attachment.

techniques foreign to the Islamic tradition. Nevertheless, many manuscripts have been altered with adapted sewing techniques, such as sewing through cloth, and perhaps most popularly, a link-stitch sewing (in order to keep the flat spine) on more stations. When a conservator would decide to resew the manuscript using the existing sewing holes, while opting for the 'classical' link-stitch sewing on four stations – deriving from the Coptic tradition and popular as a conservation technique in the West – the evidence of the original sewing pattern would be destroyed. The difference seems so small, yet a method from another binding tradition would be introduced, which would not only disguise evidence but also confuse future researchers. The Islamic link-stitch sewing in itself does not disqualify as a suitable sewing structure. Moreover, our knowledge of the differences within the Islamic tradition is in its infancy. We really need to be aware that the specimen that still remain are very precious. After all, a manuscript carries much more information than its content alone.

Leather spine-linings

As a second example we will look at the use of leather spine-linings. It seems that the majority of the manuscripts, after sewing, were lined with cloth. However, leather spine-linings were also rather common, although leather linings appear to be more widespread up to the seventeenth century than in later centuries. Both materials, cloth and leather, were used in the same way. They were adhered onto the textblock spine after the link-stitch sewing was done, and the spine-lining was applied full length while the sides extended more or less two fingers so as to provide extensions that were used to strengthen the board attachment in a later stage. After the application of the lining, the primary endbands were sewn, so the warp threads of the endbands secured both the textblock structure and the attachment of the lining to it, while the lining material prevented the paper gatherings from tearing when the endbands were sewn. (figure 8) So far there is no difference in the use of either textile or leather for spine-lining.

However, when textile was used, it is not visible after the binding is finished, because the extensions that were pasted onto the inside of the boards were later covered. This could be done by a doublure and an additional strip in the joint, or a doublure with a stub, or by a pastedown. (figure 9) But, when leather was used for the spine-lining, part of it remained visible as the inner joint. (figure 10)



12 UBL Or. 774. Inside of the front cover, after reattachment of the board.

Clearly, binders appreciated the visual quality of the leather; it could be combined with either leather, textile or paper doublures. Obviously, binders wanted the surface of the inner joint to be the hair side of the leather. Therefore, the leather needed to be adhered with the hair-side to the textblock spine. Because this is an unusual way to apply leather, given the fact that in all other instances leather is pasted on the flesh-side, so that the hair-side is the exterior, this particular technique is not always recognised. The leather inner joints may easily be taken for separate leather strips, pasted on only to hide the textile joint underneath. When care is taken however to look for traces of sewing of the primary endbands, one can often find that in fact these leather joints are part of the spine-lining and thus the sewing structure. This may eventually lead to a different treatment, should damage necessitate an intervention. In order to preserve the leather lining intact, a different method than splitting the sides of the board cores along the joint would be necessary. If the lining leather can be lifted from the cover spine, the material can be strengthened and re-adhered to the textblock spine, whether or not it would be necessary to consolidate or resew the primary endband warps. If that would not be possible, a partial board attachment, only at head and tail (where strength is most needed) by means of splitting the board corners, could be considered. (figures 11 and 12)

Tabbed spines

Lastly, a feature to consider is the tab. This tiny little binding element is often overlooked but it appears to be extremely important for our understanding of the making of the binding, and more specifically, the attachment procedure of the cover to the textblock. The Islamic binding has often, erroneously, been classified as a case-binding structure. This little piece of leather extending at head and tail tells us that this is not so. Tabs are the protruding parts of the leather, covering the spine. (figure 13) It appears that the bulk of bindings is made with tabs. Damage of the spine may hinder our view but when we observe the bindings well, often small traces of the tab can be found. At the same time it becomes clear that turn-in spine endings seem to be foreign to the Islamic tradition; the use of a turn-in leather cap only occurs in the last two centuries, probably under Western influence. In the earlier centuries, the spine-leather extended in these thongs that were often folded protectively over the endband. Now what does a tab indicate and why is it important for our understanding of bookmaking?

It is often thought that Islamic bindings are made as cassette-like structures, apart from the textblock and only applied to the textblock with adhesive, on the spine, after the cover was finished

as a separate entity. When we envisage the preparation of such a cassette, covered with leather prior to attachment to the textblock, we would expect the leather covering to be turned in over the board edges in its entirety. That is, not only along the board edges, but also at head and tail of the spine. Indeed, it would illogical to make the turn-ins with the exception of the spine; to leave these parts extending the binder would need to take extra steps in the process, of making cuts and make sure that those pieces of leather were not smeared with adhesive. Also, it would take more pressure or the assistance of a little clamp to adhere the turn-ins adjacent to the joints. A continuous turn-in would just be so much easier and quicker to make. As a consequence, the appearance of tabs points at a different procedure. When we envisage the making of the binding as a structure that is built on the textblock, the occurrence of tabbed spines is well conceivable. First the leather was applied onto the spine of the textblock and only then pasted onto the boards, already positioned on the textblock. The binder would then have needed to cut the leather at the positions of the joints, in order to then make the turn-ins over the board edges, since the complete adhesion of the spine leather onto the textblock spine prohibits making a turn-in continuous over the spine.

Tabbed spines are found on both full leather as well as partially leather bindings, or çaharkuşe bindings – the type that occurred increasingly since the sixteenth century. Especially the occurrence of tabs on these çaharkuşe bindings attests that this practice must have been common. Indeed, as the overlapping part of the leather (on the boards) is only small, binders would certainly have economised and simplified the operation by turning in the leather across the spine, if they had had the ability to do so. But, as the cover was not made as a separate entity, the tab follows from adhering the leather first on the textblock spine and then onto the edges of the boards. The binder would then have waited until the adhesive had dried and the leather was firmly set on spine and board edges, before he could proceed. He would then first make the cuts in the still protruding leather in the line of the joints, after which the leather could be turned in, over the edges of the boards onto the inside of the boards.



13 UBL Or. 10.783. The tabbed spine at the head; the vertical cut made by the binder is well visible at the left side of the tab.

Concluding remarks

Only when we understand the meaning and importance of such a small characteristic can we think about the solutions in conservation treatments. For me, the consequence is that a turn-in at head and tail of a binding cannot be a proper solution. It would go against what we now know of the manuscript's making. Thus, when new leather spines need to be applied or when at least part of the spine at head or tail needs to be strengthened with new leather, the leather will not be turn-in, except of course over the board edges. Either a small, new tab is made, or the leather is cut flush with the boards. And I am not worried about loss of strength, because much of the strength will be provided by the spine-lining and again, as with my reasoning for the sewing structure, when manuscripts are kept under controlled conditions and used with care, on supports in supervised reading rooms, these structures are strong enough to withstand many years of use.

As for the smallest evidence of a former tab, I try to save



14 UBL Or. 309, anonymous description of the circumcision festivities of 990 AH, undated. Remnant of the tab at the head of the spine, damaged, before conservation



15 UBL Or. 309. Same remnant of the tab but strengthened and secured.

every bit that I can, because it is a feature that is essential for our understanding of the making of these books. (figures 14 and 15)

As Western bookbinding techniques were mixed with the Islamic traditional book structure over the last two centuries, it is perhaps not so surprising that Western book conservation techniques also came to be used. Of course, when the treatment concerns a manuscript made with western elements such as sewing supports and turn-ins, this could be totally appropriate. However, when it is an older object, construed according to the tradition and featuring the characteristics mentioned earlier, the intervention should be of a different kind. For in such cases, the result of the introduction of Western binding elements is a hybrid binding, no longer representing the cultural tradition from which it originated. And what is more, important characteristics may be obscured by such treatments. We still have so many questions that remain unanswered. Were leather spine-linings used from the beginning of the Islamic binding tradition? Was cloth used as well or came it into use only later? Were they used equally often in a specific period? Why was eventually cloth favoured as a spine-lining material? Can preferences be related to certain geographical areas? And how about the tab – it seems to be a binding feature solely occurring in the Islamic tradition. Can tabs be related to the box-binding already or do they occur only since the introduction of the predominant binding type, with the pasteboards and envelope flap? For what reason do we find distinctively longer tabs in Central Asia as elsewhere, if that observation is even correct, and what other regional specific exceptions can we find? Also, with regard to the link-stitch sewing technique, is it true that the link-stitch over four stations is most often is used as a re-sewing technique?
Or are there periods in time or geographic areas where this technique is more common than in others? And perhaps both can be true: the technique could have been developed in a certain region, and then could have been introduced as a preferable re-sewing technique on a wider scale.

As long as we still know so little about the development of the binding tradition, we need all the available evidence of original methods and materials used, in order to study these artefacts and try to understand the reasons and mechanisms behind the procedures. As conservators, we can support such studies in two ways: firstly, by preserving the manuscripts without imposing changes on their making, and secondly, by taking the time to document the manuscript thoroughly, in a way that is accessible to other scholars and conservators as well. Thus, we not only contribute to the preservation of individual objects or collections, but also to the understanding of a cultural heritage at large.

Tansu Ersoy
İTÜ, Fizik Müh. Bölümü

Tuğba Tunay
İTÜ, Fizik Müh. Bölümü

Doç. Dr. Selçuk Aktürk
İTÜ, Fizik Müh. Bölümü

Dr. Mehmet Uğuryol
YTÜ, Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar MYO

Gürcan Mavili
MSGSÜ, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Cilt ASD Araştırma Görevlisi

El Yazması Eserlerin Temizliğinde Darbeli Lazer Yönteminin Kullanılması

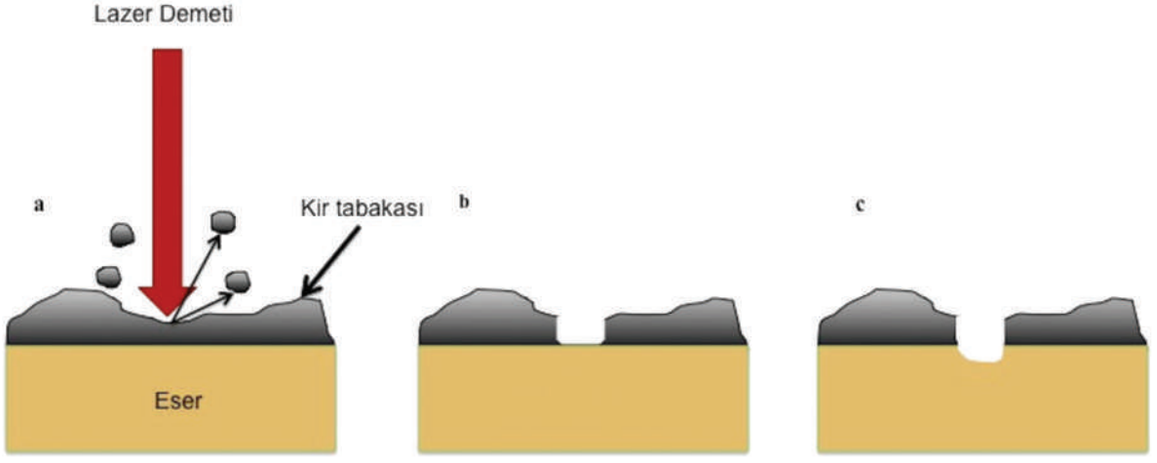
Kirlilik; müze, kütüphane ve arşivlerde bulunan tarihi belgelerin bozulmasında rol oynayan başlıca etmenlerdendir. Dolayısıyla, tarihi kağıtların konservasyon sürecinin önemli bir aşamasını temizlik işlemleri oluşturmaktadır. Tarihi eser temizliğinde yaklaşık kırk yıldır kullanılan lazer yönteminin geleneksel temizlik yöntemlerinin aksine nesneye temas etmeden; su, çözücü veya kimyasal kullanımına gerek olmadan uygulanabilmesi, son yıllarda kağıt konservasyonunda da kullanılmasını gündeme getirmiştir. Bu çalışmada, hassas ve kontrollü çalışmaya imkan veren femtosaniye darbeli lazer yapay olarak kirletilmiş modern aharlı kağıtların ve eski bir el yazması kağıdın temizliğinde kullanılmıştır. Örnekler, üç boyutta hareket eden motor üzerine yerleştirilmiş; ışık, mercekle örnek üzerindeki kirli bölgeye odaklanmış; lazerin gücü ve motorun hızı değiştirilerek uygun parametreler belirlenmiştir. Böylece kirli bölgeler, kağıt yüzeyine zarar verecek herhangi bir mekanik veya ısıl etki oluşturulmaksızın, başarıyla temizlenmiştir.

Lazer ışıması ile yüzeyden istenmeyen katmanların ve parçacıkların kaldırılmasına “lazer temizleme” adı verilmektedir. Lazer temizleme tekniğini ilk olarak 1970’lerde fizikçi John Asmus ve arkadaşlarının tarihi eser temizliğinde kullanmasıyla bu alandaki araştırmaların sayısı giderek artmıştır.[1]

Lazer temizleme, mekanik etki veya kimyasal malzeme içeren geleneksel yöntemlere göre önemli avantajlar sunmaktadır. En önemli avantajı; sanat eseriyle fiziksel olarak herhangi bir temas olmadan uygulanabilmesidir. Böylece yüzeyle temas nedeniyle malzemede oluşabilecek stres ve hasar en aza indirilebilir. Bu özelliği sayesinde lazer tekniği, kırılgan ve hassas yüzeylere bile uygulanabilir.[2] Ayrıca bu yöntemde sağlığa ve esere zarar verebilecek herhangi bir aşındırıcı veya kimyasal malzeme kullanımına gerek yoktur. Bu bakımdan çevreci bir yöntem olduğu söylenebilir. Bunların yanında lazer teknolojisi, “seçicilik” gibi önemli bir avantaj sağlar. Yani uygun parametreler kullanılarak esere zarar vermeden istenmeyen tabakaları kaldırmak mümkündür. Lazer temizleme, yüzeylerdeki kirlerin seçici dağlanması temeline dayanır. Yani, değişik malzemelerin renklerine bağlı olarak farklı ışık soğurma katsayılarına sahip olması fiziksel prensibiyle çalışır. Kaldırılmak istenen tabakanın genellikle çok koyu veya siyah renkli olması gelen lazer ışığını çok fazla soğurması ve dolayısıyla buharlaşarak uzaklaşması sonucunu doğurur.[3] Alttaki orijinal malzeme ise, genellikle daha açık tonlardadır ve gelen ışığı büyük ölçüde yansıtır. Böylece temizleme işlemi süresince orijinal parça korunur.

1 L. Lazzarini, L. Marchesini, J. F. Asmus, Lasers for the cleaning of statuary: Initial results and potentialities, Journal of Vacuum Science and Technology, 10, 1039 –1043, 1973.
2 K. Ochocińska, A. Kamińska, G. Śliwiński, Experimental investigations of stained paper documents cleaned by the Nd:YAG laser pulses, Journal of Cultural Heritage, 4, Supplement 1,188–193, 2003.
3 http://www.elengroup.com/laser-restoration-conservation/

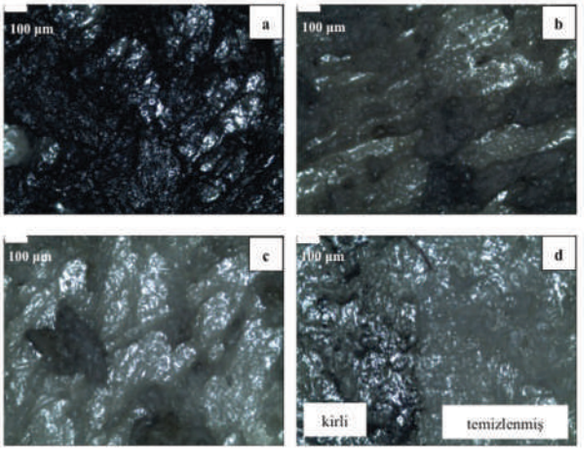
Lazer tekniği çok kontrollü olarak kullanılabilir. Tek bir lazer darbesi başına sadece bir kaç mikrometre (10^{-6} m) hatta nanometre (10^{-9} m) kalınlığında kirli tabaka kaldırmak mümkündür. Büyük bir hassasiyetle istenilen derinliğe ulaşılabilir. Temizleme sürecinin sadece lazer demetinin aydınlattığı alanda gerçekleşmesi ise bir diğer kontrol mekanizmasıdır. Doğru parametreler kullanıldığında demetin aydınlattığı alan ışımadan etkilenirken, çevresindeki bölgelerde herhangi bir mekanik veya ısıl etki meydana getirmez. Üstelik temizleme işlemi süresince konservatör sürekli yüzeyi gözleyebilir ve karar verdiği anda sadece lazeri kapatarak işlemi sonlandırabilir.[4]



1 **a** Lazer temizleme işlemi süreci, **b** Lazerin gücü kir tabakasının dağlama eşiğinden büyük, fakat eserin dağlanma eşiğinden küçük olduğunda işlem sonunda yüzeyin durumu, **c** lazerin gücü eserin dağlanma eşiğinden de büyük olduğu zaman işlem sonunda zarar gören yüzeyin durumu.

Lazer yönteminin aksine, kâğıt yüzeyinde mekanik bir etki oluşturmak suretiyle kuru, ya da su ve/veya kimyasalların kullanımıyla yaş olarak uygulanan geleneksel temizlik yöntemleri; malzemenin fiziksel hasara uğramasına, özgün renginin bozulmasına neden olmak gibi risklere, işlem bitiminde kalıntı bırakmak gibi yan etkilere sahiptir.[5] Ayrıca su, çözücü ve kimyasal malzeme kullanılan yaş yöntemlerin kontrol edilmesi de güçtür, istenildiği anda işlem sonlandırılamaz ve kimyasal yüzeyden uzaklaştırılamaz. Temizlik işleminin başarıyla uygulanması, etkili bir şekilde kirli tabakalar kaldırılırken eserlerin en az zarar görmesini gerektirir. Bunun için lazerin dalgaboyu, gücü, darbe süresi, darbe tekrarlama frekansı gibi çeşitli kontrol edilebilir parametreleri ve kullanılan merceğin cinsi, odak uzaklığı doğru olarak seçilmelidir. Öncelikle lazerin gücünün, kirli tabakanın dağlanma eşiğinden büyük ancak orijinal malzemenin dağlanma eşiğinden küçük olması gerekir (Şekil 1b). Lazerin gücü çok fazla olursa Şekil 1c'de gösterildiği gibi malzemeye de zarar verilebilir. Darbe süresi ise, genel olarak ısının malzemeye yayılma süresinin, nanosaniye (10^{-9} s) ile mikrosaniye (10^{-6} s) aralığında olması nedeniyle önemlidir. Eğer uzun lazer darbeleriyle işlem yapılırsa, ısı malzemeye yayılacak zaman bulur ve lazer demetinin düştüğü bölgenin çevresi bu ısıdan etkilenir. Söz edilen parametreler doğru olarak ayarlanmadığında temizleme işleminden sonra kâğıtta aşırı ağarma, beyazlama veya sararma; kağıdı oluşturan selülozik lif zincirlerinin zarar görmesi veya kopmasıyla kağıdın dayanıklılığında azalma meydana gelebilir.

Femtosaniye lazerlerde darbe süresi geleneksel lazerle işlemeden farklı olarak ultrakısadır. Femtosaniye lazerin enerjisi ısının yayılması için gereken zamandan çok daha kısa sürede etkidiğinden, etkilenen bölgenin katı halden gaz haline geçişi aniden olur ve yakın çevresine zarar verme olasılığı çok azalır.[6] Femtosaniye (10^{-15} s) mertebesindeki lazer darbeleriyle, lazer demetinin düştüğü bölgenin çevresi herhangi bir ısıl veya mekanik zarar görmeksizin, mikro hatta nano boyutlarında işlem yapılabilir. Femtosaniye lazerlerin bu denli hassas ve kontrollü çalışmaya imkan vermeleri, inorganik malzemelere kıyasla daha duyarlı olan organik malzemelerin temizliğinde diğer lazer



2 Kirletilmiş kağıdın temizlenmeden önceki ve farklı lazer gücü kullanarak temizlendikten sonraki mikroskop görüntüleri: **a** Kirletilmiş kâğıt, **b** 100 mW, **c** 167 mW ve **d** 192 mW.

4 A. V. Rode, K.G.H. Baldwin, A. Wain, N. R. Madsen, D. Freeman, Ph. Delaporte, B. Luther-Davies, Ultrafast laser ablation for restoration of heritage objects, Applied Surface Science, 254, 3137–3146, 2008. Y. S. Koh, Laser Cleaning as a Conservation Technique for Corroded Metal Artifacts, Doctoral Thesis, Luleå University of Technology, 2005.

5 K. Ochocińska, A. Kamińska, G. Śliwiński, Experimental investigations of stained paper documents cleaned by the Nd:YAG laser pulses, Journal of Cultural Heritage, 4, Supplement 1,188–193, 2003. Y. P. Kathpalia, Conservation and Restoration of Archive Materials, Paris, Unesco, 1973.

6 B. N. Chichkov, C. Momma, S. Nolte, F. v. Alvensleben, A. Tünnermann, Femtosecond, picosecond and nanosecond laser ablation of solids, Applied Physics A: Materials Science & Processing, 63, 109–115, 1996. C. Momma, S. Nolte, B. N. Chichkov, F. v. Alvensleben, A. Tünnermann, Precise laser ablation with ultrashort pulses, Applied Surface Science, 109-110, 15-19, 1997.

7 M. Walczak, M. Oujja, L. Crespo-Arca, A. Garcia, C. Mendez, P. Moreno, C. Domingo, M. Castillejo, Evaluation of femtosecond laser pulse irradiation of ancient parchment, Applied Surface Science, 255, 3179–3183, 2008. Y. M. Mokrushin, V. A. Parfenov, Using the copper-vapor laser to restore works of art, Journal of Optical Technology, 75, 476-477, 2008.

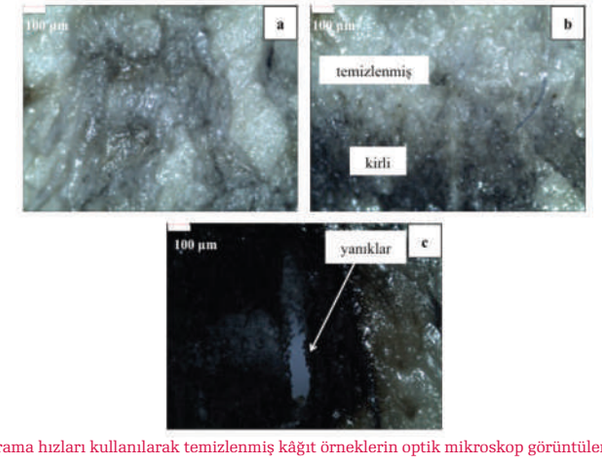
teknolojilerine göre daha yararlı ve güvenli olarak kullanılmalarını mümkün kılabilir.[7] Bütün bu koşullar ve problemler dikkate alınarak gerçekleştirilen bu çalışmada, yapay olarak kirletilmiş yeni aharlı kâğıt örneklerini femtosaniye lazerle temizlemek suretiyle deneysel incelemeler yapılmış, bu sayede özgün malzemelerin temizliğinde etkin olarak kullanılabilirliği konusunda fikir edinilmiştir.

Deneysel Yöntem ve Sonuçlar:

1. Kâğıt Örneklerin Hazırlanması

Lazerlerle tarihî eser temizleme yöntemi geliştirilmesinde literatürde sıklıkla başvurulan bir yöntem, eserlere benzer nitelikte fakat tarihi değeri olmayan malzemelerin yapay olarak kirletilmesi ve / veya eskitilmesi, ardından lazer işleminin kullanılabilmesi için uygun parametrelerinin bu model örnekler üzerinden tespit edilmesidir. Böylece araştırma aşamasında nitelikli eser kullanımının ve bu eserlere olası zararların önüne geçilmiş olmaktadır.

Kâğıt eserlerin benzetiminde genellikle hedef esere yakın kimyasal bileşime sahip yeni kâğıt örnekler tutkal, toz, is gibi kirlere ve ardından yapay eskitme döngülerine (periyodik olarak sıcak ve nemli ortamda bulundurularak) tâbi tutma yöntemi kullanılır. Bu çalışmada, özellikle Osmanlı dönemine ait el yazması eserlerin "âhâr" denen ön hazırlık tabakası ile kaplı olması nedeni ile, yeni bir aharlı kâğıt üzerinde tutkal ve kurşun kalem (grafit) tozu sürülerek yapay kir oluşturulmuş, ardından lazer temizlik işlemi gerçekleştirilmiştir.

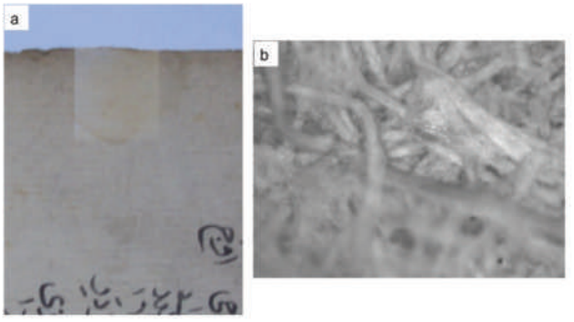


3 Farklı tarama hızları kullanılarak temizlenmiş kâğıt örneklerin optik mikroskop görüntüleri. Tarama hızları: **a** 4 mm/s, **b** 2 mm/s ve **c** 0.25 mm/s.

2. Femtosaniye Lazer Temizleme

Lazer kaynağı olarak, dalgaboyu 1030 nm (nanometre) olan Yb: Cam femtosaniye lazeri kullanılmıştır. Öncelikle, yapay olarak kirletilen örnekler üzerinde lazer gücünün etkisi incelenmiştir. Bütün deneylerde silindirik mercek kullanılarak lazer demeti çizgi şeklinde kâğıt örnek yüzeyine odaklanmış ve 1 mm/s tarama hızı kullanılmıştır. Örneğin bilgisayar kontrollü hareket sistemi ile taranması sonucunda 5 mm x 5 mm'lik bölgeler temizlenmiştir.

Şekil 2'de kirletilmiş yüzeyin ve artan lazer güçlerinde temizlenen yüzeylerin optik mikroskopla alınmış görüntüleri görülmektedir. Bu görüntüler, artan lazer gücüyle temizliğin daha etkin olduğunu, daha fazla kir tabakasının yüzeyden kaldırıldığını göstermektedir. Şekil 2d'de ise kirli ve temizlenmiş bölgenin ara yüzeyi görülmektedir. Bu görüntüye göre temizleme işleminin sadece lazer demetinin düştüğü bölgede olduğu söylenebilir. Bunun yanında, kullanılan



en yüksek güçte dahi kâğıt üzerinde herhangi bir yanma olmadığı tespit edilmiştir. Bu sonuç, işlemin tarihi kâğıtlarda uygulanabilirliği açısından son derece önemlidir.

İkinci olarak, yapay olarak kirletilen örnekler üzerinde tarama hızının temizlemeye etkisi araştırılmıştır. Çalışmada kullanılan lazer sistemi 1 kHz darbe tekrarlama frekansına sahiptir (1 saniyede örnek yüzeyine 1000 adet lazer darbesi gelmektedir). Temizlik, her bir darbe ile kir tabakalarının nanometreler mertebesinde ince filmler halinde buharlaştırılması ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, lazer ışığı altındaki bir örnek uzun süre hareket ettirilmeden bekletilirse, kir tabakasının buharlaşmasının ardından, temiz bölge de zarar görmeye başlayabilir. Teknik olarak bunun anlamı, örneği tarama hızının optimize edilmesinin gerekliliğidir. Bu amaçla gerçekleştirilen gücü için (190 mW) tarama hızları değiştirilerek 5 mm x 5 mm'lik bölgeler temizlenmiştir. Şekil 3'de verilen optik mikroskop görüntülerinde, tarama hızının çok düşük olduğu durumlarda yüzeyde yanmaların başladığı (Şekil 3c), çok yüksek olduğu durumlarda ise temizliğin yeterince etkin olmadığı görülmektedir (Şekil 3a). Şekil 3b'de temizlenmiş ve kirli bölgenin sınırı gösteriliyor. En uygun tarama hızları 1 mm/s - 2 mm/s arası olarak belirlenmiştir. Çalışmamızın son kısmını eski kâğıt eserlerin temizliği oluşturmaktadır. Eski bir el yazması üzerinde femtosaniye lazer temizleme gerçekleştirilmiştir. Kağıdın kenarında lekelenmiş yüzeyin femtosaniye lazer ile dağlanmasının ardından temizlendiği görülmüştür (Şekil 4a). Mikroskop altında incelendiğinde hiçbir yan etki gözlenmemiş, üstelik kağıdın lif yapısının olduğu gibi muhafaza edildiği görülmüştür (Şekil 4b).

Sonuç Olarak

Bu çalışmada, aharlı kâğıtlar kullanılarak yapılmış el yazmalarına bir model oluşturması için modern aharlı kâğıt yapay olarak kirletilmiş ve daha sonra femtosaniye lazer ile temizlenmiştir.

Lazerin gücü ve örneği tarama hızı parametrelerinin lazer temizleme işlemindeki etkileri incelenmiştir. Lazerin gücü arttıkça yüzeyin daha iyi temizlendiği gözlenmiş, yüksek güçlerde bile kâğıt yakılmadan temizleme işlemi yapılabilmiştir. Ancak kağıdın renginin bozulmaması ve lif yapısının zarar görmemesi için etkili temizlik yapılabilen minimum lazer gücünde çalışmak en iyi sonucu verebilir. Bu deneysel çalışmada incelenen ikinci parametre ise, örnek tarama hızıdır. Örnek düşük bir hızla taranırsa kağıdın yandığı gözlemlenmiştir. Bunun aksine, çok hızlı tarama yapıldığında kağıdın etkin bir şekilde temizlenemeyeceği belirlenmiştir.

Eski kâğıt eserle yapılan çalışmada, femtosaniye lazer ile kağıdın lif yapısına zarar vermeden etkin bir temizlik yapılabildiği görülmüştür. İstenen en iyi görsel sonuç için, yani kağıdın otantik rengine en yakın sonucu elde edebilmek için lazerin gücünü ve örneği tarama hızını belirleyip ona göre işlem yapmak gerekmektedir.

Elde edilen sonuçlara göre, femtosaniye lazer tekniğinin kâğıt eserlerin temizliğinde güvenilir ve umut vadeden bir yöntem olduğu söylenebilir. Ancak bu teknik uygulanırken, temizlenecek kâğıt eserin malzemesine göre en uygun lazer parametreleri seçilmelidir.

Nil Baydar
T.Y.E.K Başkanlığı
Kitap Şifahanesi ve
Arşiv Dairesi Başkanı

İslam El Yazmaları Konservasyonunda Cilt Onarımı: Ulusal Etkiler

Bugün sonsuz heyecanla dokunabildiğimiz, okuyabildiğimiz el yazmalarının korunması herkesin sorumluluğu; onarımı ise sadece ehil konservatörlerin görevidir. Konservatör bugünkü bilgi birikimini ve teknolojiyi kullanarak her bir yazmanın nasıl yapıldığı, üretiminde hangi malzemelerin kullanıldığı ve eserin bozmasına neden olan etkenler üzerine düşünmeli, bunları araştırmalıdır. Öte yandan eseri koruyabilmesi ve en az müdahele ile onarabilmesi için uygun olan çözüme, tüm alternatifleri değerlendirdikten sonra karar vermelidir. Zira konservatör, yapılan onarımın hasar vermeden geriye döndürülemeyeceğini bilir.

Bu çalışmada el yazması konservasyonundan örnekler verilerek, Türkiye'de cilt onarımı konusunda tespit edilen farklı yaklaşımlar tartışılacaktır. Uluslar arası konservasyon etikleri çerçevesinde değerlendirilecek olan uygulamalar, bu konuda " ulusal koruma (konservasyon) etikleri " ne kadar ihtiyacımız olduğunu açıkça ortaya koyacaktır.

SORU — CEVAP

Ben lazer temizliği konusunda bir soru sormak istiyorum. Bence çok enteresan çok cesurca bir yöntem de sayılabilir ve güzel sonuçlar elde edeceğinizden eminim. Bir şey merak ediyorum. Bu kirliliği temizlerken ve temizledikten sonra kirliliği görebiliyor musunuz? Nereye gidiyor bu kirler? Yani özellikle yapışkan kıvamda olan kirlilikleri nasıl gözlüyorsunuz onu merak ettim?

Aslında çoğu katı halden gaz faza geçiyorlar, direkt yakıyorsunuz yani. Kalan az bir miktarda zaten yüzeyde kalmıyor. Yüzeyde minimum kalıntı var diyebilirim.

— Buharlaşmasını mı gözlüyorsunuz? Yoksa kendisini gözle görme imkânı da yok öyle mi?

— Yok hayır çok az görebiliyorsunuz. Tozun kalktığını çok az görebiliyorsunuz.

— Maske takmak lâzım o zaman. Ben yabancı meslektaşlarda görüyorum -özellikle taş temizliğinde uyguluyorlar ama- maske takmak lazım çünkü partikül boyutu çok küçük bunları solursak zararlı olabilir. Böyle bir etkisi var.

— Bir şey daha sorabilir miyim? "Kâğıt tabii olarak açık renk olduğu için onu kullanıyoruz" dediniz. Koyu renk kirlilik sayılarak, yüzeyden uzaklaştırılıyor. Yazı kısımlarında herhalde bunu uygulayamıyorsunuz değil mi? Mecburen çünkü koyu renk olduğu için.

— Yazı kısımlarını yakma riski var ama başka tekniklerle tüm kağıdı tarayabiliyorlar. Yazıya geldiğiniz zaman, siyah bölgelere geldiğiniz zaman, lazerin önünü kapatabilirsiniz. Bunu bir bilgisayar programı kullanıp veya başka bir şeyle yapabilirsiniz. Bu da çok rahat önüne geçilebilecek bir problem. Üstesinden gelinebilecek bir problem.

Emekli bir arkeolog olarak bunu bir kitap arkeolojisi gözüyle dinliyorum ve çok faydalanıyorum. Lazerle ilgi ben de aşağı yukarı aynı şeyi soracaktım. Ama şöyle bir ekleme yapmak isterim, yani öğrenmek isterim. Arkeolojik anlamda kullanma imkanı buluyor musunuz bu bir, ikincisi de en son konuşmacı arkadaştan bir şey öğreneceğim özelikle ahşap restorasyonunda çok acıklı şeyler oluyor, Restorasyonla başlayıp rekonstrüksiyonla biten. Kitapta da böyle şeyler olması sizi endişelendiriyor mu var mı böyle bir uygulama? Teşekkür ediyorum.

Ben arkeoloji alanında kullanımını duymadım açıkcası.

— 1980'lerden beri kullanılıyor aslında lazer temizliği. İlk taşların temizliğinde kullanılmaya başladı. Dolayısıyla taş malzemede arkeolojik anlamda kullanılabiliyor. Özellikle bu hava kirliliğinin yarattığı siyah kabuklarda çok etkili. Kontrast farkından dolayı siyah-beyaz diyeyim kabaca. Şimdi renkli yüzeylerde de çalışılıyor, duvar resimlerinde çalışmalar var ama deneysel. Şu anda biz onu önermiyoruz, sonuçların biraz birikmesi lazım.

Kitapta da rekonstrüksiyon olabiliyor mu?

Nil Baydar: Kitapta rekonstrüksiyon oluyor mu dediniz. Olabilir maalesef olabiliyor. Ama bu tasvib ettiğimiz, olması uygun bulunan bir durum değil.

Benim sorum da lazer tekniği üzerine. Restorasyon tekniklerin geçmişine baktığımızda, eserlere en fazla zarar verenler arasında, restoratörler de var. Değişik teknikler zaman içerisinde terk edilmek zorunda kaldı. Ben bunun geçmişte yaygınlığını ve nerelerde kullanıldığını sormak istiyorum. Nerelerde derken; özellikle Avrupa'da, İngiltere'de.

Tansu Ersoy: Lazer tekniği 1970'lerin başından beri kullanılıyor aslında. ilk defa Amerikalı fizikçi John Asmıs 1.22.40 tarafından önerildi ve uygulandı. İlk defa Venedik'te taş eserler üzerinde denemeler yapıldı. Daha sonra lazer tekniği geliştikçe, yeni lazerler ortaya çıktıkça, yöntem daha da gelişti. Şu an çoğu müzede kullanıldığını biliyorum. Yani ben araştırma yaparken İngiltere'deki çoğu müzeden -zaten böyle bir birimleri var- onlardan kaynaklar buldum.

— Hocam lazer temizliği tabi arkadaşın dediği gibi yeni değil, 30-40 yıllık geçmişi var. Avrupa'da özellikle taş temizliğinde artık, ticari cihazlar üretiliyor. Farklı modeller var bu kullanılıyor biz tabi her durumda kullanılmasını önermiyoruz. Diğer tekniklerle birlikte de kullanılabilir ama mesela uygun koşullarda olduğu zaman, taştan örnek verelim yine daha bariz bizim yaptığımız kimyasal temizliklerden çok daha hızlı sonuç veriyor, ekonomik oluyor bazı durumlarda. Bunun dışında sırf taş değil, diğer alanlar söz konusu olduğunda da uluslar arası sempozyumlar periyodik olarak düzenleniyor. Hatta biz gecen yıl mıydı evvelki yıl, 2 yıl oldu bende unutuyorum biz Yıldız Teknik Üniversitesi'nde bir haftalık eğitim ve çalıştay yaptık milli saraylarla birlikte zaten bu ekipte orda bir araya geldi. Yani çok faaliyet var dünyada, gelişmekte olan bir yöntem hocam.

Bu lazer çok ilginç oldu, çünkü çok disiplinler arası bir oturum, hepinize teşekkürler. Daha doğrusu ben şeyi merak ediyorum ne kadar sürüyor bir A4 boyutunda bir kağıdı kirden arındırmak?

Tansu Ersoy: Yani biz 10 mm'ye3, 10 mm kareler alanında küçük alanlarda temizleme yaptık dolayısıyla çok kısa sürüyordu yani hızını 1 mm ye bölü saniye diye düşünürsek 100 saniyede o olanı temizleyebiliyoruz yani, 1.5 dakika yapıyor.

4. Oturum

Prof. h. c. Uğur Derman
Oturum Başkanı
Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Emekli Öğretim Üyesi

Aziz misafirlerimiz,
*"Milletlerarası Cilt Sempozyumu"*nun ikinci gününde ilk oturumunu açmakla mübâhîyim. Aramızda cilt sanatına meraklı olanlar da var ki burayı yarı yarıya da olsa doldurdular. Bugün akşama kadar devam edecek olan tebliğlerin ilk dördü birazdan başlayacak. Ben tebliğ sahiplerini buraya davet ediyorum. Dr. Hilal Kazan, Dr. Mustafa Küçük, Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner ve Emine Bilirgen. Buyursunlar efendim.

Dr. Hilal Kazan

16. Yüzyılda Osmanlı Sarayı Mücellidleri Üzerine Değerlendirmeler

Bir nevi kitabın elbisesi mahiyetinde olan cildin esas fonksiyonu, kitabı korumak, olmakla beraber İslâm tarihi ve kültürü içerisinde kitaba verilen önem ve saygı nedeniyle özen ve ehemmiyet gerektiren bir sanata dönüşmüştür. Amacı; muhafaza etmek kadar, kitabı süslemek, ona zarafet kazandırmak ve onu yüceltmekten başka bir şey değildir. Bu nedenle cild sanatı da Osmanlı devletinde erken devirlerden itibaren diğer kitap sanatlarının içinde yerini almıştır. Mücellidler, saray ehl-i hıref teşkilatı içinde Cemaat-i Mücellidân olarak çalışmaktadırlar. Bu araştırmada sultanların özel kitaplarını sanatlı bir şekilde ciltleyen 16. yüzyıl Osmanlı saray mücellidleri hakkında arşiv belgelerindeki bilgiler yer alacaktır.

Osmanlı cilt sanatının ilk örnekleri yoğun istinsah faaliyetlerinin olduğu Fatih devrinde görülür. Kaynaklarda bu devrin cildlerinin bir kısmının hattat ve mücellid olan Türkmen Gıyaseddin el-Isfahânî'ye ait olduğu belirtilir.[1] Arşiv belgelerinde hüsn-i hat, tezhip, nakış ve ciltten müteşekkil olan kitap sanatları içinde en erken tarihli belgeler cild sanatı ile alâkalıdır. Nitekim, Fatih devrinde saray çalışanlarına ait bir belgede müteferrika cemâati içerisinde iki mücellidin yer aldığı öğrenilmektedir. Bu mücellidler, 12 akçe gündelikli *Muhyiddin b. Beylivan* ile 5 akçe yevmiyesi olan *Sinan*'dır.[2] Mücellid Sinan'a 895/148-90 senesinde tutkal, kağıt ve mukavva parası olarak 300 akçe verilmiştir.[3] Fatih devrinde istinsah edilen nadide eserlerin orijinal, salbekli, oval şemseler içinde hataî, rûmî ve dallarla bezemeli mükemmel ciltlerinin yapımında bu mücellidlerin de ekip içerisinde yer aldığı düşünülmelidir. Fatih'in sarayındaki mücellidlerin kesin sayısı belli olmamakla birlikte II. Bayezid'in sarayında İn'âmât Defteri'ndeki bilgiler çerçevesinde 15 mücellidin

1 Raby-Tanındı, 1993; Tanındı 2004, s. 74-85.

2 Ahmed Refik 1337, s. 1-23.

3 Barkan 1979, s. 95.

Adı	Tarih
Ahmed	909-917
Alaaddin Acem	909-916
Ali	913-915
Derviş Ali	914-916
Hüdadad	909-916
Davud	915-916
İskender	914-916
Memed	915
Mehmed Sinan	913-914
Mustafa b. Abirî	909
Mustafa b. Bemirî ?	915-916
Mustafa	911-915
Şaban	911-916
Yusuf şâkird-i Alaeddin	911
Yusuf	909-915

bulunduğu tespit edilmiştir. Topkapı Sarayı Arşivi'ndeki tarihsiz müşâharehoran defterine bakılırsa hassa mücellidleri şâkirdlerle birlikte 9 kişiden oluşmaktadır.[4]

II. Bayezid'in mücellidleri[5]:

Bu mücellidler içerisinde sultandan en fazla in'âm ve iltifata mazhar olan Mücellid Ahmed'tir. 909-917/1504-12 yılları arasında 400 ile 5000 arasında akçe ile beraber Bursa beneğinden bir kaftanı in'âm olarak almıştır. Son üç yılda senede iki kez in'âma lâyık görülen Mücellid Ahmed, saraydan bu süre zarfında toplam 22 000 akçe in'âm almış, 12 Zilkâde 913/14 Mart 1508 tarihinde de sultana bir köle takdim ederek karşılığında kendisine 5 000 akçe ile beraber bir benek kaftan hediye edilmiştir.[6]

Mücellid Ahmed'e verilen in'âmlar[7]:

Mücellid Ahmet, yüzyıl boyunca hem yetiştirdiği talebeler hem de evlâtları ve torunlarının da aynı sanatta usta mertebesine gelmeleri münasebetiyle Osmanlı cild sanatının gelişerek üslûplaşmasına öncülük ederek yön vermiştir denebilir. 16. yüzyıl boyunca Osmanlı cilt sanatına hakim üslûp, Sultan II. Bayezid devrinden itibaren aynı çizginin gelişerek devamıdır. Çünkü üstad Ahmet, oğulları ve talebeleri bu üslûba yüzyıl boyunca yön vermişlerdir.

Adı	Akçe	Hil'at	Tarih	Sebep
Ahmed	1.000	-	909	-
Ahmed	1.000	-	911	-
Ahmed	400	-	912	-
Ahmed	5.000	Benek	913	Berâ-yı gulam
Ahmed	2.000	-	914	-
Ahmed	2.000	-	914	-
Ahmed	2.000	-	915	-
Ahmed	2.000	-	915	-
Ahmed	2.000	-	916	-
Ahmed	2.000	-	916	-
Ahmed	1.000	-	917	-
Ahmed	2.000	-	917	-
Davud	500	-	915	-
Davud	2.000	-	916	-

Mücellid Ahmed'in oğulları; Mehmed, Hasan, Hüseyin ve Mustafa da cemâ'at-i mücellidânda görev yapmışlardır. Bunlardan büyük oğlu Mehmed b. Ahmed, Yavuz devri mücellitleri arasında yer alıp Kanuni devrinde de 17 akçe ile sarayda çalışıp in'am almıştır. Diğer oğulları Hasan, Hüseyin ve Mustafa ise babalarının Yavuz Sultan Selim devrinde 4 Cemaziyelâhir 924/13 Haziran 1518 tarihinde vefatını müteakip ulûfesinin kendi aralarında bölüştürülmesiyle cemaate dahil edilmişlerdir. Kanuni devrinde de saray mücellidleri arasında çalışmışlardır. Hasan 6 akçe, Hüseyin ve Mustafa 13.5 akçe yevmiye ile çalışmışlardır. Büyük oğlu Mehmed'in oğlu yani Mücellid Ahmed'in torunu Süleyman ise 965 senesi 6 Muharrem'inde/29 Ekim 1557'de 3.5 akçe ile cemaat-i mücellidana ibtida ediyor yani başlıyor. 1005/1596-97 senesinde 18 akçe ile çalışıyor. O yıldan sonrası hakkında bilgi mevcut değildir. Oğlu Hasan'ın şakirdlerinden olan Hürrem-i Rûmî 952/1545 senesinde 1 akçe yevmiye ile saraya girmiş; Kanunî döneminin sonunda yevmiyesi 7.5 akçeye yükselmiş, III. Murad devrinde kethudâ olunca yevmiyesi 20.5 akçeye baliğ olmuştur. Kendisiyle ilgili en son belge 1005 yılı başlarına aittir. Muhtemelen aynı yılın 2. üç ayı içerisinde vefat etmiş olmalıdır. Çünkü aynı yılın 2. üç aylık periodunda ait yani Recec devri maaş defterinde ismine rastlanmadığı gibi ölüm kaydı da yoktur.

Mücellid Ahmed'ten bahsetmese de Gelibolulu Mustafa Âli, Menâkıb-ı Hünerverân adlı eserinde bu duruma şöyle işaret etmektedir: "devrin mücellidbaşılarından Mehmet Çelebi ve o aileden gelen Süleyman Çelebi ve Mustafa Çelebi gibi kudretli sanatkârların Türk deri ciltlerinin güzel, zarif, ve fevkalade örneklerini verdiğini, aynı yüzyıl içinde İranlı sanatkârların eserlerinin sönük kaldığını belirtmektedir. Âli'ye göre 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da ve diğer doğu toplumlarında kitap sanatları çok revaçtaydı. Bu nedenle İranlı ve Osmanlı sanatçıları arasında sıkı bir rekabet söz konusuydu. Sanatseverler arasında bu konu hakkında fazlaca tartışmalar dahi yapılmaktaydı. Âli'ye göre "Kanunî'nin hassa mücellidi Mehmed Çelebi'nin eserlerinin yanında incelik açısından bütün Acem mücellidlerinin sanat gücü eksik ve Mücellid Mehmed'in altındaydı. Acem mücellidlerinin altını daha iyi ezdiğini, ayrı parçaların tezyinatında daha başarılı olduklarını kabul eden Âli, Rûm diyarının yani Osmanlı mücellidlerinin çerçevelerini, zincirlerini, cildlerini zarafet ve incelik açısından daha üstün bulmaktadır. Âli'nin verdiği bilgiler çerçevesinde aynı dönemde meşhur Acem mücellitleri ise şunlardır: Mir Hüseyin Kazvînî, Kasım b. Tebrizî, Mirza b. Tebrizî, Mehmed Zaman Tebrizî, Molla Kasım Ali gibi üstadlardır. Aynı zamanda bu Acem mücellidleri, Mehmed Çelebi ve onun neslinden gelen mücellidlerden sanat bakımından geride idiler.[8]

Evlatlarından başka Mücellid Ahmet, kendi kölesi ve aynı zamanda talebesi olan Çerkes Davud da saray mücellidleri arasında isim yapmış olanlardandır. Mücellid Ahmet onu II. Bayezid'e pişkeş olarak vermiş, mukabilinde kaftan ve 5000 akçe in'am almıştır. Çerkes Davud daha sonra Kanunî sarayında 11.5 akçe yevmiye ile mücellidler içinde çalışmıştır.

Mücellidlerin yaptıkları işler ve kullandıkları malzemelerle ilgili mevcut belgelere bakacak olursak: Mücellid Ahmet muhtemelen

4 TSMA, D.9587.

5 İBK_MC_O.071 numaralı defterdeki bilgiler çerçevesinde hazırlanmıştır.

6 İBK_MC_O.071, "İn'âm be-mezkûrîn fî 12 Zilkade 913 Ahmed mücellid der cemâat-i müşâharehoran berây-ı bahâ-yı gulâm be-ma'rifet-i serhazin nakdiye 5 000, câme-i benek, " s. 118.

7 İBK_MC_O.071 numaralı defterdeki bilgiler çerçevesinde hazırlanmıştır.

8 Mustafa Âlî 1926, s.73; Çığ 1953, s. 12-13; Tanındı 2003, s. 841-863.

Sultan II. Bayezid için Şeyh Hamdullah tarafından yazılan ve Hasan Abdullah adlı müzehhibin tezhiplediği 914 yılına tarihli mushafın cildini yapmıştır. Belgelerde bunlar belirtilmese de aldığı in'amların tarihi Nakkaş Hasan ve Şeyh Hamdullah'ın in'am aldıkları tarihlerle örtüşmektedir.

Şöyle ki: Mücellid Ahmed'e 4 Safer 914/4 Haziran 1508 tarihinde hazinedarbaşı tarafından 2 000 akçe in'am olarak veriliyor bunu müteakip bir ay sonra 5 Rebiulevvel 914/4 Temmuz 1508 Salı günü Nakkaş Hasan 2 000 akçe ile bir kaftanla gene hazinedarbaşı tarafından in'amlandırılıyor. Bundan iki ay sonra ise Şeyh Hamdullah sultana takdim ettiği bir mushaf vesilesiyle 6 Cemaziyelevvel 914/2 Eylül 1508 cumartesi günü 10 000 akçe ve 2 kaftanla in'amlandırılmıştır. Bu sanatkarların yani nakkaş, mücellid ve hattatın aynı zaman dilimi içinde peşpeşe inamlandırılmaları bu mushafta birlikte çalıştıklarına işaret etmektedir.

Ayrıca aynı senenin yani 914/1509 Şevval ayında ciltlemekte olduğu Sultan II. Bayezid'in kitabı için 5 tabaka Hind kağıdı verilmiştir.[9] II. Bayezid'in hassa mücellidlerinden bir başkası ise Acem'den geldiğinin kaydı bulunan Alaeddîn'dir. İn'âmât Defteri'nden Mehmed Yusuf isminde bir de şâkirdi olan Mücellid Alaeddîn, sultana iki yıl üst üste güzel işler yapıp takdim etmiş, bunlardan birinde 3 000 akçe ile bir murabba kaftan, diğerinde ise 2 000 akçe almıştır.[10] Ayrıca üç defa 1 000'erden toplam 3 000 akçe in'âm almıştır.

Mücellid Alaeddin'e verilen in'âmlar[11]:

Adı	Akçe	Hil'at	Tarih	Sebep
Alaeddin Acem	1.000	-	909	-
Alaeddin	1.000	-	911	-
Alaeddin	1.000	-	912	-
Alaeddin	3.000	Murabba ba-çuka	915	İş getirdi
Alaeddin	2.000	-	916	Cilt yaptı
Mehmed Yusuf Ş. Alaeddin	400	-	911	-

II. Bayezid'in hassa mücellidleri arasında in'âma mazhar olan bir başka mücellid Hüdâdad'dır. Ahmed ve Acem Alaeddin kadar yüksek miktarda in'âm almasa da, Hüdâdad sultandan düzenli in'âm almış, kayıtlara bakılırsa sekiz yıl boyunca toplam 3 800 akçe ile in'âmlandırılmıştır. Ayrıca bir kitabın cildinde kullanılmak üzere 14 Zilhicce 910/18 Mayıs 1505 tarihinde kendisine 1 kıta sahtiyan verilmiştir.[12]

Hüdâdad'a verilen in'âmlar[13]:

Adı	Akçe	Hil'at	Tarih	Sebep
Hüdâdad	500	-	909	-
Hüdâdad	300	-	911	-
Hüdâdad	500	-	912	-
Hüdâdad	600	-	913	-
Hüdâdad	500	-	914	-
Hüdâdad	700	-	915	-
Hüdâdad	700	-	916	-

Sarayın diğer hassa mücellidleri Ali, Derviş Ali ve Yusuf'tur. Bu mücellidler de yaptıkları işler çerçevesinde sultanın himayesini ve iltifatını para ve kaftanlar alarak görmüşlerdir.

Adı	Akçe	Hil'at	Tarih	Sebep
Ali	4.000	Benek Bursa	913-915	İş yaptı
Derviş Ali	6.000	Murabba ba-çuka	914-916	Cild getirdi
Yusuf	3.200	–	909-915	–

Kanunî devrinde; sarayda, 932-974/1526-1567 yılları arasında 19 hassa mücellidinin bulunduğu döneme ait arşiv belgelerinden tespit edilmiştir. Hassa mücellidleri sadece hassa kitaplarını veya sultan için te'lif edilen kitapları ciltlemezler, devletin resmi bürokrasisinde kullanılmakta olan ahkâm, rûznamçe, müşâharehoran gibi çeşitli kayıt defterlerin de ciltlerini yapmakta idiler.[14] Diğer sanatkârlar gibi bütün ihtiyaçları saraydan karşılanan mücellidlere ayrıca ihsan olarak yılda 3 adet davar verilmekteydi.[15]

Kanunî devri mücellidleri[16]:

Kanunî'den in'âm alan mücellidlerin, sultana genellikle onun zevki doğrultusunda istinsah edilmiş bir kitaba özgün cild yaptıktan sonra bayramlarda hediye olarak sundukları kayıtlardan anlaşılmaktadır. Böyle bir fırsat bulamadıklarında boş bir cild hazırlayıp takdim ettikleri de görülmüştür. Kanunî'nin bu mücellitlere 700 akçe ile 1500 akçe arasında ihsanda bulunduğu aynı belgelerden anlaşılmaktadır.

9 Be-cihet-i Ahmed mücellid beray-ı nihaden der ol kitab-ı hassa fi şevval 914 kağıdı hindi 5 tabak

10 BK_MC_O.071, s. 330, "İn'âm be-mezkûrîn fî 18 Muharrem 915 Alaeddin mücellid ki cild-kâr hod âverd nakdiye 3000, câme 'an murabba bâ-çuka sevb."; "Tasadduk be-mezkûrîn fî 9 Rebiulevvel 916 Alaeddin mücellid-i Acem ki cild-kâr hod âverd 2000."

11 İBK_MC_O.071 numaralı defterdeki kayıtlar çerçevesinde hazırlanmıştır.

12 İBK_MC_O.071, s.118, "Tetimme-i in'âm be-mezkûrîn fî 14 Zilhicce 910 be-cihet-i cild-i kitab-ı hâssa 'an yed-i Hüdadad mücellid 'an cemâat-i müşâharehoran, sahtiyan kıt'a."

13 İBK_MC_O.071 numaralı defterdeki veriler doğrultusunda hazırlanmıştır

14 BOA.KK.1869.

15 TSMA.D.10040.

16 Meriç 1954, adlı kitaptaki bilgilerden oluşturulmuştur.

Adı	Ücreti	İn'âm	Çalıştığı Yıllar
Ahmed b. Kâmil	5	–	952
Ahmed mücellidân-ı dîvân	10	–	965
Alaedin Kulleî	15.5	1500	932-933
Bâlî b. Ali	4.5	–	932
Cafer Çerkes b. Şâkird-i Mehmed	1	–	932
Cafer Rûm şâkird-i Mustafa	1	–	952
Davud Çerkes	11.5	–	932
Hasan b. Ahmed Biradereş	2-6	–	932-974
Hasan b. Taşzâde şâkird-i Ahmed	1.5-2	–	952-965
Hürrem Rûm şâkird-i Hasan	1-7.5	–	952-965
Hüseyin b. Ahmed Biradereş	3-13.5	–	932-965
Hüseyin Nemçe şâkird-i Mehmed	2	–	952
İsmail gulâm-ı Firûz Bey	11.5	–	932
Mahmud Rum şâkird-i Hüseyin	1	–	952
Mehmed b. Ahmed	13.5-17	1000	932-974
Mustafa b. Ahmed Biradereş	2-13.5	700	932-974
Osman Bosna şâkird-i Mehmed	1.5	–	952-965
Süleyman Mehmed b. Ahmed	3.5	–	965
Yusuf Rûm şâkird-i Mehmed	1-5.5	–	952-965

Kanunî devrinde in'âm alan mücellidler:

Adı	Akçe	Hil'at	Tarih	Sebep
Ahmed Hasan	700	-	933	Hediye
Alaeddin Üstad	1.500	-	933	Hediye
Mehmed b. Ahmed	1.000	-	–	Hediye
Mustafa	700	-	971	Hediye
Mustafa Çelebi	700	-	963	Hediye

Mücellidlerin sultana bayram hediyeleri:

Adı	Hediyesi
Ali Beg	1 İltimasname-i Enverî, 1 cevahirname ve 1 cild
Ali	1 cild şemseleri altın

Kanunî'nin Süleymaniye Câmii için yazılmasını emrettiği mushafların ciltleri için 960-963/1553-1556 yılları arasında 20 akçeden 320 akçeye 16 kıta mukavva alınmış, kıtası 20 akçeden alınan 12 kıta sahtiyana da 240 akçe ödenmiştir. Hassa mücellidlerinden Hüseyin Çelebi'ye 7 cild mushaf için 1 350, 8 mushafı cildleyen kardeşi Mustafa Çelebi'ye 1 300, birer Mushaf ciltleyen Hürrem ve Hacı Hasan'a 200'er akçe olmak üzere toplam 3 050 akçe ödenmiştir[17]. 964/1557 senesinde bu mushafların cild masrafları için tekrar bir ödeme yapılır. Buna göre 1710 akçenin 400 akçesi Sermücellid Mehmed Ahmed'e, 540 akçesi Sermücellid Mehmed Ahmed'in kardeşi Hüseyin Ahmed'e, 765 akçesi de diğer kardeşlerine verilir.[18]

Kanunî devrinde Enderun ve Galata Sarayı'ndaki talebelerin daha iyi yetişmesi için gerekli olan kitapların istinsah edilip ciltlendikleri, bunun için her hangi bir masraftan kaçınılmadığı gene arşiv belgelerinden öğrenilmektedir. 21 Şaban 956/13 Eylül 1549 tarihinde 40 cild Kur'an-ı Kerîm ve 83 cild muhtelif konulardaki kitaplar için 15397 akçe ödeme yapılmıştır. Mushaflara 11 686, diğer kitaplara 4 813 akçe ödenmiştir. Burada bir Mushaf-ı Şerif'in hazırlanma maliyetinin her zaman için yüksek olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır.[19]

Kanunî devri mücellidlerinin Sultan II. Selim devrinde de sarayda işlerine devam ettikleri, aldıkları in'âm kayıtlarından öğrenilmektedir. Devrin baş mücellidi 12 akçe gündelikle çalışan Ahmed'dir.[20] Ancak Mücellid Mustafa'nın da cemâat içinde aktif olduğu kendisine tevcîh edilen işlerden anlaşılmaktadır. Söz gelimi 976/1568-69 senesi sonunda sultan için hazırlanan çeşitli kitapların cild ve zarf masrafları için birer ay arayla kendisine 377 akçe ile beraber 5 adet sultanî sikke verilmiştir.[21] Sultan II. Bayezid devrinin en tanınmış mücellidi Ahmed'in üç oğlundan biri olan Mücellid Mustafa 952/1545 senesinde 2 akçe yevmiye ile saray hassa mücellidlerine dâhil olmuş, 974/1567 yılında yevmiyesi 13.5, III. Murad devrinde ise 15 akçe olmuştur. Kanunî, II. Selim ve III. Murad'ın himayesi altında saray kütüphanesinin nadide kitaplarının bir kısmının cildlerini yapmıştır. Özellikle 977/1569-70 yılında Sultan II. Selim'e takdim ettiği 3 adet hediyeye mukabil sultandan 1 800 akçe in'âm almış, 982/1574 yılında kendisine cildlemesi için sipariş edilen hassa kitapları için 430 akçe, 7 sultanî sikke verilmiştir.[22] II. Selim'den 400 akçe in'âm alan diğer bir mücellid Mustafa da, III. Murad devrinde vefat eden 5 akçe yevmiye ile çalışan Mustafa Abdullah olsa gerektir.982/1574 yılında saraydaki kitap faaliyetleri devam ederken hazırlanan kitapların bir kısmının II. Selim'in şehzâdeliğinde valilik yaptığı Konya'ya Mevlâna Celaleddin Rûmî'nin türbesine hediye olarak gönderildiği, bu kitapların kitâbeti için kâtibe 15, ciltleri için mücellide de 4 sikke verdiği görülür.[23] Sultan

17 BOA, KK.7098, "Be-cihet-i ihracat-ı Mesahif-i Şerife beray-ı mühimmat-ı cami-i cedid-i şerif 'an gurre-i Muharrem 960 ilâ gayet-i Zilhicce 963."
Bahâ-yi cildha-i mukavva berâ-yı 16 kıta fî 20, 320
Bahâ-yı sahtiyan berâ-yı cild 12 kıta fî 20 240
Be-cihet-i harc-ı cildha-i mesahif-i mezkûrîn 3050 akçe.
Hüseyin Çelebi mücellid 7 cild 1350
Mustafa Çelebi mücellid 8 cild 1300
Hürrem mücellid 1 cild 200
Hacı Hasan 1 cild 200 (43a); ayrıca bkz., Ömer Lütfü Barkan, "Osmanlı Saraylarına Ait Muhasebe Defterleri" Belgeler, IX, Ankara 1979, 95. 18 BOA, D.BŞM.38.
19 BOA, MAD.17888.
20 BOA, KK.1768, bkz. s.385, belge 14 ve BOA, KK.1771, bkz. s.390, belge 26.
21 BOA, KK.1767, "Sene 976 Zilhicce 20, be-cihet-i cild ve zarf-ı berâ-yı hâssa-i hümayun 64, be-dest-i Mustafa mücellid", (13b); "17 Zilkade 976 be-cihet-i harc-ı cildha-i kütüb-i hâssa be-marife-ti Üstad Mustafa 'an mücellidan-ı hâssa 313, nakdiye 13 sultaniye 5 sikke, " (80b).
22 BOA, KK.1770, 42a. "Be-cihet-i harc-ı cild-i kütüb-i hâssa be-marifet-i Mustafa 'an mücellidan-ı hâssa 430, nakdiye 10, hasene-i sultaniye 7 sikke, be-desti mezbur 17 Cemaziyelahir 982."
23 BOA. KK.1770, 982 senesi: 24b. "Be-cihet-i kitâbet ve cild ve kıssa-i Hazret-i Padişah-ı alem-penah hullide hilafetuhu der kurb-ı türbe-i şerif-i kutbü'l-ârifin Mevlâna Celaleddin kuddise sırruhu'l-aziz bera-yı kitâbet, bera-yı cild ve der kıssa-i sultaniye 29 Rebiulevvel 982, bera-yı kitâbet hasene 15, hasene-i sultaniye 19 sikke, berayı mücellid 4." Bkz. s.386, belge 16.

II. Selim'in günümüzde henüz mevcut olmayan Dîvânı'nın ciltlerini bir arşiv kaynağında 982/1574 tarihinde devrin üstadlarından kabul edilen Mücellid Hürrem ciltlemiş ve masraf olarak kendisine 14 Rebiulâhir 982/3 Ağustos 1574 tarihinde 533 akçe ve 8 sultanî sikke verilmiştir.[24]

Osmanlı sarayında hassa mücellidlerinin sayısı Sultan III. Murad devrinde diğer cemaatlerde olduğu gibi artmış ve sayıları 29'u bulmuştur. Yevmiyeleri 24,5 akçe ile 2 akçe arasında değişmektedir. Sayılarının bu kadar yüksek olmasının nedenlerinin başında III. Murad devrinde sarayın kitap telifi sayısındaki artıştır. Bu kitaplar arasında en önemlileri; Şehnâmeci Seyyid Lokman'ın hazırladığı eserler, Karahisarî Mushafı, Acaibü'l-mahlûkat, Darîrî'nin Siyer-i Nebî adlı eseri sayılabilir. Her biri yoğun resimli olan eserlerin hazırlanabilmesi için hassa sanatkârları kadrosuna fazla eleman alınmıştır. Sadece Şehnameci Seyyid Lokman'ın ekibinde 13 mücellidin çalıştığı düşünülürse bu rakam hiç de fazla değildir.

Sultan III. Murad'ın sarayında Mücellid Abdî Şaban diğer meslekdaşları arasında ön plâna çıkmıştır. Saraya 974/1567 yılından sonra girdiği muhtemel olan Abdî Şaban özellikle şehnameci Seyyid Lokman'ın ekibinde yer alarak, Osmanlı kitap sanatlarının en değerlilerinden olan Seyyid Lokman'ın te'lif eserlerinin ciltlenmesinde çalışmıştır. Dört kez peşpeşe ücretine zam alarak 24,5 akçe ile 16. yüzyılın sonuna kadar hassa mücellidleri içinde çalışmıştır. Bu eserlerden başka Abdî Şaban'ın eseri olduğu arşiv belgelerinden öğrenilen bir diğer eser de III. Murad devrinde tekrar istinsah edilip resimlendirilen Darîrî'nin Siyer-i Nebî'sidir. Bu eserdeki sanatı çok beğenilen Abdî Şaban'ı 2 000 akçe in'âmla III. Mehmed ödüllendirmiştir.[25] Abdî Şaban dışında Seyyid Lokman'ın ekibinde yer alıp iltifata mahzar olan mücellidlerden 10 akçe yevmiye ile çalışan Mehmed Kara da Siyer-i Nebî'nin ciltlenmesinde aktif olarak bulunmuş ve 1 500 akçe in'âm almıştır. Mehmed Ankara, Seyyid Lokman'ın ekibinde yer alan ve birkaç kez yevmiyesi artırılan bir başka hassa mücellididir.

Hassa mücellidleri içinde ciltlediği eserler ve gördüğü himaye dolayısıyla ön plâna çıkan bir başka mücellid Ahmed Hasan'dır. 12.5 akçe yevmiye ile III. Murad'ın sanatkârları arasında çalışan Mücellid Ahmed'e Rebiulahir-Ramazan 990/ Nisan-Ekim 1582 tarihleri arasında birçok kitap ve Mushaf cildi için ödemeler yapılmıştır. 28 Rebiulahir 990/22 Mayıs 1582'de 8 adet kitabın cildi için 4 995 akçe, selh Cemaziyelahir 990/21 Temmuz 1582'de tekrar kendisine 4 973 akçe, 7 Ramazan 990/25 Eylül 1582'de de 137 kıta mushaf ve hassa kitapları için alınan malzeme masrafı olarak 2 680 akçe olmak üzere toplam 12 648 akçe ödeme yapılmıştır.[26]

24 BOA, D.BRZ.20622, s.12: "Be-cihet-i harc-ı cild-i dîvân-ı Hazret-i Padişah-ı alem-penah ve gayruhu be-marifet-i üstad Hürrem mücellid 'an mücellidân-ı hâssa 533 nakdiye 53, sultaniye 8 sikke, be-dest-i Hurrem-i mezbur 14 Rebiulahir 982." Bkz. s.387, belge 18.

25 TSMA, E.12292.

26 BOA, KK. 1771, s.45, 68 ve 109. KK. Ruûs 244, s.36 ve 87.

27 Meriç 1954, s. 1-6.

III. Murad devri mücellidleri:

Adı	Ücreti
Abdî	2.5
Abdî Ahmed	3.5, 10
Abdî Şaban	24, 24.5
Ahmed Hasan	6, 7
Ahmed Hasan (diğer)	10.5, 12.5
Ahmed Receb	4
Ali Yahya	10.5, 11.5
Hasan Sinan	2.5
Hemdem Abdullah şâkird	5.5
Hürrem Rûm kethudâ	20.5
İbrahim Mehmed	2
İbrahim şâkird	4.5
İsa Yusuf	5
İsmail Abdullah	7
İsmail Âli , el-müteveffa	3
İsmail İbrahim	7.5
Kara Mehmed Mehmed	9.5, 10
Mahmud Mehmed	11.5
Mehmed Ahmed[27]	11
Mehmed Ahmed şâkird	6
Mehmed Cafer	10
Mehmed Haydar	5
Mehmed Müezzin	7, 8
Mustafa Abdullah müteveffa	5
Mustafa Ahmed	14, 15
Mustafa mücellid	3
Pirî zerkub şâkird	2.5
Süleyman Mehmed	15, 18
Yusuf birader-i Tahir	5

Seyyid Lokman'ın ekibinde yer alan mücellidler

Sonuç olarak, 16. yüzyıl boyunca Osmanlı Sarayı cemaat-i mücellidân da 62 mücellidin çalıştığı arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Bunlar içinde II. Bayezid devri mücellidlerinin düzenli in'am kayıtlarını bilebiliyoruz.

Bayezid'in sarayının en önemli mücellidi Ahmet, aynı zamanda yüzyıl boyunca hem yetiştirdiği talebeler hem de evlatları ve torunlarının da aynı sanatta usta mertebesine gelmeleri münasebetiyle yüzyıl boyunca Osmanlı cild sanatının gelişerek üslûplaşmasına öncülük ederek yön verdiği söylenebilir. 16. yüzyıl boyunca Osmanlı cilt sanatına hakim üslûp Sultan II. Bayezid devrinden itibaren aynı çizginin gelişerek devamıdır. Çünkü üstad Ahmet, oğulları ve talebeleri bu üslûba yüzyıl boyunca yön vermişlerdir.

Mücellidler	Terakki sayısı	Ehl-i hıref'e mensubiyeti
Abdî (Abdî Şaban)	4	Evet
Ahmed	1	–
İbrahim mücellid	1	Evet
İsmail Abdullah şâkird-i mücellid	1	Evet
Mehmed	1	–
Mehmed Ankara	2	–
Mehmed b. Mehmed şâkird-i mücellid	1	Evet
Mehmed Haydar	1	Evet
Mehmed Kara	2	Evet
Musa	1	–
Pir Mehmed Hürrem	1	–
Receb Abdullah	1	–
Üstad Mustafa ser-mücellid	1	Evet

Mücellidler bir taraftan ulufelerini düzenli olarak aldıkları gibi bu maaşlarına ilâve olarak yaptıkları her bir iş için ayrıca "üstadiye" veya "hasene" adı altında ek ücret aldıkları gibi beğenilen, işleri mukabilinde yevmiyelerine de "terakki" adı altında zam yapılmıştır. Bunlar da 16. yüzyılda Osmanlı saray sanatçılarının desteklenmesinin veya bir başka deyişle himaye edilmelerinin mali boyutlarının azımsanmayacak derecede olduğunu göstermektedir. Umarız 16. yüzyılda başlatılan bu çalışmalar yeni araştırmacılarla 17. ve 18. yüzyıllara da taşınır; böylece Osmanlı sarayının asırlar boyunca sanatı himayesinin boyutları netleşir.

KAYNAKÇA

Ahmed Refik 1918, Ahmed Refik, "Fatih Devrine Ait Vesikalar", TİEM, 62: 49, İstanbul, 1337 (M.1918), 1-23.

Barkan 1979 , Ömer Lütfü Barkan, "Osmanlı Saraylarına Ait Muhasebe Defteri", Belgeler IX, Ankara, 1979.

Çığ 1953, Kemal Çığ, **Türk Kitap Kapları,** Ankara, 1953.

Meriç 1954, Rıfkı Melûl Meriç, **Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar**, Ankara, 1954.

Mustafa Âlî 1926, Gelibolulu Mustafa Âlî, **Menâkıb-ı Hünerverân,** İstanbul, 1926.

Raby-Tanındı 1993, Julian Raby, Zeren Tanındı, **Turkish Bookbinding in the 15th Century: the Foundation of an Ottoman Style,** (edt. Tim Stanley), London, 1993.

Tanındı 2003, Zeren Tanındı, "Kitap ve Cildi", **Osmanlı Uygarlığı 2**, Ankara 2003, 841-863.

Tanındı 2004, Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri" **P Dergisi,** 35, İstanbul 2004, 74-85

Dr. Mustafa Küçük
Başbakanlık Osmanlı Arşivi Uzmanı

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Cilt ve Mücellidlere Dair Mevcut Evrâk ve Bunların Muhtevâsı

Kâğıda, hüsn-i hatta, kitaba ve kitapla ilgili sanatlara her dönemde fevkalâde ehemmiyet veren Türkler, bu sanatı icra eden sanatçılara daima itibar göstermişlerdir. Bir kitabın kalıcı oluşunun en mühim sebebi onun ilmî ve harsî (kültürel) değeri ise; kitabın iç süsü olan hattı ile dış süsü ve koruyucusu olan cildi de bir o kadar kıymet ve önem taşır. Kitap, ilmî zenginliği sayesinde kültürel değerini gelecek nesillere ulaştırabildiği gibi, tezyinatı ve cildi vasıtasıyla da zengin kütüphanelerde kendisine yer bularak emin ellerde muhafaza olunur.

Sanayi-i nefîsenin mühim kollarından sayılan mücellidlik hakkında son devrin bürokratlarından birisi şöyle demektedir: *"Sanayi'-i nefîse-i Osmâniyye, mimarlık, ressamlık, hattatlık, hakkâklık, çinicilik, sedefkârlık, oymacılık, mücellidlik gibi sanâyi'den ibaret olup, bunların gayrısı dahi sanâyi'-i âdiye add olunur".*[1]

"Selçuklularda, Beylikler devrinde ve onbeşinci yüzyılın birinci yarısına kadar Osmanlılarda kitap ciltlerinde hem teknik, hem de süsleme bakımından benzerlikler vardır"[2]. Ancak Türklerin ciltçilikte mâhir ve kendine mahsus örnekleri, yine bu asrın ortalarından itibaren görülür. Bunlar arasında ilk örnek olarak Sultan İkinci Murad 1343-35 yılları arasında musiki ile alâkalı hazırlanmış bir eseri zikretmek mümkündür.[3] Osmanlı padişahlarının okuma sevgisi, bu sanatı himaye etmelerine ve kitap sanatlarından olan ciltçilik, hat, ebru ve tezhibin gelişmesine sebep olmuştur.[4]

Osmanlılar kitap sanatı ile aynı zamanda Avrupa'ya girmişlerdir. Nitekim *"Türk tezyinî sanat alanında başlıca bıçak ve kılıç kınlarında ve ciltçilikte kullanılan derilere mahsus süs sanatları çeşitli nevileri, teknik ve motifleriyle Avrupa sanatına katılmak için kendine bir giriş yolu buldu. Her şeyden önce kitap ciltçiliğine gelince, bu sanatta tavassutta bulunan Osmanlıların, Venedik'le Macaristan'ı bu sanatın giriş kapısı olarak kullandıklarına işaret edilebilir; ilk olarak prese altın (altın yaldız) bu memlekete sokulmuştu. Macaristan'da ise Bibliotheca Corvina'nın ciltleri, İslâm-kârî Rönesans ciltçiliğinin en vâzıh ve en eski şahitleridir".*[5]

1 BOA [Başbakanlık Osmanlı Arşivi], Y. EE [Yıldız Esas Evrâkı], 10/70, s. 1. Bu hususdaki belgenin değerlendirilmesi için bk. Mustafa Küçük, "Bir Osmanlı Devlet Adamının Osmanlı Sanatı Hakkındaki Görüşleri", Din ve Hayat, sayı 14 (Sanat Tarihi Özel Sayısı), İstanbul 2011, s. 56-60.

2 Zeynep Balkanel, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik", Türkler, c. 12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 341.

3 Zeren Tanındı, Türk Cilt Sanatı: Başlangıcından Bugüne Kadar, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 993, s. 422; aynı müellif, "Osmanlı Sanatında Cilt", Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları, c. 11, Ankara 1999, s. 103.

4 Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", Diyanet İslâm Ansiklopedisi (DİA), c. 7, İstanbul 1993, s. 553

5 Heinrich Glück, "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı", (Çeviren: Cemal Köprülü), Türk Tarih Kurumu Belleten, c. 32, sayı 127 (Temmuz 1968), s. 371.

Ancak zamanla bu sanatta bir gerileme söz konusu olmuştur. *"Âlâyiş-i Frenkârâneye tebe'iyyet illeti"*, yani Avrupa'nın ilmi yerine lüzumsuz ve gösterişli şeylerini almak hastalığı sebebiyle mücellidliğin kadîm tarzı uygulanamaz hâle gelmiştir. Nitekim 1900'lerin sonlarına doğru yapılmakta olan ciltlerin çürük ve fena olduğu; güzellikten bir nebze hissedâr olanlar indinde muhakkaktır. Bunun için bir taraftan bu sanatı hakkıyla icra edenlerin taltif edilerek kendilerine madalya ve nişan verilmesi çaresi ve diğer yandan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, ileri seviyedeki ülkelerin şartlarına uygun olarak modernize edilmesi, bir görüş olarak ileri sürülmüştür.[6]

Cilt ve mücellitlerle alâkalı evrakın bulunduğu Arşiv Fonları:
Osmanlı dönemi evrakına topyekûn bir şekilde bakıldığında; ehl-i hiref denilen sanatçılar arasında yer alan mücellidlerin Saray'daki meslek sahiplerinden olduklarını ve bunlara verilen maaşlarla ilgili kayıtların büyük bir ciddiyetle tutulduklarını görürüz. Saray ve Saray dışında mesleklerini icra eden mücellidlerin birbirleriyle olan rekâbetlerinin ise bu sanatın ilerlemesine yol açtığını söylemek pekâlâ mümkündür.

Mücellidlerin ekserisi aynı zamanda nakkaş, müzehhip, musavvir ve ebru ustası olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.[7] Nakkaşlar, yalnız kitap sanatıyla ilgili faaliyetlerle sınırlı kalmaz; saray köşklerinin, binaların kalem işi, çini ve metal işleri desenlerini de hazırlar ve tatbik ederlerdi. Nitekim bu sanatla ilgili evrâkın yer aldığı ve bir kısmı Topkapı Sarayı Arşivi, diğer bir kısmı Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan ehl-i hiref defterlerinde, hemen bütün sanat mensuplarına dair bilgiler mevcuttur.[8]

Ehl-i Hiref Teşkilâtı mensupları yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alırlardı. Mücellid, müzehhip ve diğer çalışanların aldıkları maaş ve terfiler, maaş defterine yazılırdı. Çalışan sanatkârın adı, eserinin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın tutarı veya verilen kaftanın cinsi in'âm defterine kaydedilirdi. Nakkaşhane'de bulunan sanat ve zenaat sahiplerinin tayin, maaş, terfi, çıkış gibi işlemlerinin tahakkuku ve Nakkaşhane'de yapılması istenen işin ehil sanatkâra verilmesi mesuliyeti hazinedârbaşına ait idi. Saray Nakkaşhanesi'nde çalışmaya başlayan her sanatkâr, Ehl-i Hiref'e bağlı olsun veya olmasın, sarayın hizmetinde ve Saray idaresinin istediği doğrultuda eser vermek zorunda idi. Ancak, Saray, kabul edilebilecek yeniliklere de müsamaha ile bakar ve sanatkârı hür bırakırdı.[9]

"Ehl-i Hiref" teşkilâtının zamanımıza gelen en eski defteri 932/1526 tarihli olup bu defterler ekseriya MAD (Maliyeden Müdevver Defterler) içerisinde bulunmaktadır. Bu defterlerden birisinde yer alan mücellitlere dair bilgiler aşağıdadır:

Defter-i Mevâcib-i Cemâ'at-ı Ehl-i Hiref
Vâcib Masar sene hams ve elf
Muharrem-Rebî'ü'l-evvel 1005/25 Ağustos 1596-21 Kasım 1596

Cemaat-ı Mücellidân-ı Hâssa Neferen:

bâ-tezkire-i Hızâne Sene 1005

Süleyman bin Mehmed 4	Birader-i 20	Mehmed bin Ca'fer 12 10	Abdi bin Sinan 25	Mahmud bin Mehmed 12	Ahmed bin Hasan 12 M	Mustafa bin Ahmed 19	İsmail bin İbrahim 8	Ahmed bin Mehmed Müezzin 8	Ahmed bin Hasan 7
İsa bin Yusuf –	İsmâ'il bin Abdullah 8 7	Abdi yevm 2	Mehmed bin Karamehmed 10	Ali bin Kemal 11 10 M	Mahmud bin Mustafa 8	Yusuf birader-i Tâhir 6	Mehmed 5	İbrahim bin Mehmed 2	Hasan bin Sinan 2 M
							Abdi birader-i Ahmed 10 M	Ahmed bin Receb 4	*Görüldü:* Terkîn Ahmed bin Mehmed

6 BOA, Y. EE, 10/70, s. 3-21.
7 Ahmet Saim Arıtan, a.g.m., s. 553.
8 Mücellidlerle birlikte diğer sanatkârlar hakkında fevkalâde ciddi ve güvenilir bilgileri ihtiva eden Dr. Hilâl Kazan'ın XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi, İSAR (İslâm Tarihi, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı), İstanbul 2010, adlı eseri ilgilenenler için mühim bir kaynaktır. Kıymetli müellif eserinin 186-194. sayfalarında; isimleri, maaşları ve kendilerine verilen in'amları itibarıyla mücellidlere oldukça geniş bir yer ayırmıştır.
9 Çiçek Derman, "Türk tezhib sanatının asırlar içinde değişimi", Türkler, c. 6, Ankara 2002, s. 700.
10 BOA, MAD [Maliyeden Müdevver Defterler], 7257, s. 3.
11 BOA, A. AMD [Bâb-ı Âsafî Âmedî Kalemi], 78/81.

Mücellidlerin hayat hikâyelerine dair DH. SAİD (Dahiliye Nezâreti Sicill-i Ahvâl İdare-i Umumiyesi) defterlerinde bilgiler mevcuttur. Sanatkârların doğum yeri ve yılları, eğitim durumları, çalıştıkları resmî işler ve aldıkları maaşlara dair kayıtlar, bu sicillere kaydedilmiştir. Ticarî, idarî ve kendilerine verilen nişan ve madalyalar gibi şahsî hususlara dair evrâk ise muhtelif nezâret ve müdürlüklere ait fonlarda bulunmaktadır.

Hâlen Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde mevcut cilt ve mücellitlere dair evraktan bazılarının konu başlıkları şöyledir:

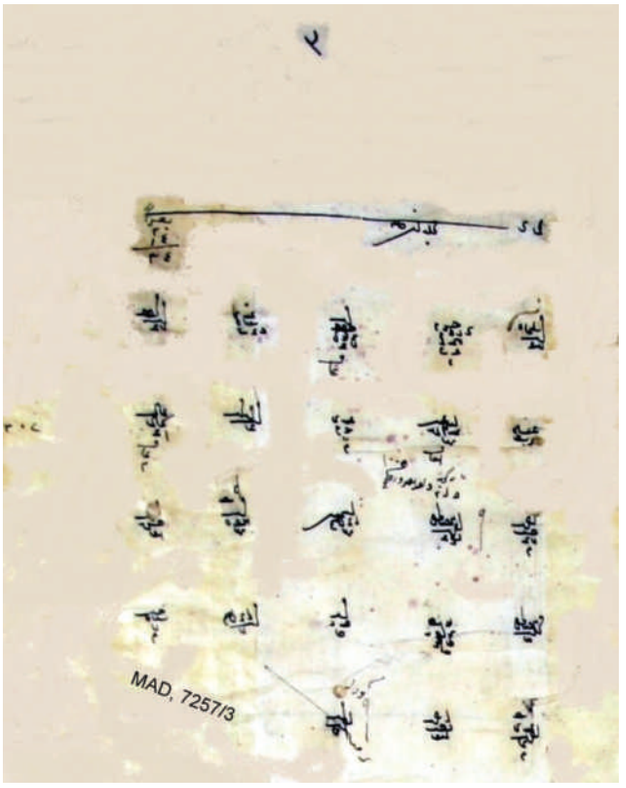
Cilt ve Mücellidlerle Alakalı Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Mevcut Belgelerin Özetlerinden Örnekler

A.} AMD, 17/69 (28 Cemâziye'l-evvel 1266): Mücellit esnafından Mehmed Ârif'in hastalığından dolayı sahib olduğu sehminin başkasına verilmesine müsaade olunması.

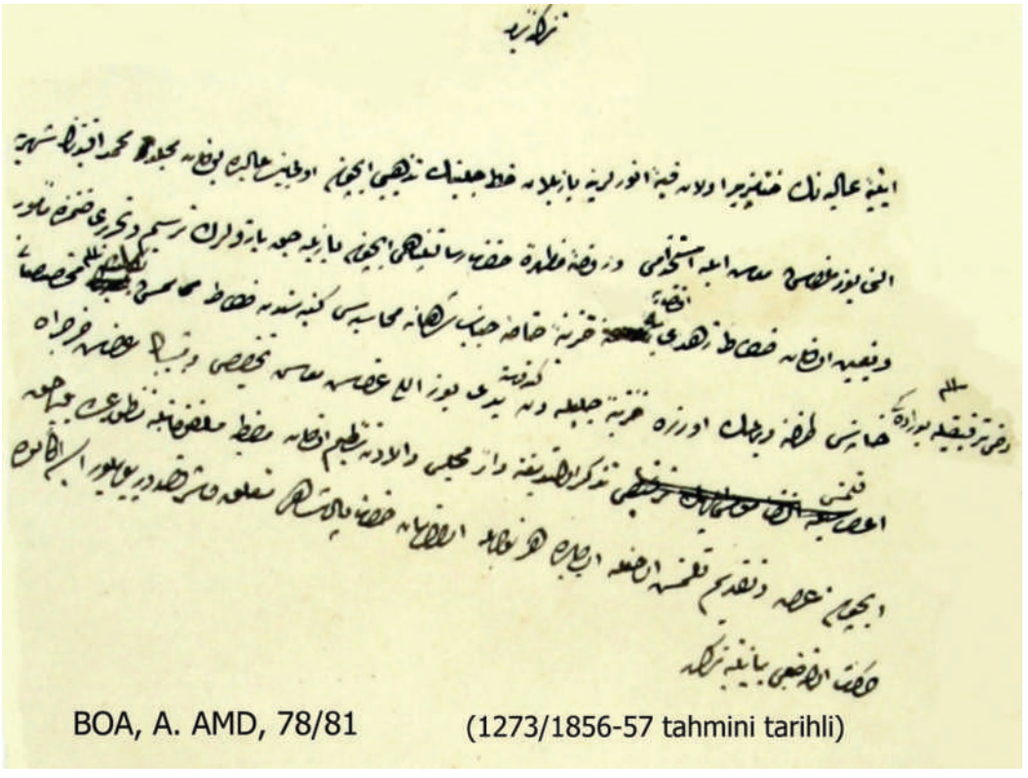
A.} MKT. UM, 344/94 (23 Receb 1275): Harem-i Şerif binaları için tertib olunan mücellit ve taşçı ustalarına ilaveten Mısır'dan da Taşçı Ustası tertibi ile maaş ve harcırah tahsisi.

A.}AMD, 78/81 (1273): Ebniye-i âliye kitabelerini tezhib eden mücellit Mehmed, Ravza-i Mutahharra-i Risalet-penâhî için yazılacak yazıların tahririne memur Hattat Zühdü ve Hazine-i Hassa Muhasebesi Katibi Hattat Şemsi'ye maaş ve harcırah.

A.}MKT MHM, 68/46 (18 Receb 1271): Sultan Selim'in üçüncü kadınından münhal olan maaşın bir kısmının, Dolmabahçe Camii'nin yazılarını tanzim eden Mücellit Mehmed Efendi'nin maaşına zammı.



1 1005/1596 tarihli mücellidân cemaat kaydı.[10]



2 Ebniye-i âliyenin tamamlanan kubbelerine celî hattının tezhibi için o civarda bulunan mücellit Mehmed Efendi'nin aylık altı yüz kuruş maaş ile görevlendirilmesine dair evrâk.[11]

A.}MKT, 5/70 (16 Şevval 1258): Harem-i Şerîf-i Nebevi vesair medreselerde bulunan kütüb-i nefisenin cild ve şirâzelerinin tanzimi ile Harem-i Şerif'in tamiri için mücellit Said Efendi ile gönderilen eşya ve edavâtın mahalline ulaştırılmasına dâir Cidde valisine kâime.

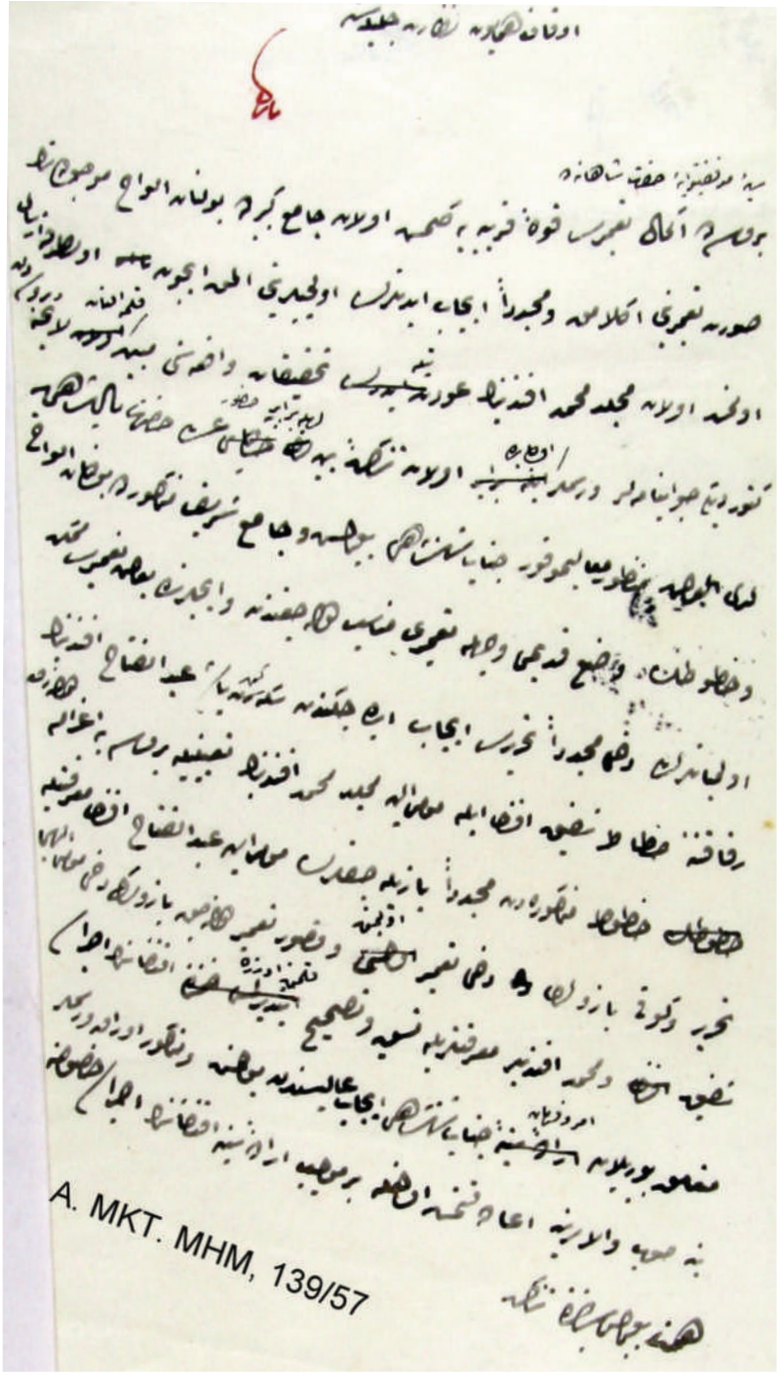
A.}MKT. DV, 175/87 (5 Cemâziye'l-evvel 1277): Pederi mücellit Vahid Mehmed Efendi'nin vefatı ile payına emval hissesini vekili vasıtasıyla alamayan Mehmed Arif'in alacağının tahkiki.

A.}MKT. DV, 186/78 (7 Şevval 1277): Mahmud Ağa'nın Bâb-i Müşirî'de mücellit Adem Efendi'de olan alacağının tahsili.

A.}MKT. DV, 199/58 (15 Safer 1278): Attar Hasan ile Mücellit Âdem'in işlerinin bittiğinden gönderilmeleri.

A.}MKT. DV, 207/2 (16 Rebî'ü'l-âhir 1278): Mücellit Şeyh Ahmed'in Mekke mücavirlerinden Hacı Salim Ağa'ya olan borcunu def'aten ödemeye kudreti olmağından taksite bağlanması.

A.}MKT. DV, 72/84 (6 Şaban 1269): Mücellit Tevfik Bey'in zimmetindeki, Nuri Bey eytamı akçesinin alınarak vasi Ayşe Hatun'a teslim edilmesi.
A.}MKT. MHM, 133/62 (17 Zilka'de 1274): Bursa'da tamir edilmekte olan Cami-i Kebir'de bulunan levhaların keyfiyetlerini tahkik etmek üzere mücellit Mehmed Efendi'nin oraya gönderilmesi.
A.}MKT. MHM, 219/88 (10 Zilka'de 1277): Ebniye-i âliyenin hitamıyla Tuğra-yı Hümâyûnun Sikkekenbaşı Abdülfettah Efendi'ye tanzim ve

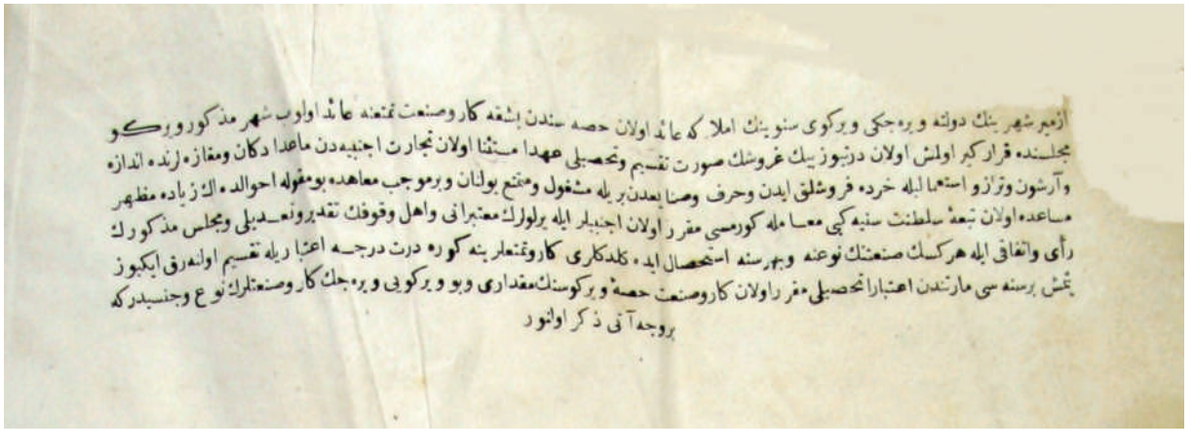


3 Bursa'da tamiri tamamlanmak üzere olan Câmi'-i Kebîr'de (Ulu Cami'de) bulunan hüsn-i hat levhalarının tamir usullerini anlamak ve gerekenleri ölçmek üzere oraya gönderilen Mücellid Mehmed Efendi'nin tahsisatına dair evrâk..[12]

12 BOA, A. MKT. MHM [Sadâret Mektûbî Mühimme Kalemi], 138/57 (15 Muharrem 1275).

mücellit Mehmed Efendi'ye tezhib ettirilerek mahalline konulması.
A.}MKT. MHM, 394/90 (2 Şaban 1284): Mücellit Raşid Efendi'nin vefatından dolayı münhal olan maaşının hazinede saklı tutulması.
A.}MKT. MVL, 141/37 (13 Şaban 1278): Kitapçı Halil Efendi'nin İstanbul Ağa Hanı'ndaki odasından kitap çalan ve Mücellit Mehmed Efendi'den gümüşlemek üzere aldığı kitapları iade etmeyen Mücellit Kigork'a kürek cezası uygulanması.
A.}MKT. NZD, 270/49 (24 Rebî'ü'l-âhir 1275): Yenibahçeli mücellit Hüseyin Efendi'nin, ebniye-i âliye için istenen esnaf ile birlikte gönderilmesi.
A.}MKT. NZD, 308/72 (21 Şaban 1276): Mücellit Hüsnü Efendi'nin Takvimhane-i Âmire'de bir odada sanatını icrasına ruhsat verilmesi.
A.}MKT. NZD, 406/63 (10 Ramazan 1278): Mücellit Mehmed Raşid Efendi'nin Maliye Hazinesi'ndeki matlûbatına dair verdiği arzuhalin göönderilmesi.
A.}MKT. NZD, 423/62 (8 Zilhicce 1278): Mücellit Mehmed Efendi'nin Evkaf Hazinesi'nden aldığı maaşdan bir kısmı beratının yenilenmesi sırasında kesildiğinden bunun ödenmesi.
A.}MKT. UM, 345/72 (3 Şaban 1275): Ebniye-i âliyenin inşaası için lüzumlu olan, eşyalar ile mücellid, kalem-kârî, sıvacı, lağımcı ve taşçı ustalarının tedariki.
A.}MKT. UM, 466/22 (7 Şevval 1277): Mahmud Ağa'nın Manastır'da mücellit Âdem Efendi'deki alacağının tahsili.
A.}MKT. UM, 492/80 (12 Safer 1278): Paşazade Mahmud Ağa'nın kayın validesi Ümmü Gülsüm Hatun'un damatları Attar Hasan ve mücellit Adem Efendi'nin muhakeme için Dersaadet'e gönderilmesi.
A.}MKT. UM, 493/48 (14 Safer 1278): Attar Hasan ile mücellit Adem'in Derasadet'e gönderilecekleri.
C. AS, 16/693 (16 Zilhicce 1244): Mücellit esnafı Cebehane'den bin okka kurşun alarak buna fişenk ve cebe halinde teslim etmiş oldukları.
C. DH, 261/13030 (29 Zilhicce 1255): Kalemlerde kesedar efendi nezâreti altında tamir edilen defterlerden dolayı mücellit Hüseyin'in biriken yevmiyesinin verilmesi. (Tahminî tarihli)
C. EV, 171/8546 (28 Rebî'ü'l-evvel 1240): İstanbul'da Sultan Selim Evkafı'ndan camide mücellidlik cihetinin tevcihi.
C. EV, 207/10318 (25 Rebî'ü'l-evvel 1179): Eyüb'de mücellit Mehmed Efendi Vakfı'ndan vazifeli Nişancı Paşa Camii'ne hatib tayini.
C. EV, 514/25970 (08 Rebî'ü'l-evvel 1178): Medine mücavirlerinden on akçe surreye mutasarrıf Karahisarlı mücellit Hasbî Mehmed Efendi'nin vefatından, on akçenin oğullarına tevcihi lâzım iken mahlûl addedilerek gadrolunduğundan ve oğulları ber-hayat olduğundan onlara verilmesi. (Medine Kadısı Ali Tevfik Efendi'nin mührünü hâvî güzel yazı ile)
C. EV, 85/4222 (28 Rebî'ü'l-evvel 1214): Sultan Bayezid'in İstanbul'daki vakfına ait mücellit cihetinin tevcihi.
C. MF, 131/6535 (29 Şaban 1255): Müzehhib Süleyman Çelebi'nin damadı ve yirmi senedir şakirdi olan Halil'in Süleyman Çelebi'nin vefatıyla mahlûl olan Sadrâzam Amca Hüseyin Paşa kethüdası mücellidliğine tayini ve cihetinin tevcîhi.
C. MF, 160/7991 (4 Rebî'ü'l-âhir 1233): Fatih Sultan Mehmed

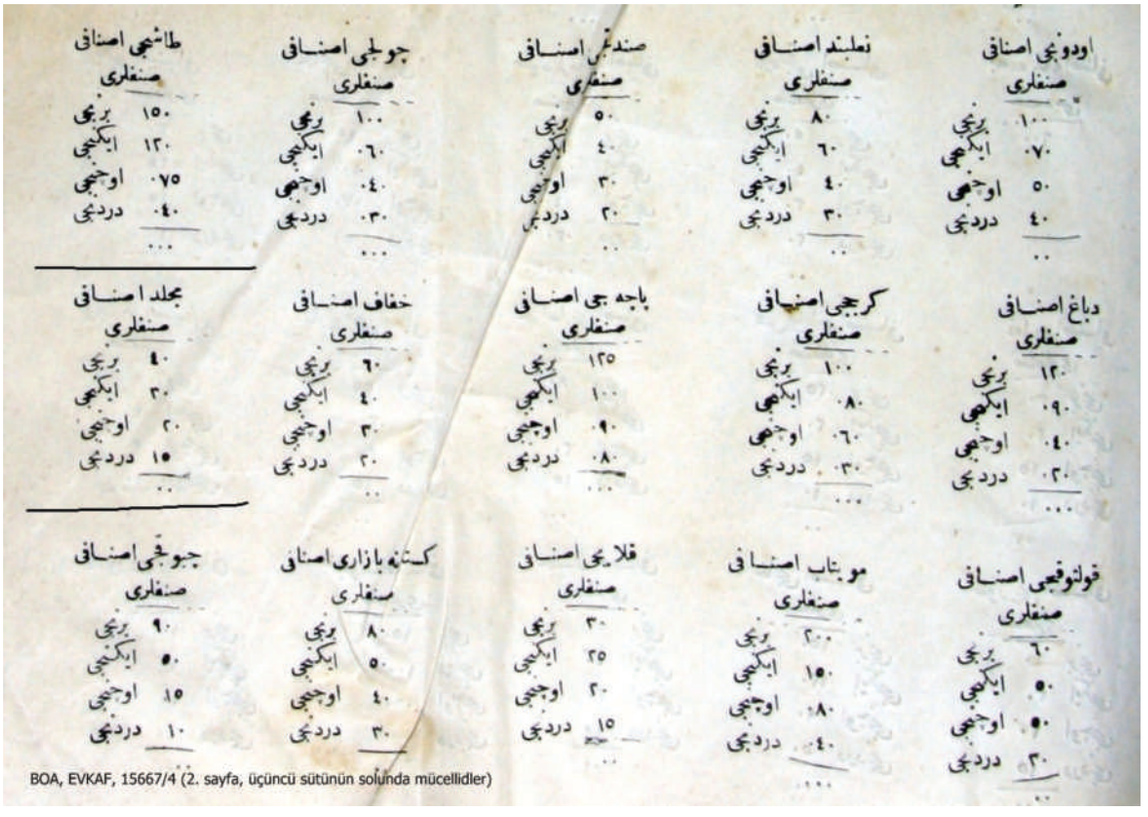
Evkāfı'ndan kâtib-i kütüb ve mücellidlik cihetlerinin tevcih talebi.
C. MF, 166/8257 (29 Şevval 1172): Kandiye Muhafızı Ahmed Paşa tarafından Fazıl Ahmed Paşa Kütübhanesi'ne kitaplar vakfedip mücellit tayin edildiği.
C. ZB, 86/4280 (29 Safer 1238): Vezir Yusuf Paşa uhdesinde olan Saruhan sancağı dahilindeki Gerdus kazası ahalisi arasına fitne ve fesat sokarak umûr-ı mühimmenin tatiline sebeb olan Mahmud oğlu



4 İzmir şehrinin devlete vereceği senevî verginin emlâke ait olan hissesinden başka sanatkârların temettu' (gelir) vergilerine ait olan kısmından 1271 senesi Mart'ına ait tahsil edilen meblağı bildirir defterin ilk sayfası.[13]

Mehmed, Mücellit oğlu Numan, Hüseyin Efendi oğlu Mehmed ve Molla Abdullah oğlu Abdullah'ın Bolu'ya sürgün olunmaları.
DH. EUM. AYŞ, 10/51 (28 Şaban 1337): Ordu'nun Tepebala karyesinden Mücellidoğlu Ali Efendi'nin hanesini basıp mahdumu ve kerimesini yaralayan eshasın yakalanarak Adliye'ye teslim edildiği.
DH. EUM. AYŞ, 64/28 (27 Cemâziye'l-evvel 1341): Bursa'nın Mücellidi Mahallesi'nde mukim Gürcü Hasan Ağa'nın evinde çıkan yangın hakkında yapılan tahkikat.
DH. MB. HPS. M, 21/12 (19 Receb 1333): Vilâyetçe mübâya'asına lüzum gösterilen düstûr vs. mücellidâtının vilâyetlerce temin edileceği ve merkezden gönderilmesi istendiği takdirde bedelinin gönderilmesi gerektiği.
DH. MKT, 1010/31 (24 Receb 1323): Galata'da komisyonculuk yapan Yunan tebe'asından Jemmy Konomos adına gelip Galata Gümrüğü'nde bulunan makinenin mücellidlere mahsus yaldız makinası olduğu anlaşıldığından sahibine teslim edilmesi.
DH. MKT, 1011/23 (27 Receb 1323): Mücellithanesi için Almanya'ya sipariş ettiği muhtelif makina ve aletlerin Dersaadet Gümrüğü'ne geldiğinde kendisine teslimi için Cihan Matbaası Sahibi Mihran Efendi'nin talebi.
DH. MKT, 1075/33 (7 Rebî'ü'l-evvel 1324): Galata'da Kefalidi Matbaası altındaki dükkânda mücellidlik etmekte olan Kristo Dolos'un daha önce aldığı matbaa ruhsatnamesinin sanatını icra etmediği için elinden alınması.
DH. MKT, 1093/17 (1 Cemâziye'l-evvel 1324): Mücellit Espero Hristo Dolo'nun mücellithanesi için Almanya'dan getirttiği ve Galata Emtia-i Ecnebiye Gümrüğü'nde bulunan kâğıt kesmeye mahsus iki bıçağın işlemlerinin yapılıp teslim edilmesi.
DH. MKT, 1110/33 (28 Cemâziye'l-evvel 1324): Matbaası için Almanya'dan celbettiği üç adet mücellit makinesinin kendisine teslimini isteyen matbaacı Zillic'e makinelerin teftişinden sonra verilmesine müsaade edilmesi.
DH. MKT, 1129/74 (8 Ramazan 1324): Sultan Bayezid civarında bir dükkânda matbaa açmak için resmî ruhsat isteyen Mücellit Haşim'in sonradan başka yeri göstererek istida verdiğinden hakkında tahkikat yapılması.
DH. MKT, 1180/34 (25 Cemâziye'l-evvel 1325): Kendilerine müfettiş süsü vererek Karabet Efendi Matbaası'nı teftiş ettikleri anlaşılan Avukat Ayicyan, Mücellit Leon Karakaşyan ve Matbaacı Uskon'un yakalandıkları.
DH. MKT, 1245/14 (5 Rebî'ü'l-evvel 1326): Mercan'daki mücellithanesinde baskı makinesi, resimli iskambil kâğıtları ile alet ve edevatını satın aldığı fabrikadan adına gelen mektuplar bulunup ahzedilen Yani hakkında tahkikat ve kanunî muamelenin icrası
DH. MKT, 1275/39 (6 Receb 1326): Fransa tebeasından mücellit Markidos tarafından tipograf usulünde bir matbaa açmak istendiği.
DH. MKT, 1326/47 (19 Şaban 1296): Resmi daireler için gereken her nevi zarf, defter ve baskı işlerinin, ücreti peşin ve mektebe ait olmak üzere, tekrar faaliyete geçirilen Mekteb-i Sanayi Mücellithanesi'nde yaptırılmasının, ilgili yerlere bildirildiği.
DH. MKT, 1509/14 (9 Ramazan 1305): Ordu-yı Hümâyûn'a gönderilecek defterlerin, matbu müsveddelik evrak üzerine yazılması gerekirken İskenderun sabık Nüfus Memuru Süleyman Efendi tarafından mücellit deftere yazıldığı.
DH. MKT, 1576/29 (15 Rebî'ü'l-âhir 1306): Fezâhat-ı lisaniye nedeniyle hakkında tahkikat yapılan ve evrakı yollandığı belirtilen Rodoslu mücellit Petro'nun, suçlandığı konu hakkında yalnız bir şahit olduğu, başka şahit olmaması halinde adı geçenin tahliyesinin gerektiği.
DH. MKT, 1592/30 (6 Cemâziye'l-âhir 1306): Trabzon'da mücellit İsmail Hakkı Efendi'nin matbaasına ait ruhsatnamenin mahallince yenilenmesi gerektiği.
DH. MKT, 1734/68 (2 Zilka'de 1307): Sultan Bayezid civarındaki mücellit esnafının vergilerini ilga edilen sınıf-ı salise üzerine ödeme talebinin tahkiki.
DH. MKT, 2521/11 (25 Rebî'ü'l-âhir 1319): Yanya'da Mücellit Ahmed Efendi'nin evinin yanması hadisesinde daha önceden ev sahiplerinin soyulup katledildikleri şüphesi hâsıl olduğundan tahkikat icab ettiği.
DH. MKT, 2582/119 (23 Şevval 1319): Mücellit İspiro Hiristo Dola'ya ait Galata Gümrüğü'ndeki harflerin kendisine teslimiyle harf ithal eden mücellidleri hakkında gümrüklerde defter tutulması.
DH. MKT, 2589/54 (9 Zilka'de 1319): Taşan Papazyan adına

13 BOA, EV [Evkāf], 15667/4 (1).



BOA, EVKAF, 15667/4 (2. sayfa, üçüncü sütünün solunda mücellidler)

5 Mücellidlerin 1271 Mart ayında (Nisan 1855) ödedikleri vergiyi bildirir evrâk.[14]

Almanya'dan Galata Gümrüğüne gelen mücellit makinalarının mücellit Arşan Manukyan'a teslimine izin verilmesi.

DH. MKT, 2606/19 (24 Cemâziye'l-âhir 1322): Matbaacı Tahir Bey'in tab ve ciltleyeceği evrak ve mücellidât-ı matbuanın bedelinin 1320 yılı tertibinden ödenmesi.

DH. MKT, 2667/5 (28 Şevval 1326): Sultanhamam civarında Caferoğlu Hanı bitişiğindeki mücellit dükkânını matbaaya çevirmek isteyen Hrant Hadişyan'a Matbaalar Nizamnamesi'ne göre gereğinin yapılması.

DH. MKT, 2698/30 (7 Zilhicce 1326): Dedeağaç'ta bir matbaa açmak için ruhsat isteyen kâğıtçı ve mücellit Arşak Efendi'den taahhüd senedi alınmasının Edirne Valiliği'nden istendiği.

DH. MKT, 2886/62 (10 Receb 1327): Dedeağaç'da bir matbaa açmak isteyen kâğıtçı ve mücellit Arşak Efendi'ye ruhsatnamesinin verilmesi.

DH. MKT, 495/58 (26 Muharrem 1320): Atina'da mücellit Kantakopolos tarafından İncil-i Şerif Fedaileri namıyla basılan bir levha ile Beyrut'da ruhsatsız olarak basılan Arapça Suriye Tarihi'nin toplatılması.

DH. MKT, 531/12 (22 Rebî'ü'l-evvel 1320): Hakkâklar çarşısındaki dükkânlarında muzır kitap bulunan mücellit Kâzım Efendi ile Süleyman hakkında icab eden kanuni muamelenin yapılması.

DH. MKT, 548/8 (18 Rebî'ü'l-âhir 1320): Uygunsuz ahvalinden dolayı Dersaadet'te bulunması caiz olmadığından Manastır'a gönderilen mücellit Hüsnü'nün Vilâyet Matbaasınca bir işte istihdam edilmesi.

DH. MKT, 580/11 (14 Cemâziye'l-âhir 1320): Düyûn-ı Umumiye Matbaası Mücellithanesi'nde kullanılmak üzere Avrupa'dan celb olunup Galata Gümrüğü'ne gelen teclid makinesinin geçişine müsaade edilmesinin Rusûmat Emaneti'ne bildirildiği.

DH. MKT, 621/33 (10 Ramazan 1320): Hamburg'dan celb edilen mücellit makinesinin kendisine teslimine dair Galata'da Halil Paşa Hanı'nda mücellit Lamiros tarafından verilen arzuhalin Rusûmat Emaneti'ne gönderildiği.

DH. MKT, 633/11 (14 Şevval 1320): Mücellithane sahibi Agop Matosyan'ın Hamburg'dan getirdiği makinenin girişine izin verilmesi hususunun Rusûmat Emaneti'ne bildirildiği.

DH. MKT, 738/34 (20 Rebî'ü'l-âhir 1321): Mücellit Mihran Papasyan'ın mücellithanesi için Hamburg'dan getirdiği, defter çizmeye mahsus makinanın müfettişlerce muayenesi yapıldıktan sonra usulü ve emsaline göre muamele icrası.

DH. MKT, 764/5 (21 Cemâziye'l-âhir 1321): Beyoğlu'nda Fransa tebeasından mücellithane sahibi Leander Molkides'in mücellithanesinde kullanılmak üzere Hamburg'dan celb ettiği bir adet mücellit yaldız makinesinin Galata Emtia-i Ecnebiye Gümrüğü'nde mevkuf bulunduğu ve tarafına teslim hususunun Rusûmat Emaneti'ne bildirildiği.

DH. MKT, 806/14 (14 Şevval 1321): İkiz çocuklarına maaş bağlanmasını isteyen Üsküdar'da mücellit Şeyh Hacı Faik'in talebi doğrultusunda gerekenin yapılması.

DH. MKT, 813/29 (13 Zilka'de 1321): Mücellit Mihran Papasyan'ın Sünbüllü Han'daki mücellithanesine yapılan baskında ele geçirilen ve Matbaacı Aril Efendi tarafından ruhsatsız olarak basıldığı tespit edilen takvimler hakkında gerekenin yapılması.

DH. MKT, 844/68 (8 Safer 1322): Almanya'ya sipariş ettiği çiçek levhanın Galata Emtia-i Ecnebiyye Gümrüğü'ne geldiğinden bahisle kendisine teslimini isteyen mücellit Nikoli'nin talebiyle ilgili olarak gerekenin yapılması.

DH. MKT, 848/22 (18 Safer 1322): Büyük Çarşı'da mücellit Koço'nun İranlı sahafların yasak olan eserlerini ciltlemesinin engellenmesi için gerekenin zaptiyece yapılması.

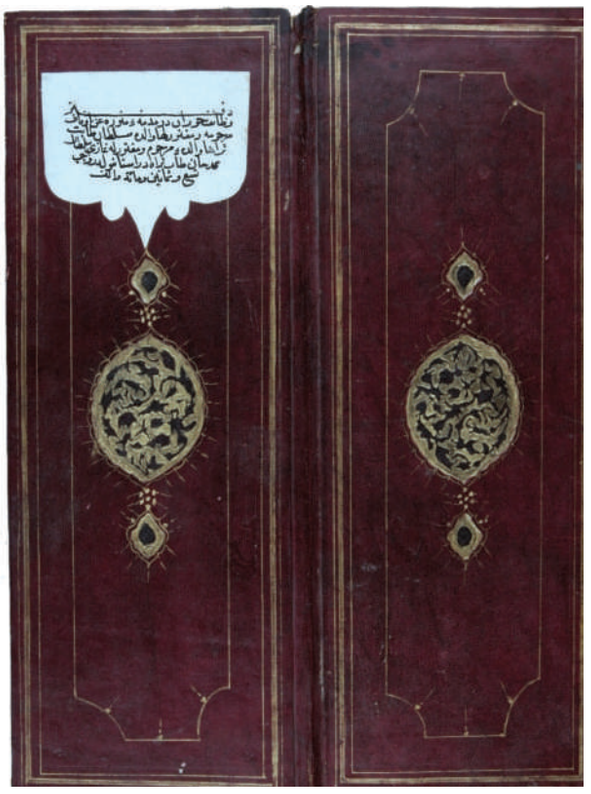
DH. MKT, 870/42 (29 Rebî'ü'l-âhir 1322): Galata'da mücellit Yorgi Hıristo Rolos'un Avrupa'dan getirttiği mukavva kesmeğe mahsus bıçağın gümrükten geçmesine müsaade edilmesi.

DH. MKT, 873/51 (12 Cemâziye'l-evvel 1322): Kalekapısındaki matbaasını bütün alet ve edevatıyla Galata'da mücellit Spiro

14 BOA, EV [Evkâf], 15667/4 (2).



5a



5b

Hristodolu'ya sattığından bahisle devir muamelesinin yapılmasını isteyen Matbaacı Haykazon Gelbenkyan'dan belirtilen dükkânı alan şahıs hakkında gerekli incelemenin yapılarak sonucunun bildirilmesi.
DH. MKT, 891/4 (11 Receb 1322): Matbaası için getirttiği malzemenin matbaacı ve mücellit Agop Matosyan'a teslimi.
DH. MKT, 894/6 (19 Receb 1322): Mücellit Arşak Manukyan'a Almanya'dan gelen iki adet makinenin incelendikten sonra teslim edileceği.
DH. MKT, 906/60 (22 Şubat 1322): Matbaacı Agop Matosyan'ın mücellithanesi için Hamburg'dan getirtmiş olduğu aletlerin kendisine teslimi.
DH. MKT, 910/60 (12 Ramazan 1322): Rayzer Mityah adına Hamburg'dan gelen mücellit makinalarının matbuat alet ve edevatından olup olmadığının tayini için Matbuat İdaresi'ne bir müfettiş gönderilmesi.
DH. MKT, 918/25 (22 Şevval 1322): Harput'taki Amerika Mektebi içindeki matbaada kullanılmak üzere Trabzon'a getirilen harflerin matbaaya ait olmayıp mektebin mücellithanesindeki kitaplar için kullanılacağı ve matbaanın ise halen terkedilmiş durumda olduğu anlaşıldığından harflerin tesliminde bir beis görülmediği.
DH. MKT, 931/21 (3 Zilhicce 1322): Sultanhamam'da Matbaacı Serviçen Efendi'ye, Galata Emtia-i Ecnebiye Gümrüğü'ne gelen mücellit bıçaklarının muayene edildikten sonra teslim edilmesi.
DH. MKT, 941/24 (18 Muharrem 1323): Sanatında kullanmak üzere Hamburg'dan getirttiği zımba makinasının kendisine teslimini isteyen mücellit Jozef Konti'nin talebi hakkında gerekenin yapılması.
DH. MKT, 970/39 (13 Rebî'ü'l-âhir 1323): Almanya'dan matbaası için ithal ettiği mücellit istampa makinası ile litografya taşlarının Galata Emtia-i Ecnebiye Gümrüğü'ne geldiğinden bahisle kendisine teslimini isteyen Galata'daki matbaacılardan Jerardo'nun talebi hususunda lazım gelen muamelatın icrası.
DH. SAİD. d, 122/137 (29 Zilhicce 1293): Mehmed Murad Efendi; 1293 İstanbul doğumlu, Evkaf Nezareti mücellidi Hüseyin Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 129/121: 29 Zilhicce 1268: Hüseyin Hüsnü Efendi; 1268 Filibe doğumlu, mücellit İbrahim Efendi'nin oğlu
DH. SAİD. d, 133/51 (29 Zilhicce 1298): Mehmed Naşid Efendi; 1298 İstanbul doğumlu, mücellit Ali Ragıb Bey'in oğlu.
DH. SAİD. d, 134/211 (29 Zilhicce 1277): Süleyman Efendi; 1277 İstanbul doğumlu, mücellit Hacı Mustafa Efendi'nin oğlu
DH. SAİD. d, 134/219 (29 Zilhicce 1287): Mehmed Nureddin Efendi; 1287 İstanbul doğumlu, Mâbeyn mücellidi Ragıb Bey'in oğlu.
DH. SAİD. d, 135/343 (29 Zilhicce 1301): İbrahim Nazmi Efendi; 1301 İstanbul doğumlu, mücellit Kadri Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 137/397 (29 Zilhicce 1281): Mehmed Rüşdü Efendi; 1281 Ankara doğumlu, Ankaralı Haşimzade mücellit Ömer Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 143/95 (29 Zilhicce 1272): Ali Yesari Efendi; 1272 Konya doğumlu, mücellit Mustafa Efendi'nin oğlu
DH. SAİD. d, 153/97 (29 Zilhicce 1281): Osman Efendi; 1281 Zile doğumlu, mücellit Ömer Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 166/323 (29 Zilhicce 1275): Mustafa Nuri Efendi, Pehlivanzade; 1275 Ohri doğumlu, mücellit Murad Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 168/207 (29 Zilhicce 1287): Mustafa Efendi; 1287 Berkofça doğumlu, Berkofçalı Mücellit Hoca Mehmed Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 182/198 (29 Zilhicce 1305): Salih Efendi; 1305 Yanbolu doğumlu, mücellit Ali Ağa'nın oğlu
DH. SAİD. d, 188/207 (29 Zilhicce 1292): Ömer Lütfü Efendi; 1292 Erzurum doğumlu, Erzurumlu mücellit Ahmed Hakkı Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 191/82 (29 Zilhicce 1297): Mehmed Alaeddin Efendi; 1297 İstanbul doğumlu, mücellit Bahaeddin Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 23/75 (29 Zilhicce 1281): Ali Haydar Efendi; 1281 Manastırlı, mücellit esnafından Manastırlı İbrahim Edhem Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 31/69 (29 Zilhicce 1272): Mehmed Fahreddin Efendi; 1272 İstanbul doğumlu, Mücellit Mustafa Efendi'nin oğlu
DH. SAİD. d, 32/421 (29 Zilhicce 1278): Ali Rıza Efendi; 1278 İstanbul doğumlu, Mücellitbaşı Ali Ragıb Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 5/253: 29 Zilhicce 1269: Mehmed Şemseddin Efendi; 1269 İstanbul doğumlu, Evkaf Mücellidi es-Seyyid İbrahim Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 7/917: 29 Zilhicce 1268: Hasan Tahsin Efendi; 1268 Yanya doğumlu, Halilzade, mücellit Mehmed Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 71/435 (29 Zilhicce 1290): İbrahim Edhem Efendi; 1290 İstanbul doğumlu, mücellit Şevket Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 74/417 (29 Zilhicce 1285): Mehmed Hilmi Efendi; 1285



6

Manisa doğumlu, mücellit esnafından Halil Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 8/635 (29 Zilhicce 1280): Mehmed Haşim Efendi; 1280 İstanbul doğumlu, mücellit Ahmed Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 85/3 (29 Zilhicce 1290): Mehmed Cemal Efendi; 1290 İstanbul doğumlu, mücellit İsmail Hakkı Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 94/109 (29 Zilhicce 1265): Osman Cemal Efendi; 1265 İstanbul doğumlu, Mücellidler Kethüdası Mehmed Şerif Efendi'nin oğlu.
DH. SAİD. d, 97/379 (29 Zilhicce 1276): Ahmed Hıfzı Efendi; 1276 Kayseri doğumlu, mücellit Bakırcızade Osman Efendi'nin oğlu.
DH. UMVM, 27/24 (13 Cemâziye'l-evvel 1334): Bolu Matbaası müvezzi ve mücellidi Lütfi'nin azledilerek ameleliğe geçirildiği ve yerine Sabri Efendi'nin tayin edildiği.



7a



7b

Mücellid esnâfı sınıfları
Birinci: 40
İkinci: 30
Üçüncü: 20

EV. d, 37891: Evkāf-ı Hümâyûn Nezâreti'nde inşa olunan mücellithanenin inşaat defteri. (13 varak boş)
HAT, 275/16161 (29 Zilhicce 1222): Edirne'de Sultan Selim Cami'i derûnunda kâin kütüphaneye memur edilen dört hafız ile bir adet mücellide tayin olunan vazifenin Edirne Mukataası malına zam ile tanzimi ve vezaif-i mezkûresinin deftere kaydıyle tevcihi için hatt keşidesine dair. (tahminî tarihli)
HAT, 601/29370 (21 Şaban 1254): Mekke ve Medine'de yapılacak tamirat için irsali lazım gelen mühendis, mimar ve mücellidin harcırah ve ücretlerini gösterir pusulanın takdim olunduğu.
HAT, 696/33618 (19 Zilhicce 1250): Mücellid esnafının kadim nizamlarını tekiden emr-i âli itası için verdikleri arzuhâlin huzura takdim olunduğu. (tahminî tarihli)
HH. d, 23991: Mesârıfat-ı mücellidiye.
HR. HMŞ. İŞO, 196/59 (11 Şaban 1327): İstişare Odası Kütüphanesi için lâzım olan elli beş kitabın mücellit Anesti'ye ciltlettirilerek gönderildiği.
HR. HMŞ. İŞO, 236/55 (10 Haziran 1338/1922): Mücellid talebi.
HR. MKT, 32/61 (9 Cemâziye'l-âhir 1266): Fransalı Pike isimli mücellide yaptırılan harita kaplarının borcunun ödenmesine dair Fransa Sefareti'nce gönderilen takrire cevap verilmemiş olduğundan bu borcun ödenmesine çalışılması.
HR. MKT, 33/18 (17 Cemâziye'l-âhir 1266): Söz konusu paranın adı geçen mücellide verilip ondan alınan makbuzun mühendishaneye gönderildiği.
İ. DH, 1181/92425 (27 Şevval 1307): Mabeyn Mücellidbaşısı Ragıb Efendi'ye nişan itasına dair.
İ. DH, 213/12464 (1 Cemâziye'l-âhir 1266): Mücellid esnafından Mehmed Ârif'in borcuna dair.
İ. DH, 317/20518 (25 Receb 1271): Mücellid Mehmed Efendi'nin maaş beratının takdimi.
İ. DH, 318/20553 (15 Receb 1271): Mücellid Mehmed Efendi'ye maaş tahsisi.
İ. DH, 405/26830 (10 Zilka'de 1274): Bursa'daki Cami-i Kebir'e asılacak elvâh-ı celîlenin keşfi zımnında Mücellid Mehmed Efendi'nin gönderilmesi.
İ. DH, 409/27061 (23 Zilhicce 1274): Bursa'dan dönen Mücellid Mehmed Efendi ile Sikkezen Abdülfettah'ın ve Hattat Şefik Efendi'nin Bursa'ya gönderilmelerine dair.
İ. DH, 569/39622 (29 Receb 1284): Mücellid Raşid Efendi'nin vefatından dolayı muhasses olan maaşının Hazine'de tutulması.
İ. DH, 936/74106 (19 Safer 1302): Mücellid esnafından Ohannes'in mahkûmiyetinden kalan müddetinin affı.
İ. DUİT, 68/79 (25 Rebî'ü'l-âhir 1338): Taltifat; Mehmed Cemil, Sermücellit (Matbaa-i Amire mücellidhanesi); Mustafa Efendi (Mücellid ustası); Sanayi Madalyası
İ. MVL, 385/16852 (6 Cemâziye'l-evvel 1274): Ebniye-i âliyenin kubbe-i envarlarına yazılacak hat için istihdam olunan Mücellid Mehmed Efendi ve diğerlerinin maaşları.
İ. MVL, 486/22041 (8 Muharrem 1280): Harem-i Şerif hududunu tamamlayıp dönen muavin Muhsin Bey'e dördüncü rütbe, Mücellid Hüseyin Efendi'ye atiyye ve Ahmed Cevdet Efendi maiyyetinde bulunan Arif Bey'e nişan verilmesi.
İ. PT, 19/1322-L.01 (5 Şevval 1322): Telgraf ve Posta Nezâreti'nin evrak ve mücellidât masrafının ödenmesi.
İ. PT, 22/1324.B-2 (1 Receb 1324): Posta ve Telgraf Nezareti'nce ihtiyaç gösterilen evrak ve mücellidatın bastırılması.
İE. SM, 2/83 (29 Zilhicce 1032): Mücellidân-ı Hâssa'dan Mehmed Halil'in mevâcibine dair. (Tahminî tarihli)
MAD. d, 11595: Mücellidbaşılar


8a
8b



9

ve sairlerin maaşları, gittikleri mahalden alacaklarına ve bazısının maaşının yazısına haciz konulduğuna dair malumat ve meşruhatı muhtevi maaş defteri.

MAD. d, 16283: Mücellidân vesair Hâssa cemaatları ve şakirdlerinin miktar-ı mevâciblerini ve esâmîsini muhtevi yeniçeri esnafı mevâcib defteri. (tahminî tarihli ve çürük defter)

MAD. d, 16317: Mücellidân vesair cemaat mensuplarının yevmiye, sayı, miktar, mütekaid, mevâcib, cemaat ve bölük miktarını muhtevi Matbah-ı Âmire hademesinin mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 1687: Mücellidân ile nakkaşan vesairin isimleriyle yevmiyeleri ve istihkakları miktarını ihtiva eden amele ücûrât defteri.

MAD. d, 20294: Sarayın mücellidân, kâtibân-ı kütüp, nakkaşân, neccaran, zerduzûn vesaireden ibaret ehl-i hirefle şakirdânının isimleriyle yevmiyelerini ve tahakkuk eden mevâciblerini hâvî olan sarayın ehl-i hiref defteri. Defter eksik ve haraptır. (Tahminî tarihli)

MAD. d, 3537: Mücellit Ali Molla, Silahdar Ramazan Efendi, Sultan Han Mehmed Giray vesairenin yolluk harçlarına ait kuyudatı ihtiva eden teslimat defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 3697: Saraya mensub kâtibân, mücellidân, küllahdarân, zerduzân, nakkaşân, zergerân, sorguççuyân, hakkakân vesair sanatkarân ile bu cemaat şâkirdlerinin isimlerini ve aldıkları mevâcib miktarlarını ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 4586: Sarayın ehl-i hiref cemaatlerinden katibân, mücellidân, nakkaşân, hakkakân, kazzazân vesair cemaatlerin lezez mevâcibi aldıkları neferâtının isim ve künyelerini, adedlerini bu cemaatlara tâbi‘ şakirtleri, mevâcib mikdarlarını, bazı meşruhatı tasdiki mutazammın bir mührü ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 5085: Ehl-i hıref cemaatına mensub kâtibân-ı kütüb-i hâssa ile mücellidân, külahduzan, zerduzan, nakkaşan, kazzazân vesair cemaat ile şakirdlerinin adlarını ve muhtelif kıst mevâciblerini ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli).

MAD. d, 6138: Matbah-ı Âmire ve Helvahane ile sair kârhaneler hademelerinin, kâtibân, mücellidân, şakirdân, mürekkebciyan, kazzazân, hakkakân vesair cemaat ve bölüklerin adlarını, adetlerini, yoklamalarını ve yevmiyeleri ile muhtelif mevâciblerini ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 6299: Ehl-i hiref cemaatine mensup kâtib, mücellit, mürekkepçi, külahcı, nakkaş, hakkâk ve Matbah-ı Âmire hademelerine vesair cemaatlerine mensup efradın bölüklerine göre adlarını, yoklamalarını, yevmiyelerini, mevâciblerini ve bunların umumi icmal kayıtlarını ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 6915: Matbah-ı Âmire ve Helvahane-i Mamure'nin çeşitli cemaat ve bölüklerine mensup hademelerle kâtibân, mücellidân vesair cemaat mensuplarının adlarını, yoklamalarını, adetlerini, yevmiye ve mevâciblerini ve bunların umumi miktar ve yekûnlarıyla erkam ve icmal kayıtlarını ihtiva eden mevâcib defteri. (Tahminî tarihli)

MAD. d, 7257: Ehl-i hirefe mensup kâtibân-ı kütüb-i hâssa cemaati ile mücellid, külahcı, nakkaş, kazzâz, hakkâk vesaire cemaatlerin şakirdlerinin adlarını, adetlerini, yoklamalarını, yevmiyelerini ve muhtelif kıst-ı mevâciblerini ihtiva eden mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 7362: Saray-ı Hümâyûn'un Matbah-ı Âmire ve teferruatından kiler, helvahane, fırınlar ve saire müstahdemleri ile kâtibân-ı kütüb, mücellidân, nakkaşân vesâir cemaat mensuplarının isimleriyle hüviyetlerini, 1007 senesine ait mevâciblerini ve ölenleri ile gidenlerinin künyelerine yazılan meşruhatı ihtiva eden mevacip defteri.

MAD. d, 7442: Ehl-i hireften kâtibân-ı kütüb-i hâssa ile mücellidân, külahdarân, nakkaşan, kazzazân vesair cemaatlerin isim, adet, yevmiye ve muhtelif kıst mevâciplerini ve genel miktar ve toplamlarını hâvî cizye tevziatı defteri. (Tahminî tarihli)

MAD. d, 7443: Ehl-i hireften kâtibân-ı kütüb-i hâssa, mücellidân, nakkaşân, kazzazân, hakkâkân vesair cemaatleriin adlarını, adetlerini, yoklamalarını, yevmiyelerini ve muhtelif kıst mevâcibleri ile diğer bazı umur ve hususlarını muhtevi mevâcib defteri. (tahminî tarihli)

MAD. d, 7444: Ehl-i hirefden kâtibân-ı kütüb-i hâssa ile mücellidân, mürekkebciyân, nakkaşân, hakkakân vesair cemaatlerin adlarını, yevmiyelerini, yoklamalarını mevâciblerini ve bunlarla ilgili diğer bazı umur ve hususlarını muhtevi mevâcib defteri. (Tahminî tarihli)

MAD. d, 9975: İzmir ile Edirne'nin ve bilhassa İstanbul'un muhtelif mahal ve semtlerinde sanat ve ticaretlerini icra eden kazzâz, tuğlacı, mücellit gibi muhtelif erbab-ı sanayi ve ticaretin usul, adet, nizam vesaireleriyle gediklerine ait çeşitli emir ve fermanları ve bunlarla



10



11

alâkalı bulunan diğer bir takım cetvel ve listeleri.

MF. MKT, 105/73 (20 Cemâziye'l-evvel 1306): Trabzon'da mücellit İsmail Hakkı Efendi'nin matbaasının ruhsatının yenilenmesi görevinin Dahiliye Nezâreti'ne müracaat etmesi gerektiği.

MF. MKT, 1054/40 (11 Rebî'ü'l-âhir 1326): Nur-ı Osmaniye Kütübhanesi hâfız-ı kütüb vekili Behcet Efendi'ye ihale edilen mücellitlik ve müzehhiblik cihetleri farklı cihetler olduğundan istihkakının tam verilmesi için Evkaf-ı Hümâyûn Nezâreti'ne bildirildiği.

MF. MKT, 1064/26 (5 Cemâziye'l-âhir 1326): Nur-ı Osmaniye Kütübhanesi'nden çalınan kitaplar arasında kabı çalınan Kuran-ı Kerim için mücellit Mehmed Efendi tarafından imal edilmiş olan kitap kabının satın alınması.

MF. MKT, 1160/32 (8 Ramazan 1328): Yıldız Kütübhanesi Mücellidhanesi'nde sandıklar içinde bulunan dinî kitapların uygun mahallere gönderilmek üzere Maarif Nezâreti Levâzım İdaresi'ne devredilmesi.

MF. MKT, 16/38 (5 Zilka'de 1290): Sanayi Mektebi öğrencilerinden olup Paris' de tahsilini tamamlayan Mücellid Aziz'in gündüzleri Matbaa-ı Âmire Mücellidhanesi' nde, geceleri de Sanayi Mektebi' nde istihdamı.

MF. MKT, 17/167 (7 Safer 1291): Mücellid Vasil Yorgi'ye yaptırılan Amerika haritalarının bedelinin Maarif Veznesi'nden ödenmesi.

MF. MKT, 19/84 (10 Receb 1291): Edirne'de Mücellid Hafız Habil Efendi'ye ait olup toplattırılan Kur'ân-ı Kerim'lerin vakıf malı olarak askerlere okutturulabileceğinin bildirildiği.

MF. MKT, 21/80 (14 Şevval 1291): Matbaa-i Âmire' de basılan Mushaf-ı Şeriflerin ciltlenmesi için Mücellid Ahmed Efendi ile yapılacak mukavelenâme.

MF. MKT, 29/143 (2 Cemâziye'l-âhir 1292): Tarih-i Enbiya kitabına ait cildiye bahasının Mücellid Zühdü Efendi ve Rupen'e kitap tab'ı tahsisatından ödeneceği.

MF. MKT, 32/173 (8 Zilhicce 1292): Mücellid Ali Bey'in Matbaa-i Âmire'ye olan zimmeti hususunda gerekenin yapılması.

MF. MKT, 33/117 (29 Zilhicce 1292): Mücellid Ali Bey'in borcu olan kitap paralarının alınarak senedinin de Hazine'ye takdim edilmesi gerektiğinin Matbaa-i Âmire ile yapılan yazışmalardan anlaşılarak, durumun Maliye'ye bildirildiği.

MF. MKT, 36/143 (29 Rebî'ü'l-âhir 1293): Mektubî-i Sadr-ı Âlî Defter Odası için gerekli olan defterlerin basılmasıyla tamir edilecekler için bir mücellid gönderilmesi.

MF. MKT, 37/74 (14 Cemâziye'l-evvel 1293): Sadâret Mektûbî Defter Odası için gereken defterlerin imaline başlandığı ve istenen mücellidin de gönderildiği.

MF. MKT, 41/80 (24 Receb 1293): Vezirhanı'nda bir matbaa açmak isteyen Mücellid Mehmed Ali'ye ruhsat verilmesinin Zabtiye Nezareti'ne bildirilmesi.

MF. MKT, 51/195 (2 Zilhicce 1294): Maarif Nezâreti Dairesi'ne mahsus mücellid olmayıp gerektiği zaman dışarıdan mücellit alınarak ücretle istihdam edildiğinin Dahiliye Nezâreti'ne bildirilmesi.

MF. MKT, 56/61 (11 Cemâziye'l-evvel 1295): Ümit Burnu'ndaki Müslümanlar için hazırlanan kitapların ciltleme masraflarının Mücellid Ahmed Efendi'ye ödenmesi.

MF. MKT, 58/143 (17 Zilhicce 1295): Sultan Bayezid civarında matbaa açmak isteyen Mücellid Mehmed Safvet'e ruhsat verilmesi.

MF. MKT, 59/29 (1 Muharrem 1296): Ümit Burnu'nda oturan Müslümanlar için basılan Beyanüddin ve Mirasüddin adlı kitabı ciltleyen Mücellid Ahmed Efendi'nin alacağının Hazine'den ödenmesi.

MF. MKT, 63/3 (8 Receb 1296): Telgraf Nezareti Muhasebat-ı Ecnebiye Kalemi hulefâsından Vasilaki Efendi ile mücellit Todori'nin Fransızca'dan Türkçe'ye tercüme ettikleri Londra Biçareganı adlı

risalenin neşrine ruhsatname verildiği.
MF. MKT, 762/82 (26 Zilka'de 1321): Sünbüllü Han'da mücellit Mihran Papasyan'ın dükkânında ele geçirilen ve matbaacı Ârif Efendi'ye ait olduğu tespit edilen takvimler hakkında ne şekilde muamele yapıldığı.
MF. MKT, 80/122 (24 Receb 1300): Mâbeyn-i Hümâyûn'a gönderilen Şeyh hattı matbu Kur'ân-ı Kerim'lerin teclidiye mesârıfının mücellide verilmesi.
ML. MSF. d, 797: Harbiye Mektebi'nden çıkan mürettib, mücellid, merdancı vesairenin maaşlarını mübeyyin arz defteri.
TFR. 1. KV, 168/16752 (7 Cemâziye'l-âhir 1325): Bardofça Çiftliği'nden dönerken Kız Köprüsü mevkiinde Mücellid Osman'ın Hüseyin adlı şahsı yaraladığına dair Merkez Kaymakamlığı'nın tahriratı.
TFR. 1. ŞKT, 65/6470 (21 Rebî'ü'l-evvel 1323): Selanik'de Telgraf Caddesi'nde mukim Mücellid Haman Haim'in, defter tamirinden dolayı kalan matlûbâtının tesviyesine dair istidası.
TŞRBNM, 20/104 (21 Zilhicce 1280): Takvimhane mücellidine Tabhâne-i Âmire mücellidliği verilmesinden dolayı teşekkür ettiği.
ZB, 328/82 (16 Teşrîn-i sânî 1324): Mücellit dükkânını matbaaya çeviren ve bu konuda kendisine ruhsat verilen Hrant Horpesyan Efendi'den alınan beyannamenin gönderildiği.



12

KAYNAKÇA

BOA [Başbakanlık Osmanlı Arşivi], **Y. EE [Yıldız Esas Evrâkı],** 10/70, s. 1. Bu hususi taki belgenin değerlendirilmesi için bk. Mustafa Küçük, "Bir Osmanlı Devlet Adamının Osmanlı Sanatı Hakkındaki Görüşleri", **Din ve Hayat,** sayı 14 (Sanat Tarihi Özel Sayısı), İstanbul 2011, s. 56-60.

Zeynep Balkanel, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik", **Türkler,** c. 12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 341.

Zeren Tanındı, **Türk Cilt Sanatı: Başlangıcından Bugüne Kadar,** Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 993, s. 422; aynı müellif, "Osmanlı Sanatında Cilt", **Osmanlı,** Yeni Türkiye Yayınları, c. 11, Ankara 1999, s. 103.

Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", **Diyanet İslâm Ansiklopedisi (DİA),** c. 7, İstanbul 1993, s. 553

Heinrich Glück, "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı", (Çeviren: Cemal Köprülü), **Türk Tarih Kurumu Belleten,** c. 32, sayı 127 (Temmuz 1968), s. 371.

BOA, Y. EE, 10/70, s. 3-21.

Ahmet Saim Arıtan, a.g.m., s. 553.

Mücellidlerle birlikte diğer sanatkârlar hakkında fevkalâde ciddi ve güvenilir bilgileri ihtiva eden Dr. Hilâl Kazan'ın **XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi,** İSAR (İslâm Tarihi, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı), İstanbul 2010, adlı eseri ilgilenenler için mühim bir kaynaktır. Kıymetli müellif eserinin 186-194. sayfalarında; isimleri, maaşları ve kendilerine verilen in'amları itibarıyla mücellidlere oldukça geniş bir yer ayırmıştır.

Çiçek Derman, "Türk tezhib sanatının asırlar içinde değişimi", **Türkler,** c. 6, Ankara 2002, s. 700.

BOA, MAD **[Maliyeden Müdevver Defterler],** 7257, s. 3.

BOA, A. AMD **[Bâb-ı Âsafî Âmedî Kalemi],** 78/81.

BOA, A. MKT. MHM **[Sadâret Mektûbî Mühimme Kalemi],** 138/57 (15 Muharrem 1275).

BOA, EV **[Evkāf],** 15667/4 (1).

BOA, EV **[Evkāf],** 15667/4 (2).

Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner
Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Müdürü

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'ndaki Yazma Eser Ciltleri

Bir mecmua veya kitabın yapraklarını bir arada tutabilmek için, yapılan koruyucu kapağa cilt (cild) denir ve Arapça "deri" anlamına gelir. Tomar (rulo) şeklindeki kitapların yerini, Romalılar devrinde yaprakları dikdörtgen biçimde kesilmiş kodeksin alması ile ciltçilik ortaya çıkmıştır. En eski cilt kapakları 4. yüzyıla ait olup, papirüs üzerine sadece meşin kaplanarak yapılmışlardır.

Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle kitabın bezenmesine ve ciltlenmesine özen gösterilmiş böylece Türk Cilt sanatı büyük bir gelişme kaydetmiştir. Sanat eseri özelliği taşıyan ilk cilt örnekleri, 8. ve 9. yüzyıllara ait olup, Mısır'da Koptlar ve Orta Asya'da Uygur Türkleri tarafından yapılmıştır.

Ortaçağın ilk dönemlerinde kitaba olan talebin artması nedeniyle, 10. yüzyıl kaynaklarında eserleri günümüze ulaşmayan mücellid isimlerine rastlanmaktadır. 11 ve 12. yüzyıllarda, asıl meslekleri mücellidlik olmayan Ortaçağ aydınları (Yazar: el-Mukaddesi, Hattat Ali Bin Hilâl el-Bevvâb) aynı zamanda birer cilt sanatı ustası idiler.

Günümüze ulaşan deri kaplı ilk cilt örnekleri; San'a, Kayrevan ve Şam Ulu Cami'lerinde, 9 ve 10. yüzyıllara tarihlenen Kur'an nüshalarında görülmektedir. Bunlar ahşaptan, yatay şekilde tasarlanan, miklepsiz ciltlerdir. Ortaçağda 13 ve 16. yüzyıllar arasında, Memlûklular, İlhanlı ve Anadolu Beylikleri'nden, 14. yüzyıl sonundan 15. yüzyıl sonuna kadar Timurlular'dan, 15. yüzyılda Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri'nden, Safeviler'den ve Özbekler'den zengin cilt örnekleri günümüze ulaşmıştır. 15. yüzyılın ilk yarısında, Bursa ve İstanbul'da çoğaltılan kitapların kaplarında deri malzeme kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet devrinde, el yazması eserlerin sanatlı olması konusunda büyük çaba gösterilmiştir. Bu çağda, İstanbul'a gelen Türkmen ve Timurlu mücellidlerin cilt tasarımları Osmanlı cilt ustalarını etkilemiştir.

İlk ciltçilik lonca teşkilatı, Sultan II. Bayezid zamanında (1481-1512) kurulmuştur. Saray mücellidleri; "usta" ve "şakird" olarak ikiye ayrılmış, ustalar da kendi maharet ve kıdemlerine göre; "sermücellid", "serbölük", "seroda", "kethüda", "serkethüda" gibi rütbe ve ünvanlar almışlardır.

Topkapı Sarayı Ehl-i Hıref Defterleri'ndeki kayıtlardan, Hassa Mücellid sayısının bir ara elli kişiye kadar yükseldiği öğrenilmektedir. Saray dışında serbest çalışan mücellidler, Sultan Abdülaziz zamanına kadar, bugün İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin bulunduğu yerdeki çarşıda toplanmışlardı. Evliya Çelebi, 17. yüzyılda Bayezid Camii yanındaki ahşap 100 küçük dükkânda, 300 mücellidin çalıştığını, pîrlerinin Abdullah-ı Yetîmî olduğunu söylemektedir. 19. yüzyıl sonundaki büyük yangında bu dükkânların hepsi yok olmuştur.

15. yüzyıldan itibaren, 16. ve 17. yüzyıllarda yapılan cilt örnekleri devrinin en görkemli çalışmalarıdır. Kitap kapları üzerinde kullanılan değerli maden ve taşlar ile kuyumculuk eseri şeklinde kitap ciltleri olduğu gibi, deri veya kumaş üzerine işleme olarak yapılmış cilt örnekleri vardır. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 20. yüzyıla kadar olan zaman dilimi içinde lâke, ruganî tekniğinde yapılmış cilt örnekleri günümüze ulaşmıştır. 20. yüzyılın başlarından, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar, ciltler üzerinde görülen gömme şemse ve köşebentlerle yapılan bezeme vazgeçilmeyen tasarım olarak süregelmiştir.

Genellikle mukavva üzerine, meşin (koyun derisi), sahtiyan (keçi derisi), râk (ceylân derisi) gibi farklı derilerle kaplanan Türk İslâm ciltlerinin, belli bölümleri vardır. Bunlar, alt ve üst kapak, sırt (dip), alt kapağa eklenen sertab ve ona bağlı olup, katlanarak, üst kapakla kitap arasına giren mikleb bölümleridir. Alt ve üst kapaklar, kitabın koruyucu kısımlarıdır. Üst kapak sağa, alt kapak ise, mikleple birlikte sola doğru açılır. Dip (sırt), sayfaları bir arada tutan bölüm olup, kitabın arka kısmını örter. Mikleb, kitabın alt kapağının uzun kenarına eklenerek, kitabın ağız kısmını örter ve üst kapağın altında kalır. Mikleb, aynı zamanda okunmakta olan sayfayı bulmak için, ayraç olarak da kullanılır. Sertab, miklebin alt kapağa bağlandığı kısmı olup, miklebe hareket edebilme imkânını sağlar. Kitap kapandığı zaman, kitabın ön kısmını örter ve korur. Dudak, kapaklar, mikleb ve sertab arasındaki boşluğa denir. Sayfaların ön kenarının bozulmamasını sağlar. Şiraze, kitabın yapraklarını muntazam tutan bağ ve örgüye denir. Şiraze, kitap sayfalarının başlarını bir arada tutar ve formaların birbirinden ayrılıp dağılmasına engel olur. Eski ciltlerin bozulmamasının nedeni şiraze örgüleridir. Şiraze el ile örülür. İki adet ince uzun iğne ve çeşitli örgülere göre değişen kalınlıkta iki renk ibrişim kullanılır. Şirazenin; alafranga, balıksırtı, sıçandişi, tek baklava, çift baklava, geçmeli, düz, zikzak, sağ sol yolu gibi çeşitleri vardır. Muhat payı, kapakların rahatça açılıp kapanmasını sağlamak için, sırtla kapaklar arasında bırakılan boşluğa denir.

Osmanlı ciltleri üzerindeki bezemeler, dış ve iç kapakta olmak üzere ikiye ayrılır. Dış kapağın ortasında şemse bulunur. Şemse, Arapça'da güneş anlamına gelir. Cildin iki kapağına, iç kapaklara ve miklebe de şemse yapılabilir. Şemselerin iki ucundaki uzantılara salbek denir. Cildin kapağının dört köşesinde yer alan üçgen biçimindeki bezeme alanlarına ise, köşebent adı verilir. Şemse, salbek ve köşebent kompozisyonunu kenarlarda bordür (su) çevirir. Bordür üzerindeki parçalara pafta (kartuş) denir. Kapağın etrafına ezme altın kullanılarak zencerek ile şekillendirilen cetvel çekilir.

Ciltleme işini yapanlara, mücellid (ciltçi) denilir.[1] Önceleri kitabı koruma amaçlı yapılan ciltler, zamanla önemli bir sanat haline gelmiştir. Mücellidler; şemse, salbek, köşebent ve diğer motifleri kalıplar ile hazırlamışlardır. Ciltler, genellikle yapımlarında kullanılan malzemelere göre sınıflandırılmaktadır. Bunlar; mukavva, deri, lâke (ruganî), kumaş, simdûzî, ebru ve murassa (mücevherli) ciltler adı altında incelenmektedir.[2]

Bu bildiride, İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü'ne bağlı, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan, Kasım 2009 ile Ağustos 2010 tarihleri arasında konservasyonu yapılan Yazma Eserlerin, cilt sanatı özellikleri, Sanat Tarihi Metodolojisi çerçevesinde anlatılacaktır. Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan Yazma Eserler; Kur'an-ı Kerîmler, Kuran-ı Kerîm cüzleri ile diğer konuları içeren yazmalardan (tefsir ve dîvânlar) oluşmaktadır.

Kur'an-ı Kerîm'ler

1



Envanter No: 703[3]
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Ebadı: 43,5x29x9 cm.
Hattatı: Hemedanlı Ahmet oğlu Muhammed Hallavî
Tarihi: H.711/ M.1314
Cilt Özellikleri: Şemseli, salbekli, köşelikli siyah deri cilttir. (Alttan ayırma) Zemini altın ile boyanmış olan şemse, salbek ve köşeliklerin içi, rûmî, kıvrımlı dal, çiçek ve yaprak motifleriyle bezenmiştir. Şemsenin ortası ile köşeliklerin kenarları gri ile boyanmıştır. Aynı tür süslemenin miklep üzerinde de olması gerekirken, yapılan tamirler sonunda sade bir şekilde bırakılmıştır. Miklep dahil, cildin iç kısmı, renkli battal ebru ile kaplanmıştır. (Resim 1)

1 Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", P Dünya Sanatı Dergisi (Kitap ve Sanat), S.35, Güz 2004, s.75.

2 Zeren Tanındı, Yayına Hazırlayan: Halil İnalcık, Günsel Renda, "Kitap ve Cildi", Osmanlı Uygarlığı 2. cilt, Ankara 2009, s.864-891.

3 Zübeyde Cihan Özsayıner,Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler, Ankara 1999, sayfa: 38, Resim:17,T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

2



Envanter No: 656[4]
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Vakfedildiği yer: Baladî Nakşibendi Dergâh-ı Şerîfi
Vakfeden: Başkadın Hazretleri Behiyye Sultan
Vakıf tarihi: 10 Zilhicce H.1275/ M.1859
Ebadı: 42,5x28x5 cm.
Hattatı: Kayyımzâde Mehmet Salih
Tarihi: H.1274/ M.1857
Cilt özellikleri: Deri cild neftî renklidir. Cildin ortasında, etrafı altın cetvel ile çevrilmiş bölümün içinde, iki renk altın kullanılarak, zerbahar tekniği uygulanmıştır. Cildin etrafına, iki renk altın ile cetveller yerleştirilmiştir. Köşelerinde üç ışınsal motif vardır. Miklep te aynı şekilde bezenmiştir. Cildin içi sarı renkli kâğıt ile kaplıdır. (Resim 2)

3



Envanter No: 726.[5]
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Vakfeden: 4. Perestu Kadın Efendi (Sultan Abdülmecid'in kadını)
Vakıf tarihi: H.1281/M.1864
Ebadı: 33x21x3 cm.
Tarihi: H.1274/ M.1857
Cilt özellikleri: Deri cild, bordo renklidir. Cildin üzerinde altın kullanılarak zerbahar tekniği uygulanmıştır. Bunun etrafında, altın ile yapılmış, aralarında çiçekler olan zikzaklardan oluşan bir cetvel vardır. Bu kısmın da etrafında ince altın cetveller yer almaktadır. Miklep de aynı şekilde bezenmiştir. Cildin iç yüzünde, yeşil zemin üzerine rokoko üslûbunda altın ile halkâr buket boyanmıştır. Bunun etrafı ve miklebin iç yüzü, köşelerinde nokta ve oklar bulunan altın cetvel ile çevrilmiştir. (Resim 3)

4



Envanter No: 924[6]
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Vakfedildiği Yer: Beyceğiz Mahallesi Camii Şerîfi
Vakfeden: Darü's-saade Ağası Mehmet Ağa bin Abdü'l-Müteali
Vakıf Tarihi: H.992/ M. 1584
Ebadı: 35x23,5x6 cm.
Hattatı: Halil bin Mahmud
Tarihi: H. 987Evahır-i Safer/ M.1579
Cilt Özellikleri: Miklepli deri cilt neftî renklidir. Üzerinde II. Abdülhamîd'in tuğrası bulunmaktadır. Tuğranın etrafını çeviren cetvelin köşelikleri ile sertâb kısmının üzerinde çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan şemseler yer almaktadır. Cildin ve miklebin etrafını çeviren cetvellerde, çiçek ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Deri üzerinde gümüş renkli boya kullanılmıştır. (Resim 4)

5



Env. No: 2228.
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Vakfeden: Sultan III. Murad
Ebadı: 33,9x25,8 cm.
Tarihi: H.997/M.1589
Cilt Özellikleri: Şemseli, salbekli, köşelikli bordo deri cilttir. Şemse ve salbeklerin zemini altın ile boyanmıştır. Şemsenin içindeki kıvrık dal, hançer yaprağı ve hatayîler cildin kendi renginde bırakılmıştır. Altın zeminli salbeklerin içinde, cildin kendi renginde bırakılan hatayî motifleri yer almaktadır. Köşelikler ve miklep de aynı üslûpta düzenlenmiş olup, altın tığlar ile hareketlendirilmiştir. Sertap kısmında; "O'na, ancak tertemiz olanlar dokunabilir" anlamındaki, Vakıa sûresinin 79. ayeti yazılıdır. (Resim 5) Cildin iç yüzünde, aynı motiflerle bezenmiş, altın ile sıvanmış şemse ve salbekler yerleştirilmiştir. (Resim 6)

4 Zübeyde Cihan Özsayıner, adı geçen eser, sayfa: 84, resim 77.
5 Zübeyde Cihan Özsayıner, age, sayfa: 89, resim:85- 86.
6 Zübeyde Cihan Özsayıner, aynı eser, sayfa: 53, resim:38.



Yazma Eserler

1



Envanter No: 2230
Cinsi: Tefsir-i İsfehanî,
Vakfeden: Mehmed Necîb
Vakıf Tarihi: H.1243/M. 1828
Ebadı: 35,5x22,8 cm.
Tarihi: H.1171/M. 1757
Cilt Özellikleri: Şemseli, salbekli, köşelikli bordo deri cilttir. Şemse ve salbeklerin zemini altın ile boyanmıştır. (Alttan ayırma). Şemsenin içindeki kıvrık dal, hançer yaprağı ve hatayîler cildin kendi renginde bırakılmıştır. Altın zeminli salbeklerin içinde, cildin kendi renginde bırakılan hatayî motifleri yer almaktadır. Köşelikler ve miklep de aynı üslûpta düzenlenmiş olup, şemse ve salbeklerin etrafında olduğu gibi, altın tığlar ile hareketlendirilmiştir. Sertap kısmı kitabelidir. (Resim 8) Cildin iç yüzünde yer alan şemse ve köşeliklerin içleri, simefşan ile bezenmiştir. Salbekler saadet düğümü şeklindedir. Şemse ve köşeliklerin etrafında tığlar bulunmaktadır. Eserin adı, yazma eserin kısa kenarına is mürekkebi ve ta'lîk hatla yazılmıştır.

2



Envanter No: 2220
Cinsi: Tefsir-i Kadı Bedavî
Vakıf Tarihi: H.1243/ M.1827
Vakfedildiği Yer: Sirkeci Saffetî Musa Paşa Dergâhı
Ebadı: 11.5x19 cm.
Tarihi: H. 1118/ M. 1707
Cilt Özellikleri: Şemseli, salbekli, köşelikli bordo deri cilttir. Şemse ve salbeklerin zemini altın ile boyanmıştır. (Alttan ayırma). Şemsenin içindeki kıvrık dal, hançer yaprağı ve hatayîler cildin kendi renginde bırakılmıştır. Altın zeminli salbeklerin içinde, aynı tarzda hatayî motifleri yer almaktadır. Bunun etrafı altın cetvel ile çevrilidir. Köşelikler ve miklep de aynı üslupta düzenlenmiş olup, şemse ve salbeklerin etrafında olduğu gibi, altın tığlar ile hareketlendirilmiştir. Sertap kısmında oldukça sade bir süsleme vardır. Cildin iç yüzü zerefşan ile bezenmiştir. Sayfa kenarlarında altın ile halkâr tarzında bitkisel süslemeler yer almaktadır. (Resim 9)

6



Env. No: 2254
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm
Vakfeden: Dîvân-ı Muhasebat Âzasından Fuat Bey
Ebadı: 16,2x10,4 cm.
Cilt Özellikleri: İstanbul Sultan Ahmet Camii'nden getirilmiştir. Şemseli, salbekli, köşelikli siyah renkli deri cilttir. Şemse, köşelik ve miklebin zemini kıvrık dal, çiçek motifleri ile bezenmiştir. Bütün zemin ve motiflerin üstü altın ile sıvanmıştır. (Mülemmâ Şemse) Dilimli şemsenin etrafında ok şeklinde tığlar bulunmaktadır. Salbekler, çiçek buketi formundadır. Bu kısmın etrafında, kıvrık dallar arasında çiçeklerden oluşan cetvel vardır. Sertap çiçek motifleri ile bezenmiştir. (Resim 7) Cildin iç yüzünde, pembe renkli kağıt zemin üzerine, altın ile kıvrık dal motifleri bulunmaktadır.

3





Envanter No: 2465
Cinsi: Neccarzâde Şeyh Rıza Dîvânı
Müellifi: Neccarzâde Mustafa Rıza Efendi
Vakfedilen Yer: Beşiktaş Neccarzâde Mustafa Rıza Efendi Tekke ve Türbesi
Ebadı: 23,7x14 cm
Tarihi: 18. yy
Cilt Özellikleri: Lâke ciltli Osmanlıca Dîvân'dır. Siyah renkli lâke zemin üzerine, Edirnekârî tarzda boyanmış gül, gelincik, nergis, mine çiçeklerinden oluşan çiçek buketleri yer almaktadır. (Resim 10) Üzerinde: "Rakamehu Esseyyid Mustafa H. 1169" olarak imza ve tarih bulunmaktadır. (Resim 11) Bu kısmın etrafında kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş yaprak ve mine çiçeklerinden oluşan bir bordür vardır. En dışta ise, altın zencerek yer almaktadır. Cildin iç yüzü yeşil kumaş kaplı olup, hemen buna bitişik olarak battal ve hatip ebrusu kullanılmıştır.

Kur'an-ı Kerîm Cüzleri

1



Envanter No: 2336.
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm cüzü
Vakfeden: İlyas İbni Ahmed
Vakıf Tarihi: H.773 / M. 1372
Ebadı: 29,3x20,5 cm.
Tarihi: 14. yüzyıl
Cilt Özellikleri: 26. cüzdür. Farsça tercümelidir. Kahverengi cildin bir yüzünde ve miklebin üzerinde, kıvrık dallarla birbirine bağlanan palmet ve rûmî motifleri, diğer yüzünde ise; kıvrık dallarla birbirine bağlanan hatayî ve yaprak motifleri yer almaktadır. Motiflerin etrafı cetvel ile çevrilidir. Cetvelin dışında geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan bir bordür yer almaktadır. Cildin iç yüzü yeşil kumaş ile kaplanmıştır. (Resim 12)

2





Envanter No: 2431[7]
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm cüzü
Vakfeden: İlyas
Ebadı: 26x19 cm.
Tarihi: 14. yy
Cilt Özellikleri: (5, 15, 18. cüzler) Açık kahverengi deri cilttir. (Resim 13) Cildin ortasında sekiz dilimli, kenarlarında tığları bulunan çiçek formu yer almaktadır. Çiçek formunun ortasında beş kollu yıldız bulunmaktadır. Köşeliklerde, birbirini kesen iki daire formu görülmektedir. Hepsinin etrafında zencerekten bir cetvel bulunmaktadır. Miklep de aynı üslûptadır. Cildin iç yüzü geometrik ve bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Bu bölümde, büyük olasılıkla cilt ustasının ait "Mahmud" ismi okunmaktadır. (Resim 14)

3



Envanter No: 2334-1 (28 adet)
Cinsi: Kur'an-ı Kerîm cüzü
Vakfeden: Kemahlı Mustafa Efendi
Ebadı: 38x27 cm.
Tarihi: H.721/M. 1322
Cilt Özellikleri: Bordo renkli deri cilttir. Cildin üzerinde, şemse, salbekler ve köşebendler vardır. Şemse, salbek ve köşebentlerin içi kıvrık dal ve rumi motifleri ile bezenmiştir. Motif aralarında yer yer altın kullanılmıştır. (Soğuk şemse) Miklep de aynı üslûptadır. Cildin iç yüzü bordo renkli deri cild ile kaplanmış olup, bezemesizdir. Cildin sağ kapağı üzerinde Arapça olarak, birinci cüz olduğunu belirten sülüs hatlı istif yer almaktadır. (Resim 15)

7 Sadi Bayram, "XIV. Asırda Tezhiplenmiş, Beylik Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü", Vakıflar Dergisi, S.XVI, Ankara, 1982, s.143-154.

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'ndaki yazma eserlerin deri ciltleri; neftî yeşil, bordo, koyu kahverengi, vişneçürüğü renklerinde ve Klâsik Osmanlı cildi, Zerbahar ve Lâke tekniğinde yapılmışlardır.

Osmanlı öncesi cilt sanatı örneklerinde, cildin üzeri şemse ve köşebent, kıvrık dal ve rûmîlerin oluşturduğu motifler ile bezenmiştir. Cildin içinde: "Mahmud" olarak usta ismi yer almaktadır. Klâsik Osmanlı ciltlerinde; şemse, salbek ve köşebent formları değişik üslûplarda süslenmişlerdir. Klâsik Osmanlı cildi olup, ortada şemse yerine padişah tuğrasının yazıldığı, ya da bezemesiz olup, sadece kenarları altın bordürlerle çevrilmiş cilt örneklerine de rastlanmaktadır.

Cildin ortasında ayrılan dikdörtgen bir saha içine uygulandığı gibi, miklep dahil, cildin tümüne uygulandığı "Zerbahar cilt" örnekleri de vardır. Lâke cilt örneklerinden birinde, cildin üzerinde natüralist çiçeklerden oluşan buketlerin ve "Rakamehu Esseyyid Mustafa" olarak cilt ustasının isminin yer aldığı da görülmektedir.

Yazma Eserlerin ciltlerinin iç kapları, bezemesiz bırakıldığı gibi, erken dönem örneklerinde, tüm cilt içi ve miklep içlerinin geometrik motiflerle bezendiği görülmektedir. Osmanlı dönemi ciltlerinin içlerinde, altın ile halkar tekniğinde çiçek buketi, hatayî ve kıvrık dal motiflerinin kullanıldığı da görülmektedir.

Klâsik Osmanlı ciltleri üzerinde bulunan şemse ve salbeklerde, altın ile birlikte gümüş yaldız boyanın da kullanıldığı görülmektedir. Bu ciltlerin bazılarının sertap kısımlarında kitabeli bölümler de mevcuttur.

Ciltlerin üzerindeki şemse motiflerinin zemini altınla doldurulup, motifler kabartma şeklinde üstte ve derinin renginde bırakıldığında, "Alttan Ayırma Şemse", alttan ayırma şemsenin tersine, kabartma olan motifler altınla boyanarak, zemin deri renginde bırakılır ise, "Üstten Ayırma Şemse" olarak isimlendirilmektedir. Eğer hem zemin, hem de motifin kabartmalı kısmı altınla bezenmiş ise, o zaman "Mülemmâ Şemse"; cildin zemini ve üzerindeki motifler, derinin kendi renginde bırakılır ise, "Soğuk Şemse" olarak adlandırılmaktadır.[8]

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Yazma Eserler Koleksiyonu'nda; Alttan Ayırma, Üstten Ayırma, Mülemmâ, Soğuk Şemse, örnekleri görülmektedir. Çoğunun vakfedildiği yerin, vâkıfının ve vakıf tarihinin belli olduğu eserler olması çok önemlidir. Değerli cilt ustalarının yaptıkları tüm ciltlerin korunarak, gelecek nesillere özgün olarak ulaştırılması en büyük dileğimizdir.

8 Gürcan Mavili, -"Türk Cilt Sanatında Kullanılan Kapak Süsleme Teknikleri", Nail Bayraktar'a Armağan (Hatıra ve Bilimsel Makaleler), İstanbul 2005, cilt 1, s. 192-198, İ.B.B. Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Yayın No; 28.

KAYNAKÇA

Bayram 1982, Sadi Bayram, "XIV. Asırda Tezhiplenmiş Beylik Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü", **Vakıflar Dergisi,** S. XVI, Ankara, 1982.

Mavili 2005 Gürcan Mavili, "Türk Cilt Sanatında Kullanılan Kapak Süsleme Teknikleri", **Nail Bayraktar'a Armağan (Hatıra ve Bilimsel Makaleler)**, İ.B.B. Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayın No: 28, İstanbul 2005, C. 1, s. 192-198.

Özsayıner 1999, Zübeyde Cihan Özsayıner, **Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerimler,** Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., Ankara, 1999.

Tanındı 2004, Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", **P Dergisi Kitap ve Sanat,** S. 35, Güz, İstanbul, 2004.

Tanındı 2009, Zeren Tanındı, "Kitap ve Cildi", (Yay. Haz: Halil İnalcık, Günsel Renda), **Osmanlı Uygarlığı 2,** Ankara, 2009, s. 864-891.

Emine Bilirgen
Topkapı Sarayı Müzesi
Hazine Bölümü
Uzman

Hazine-i Hümâyûn'da Bulunan Murassa Kitap Kapları, Cüz Keseleri ve Cilbendlerdeki Osmanlı Saray Kuyumculuğu

Osmanlı İmparatorluk Hazinesinde padişahların şahsî koleksiyonları içinde her çeşit değerli eşyanın yanında kitapların çok özel bir yeri vardır. Özellikle el yazma kitaplardan bazıları Osmanlı kuyumculuk tarihi açısından da somut belge niteliği taşırlar. Bu eserler, altın işçiliği yanında kıymetli taşlarla bezenmişlerdir. Tarihsel değerlerinin yanında üstün sanat özellikleri ile maddi anlamda da göz kamaştırıcı örneklerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet, güçlü bir örgütlenmeyle Ehl-i Hıref (sanat ve zanaatkârlar, hırfet sahipleri) teşkilatını oluşturmuştur. Saray atölyelerinde çeşitli sanat ve zanaat dallarında sistemli bir şekilde ustalar yetiştirip çalıştırılmış, eserler üretilmiştir. Bu sanatsal faaliyetlerde saray atölyelerinde çalışan sanatçılar dışında, piyasada serbest iş yapan ustalara da siparişler verilirdi. Bu sanatçılar da öncelikle sarayın ihtiyaçlarını karşılamak üzere faaliyet gösterirlerdi.

Merkeziyetçi bir anlayışla, üslûp birliği yaratmak üzere saray nakkaşhanesinde oluşturulan tasarımlara uygun iş yapılırdı. Osmanlı sanatında her alanda olduğu gibi bu üslûp birliği anlayışı kuyumculuk sanatına da yansımıştır. Dolayısıyla söz konusu koleksiyondaki murassa eserler üzerinden Osmanlı kuyumculuk sanatının devirler içinde değişen beğenilerini, tekniklerini takip etmek mümkün olmaktadır. İmparatorlukta en saygın sanatkâr

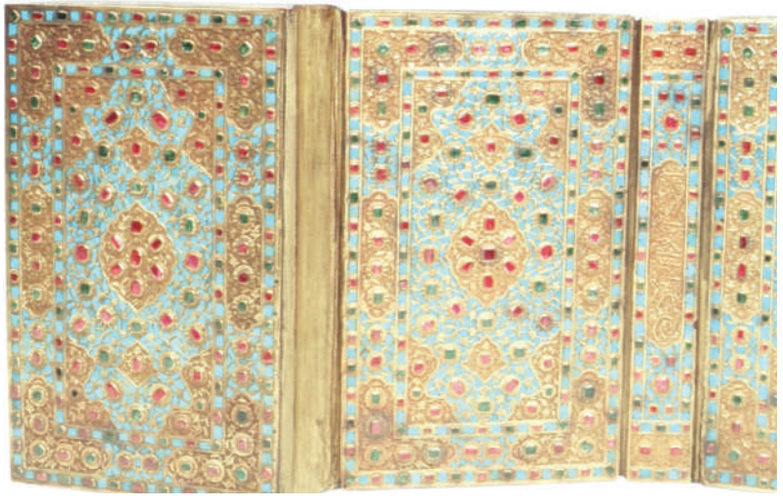


1 TSMK. 2/2137 Murassa Kur'an-ı Kerîm kabı, 16.yy Safevî İran etkili Osmanlı, 17x11 cm

grubu hattatlardı. Kuyumcular ise üstün beceri ve teknik gerektiren ve pahalı malzemelerle iş yapan sanatçılar olarak çok özel bir konumdaydılar. Osmanlı İmparatorluğunda ayrıca yabancı coğrafyalardan gelen veya savaş sonrası getirilen pek çok sanatçı da çalışmaktaydı. Bu sanatçılar içinde kuyumcubaşılığına yükselenler de olmuştur. Bunlardan birisi Bosnalı Mehmet bin İmad'dır.



2 TSMK. 2/2132 Murassa Kaplı Kur'an-ı Kerîm, 16.yüzyıl Safevî İran etkili Osmanlı, 17x10.5





3 TSMK. 2/2901 Murassa kaplı Kur'an-ı Kerîm, 16.yüzyıl Safevî İran etkili Osmanlı, 19.5x12 cm

Bu bildirimizde Hazine-i Hümayun'dan günümüze ulaşmış murassa ve/veya altın işçiliği gösteren kitap kapları, (bazılarının içinde Kur'an-ı Kerîm'ler veya Enam cüzü halen mevcuttur.) cüz keseleri, cilbend vb. eserler üzerinden Osmanlı kuyumculuğunu irdelemeye çalışacağız.

Koleksiyondaki birkaç örnek dışında eserlerin büyük çoğunluğunu Kur'an-ı Kerîm kapları oluşturur. Bunlar küçük boyutlu sancak Kur'an-ı Kerîm'leri ile birlikte toplam 29 adettir. Cüz kesesi ve cilbendlerden oluşan toplam 16 eserin dışında bir de murassa Hilye-i Şerif ve örtüsü vardır.

Günümüzde Hazine-i Hümayun'da korunan bu örneklerden başka Hazine'den değişik kütüphanelere gönderilmiş murassa kaplı kitapların bazılarını da belirtmek uygun olacaktır. TSMK. E.H 207 envanter numaralı 11,9x7,5 cm ölçüsünde Kur'an kabı , TSMK. R. 741 numaralı 22,7x14 cm ölçüsünde 1535-1540 yıllarına tarihlenen, Şehzâde Mehmed'in mührünü taşıyan Babür Dîvânı'nın kabındaki bordür incilerle süslüdür. TSMK. E.H 406 numarada kayıtlı 991/1583 tarihli ve Mahmud bin Abdullah Vedud hattıyla yazılı cüzün (VI. , XVIII. sûreler) kabı yâkut ve firûzelerle bezenmiştir. İÜK. A. 6543 de kayıtlı 1712 tarihli ve Yedikuleli Seyyid Abdullah hattıyla yazılı Kur'an-ı Kerîm'in kabında şemseler mücevher ve kıymetli taşlarla zenginleştirilmiştir.

Bu yazımızın kapsamına sadece günümüzde TSMK. Hazine Bölümü'nde (Hazine-i Hümâyûn) korunan örneklerden bazılarını aldık.

Eserleri üslûp ve teknikleri açısından ele almadan önce, biçim ve işlevlerine göre sınıflandırmak yerinde olacaktır.

— Kur'an-ı Kerîm mahfazaları: Boyutlar 23x15 cm – 17x11 cm arasında değişmektedir.
— Sancak Kur'an-ı Kerîmleri ve mahfazaları: Ölçüleri 6,5x6 cm – 3x3,5 cm arasında olan oldukça küçük boyutlu eserler. Genellikle sekizgen veya yuvarlak biçimdelerdir. (TSMK. 2/2087 no.lu olan cüz kesesi biçimindedir.)
— Sultan III.Murad'ın (1574-1595) Divanı'nın kabıysa din dışı tek örnektir.
— Cüz keseleri: Boyutları 18x15 cm – 45x32 cm arasında değişen 19. yüzyıl eserleri

— Cilbendler : Dosya biçiminde 19. yüzyıl ikinci yarısına ait eserler. Boyutları 37x23 cm- 31x25 cm arasında değişmektedir.
— Kutu şeklinde Avrupa tarzında yapılmış geç dönem Kur'an mahfazası
— Hilye-i Şerif ve örtüsü: Hilye-i Şerif 25x18 cm, örtüsü 27x19 cm'dir. 19. yüzyıl eseri olup albüm biçimindedir.



4 TSMK. 2/2902 Murassa kaplı Kur'an-ı Kerîm, 16.yüzyıl Safevî İran etkili Osmanlı, 24x13 cm

Saray Hazinesi'nde kıymetli taşlarla süslü ve/veya altın kuyumculuk eseri örnekler ağırlıklı olarak Osmanlı kuyumculuğunun en parlak devri olan 16. yüzyıla aittir.

Elimizdeki örneklerden, halen içlerinden Kur'anları mevcut olanların yanında sadece murassa kab olarak kalmışlar vardır. Bu eserleri tarihlendirmemizde Kur'anların istinsah tarihlerinin, hattat isimlerinin yanı sıra kitap sanatının tezhip, cild ve hat gibi üslûp özelliklerinden yararlanılmaya çalışılmıştır. Ayrıca eserlere uygulanan çeşitli teknikler, malzeme ve işçilik de değerlendirmemizde yardımcı olmuştur.

Elimizdeki örneklere bu açıdan bakarsak belli başlı üç gruba ayırabiliriz. Kronolojik olarak; birinci grup, Geç Timurlu ve İran Safevî zevkinin görüldüğü eserlerden oluşmaktadır. İkinci grup, klâsik Osmanlı kuyumculuğunu yansıtanlardır. Üçüncü grupta ise Avrupa etkisi ile üretilmiş örnekler yer alır.

İran Safevî etkisi taşıyan eserlerden biri olan Kur'an kabı, TSMK. 2/2137 numarada kayıtlı ve 17x11 cm boyutlarındadır. (Resim 1) Deri üzerine altın plâkalar tutturularak yapılmıştır. Kabın alt ve üst yüzleri ile sertab yüksek kabartma çiçek biçimli motiflerle bezelidir. Altın yuvalar içine yâkut ve firûzeler oturtulmuştur. Şemse ve köşelerde mozaik firûze işi vardır. Mıklebin geleceği kısımda kazıma ile bitkisel bezeme görülür. (TSMK. Hazine Seksiyonunda 2/1187 numaralı murassa tören miğferinde ve 2/715 nolu asâ üzerinde aynı üslûpta kuyumculuk vardır. Kabın iç yüzünde kapak içleri ince bir işçilikle kafes şeklinde ajurludur. Ajurların altındaki zemin kırmızı, yeşil ve lâciverttir. Bordürlerde yine ajur ile sülüs yazılar vardır. 2/2129 nolu Kur'an kabı da benzer üslûptadır. Yukarıdaki 2/2137 nolu Kur'an-ı Kerîm ile yine aynı üslûpta yapılmış 2/2136 no.lu Kur'an'ların envanter kaydında Medine'den geldikleri yazılıdır. TSMK. YY. 827 no.lu 1914 tarihli bir Medine Defteri bulunmaktadır. Bu defterde daha önceki tarihlerde Hz. Muhammed'in Medine'deki kabrine hediye edilmiş ve I. Dünya Savaşı sırasında Hicaz Muhafızı Fahrettin Paşa (Türkkan) tarafından İstanbul'a ulaştırılan eşyanın kayıtları vardır. Bu kapların iç bezemelerinin diğer benzerini TSMK. H. 1883 nolu Cami'nin Heft Evreng adlı kitabının 1571 tarihli kopyasını da görmekteyiz. Daha erken örnek olarak TSMK. 753 nolu 1460-1470 yıllarına tarihlenen Nizami Hamsesi ve TSMK. H. 1515 nolu Türkmen el yazması kitabın kabı gösterilebilir. 2/2898, 2/2123, 2/2132 nolu kaplar ve fazlaca firûze kullanılarak yapılmış 2/2901, 2/2902 nolu kitap kaplarını da İran etkili eserlere dahil edebiliriz.

TSMK. 2/2132 nolu Kur'an 17x10,5 cm boyutlarında ve 997/1588 tarihlidir. (Resim 2) Klâsik Osmanlı cilt kapağı şemasında köşebent, şemse ve salbeklerden oluşur. Köşebent, şemse ve salbekler firûzekârî (firûze ile mozaik işi) dir. Diğer zeminlerde altın yuvalara kaboşon yâkut, firûze ve zümrütler yerleştirilmiştir. Sırt, salbek ve mikleb bağlantıları ince altın tel örgüdür. Sertab üzerinde mozaik firuze ve altın işi ile "Taharetsiz iseniz elinize almayınız" anlamında yazı bulunmaktadır. Kabın içinde zemini yeşil, turuncu boyalı grift altın ajur işçiliği görülür. Bordürlerde mat kızıl altın zemin üzerine sülüs yazılar parlak sarı altınla yazılmıştır.

TSMK. 2/2901(Resim 3) ve 2/2902 (Resim 4) gibi benzer örneklerin bezeme üslûbunu, işçiliğini, 2/1794, 2/2498 nolu altın ayna mahfazalarında ve İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 91 nolu altın gülâbdânda görmekteyiz. 2/2901 in kapak içinde olağanüstü bir işçilik vardır. Orta yüzeyler altın üzerine hafif kabartma ile ince kıvrım dal, rûmî ve çiçeklerle bezelidir. Kenarlar şemse ve salbekler savat zemine kazıma, diğer yüzeylerde altın üstüne savatla bezeme yapılmıştır. Bu tarzda kontrastlarla zemin değerlendirmesi daha sonraki dönemlerde Osmanlı sarayında sevilerek uygulanmıştır. Safevî zevkini yansıtan sancak Kur'an-ı Kerîm mahfazalarına örnek olarak yuvarlak kutu biçiminde firûze, yâkut,inci ve zümrütlerle süslü 2/2088, 2/2090 (Resim 5) ve 2/2089 (Resim 6) numaralı altın eserler gösterilebilir.



5 TSMK. 2/2090 Murassa Mahfazalı Sancak Kur'an-ı Kerîmi, 16.yüzyıl İran Safevî etkili Osmanlı, Çap: 4.5 cm



6 TSMK. 2/2089 Murassa Mahfazalı Sancak Kur'an-ı Kerîmi, 16.yüzyıl İran Safevî etkili Osmanlı, Çap: 4.5 cm





7 TSMK. 2/2107 Sultan III.Murad'ın Dîvânı'nın Murassa kabı, 996 (1588) tarihli 37x22 cm

Daha önce de belirttiğimiz gibi yerli veya farklı coğrafyalardan gelen sarayın Ehl-i Hıref teşkilatına bağlı sanatçılar özellikle 16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren pek çok sanat dalında olduğu gibi kuyumculukta da bir senteze ulaşmışlardır. Osmanlı kuyumculuğu birçok etkiden arınarak ortak çalışma ile kendi klâsik üslûbunu yaratmıştır.

Bu döneme ait en muhteşem eserlerden birisi, Hazine 2/2107 numarada kayıtlı, Sultan III. Murad'ın Türkçe Dîvân'ı için hazırlanmış kitap kabıdır. (Resim 7) Klâsik Osmanlı kuyumculuğuna yön vermiş olan Mehmet bin İmâd'ın imzasını taşıyan eser bu koleksiyondaki din dışı tek örnektir.

Ön ve arka kapağında çeşitli altın işçiliği uygulanmıştır. Şemse ve köşebentler, dış bordür, paftaları, kabartma kıvrım dal, çiçekli altın levhalar halindedir. Zemin çökertilerek yapılan bu teknikte ayrıca zemine kumlama yapılarak motiflerde ton farkı elde edilmiştir. Bu yüzeylerde altın yuvalar içinde döneme özgü düz kesimli kenarları hafif traşlı zümrüt, yakut, elmaslar yerleştirilmiştir. Şemselerin ince bordürü ve salbekler yüzeysel kazıma ile yaprak işlemeli ve zümrütlüdür. Rumi ve kıvrım dal bezemeleri kapak ve mikleb zemini de ajurludur. Rumilerin üzeri kuyumcu kalemi ile biçimlendirilerek taranmıştır. Fon mavi ipek kaplıdır. İç bordürde kartuşlar içinde kabartma muhakkak hatla yazılmış yazıların üzeri harflerin içi derinleştirilerek savatlanmıştır. Yazıların zeminine ucu noktalanmış kuyumcu kalemi ile tarama yapılmıştır. Dış bordürde küçük paftalar sertab üzerindeki kartuşlar, miklebin ince bordürü savat zeminde negatif görüntü verecek şekilde işlenmiştir. Mıkleb de şemse ve köşebentler mücevhersiz, üzerleri savatlı hatayî motiflidir. Mıklebin düz kenarında yarım şemseler içinde; "Mübarek bâd, Saadet bâd,



8 TSMK. 2/2121 Murassa Kur'an-ı Kerîm kabı, 16.yüzyıl ikinci yarısı Osmanlı, 17.5x10.5 cm

Devletbâd, İzzetbâd" yazıları yer alır. Sırt ve sertab bağlantıları altın örme zincir geçmelidir.

Cildin içi bordo deriden altın yalnız mülemma (parlak), gömme şemse köşebent ve bordürlüdür. Ana zemin halkâr (altın yaldız) süslemelidir. Üstün işçilik gösteren cilt saray mücellidleri tarafından yapılmış olmalıdır.

Kapağın dış yüzünde bordürde yer alan yazı frizi Derviş adında bir şair tarafından yazılmıştır. Şair, padişahın şiirlerinin konusunu açıklamakta ve ona dua etmektedir. Sonunda eserin toplanmasını, yazılıp ciltlenmesini Zeyrek Ağa'nın yaptırdığı yazılıdır. Zeyrek Ağa, Enderun ağalarından biri veya Hazinedarbaşı olmalıdır. En son paftada kabı yapanın kuyumcubaşı (serzergeran) Usta Mehmet olduğu ve 996/1588 tarihi okunmaktadır. Belgelere göre Mehmet Usta 1606 yılına kadar sarayın baş kuyumcusu olarak görev yapmıştır.

Kuyumcubaşı Mehmed bin İmâd Bosna olarak adı geçen ustanın üslûbunda yapılmış bazı eserler halen TSM. Hazine'de Kutsal Emanetler bölümünde sergilenmektedir. Ayrıca Sultan I. Ahmed (1603-1617) döneminde Macaristan Kralı ve Erdel Prensi ilan edilen Stefan Bocskay'a, Veziriazam Lâlâ Mehmet Paşa tarafından Peşte'de giydirilen taç, bu ustanın teknik ve üslûbundadır. Taç günümüzde Viyana Kunsthistoriches Museum'da korunmaktadır.

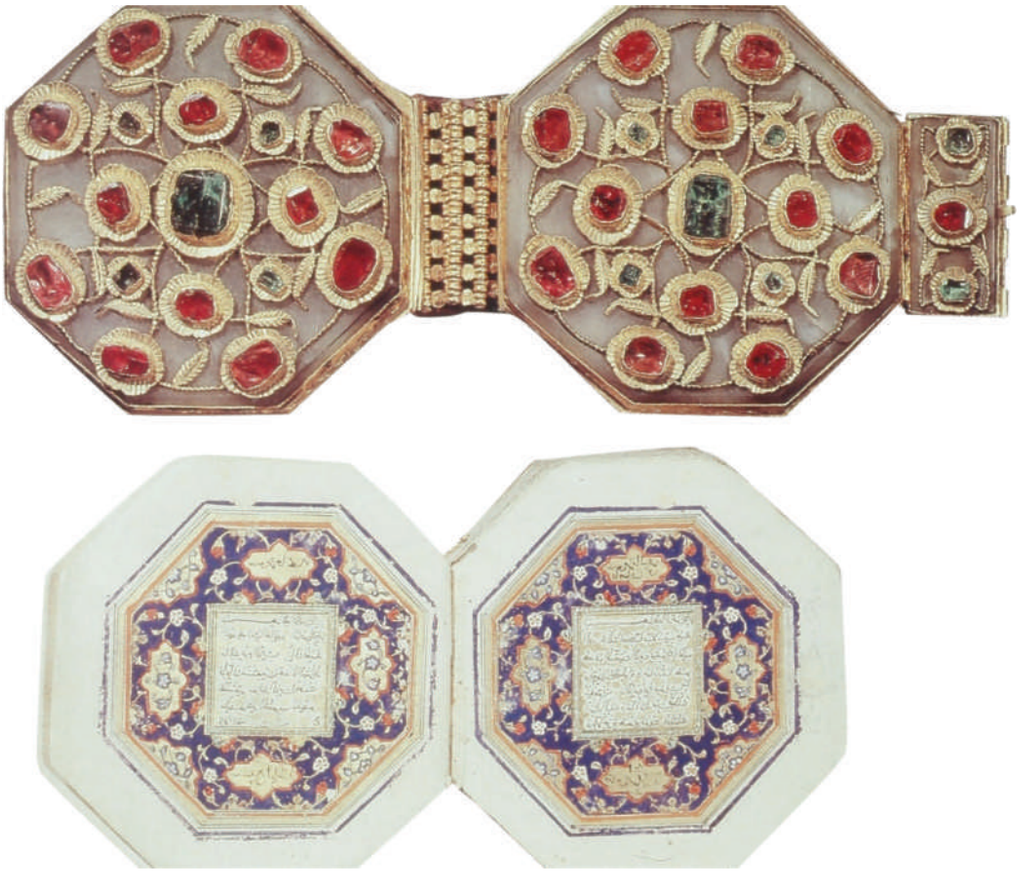
Hazine 2/3825 numaralı Altın Tören Matarası, 2/2273, 2280 nolu Anahtar Kilit, 2/2121 ve 2/2095 nolu Yeşim Kur'an-ı Kerîm kaplarının bağlantıları da altın örme zincir geçmelidir.

Medine'den gelen defterde adı geçen 2/2121 (Resim 8) nolu yeşim kabın sertabının dış yüzünde sonradan konmuş altın paftada "Vakf-ı Enver Paşa Nazırü'l Harbiyye, Hadimü'l-İslâmiyye" yazılıdır. Eserin iç kısmındaki işçilik 2/2120 no.ya kayıtlı ve 1001 (1592) tarihli altın Hırka- i Saadet sandığıyla benzerlik gösterir. Bu eserin kaydında da Medine'den geldiği yazılıdır. TSM. Kutsal Emanetler bölümünde 21/130 no.ya kayıtlı ve Hz. Muhammed'e ait olduğuna inanılan kılıç ile, 21/68'e kayıtlı yay kılıfı ve TSMK. EH. 207 no.lu altın Kur'an kabı aynı şekilde Mehmet bin İmâd'ın işçiliğini yansıtır.

16. yüzyıl Osmanlı murassa kaplı sancak Kur'an-ı Kerîm'lerinin iki zarif örneği olarak 2/2897 (Resim 9) ve 2/2087 (Resim 10) eserleri gösterebiliriz.

Klâsik dönemlerden sonra diğer sanatlarda olduğu gibi Osmanlı kuyumculuğu da 17. yüzyıl ikinci yarısından başlayan Batı tarzı ve beğenisinden etkilenmiştir. 18. yüzyıl'dan itibaren bu etki daha fazla hissedilir. Saray hazinesinde Avrupa etkisiyle yapılmış pek çok eser görmek mümkündür. Bunlar arasında kitap kaplarından bazı örneklerde mevcuttur.

Hazine 2/2094 no.lu Kur'an Kerîm kabı bunlardan birisidir. (Resim 11) 23x15 cm boyutlarındadır. Eyyûbî Mustafa bin Ömer ketebeli ve 18. yüzyıl hattıyla yazılmıştır. Kuyumculuk tekniği bakımından 2/2097 nolu, Ahmet Karahisarî'nin yazdığı 1546 tarihli Kur'an için 17. yüzyıl ortalarında yapılmış kap ile benzerlik göstermekle birlikte aynı kalitede değildir. Kabın iki dış yüzü gümüş kaplamadır. Bordür, şemse, köşebent, salbekler, sertab üzeri ve miklebin bir bölümü altın yaldızlıdır. Diğer yüzeylerde savat zeminde kazıma ile araları noktalı rûmî bezeme yer alır. Tek parça plâka kapaklar, mikleb ve sertab kalıpla çakılarak kabartma dal, yaprak ve çiçek motifleri oluşturulmuştur. Oyuklar halindeki yuvalara firûze ve yâkutlar alttan yerleştirilmiştir.



9 TSMK. 2/2897 Murassa Sancak Kur'an-ı Kerîmi, 16.yüzyıl ikinci yarısı Osmanlı. Çap: 5 cm



10 TSMK. 2/2087 Murassa Mahfazalı Sancak Kur'an-ı Kerîmi, 16.yüzyıl ikinci yarısı Osmanlı, 5x5 cm

Kabın içi krem renk seraser kumaşla kaplıdır. Eserin üzerindeki işçilik 17. yüzyıl ikinci yarısına tarihlendirilen TSMK. EH. 489 no.lu sancak Kur'an-ı Kerîm mahfazası ile de benzerlik göstermektedir. Bu tarz işçilik özellikle dönemin saatleri üzerinde görülür. Saray hazinesinde daha erken örneklerine 16.yüzyıldan itibaren rastladığımız sancak Kur'an-ı Kerîm mahfazalarının 19. yüzyılda Batı tarzında bir kuyumculuk işi gösteren en zarif örneklerinden biri 2/3383 nolu eserdir. (Resim 12) Sekiz köşeli sayfalara nesih hatla yazılmış Kur'an'ın baş sayfası tezhipli 979/1571 tarihli ve Şeyh Ferec ketebelidir. Altın kabı 6 cm çapında sekizgen biçimdedir. Üst kapağın çevresi altın kabartma çiçek dekorlu ve üzeri elmaslıdır. Ortasında aynı işçilikte üzeri elmaslı, kabartma yazı ile "Mushaf-ı Şerif" yazılıdır. Kabın alt yüzünde yine elmaslı yıldız motifi vardır. Zeminlerde kazıma ile küçük dekoratif desenler oluşturulmuştur. 17x17 cm ölçüsünde dışı yeşil kadifeden, içi kırmızı atlas üzerine altın sırma ve inci işlemeli bir kutusu vardır. 16. yüzyıla ait bir sancak Kur'anı içi 19.yüzyıl'da yapılmış bir mahfaza ve kutudan oluşan bu eserin eski envanter kaydında Dahiliye Nâzırı Memduh Paşa tarafından 1878 yılında Yıldız Sarayı'ndaki sergiye verildiği yazılıdır. Eserin üzerindeki işçiliği dönemin enfiye kutularında ve takılarında da görmekteyiz.

19. yüzyıl'a ait bir başka örnek TSMK. 2/3369 no.lu altın üzerine mine ve bolca elmas kullanılarak yapılmış Kur'an-ı Kerîm kutusudur. 18x12,5 cm boyutlarındadır. (Resim 13) Ön yüzünde altın üzerine yeşil mineli ve ortasında Avrupa tarzında elmas montürlü altından ve çiçeklerden oluşan bir süslemenin merkezinde fasaflı iri bir zümrüt yer almaktadır. Kutunun arka yüzü aznavur (kazıma) işi ile süslüdür, kapak üzerindeki oval paftada "Celle celâlûhü" yazılıdır. Koleksiyonda bulunan cüz keseleri, cilbentler ve bir adet Hilye-i Şerif mahfazası son devir Osmanlı kuyumculuğu için olduğu kadar işleme ve kumaş sanatı bakımından da önemli örneklerdir. Bu eserler içinde 269 no.lu cüz kesesi ayrı bir yere sahiptir. 1309/1891 tarihli hazine defterinde Abdülaziz'in (1861-1876) şehzadelerinden Mahmud Celaleddin'e ait olduğu kayıtlıdır. 20x14 cm boyutlarındaki bu eser siyah kadife üzerine altın sırma ile işleme, inci ve elmaslarla süslüdür. Kapak düğmesi ve üç püskülü kum incilerden oluşur. Sarı sırma dokuma bir askısı vardır. Bu cüz kesesinin bir başka eşi 2/3215 numarada kayıtlıdır.

Aynı dönemden 2/264 no.lu cüz kesesinin üzerindeki elmaslı yazılarda "Cihân içre bu şehzâde ola âfetten emîn / Yâ Hâfız, Maşallah, Yâ Hâfız / Hâfız ismine mazhar eyleye, Rabbü'l-alemin" okunur. (Resim 14)

Saray hazinesindeki cilbentler cüz keselerine nazaran daha sade bir işçilik göstermektedir. Bu eserlerden 2/275 nolu cilbent dosya biçiminde yeşil kadife üzerine inci ve sırma işlemelidir. 31x25 cm boyutlarındadır. İşlemelerde dönemin sevilen motiflerinden güneş, meşale, borozan ve ok kandilinden (sadak) oluşan kompozisyon yer alır. Kompozisyonun merkezinde yaprak biçiminde elmaslı bir pafta vardır. Arka yüzde aynı süsleme daha sade biçimde tekrarlanmıştır. Cilbendin içi aynı renk ipek kumaşla kaplıdır.

Hazine'de 2/3380 numarada kayıtlı Hilye-i Saadet ve murassa örtüsü koleksiyon içinde oldukça değişik bir örnektir. (Resim 15) Medine'den gelen eşyalar arasındaki kaydında Sultan II.Mahmud'un (1808-1839) başkadını Nevfidan Hanım tarafından Hz. Muhammed'in kabrine hediye edildiği yazılıdır. Eserin kağıt üzerine taş baskı hilyesi mihrap şeklinde düzenlenmiştir. Dikdörtgen biçimindeki çerçevesi altın yaldızlı gümüştendir. Çerçeve kenarları 19. yüzyıl rokoko tarzında kabartma çiçek ve yaprak bezemelidir. Hilyenin arkası yeşil kadife üzerine yaldızlı gümüşten güneş ışınları biçiminde bir süslemeye sahiptir. Örtüsü koyu yeşil kadife üzerine yine mihrap biçiminde düzenlenmiş yan yüzeylerde sarı sırma ile dal, yaprak ve çiçek işlemelidir. Yer yer inciler vardır, mihrap içinde inci ile Muhammed, Kelime-i Tevhid ve salât-ı selâm yazılıdır. Mihrab tepesindeki altın oyma Muhammed yazısının üzeri ise elmaslıdır. Sarı sırma püsküllü bir kordonu vardır.



11 TSM 2/2094 Murassa Kaplı Kur'an-ı Kerîm, 18.yüzyıl başları Osmanlı, 23x15 cm

Osmanlı saray hazinesinden bu yazıda tanıtmaya çalıştığımız küçük fakat önemli bir grup eserdir. Koleksiyondaki bu eserler bizlere Osmanlı saray kuyumculuğunun devirler içinde gelişen, değişen üslûp ve teknikleri hakkında bilgi verdikleri gibi hanedanın kitaba, özellikle Kur'an-ı Kerîm'e verdikleri önemi de yansıtmaktadır.



12 TSM 2/3383 Murassa Kaplı Kur'an-ı Kerîm ve mahfazası, Kur'an 979/1571 tarihli, mahfaza ve kutu Osmanlı 19. yüzyıl, Kur'an Çap: 6 cm, Kutu : 17x17 cm



13 TSM 2/3369 Murassa kaplı Kur'an-ı Kerîm kutusu, Osmanlı 19. yüzyıl, 18x12.5x5 cm



14 TSM 2/264 Murassa cüz kesesi, Osmanlı, 19. yüzyıl ikinci yarısı, 25x20 cm





15 TSM 2/3380 Hilye-i Şerif ve murassa örtüsü, Osmanlı 19. yüzyıl, Hilye: 25x18 cm, Örtü: 27x19 cm

KAYNAKÇA

Allan-Raby 1982, James Allan-Julian Raby, "Metalwork" **Tulips, Arabesques and Turbans Decorative Arts from the Ottoman Empire,** (edt. Yanni Petsopoulos), London, 1982, pp. 17-48 Pictures, 18-83.

Atıl 1987, Esin Atıl, **The Age of Suleyman the Magnificent,** New York, Harry N. Abrams 1987.

Bilirgen 1988, Emine Bilirgen, "Treasury" **The Splendour of Turkish Civilization.** Ottoman Treasures of the Topkapı Palace, Tokyo, 1988, pp. 55-56.

Bilirgen, 1995, Emine Bilirgen, "Osmanlı Saray Hazinesi'nden Murassa Kitap Kapları, Cüz Keseleri ve Cilbentler Işığında Osmanlı Saray Kuyumculuğu" **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi**, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, 1991 C. 3, T.C. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara, 1995, s. 385-395.

Bilirgen 2001a, Emine Bilirgen, " Osmanlı'larda Altın Eşya Tutkusu", **P Kültür Sanat ve Antika Dergisi** S., 20, Portakal Kültür Sanat Yay., İstanbul, 2001, s. 148-169.

Bilirgen-Murat 2001a, Emine Bilirgen-Süheyla Murat, **Topkapı Sarayı Hazine-i Hümayun**, Topkapı Sarayı Müzesi Yay., İstanbul, 2001.

Bilirgen-Murat 2001 b, Emine Bilirgen-Süheyla Murat, **Topkapı Palace The Imperial Treasury,** Topkapı Palace Museum Directorate Publ., İstanbul, 2001.

Bilirgen 2002, Emine Bilirgen, "The Ottoman Passion for Gold Objects", **P. Art and Culture Magazine,** Issue. 5, Portakal Art and Culture Publ., İstanbul, 2002, pp. 118-139.

Bilirgen 2008, Emine Bilirgen, "Osmanische Goldschiemedenkunst/Jewelry and Fashion in the Ottoman Empire" **Tulpen, Kaftans und Levni/ Tulips, Kaftans and Levni,** Frankfurt, 2008 pp. 222-263.

Çağman 1983, Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", **Anadolu Medeniyetleri Selçuklu/Osmanlı** C. 3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul, 1983, s. 97-315.

Çağman 1984, Filiz Çağman, "Serzergerân Mehmet Usta ve Eserleri" **Kemal Çığ'a Armağan,** Topkapı Sarayı Müzesi Müdl. Yay., İstanbul, 1984, s. 51-87.

Rogers-Köseoğlu 1987, J. Michael Rogers-Cengiz Köseoğlu, **Topkapı Palace the Treasury,** London, 1987.

Tanındı 1984, Zeren Tanındı, "Ruganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri", **Kemal Çığ'a Armağan,** Topkapı Sarayı Müzesi Müd. Yay., İstanbul, 1984, s. 223-253.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütp. YY. 827.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Seksiyonu Envanter Defterleri I-II.

SORU — CEVAP

Ben konunun çok içinde değilim. Bağışlayın ama biz Cihan Hanım'ın sunumunda, bazı ciltlerin üzerinde kayıtların ya da envanter kayıtlarının etiketlerini gördük. O etiketlerin saklama açısından bir usulü var mıdır? Çünkü bilemiyorum, bu alanın dışındayım ama el yazması bir eserin bu halinde tabirimi mazur görün ama vandalca bir değer var gibi gözüküyor. Yüzeyin yarısı bir kağıtla kaplanmış, kapatılmış ve üzerine yazı yazılmış. Sayfa içinde elle bazı şeyler yazılmış olabilir, o kimsenin günahı değil ya da kimin günahıysa onu bilemem ama… Resmi olarak müze kayıtlarında bilgiler bu tür eserlerin nerelerine koyulmalı? O bilgiler, resmi bilgiler, künyesi şimdiki Türkçe ile yazılmış. Oturduğumuz masada veya piyanoda

bir demirbaş numarası, bir bilgi olabilir ama biliyorsunuz ki engörünür, esas ifade edici yerde değildir. Hiçbir resmin üzerine, yağlı boya veya klasik resmin üzerine herhangi bir yerine hiçbir şey(bilgi) koyulmaz. Onun bir yeri vardır. Bilgilerin yazılmasıyla ilgili müzelerde belirli bir usul bir kural, bir boyut, bir malzeme var mıdır? Eserlerin üzerine bilgileri kağıtla yapıştırmanın dışında nasıl bir çözüm öneriniz olabilir? Müzeci ve bu konuda uzman olduğunuz için size soruyorum. Bu eserlerin saklanması ve korunması için nasıl bir çalışma yapılabilir, onu merak ediyorum?

Zübeyde Cihan Özsayıner: Efendim, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi 1965 yılında ilk defa Vatan Caddesi'nde Halıcılar Medresesi'nde Yazı Sanatları Müzesi altında açılmış ve o tarihten bu tarihe kadar, daha doğrusu benim göreve başladığım yıl 1983 yılıdır, o yıla kadar hiçbir sanat tarihçi, o müzede yer almamıştır. Tabii sanat tarihçisi olmayan insanla, benden evvelkiler bu kayıtları tutmuşlar. Fakat önemli değil bunlar. Sayın konservatör hocamız Nil Baydar ve ekibi, bunlara konservasyon ilkeleri açısından hangisinin kalkacağını, hangisinin kalacağını bilerek, tabii Osmanlıca yazılan eserleri kastetmiyorum, bundan sonra da Cumhuriyet devrinde yazılan yazılar, kaldırılacak şeyleri kaldırdılar. Son durum böyle değil tabii, bunlar eski resimler, konservasyon evvelinde yapılan çekimler bunlar. Müzecilik açısından şöyle bir şey var, artık elle yazmak yerine dijital olarak yazmalarının üzerlerine çipler yerleştiriliyor. Bu, eserlerin sayımlarında da çok büyük kolaylık olacak. Bu cihete bütün müzeler gidiyor. Hatta Süleymaniye Kütüphanesi buna başladı . Darısı Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nin başına. Bu, bütün müzecilerin geçmesi gereken bir sistem. Aylarca binlerce eseri saymak yerine üzerindeki cipler vasıtasıyla elinizdeki dijital göstergeyle çok kısa bir sürede yani yarım saat içinde 3 bin eseri sayabileceğiz bir sistem. Artık teknoloji çok gelişti. Biz de bunlara uymak zorundayız ve uyacağız d. Yani bu yolda çalışmalar var. Dediğiniz doğru, bu çok çirkin. Sanat tarihçisi olan, o eserin eğitimini olan insan ona yaralı hasta gibi dokunuyor. Yüzyılların yorgunluğu var ve bilinçsiz insanlar, daha evvel görev yapan kişiler ve bunarın cahilce sarf ettiği çala kalan mürekkeplerle yaptıkları işler, hatta aynı şeyler şamdanlar üzerinde de var. Çok güzel ajurlu buhurdanlar, bakıyorsunuz en olmayacak yerine kocaman envanterler. Bunlar cehaletten olan şeyler. Ama bundan sonra olmayacak, yani vakıflarda müzecilik daha bilinçli olarak devam ediyor. Devamlı olarak konservasyon uzmanlarıyla, sayın Nil Baydar hanım ve ekibi, Paul Beyle o zaman birlikte çalışıyorlardı, onların çok güzel bir hale geldi eserler. Çalışmalar devam edecek, depoda onarılmayan eser kalmayacak. Tabii bilinçli bir ekip tarafından, bu işi bilen insanlar tarafından yapılınca olması gerektiği gibi yapılıyor ve yapılacak da. Dediğiniz doğru insanın hakkaten içi eziliyor, böyle güzel bir resmin üzerine acayip bir etiket, haklısınız.

Efendim benim dünkü ve bugünkü oturumlara dair bir gözlemim vardı. O da şuydu: ölçekler. Slaytlardaki görsellerdeki ölçekler, tatmin edici değil. Bakarken önce eserin ölçeğini arıyoruz. Slaytlarda ölçeklerle ilgili bir problem var, halledilebilir mi?

Zübeyde Cihan Özsayıner: Ölçekle neyi kastettiğinizi anlayamadım ama?

Uğur Derman: Anladığım kadarıyla bir cetvel konulsa da kıyas edebilsek diyorsunuz. Doğrudur aslında, yapılmayacak şey değil.

Zübeyde Cihan Özsayıner: Yayınlarda yaparız inşallah, sizin isteğiniz üzerine.

Bu özellikle taşlı, firuzeli ciltleri kitap Mushaflarından ayrı tutuyorsunuz değil mi?

Emine Bilirgen: Ben sadece kuyumculuğu öne alarak oradaki o eserlerde ki kuyumculuğu öne alarak anlattım çünkü neden..

Yok hayır ben başka bir şey soracaktım. Onları ayrı mı muhafaza ediyorsunuz?

Mushaf kısmını, kap kısmını ayrı mı muhafaza ediyorsunuz?

Emine Bilirgen: Hayır, bazısının içinde kitapları sabit ve hiç ellenmiyor, sökecek halimiz yok. Fakat bazısı vakti zamanın da zaten öyle miydi, portatif miydi de sökebildi alabildiler. Bir başka kitabın uyan ölçütlerine göre bir kap yapıldı da o şekilde mi kolaydı bilemiyorum. Mesela Enver Paşa'nın Medine'ye gönderdiği ve I. Dünya savaşında Fahrettin Paşa'nın geri getirdiği 2121 numaralı Kur'an kabı, hiçbir iz yok, sadece kap. Muhakkak ki bir Kur'an-ı vardı, öyle şey olmaz tabi. O kadarını bilemiyoruz.

Benim merak ettiğim bir konu daha var. Konservasyon açısından bir şey ilgimi çekti. Şimdi hacimli taşlar, diğer kitap muhafazasında bir ize rastlanıyor mu? Yoksa bir koruma amacıyla bir kalın bir mukavvayla korunmuş mu ikisinin arasında?

Emine Bilirgen: Hayır, bir başka koruyucu bir yaprak bir başka yapraklar var ayrıca o kabın sonrasında tekrar ince bir deriden ön korumacı var. Onun dışında da süs amaçlı bezeme amaçlı bir şey var.

O taşların Mushaf'a gömülmesi gibi bir şey gözlediniz mi hiç?

Emine Bilirgen: Hayır olamaz çünkü dikkat ederseniz onun altı zaten düz, arka yüzler düz, herhangi bir kabartı oluşturacak şekilde değil. Ayrıca sonra gömlek yaprağı dediğimiz yaprakla tekrar o yazılı ya da en azından bazısında incecik bir kağıda tekrar bir yaprak var ondan sonra yazılı kısmına geçiyor.

Sorum Hilal Hanım'a, kendisi arşivlerde araştırma yaparken, mücellitlerin kağıtları veya yaptıkları tezhibi hazırlarken kullandıkları terkibi gösteren bir belgeye rastladı mı?

Hilal Kazan: Öyle bir belge yok, sadece kendilerine masraf olarak verilen mukavva, altın veya kağıt, deri masraflarını içeren ihtiva eden isimler var. Bunun haricinde herhangi bir bilgiye henüz maalesef ulaşamadım bilemiyorum. Arşiv çok geniş. Ben daha ziyade muhasebe ihtiva eden defterler zincirinden bu tür bilgileri edindim. Belki de daha farklı yerlerde kayıt bulunabilir ama hocam da pekalâ bilir ki o dönemde bu tür bilgiler çok fazla kaydedilmemiş maalesef. Herkes tarafından biliniyordu ne kullanıldığı. Dolayısıyla koymamışlar.

5. Oturum

Prof. Dr. Banu Mahir
Oturum Başkanı
MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölüm Başkanı

Bu oturum “Cilt Korumacılığı ve İslâm Ciltlerinden Örnekler” temalı bir oturumdur. İlk konuşmacı Hülya Sirel, “Yazma Eser Cilt ve Kitap Aydınlatmasına İlişkin Teknik bilgiler ve LED Kullanımımın Getirileri” başlıklı konuşmasını bize sunacak.

Doç. Dr. Hülya Sirel
Mimar Sinan Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğretim Üyesi

Işık Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi

El Yazması eser, Cilt ve Kitap Aydınlatmasına İlişkin Teknik Bilgiler ve LED Kullanımının Getirileri

Bu sempozyumda yer alan bildirilerin yalnızca konu başlıklarına göz attığımızda ciltlerin ve el yazması yapıtların ne kadar özen, emek ve yaratıcılık isteyen bir uğraşının ürünü olduğu hemen anlaşılmaktadır. Usta sanatçıların yarattığı değerli çalışma ürünleri gün gelir, kişiye özgü ya da topluma açık alanlarda sergilenmeye başlar. (Resim 1-2: Gülbenkyan Müzesi'nde vitrinde sergilenen ciltler. Fotograflar: Hülya Sirel, Lizbon-2012) Sergilenme süreci ile birlikte bu değerli nesneler, ısı, nem, görünür ya da görünmeyen ışınımların etkileri ile karşılaşmaya başlar. Bilinçsiz bir sergileme sürecinde yapıt; birkaç yıl içinde, ışınımların zararlı etkiler nedeniyle, geri dönüşü olmayan pek çok değişikliğe, daha açık tanımı ile zarara uğrayabilir.



1

Cilt ve benzeri ürünleri bir vitrine koyup üzerinde yeterli bir aydınlık düzeyi oluşturmak sergilenen yapıtın tüm özellikleri ile görünmesini sağlamaz. Bu nedenle cildin özgün yapısının, renginin, işlemelerinin, dokusunun ve boyutlarının olduğu gibi algılanmasını sağlamak için



2

aydınlatma tekniğinin doğru kullanılması gerekir. Aksi takdirde izleyici vitrine bakdığında, zeminde yalnızca leke gibi duran bir cisim algılar. Bu aşamada aydınlığın az ya da çok olması gibi niceliksel bir özellikten söz etmiyoruz.

Bu sunumda ışığın neden olduğu zararlara ve önlemlere çok kısa değinilecek, cilt ve el yazması eserlerin aydınlatılmasında önemli birkaç ölçütün açıklanmasının ardından son 10 yılın en önemli ışık kaynağı olan LED'lerin bu alanda kullanımı ile ilgili kısa bir bilgi verilecektir.

Sergilenen Yapıtın Görülmesi / Algılanması

Aydınlatma (lighting, illumination), "nesnelere, bunların çevrelerine, ya da bir bölgeye, bir kent bölgesine görülebilmeleri amacıyla ışık uygulamaktır."[1] Aydınlatma tekniğinin en geniş uygula-ma alanı mimari aydınlatmadır. İnsanın her tür eylem durumunu inceleyen mimar, bu eylem durumlarını en doğru şekilde ortaya çıkaracak aydınlatma tasarımını da yapar. Mimari aydınlat-mada, en özel durumları içeren, kuralların en sıkı uygulandığı konu müze aydınlatmasıdır. Bu-gün konumuz olan ciltler de müzelerde sergilenen nesneler arasında yer alır ve aydınlatma ile ilgili bir dizi öneri söz konusudur.

Ciltler, el yazmaları ve değerli kitaplar, aydınlatmada özel önemi olan bir grup içinde yer alırlar. Müzecilik alanında en yetkin kurum olan ICOM, nesneleri ışığa duyarlılığına göre gruplamıştır. El yazmalarını en duyarlı grubun içine koyarken, bunların en fazla 50 lx ile aydınlatılması gerektiğini belirtmiştir. Son öneriler 30 lx olması yönündedir. (Bu son derece düşük bir aydınlık düzeyidir ve beraberinde birçok önlem alınmasını gerektirir.) Bu durumda, bu konu ile ilgili verilmesi gereken ilk ve önemli bilgi şudur: "Sergilenme süresince cilt ve el yazmalarının üzerindeki aydınlık düzeyi 50 lx ü geçmemelidir" (resim 3-4: Gülbenkyan Müzesi'nde aydınlatma kurallarına uygun olarak, vitrinde sergilenen ciltler. Fotograflar: Hülya Sirel, Lizbon-2012)



3

Bu sınırlama, ışığın 380 nm den, 500 nm ye kadar duyarlı nesneler üzerinde kimyasal bozulmalara neden olmasından kaynaklanır. Işık, görsel algılamanın verisidir.

1 Sirel 1997, s. 216



4



5

Işık olmadan görsel algılama olamayacağından, ışıksız bir ortam düşünülemez. Ancak ışığın zararını en aza indirmek amacıyla yapılan çalışmaların ilk aşamasında aydınlık düzeyine üst sınır getirilmiştir.[2]
İkinci aşamada sergilendiği süreyi azaltacak önlemler araştırılmıştır. Bunun nedeni ışığın zararlı etkilerinin kalıcı olmasıdır. Yani, nesne ışık gördüğü sürece zarar söz konusudur ve bu etki kalıcıdır. Aydınlık düzeyinin süre ile çarpımı olan ve ışıklanma (light exposure) diye bilinen olgu, ışığın zararlı etkisinin kümülatif yani biriken bir etki olduğunu gösterir. Burada en etkili önlem, izleyici/ziyaretçi olmadığı saatlerde, yapıtın ışığının otomatik olarak kapanmasıdır. Otomatik denetim yanında birkaç denetim biçimi daha vardır. (resim 5-6: Işığa çok duyarlı bir nesneyi, ışığın biriken zararlı etkisinden koruma ile ilgili çok iyi bir uygulama. Fotograflar: Hülya Sirel, Brooklyn Museum New York - 2011)

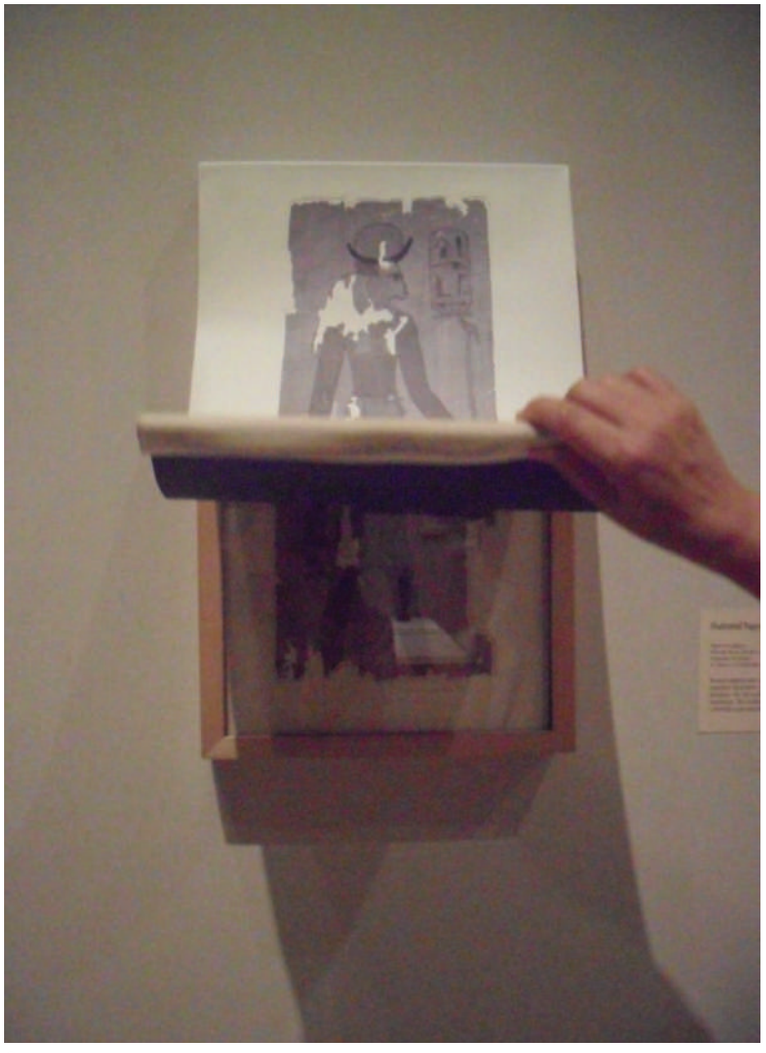
Işık yanında, ona eşlik eden morötesi (Ultraviolet/UV) ve kızılaltı (Infrared/IR) ışınımlar da nesne üzerinde zararlı etki yaratırlar. Kızılaltı ışınımların ısı ışınımları olarak adlandırılan bölümü, yarattığı sıcaklık değişimleri ile el yazması ve ciltte bükülme, şişme gibi biçim değişikliklerine neden olur. (Fiziksel bozulma) Havadaki su buharının yani nemin de işin içine girdiği bu süreçte oluşan zararların yarattığı bozulmada geri dönüş yoktur.

Morötesi ışınımlar ise cilt ya da elyazmasının renklerini değiştirirken, kâğıt liflerinin incelip kopmasına ve zamk gibi kimi maddelerin kırılgan bir yapıya dönüşerek kum gibi dağılmasına neden olurlar. Sonuç yine, geri dönüşü olmayan zararlardır. (Kimyasal bozulma) Bu iki zararlı ışınım, yani IR ve UV, yapıtların üzerine gelmeden tümüyle durdurulmalıdır. Bu ışınımları tümüyle durdurmak, bu konuda geliştirilmiş bir dizi teknik önlem ile olanaklıdır.

Konunun Aydınlatma Tekniği İçindeki Önemi

Aydınlık düzeyi ile ilgili sınırlama, bu konunun, öteki mimari aydınlatma konularından belirgin bir farkını ortaya koymaktadır. Genel mimari aydınlatmada, değişik eylem grupları için gerekli ortalama aydınlık düzeyi verilir ve belirlenen alt-üst sınırlar içinde kalması önerilir. Örneğin bir derslik aydınlatmasında sıralar üzerinde

2 Sirel 1991a, s. 24.



6



7

250 – 500 lx, bilardo masasında 200 – 500 lx, tenis sahasında 200 - 300 lx (kimi durumlarda 300-800 lx) arasında aydınlık düzeyleri önerilir. Oysa müzelerde, konumuz olan cilt ve el yazmalarını da içeren nesneler sergilenirken geçilmemesi gereken aydınlık düzeyi üst sınır değerleri verilir. Biraz önce verilen örneğe dönersek, derslikte önerilen değerlerin üzerine çıkıldığında boşa giden ışık akısı ve elektrik enerjisidir. Oysa bu değerli yapıtlar / ciltler daha yüksek aydınlık düzeylerinde sergilenirse, harcanan değerli yapıtın kendisidir.

Sergilenen Nesnenin Algılanması

Bu tür değerli yapıtların sergilenmesi konu olduğunda, yalnızca aydınlık düzeyini ayarlayıp, zararlı ışınımları durdurmakla problem çözülmez. Pek çok kişi, aydınlatmaya bu sınırlar içinde bakar ve yapıtın sergileme amacının, onu değerli kılan özelliklerinin görülebilmesi, algılanması olduğunu atlar. Görsel algılama, konu üzerinde yeterli aydınlık düzeyinin sağlanması yanında, onu aydınlatan ışığın yapısı ile de ilgilidir. Bu durum sergileme aşamasında, aydınlık düzeyinin yeterliliğinden daha önemli olup, ne yazık ki en fazla yanlış yapılan alandır. Kısacası, yalnızca yeterli aydınlık düzeyi değil, görsel algılamanın eksiksiz ve tam olmasını sağlayan, niteliği doğru ayarlanmış bir aydınlık düzeni oluşturmak gerekir.

Aydınlatan ışığın doğrultusu ve buna bağlı ortaya çıkan gölgelerin niteliği, üç boyutlu özellikleri ve dokuyu ortaya çıkarır. (resim 7: Işığın doğrultusunun doğru seçilmesi, yapıtın üçboyutsal özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlar. Fotograf: Hülya Sirel, Brooklyn Museum-New York-2011) Bu konu cildin dokusunun ve boyutlarının doğru ve eksiksiz algılanması için önemlidir. Işığın doğrultusu, yapısı yanlış seçilirse, cilt üzerindeki özgün doku algılanmaz olur; artık algılanan yapıtın gerçek görüntüsü değildir.

Aydınlatan ışığın rengi doğru seçilmezse, cilt üzerindeki renkler değişik algılanır. Örneğin kırmızılar turuncuya, maviler mora, sarılar daha abartılı sarılara dönüşür. Sanatçının kurmuş olduğu renk düzeni tümüyle değişirken; algılanan, sergilenen yapıtın gerçek görüntüsünden farklıdır.

Renk konusunda dikkat edilmesi gereken bir başka olgu da, renkli yüzeylerden yansıyarak ya da geçerek gelen ışığın renkli ışık olmasıdır. Işık ve ışıkta renk konusu, son derece zor ve karmaşık bir konudur. Bu nedenle sergi alanlarında renkli yüzeylerden kaçınmak gerekir. Böylece istenmeyen sonuçlarla karşılaşma olasılığı ortadan kalkar. Konunun daha iyi anlaşılması için şöyle bir örnek verilebilir: Kırmızı renkte bir nesnenin sergilendiği vitrin camında, nesne görüntüsü üzerine gelecek biçimde sarı boyalı bir

3 Sirel 1991b, s. 35





8

duvarın görüntüsü oluştuğunu düşünelim. Gözün, üst üste gelen bu renklerin her birini tek tek algılama yeteneği yoktur, algılanan bu iki renkli ışığın birleşerek oluşturduğu bir başka renktir.[3]

Buna benzer bir sorun da, sergilenen yapıtın arka plânının yani fonun seçiminde karşımıza çıkar. Yapıt kendi renginde bir fonda sergilenmez. Bu yaygın olarak en iyi bilinen kuraldır. Ancak daha az bilinen, yapıtın çevre etkisi denen olaya neden olan, görsel yanılgı yaratan renkler üzerinde sergilenmesidir. Gözün algılama yeteneklerinin sınırlı olmasına bağlı olarak ortaya çıkan bu kusurlu durumun ayrıntılarına sınırlı süre nedeniyle fazla girilmeyecektir.

Göz çok hareketli bir organdır. Belli bir şeye bakıldığı zaman bile sürekli kımıldar, bakış doğrultusu değiştirir. Bu bakımdan çevre ve ışıklılıkların bakılan alanın renk ve ışıklılığı üzerinde ve bakılan alanın da çevre üzerinde ve özellikle bakılan alan sınırlarına yakın bölgelerde uyma olayından doğan etkiler söz konusudur. Bir rengi kısaca "çevre etkisi" denen bu etkiden kurtarmak için, yakın değerde gri (renksiz) bir çevre içinde görmek gerekir.

Arka plan, renkli olacaksa düşük değer ve doymuşlukta yüzey renkleri seçilmelidir; seçilen ren-gin sergilenen yapıtın renginin tümleri olmamasıda olası göz yanılgılarını önlemek açısından önemlidir. Kısacası, fon baskın (dominant) olmamalı, öne çıkmamalıdır. Pek çok saygın müze ya da galerinin duvarlarını, sergi panolarını vitrin arka plânlarını, halk arasında kırık beyaz diye bilinen, orta koyulukta gri (grimsi beyaz) yapmalarının nedeni budur. (resim 8-9: Gülbenkyan Müzesi (Lizbon-2012), Brooklyn Museum (New York-2011),Tate Gallery (Londra-1988) ve Berardo Museum of Modern and Contemporary Art renksiz sergileme yüzeyleri. Fotograf: Hülya Sirel)

Yapıt üzerinde oluşturulan aydınlığın nitel ve nicel özelliklerini doğru düzenlemek de çoğu zaman yeterli olmamaktadır. Özellikle çok az aydınlık düzeyinin söz konusu olduğu el yazmaları ile ciltli ya da ciltsiz kitapların sergilendiği durumlarda, çevrede yer alan yüzey ve nesnelerin ışıklılıkları önem kazanmaktadır. Bir lambanın vitrin camında oluşan görüntüsü, sokağa ya da açık alana bakan bir pencere yüzeyi ya da bir ışık kaynağının doğrudan göze gelmesi ile çok hareketli organ olan göz etkilenir. Göz, uyumunu görme alanındaki en yüksek ışıklılığa göre yaptığından, çok çok az aydınlıkta sergilenen nesneyi rahat algılayamaz ya da yalnızca bir leke gibi algılar. (resim 10: Karşı duvar üzerinde oluşan yüksek düzeyde ışıklılık, sergi yüzeyleri üzerindeki aydınlık düzeyini etkilememektedir; ancak bu olgu, göresel algılama sürecinde 50 lx aydınlık düzeyinde sergilenen kitapların çok daha az bir aydınlıkta sergilendiği izlenimi yaratmaktadır. Fotograf: Hülya Sirel, British Musem Library, Londra-1988) Görsel algılamanın kusurlu olması sonucunu yaratan bu durum, kamaşma olarak adlandırılır. Sonuç yapıtın görüntüsünden verilen bir ödün ve sergilemede boşa giden bir emek olmuştur.

Uyma (Adaptation): Gözün görme alanının ışıklılık yada renk koşullarına alışması; Bu alışma sonunda varılan durum. Aydınlığa uyma, karanlığa uyma.
Kamaşma (Glare): Işıklılıkların uygun olmayan dağılımları ya da aşırı bir karşıtlık sonucu, nesnelerin ya da bunların ayrıntılarının ayırt edilmesinde bir yetenek eksikliği ya da bir güçlük, bir sıkıntıya yol açan görme koşulları.



9





10

Bir önceki paragrafta anlatılanlara bağlı olarak aydınlatma tekniğinde uyulması gereken çok önemli kurallardan birini burada vermek gerekir. Kısa ve çok açık olarak, "Işık kaynakları görünmek için değil, göstermek içindir" kuralına göre, ışık kaynağının görünmesi -istisnai bir iki durum dışında- çok önemli bir kusurdur.

Duyarlı Nesnelerin Aydınlatılması ve LED'ler

Günümüzün en çok konuşulan ışık kaynağı, Light Emitting Diode, yani ışık yayan diyotlardır. Kısaca LED denen bu ışık kaynağı, geçtiğimiz Eylül ayından başlayarak, AB ülkelerinde, Kanada ve Avustralya'da da üretimi ve satışı yasaklanan, akkor lambaların yerini almaktadır. Yüksek verimi, iyi ışık rengi, dimmerlenebilmesi ve çok uzun ömrü ile zaten kısa süre içinde, piyasada akkor lambaların yerini alan ancak enerji konusunda daha fazla kayıp istemeyen pek çok ülkenin yasaklama kararı ile birlikte akkor lamba konusunu bitirmiştir. (Hatta kimi üreticiler, 2020 yılına girerken aydınlatmanın %90 oranında LED lambalarla sağlanacağını söylemektedirler.)

1 Eylül 2009'da ilk olarak 100 W üzerindeki lambalar piyasadan kaldırılmıştır. Eylül 2010'dan sonra ise aşamalı olarak 75 W, ardından 60 W, 2012 yılında ise 40 W ve 25 W akkor lambaların satışına yasak getirilmiştir. Böylelikle 2012 yılı Eylül ayında Avrupa Birliği ülkelerinde, akkor lambalar tümüyle tarihe karışmıştır. Avrupa Birliği bu yolla hem enerji tasarrufu yapmak hem



11



12

de aydınlatma yoluyla atmosfere salınan karbon dioksit emisyonunu azaltmayı hedeflemiştir.

Kullanıcıya sunduğu olanaklar oldukça fazla ve önemli olan LED'ler, iç ve dış mekân aydınlatmasında kullanılmakta, kullanım alanı genişlerken, kullanıcı sayısı da hızla artmaktadır. Ancak kullanımının getirdiği kolaylıkların yeterince anlaşılmadığı, günümüzde karşılaştığımız örneklerde rahatlıkla görülmektedir. Dış mekânlarda kural tanımayan bir renk cümbüşü içinde bizlere sunulan LED'li aydınlatma düzenleri, bunca yıldır bütün eksiğimiz rengârenk ortamlar yaratmakmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. LED lambalar, sanki renkli - renksiz ışık oyunları için yaratılmış bir lamba gibi kullanılmakta, aydınlatma düzenlerinde henüz hak ettiği yeri alamadığı gözlemlenmektedir. Tabi ki bu lambaların kullanıldığı başarılı örnekler de vardır, ancak doğru kullanımı yeterince fazla değildir.

Konumuzda LED kullanımına baktığımızda ilginç durumlar ortaya çıkmaktadır. MoMa, MET gibi, alanında iddialı müzeler bu ışık kaynağına daha temkinli yaklaşırken, bizim müzelerimizde küçük boyutunun getirdiği kullanışlılık öne geçmekte ve LED'ler aydınlatma tekniğine ilişkin ayrıntılar dikkate alınmadan, özensiz şekilde kullanılmaktadır.

Aynalaşma, vitrin aydınlatmasında tasarımcıyı en çok zorlayan konulardan biridir. (resim 11 -12: Aynalaşma etkisi, pencerelerin görüntüsü izleyicinin sergilenen yapıtları rahat görmesini engellemektedir. Fotograflar: Hülya Sirel, Gülbenkyan Müzesi, Lizbon-2012) Aynalaşmayı yok etmek ya da azaltmak için yapılacak en önemli uygulama, vitrini içten aydınlatmaktır. Bu lambaların boyutlarının küçük olması, onları vitrin içine yerleştirmekte büyük kolaylık sağlar. Bugüne dek öteki ışık kaynakları ile bu çözüm her zaman mümkün olmuyordu. LED'ler bu konuda bizlere çözüm kolaylığı getirmektedir. *Aynalaşma düz bir saydam camın arkasındaki nesnelerden çok, ayna gibi bakılan kişinin bulunduğu yandaki nesneleri göstermesi durumudur.*

Çok az aydınlık düzeyi ile aydınlatılması gereken el yazmaları, değerli kâğıtlar, ciltli ya da ciltsiz kitapların sergilendiği vitrinlerde artık sıklıkla bu lambalar kullanılmaktadır. Böyle durumlarda karşılaşılan en yaygın kusur, LED'lerin gözden saklanmaması, ya da vitrinlerin camında görün-tülerinin oluşmasıdır. Özellikle bir dizi olarak (şerit) kullanılan LED'lerin, vitrin camı üzerinde oluşan noktalı görüntüsü, görme alanına girdiğinde rahatsız edici bir algılama süreci oluşmaktadır. Bu süreçte yapıt hak ettiği ilgiyi görememekte, bir anlamda sergideki önemini yitirmektedir. Daha da kötü olan, LED lambaların doğrudan göze görünmesidir. Yukarıda belirtildiği gibi, ışık kaynakları eğer göze geliyorsa, görünüyorsa bu bir kusurdur. Çünkü onlar, görünmek için değil, göstermek için kullanılır. Lambanın cinsi ve sahip olduğu özellikler bu kuralın ortadan kalkması için bir neden değildir.



13

Tam tersine bu lambalar sayesinde, kuralları daha rahat, daha kolay uygulayabilmemiz söz konusudur.

Konumuz olan ciltlerin ve buna bağlı olarak kâğıt ve kitapların sergilenmesinde öncelikle uyulması gereken birtakım kurallar vardır. Bu kurallar, gözün çevreyi algılamasına bağlı fiziksel özelliklerden ortaya çıkmıştır. Kişi ya da kişilere özgü felsefi yaklaşımların ürünü değildir. Kullanılan lambaların sahip oldukları özellikler bu kuralları değiştirmez. Yalnızca tasarımcının işini kolaylaştırır yahut zorlaştırır. LED'lerin pek çok iyi özelliğinin yanında ufak ve uzun ömürlü oluşu, mimarlara, ya da aydınlatma tasarımcılarına detay oluşturmada sağlamaktadır; ancak, bu özellikler aydınlatma tekniğini yaratan kuralların geçerliliğini ortadan kaldırmaz.

LED'in Geleceği ve Müzeler İçin Değerlendirme

Biz mimarların çok uzun yıllar uygulamaya konmasını beklediğimiz LED'ler, kullanım alanı çok yaygınlaşmasına karşın umulan teknik düzeye ulaşamamaktadır. Üreticiler kullanım süresi için 50.000 saat ömür biçmekte, ancak lamba için verilen garanti 3-5 yılı geçmemektedir. Böylece ortaya bazı belirsizlikler çıkmaktadır. Bu da birtakım firmaların ve aydınlatma tasarımcısının LED' lerden uzak durmasına yol açmaktadır.

Bu konunun çözümü için bir standart geliştirilmesi, bunun için de LED üreticilerinin bir araya gelip, aralarında konuyu çözmesi gereklidir.[4] Bu nedenle, aydınlatma sektöründe çalışan kişiler arasında - az sayıda da olsa- LED'in geleceği için olumsuz düşünenler bulunmaktadır. Müzelerimizde; konumuz olan cilt ve el yazması gibi, çok duyarlı nesnelerin aydınlatmasında LED'ler gerekli nicelik ve nitelikte aydınlık yaratırken karşılaştığımız pek çok sorunu çözmede kolaylık sağlamaktadır. Bu günlerde, İstanbul müzelerinde yaygın olarak yanlış kullanılan LED lambalarla, aydınlatma tekniğini iyi bilen tasarımcıların tarafından mükemmel projeler yaratılabilir, yeter ki konuya LED lambalardan değil de aydınlatma tekniğinin verilerinde girilsin, LED lambalar iyi bir projeyi oluşturan en iyi araç olsun.

4 Kramer 2012, s. 22-24.

KAYNAKÇA

Sirel 1991a, Hülya Kılıç Sirel, Müze Aydınlatmasında Zararlı Işınımlar ve Nesnelerin Bunlardan Korunması, **YTÜ Mimarlık Fak. Baskı İşliği**, İstanbul, 1991.

Sirel 1991b Hülya Kılıç Sirel, Müze Sergileme Vitrinleri ve Aydınlatılması, **YTÜ Mimarlık Fak. Baskı İşliği,** 1991.

Sirel 1997, Şazi Sirel, Aydınlatma Sözlüğü, **YEM Yayınları,** 1. Baskı, İstanbul, 1997.

Kramer 2012, Heinrich Kramer, Büyük Şeyler Vaat Eden Bir Işık Kaynağı ve Beklenmeyen Sonuçları, Proffessional Lighting Design-Türkiye **(PLD dergisi)** S., 43, s., 22-24, İstanbul, 2012.

Paul Hepworth The Yekşah Binding: Problems in a Name

My talk today will be about the bindings of seven manuscripts, which form a cohesive group, and one additional binding that lies outside this group. Let us take a quick look first at the seven closely related bindings so that you will have an initial visual impression of them. They were made in a 17 year period from 1795 to 1812 C. E. and I am presenting them to you chronologically.

Each of these seven bindings belongs to a manuscript that is an endowment deed of a woman in the Ottoman royal family. The endowments were personally authorized by the Sultan on the throne at the time the manuscripts were made and witnessed by the highest officials at court. As expressions of the special esteem accorded these particular women by the Sultan, the manuscripts are clearly productions of the imperial palace workshops. We have seen this already reflected in the style and quality of the bindings, but it can also be seen in the sumptuousness of the illuminations, the beauty of the calligraphy and the types and expense of the materials used throughout in making the manuscripts.

It is significant that the origin of this style of binding lies in the Ottoman royal ateliers and its use seems to have been restricted to the Ottoman court. For example, Prof. Dr. Ugur Derman, in his magisterial "Ninety-nine Qur'an Manuscripts from Istanbul", publishes such a binding on a Qur'an used by Sultan Abdulaziz, which was made in the royal workshops in the 19th century. Other examples that I have seen in European collections are also congruent with such an attribution: everything about the manuscripts, including their bindings, indicates production in the imperial nakkaşhane. Interestingly, the style seems not to have been copied on bindings for more ordinary manuscripts outside the court. Nor does it seem to have been copied by other Islamic ruling dynasties in Iran, India or elsewhere. In short, this style of binding seems to be a distinctively Ottoman type and an imperial one at that.

Unfortunately almost nothing has been published on this kind of binding in Western art historical literature. So I would be grateful to any colleagues who can direct me to research that has been made or theses written on this subject in Turkish. I do not know whether the earliest appearance of this style has been established or if its subsequent developments have been traced.

In the group of bindings being considered here, a programmatic integration in the decoration of the bindings and their accompanying textblocks merits attention. This is another feature indicating that they were produced in a milieu that involved close communication and cooperation between the bookbinders and the other craftsmen making the manuscript. Common decorative elements appear on both the bindings and in the illumination, such as this border. Used here to frame the outer covers, the same

border appears in several series of illuminations as well. In another instance we see the illumination actually spilling out of the textblock and onto the binding doublures. And certainly there is a sense of Baroque European influences appearing in the scrolls and volutes of the binding designs and in the illuminations.

It is not only the time and place of production which links these bindings. Even more fundamental is the approach used in physical making them. They all exhibit the use of more than one color of leather. The overall color of the binding is contrasted with one or more other colors of leather which are used to define certain parts of the design. Here borders, cornerpieces and central medallion in red leather are set off against the dark brown background. In this second example, the cornerpieces and medallion are in pale green leather while the outer border frame is pale blue leather, juxtaposed against the reddish brown background leather. The use of multi-colored leathers in these bindings contrasts with the mülevven binding type because of differences in the production techniques. The defined areas of color in the mülevven bindings are further emphasized by the recessing of the boards in these areas. Typically some of the background leather is cut out of the recessed areas and the contrasting color of leather is set into that space. In the technique we are looking at here, the thinly pared leathers seem to be laid over and adhered to the background leather. Here you can see a corner of the onlay leather that has lifted with the uninterrupted layer of background leather visible below. Moreover, without recesses in the boards, the design is all brought up to a level plane of the covers and becomes a much more surface embellishment. It does not depend on single engraved and shaped stamps which could be impressed into the leather. Its effects must be individually and minutely detailed by hand, a process I will consider at some length later in this presentation.

Other stylistic features highlight common elements in the group as well as some differences. Among these bindings, six of them have closely related inside covers. The inner surface of the boards is covered with reddish brown leather on which a gold lattice design is painted. In all of these cases, the same leather with its painted design extends from the inside cover to form a guard folio facing the doublure. These guard folios mark the beginning and end of the textblock ,. In only one of the bindings, the doublure is a beige paper and the extension from it that forms the facing guard folio is made of bright yellow paper.

The decorative vocabulary used on the outer covers of these bindings demonstrates a different set of associations among them. Here, again, there are two variants. In the first variant, four bindings have arabesques and palmette leaf designs that are much more classically laid out. In the second variant, three bindings show scrolls and interlacings in their design that are executed with broad lines and in which a Baroque European influence is more clearly to be felt.

Further elaboration of these designs is another criteria that leads to still different sub-groupings in these same seven bindings. On five of them, the gold painted patterns are stamped with small rosette forms and impressed with small lines to create a shimmering surface. In two of them, this further tooling is absent. The small impressed hatching lines are the feature used to give the first five bindings their name in Turkish: yekşah bindings.

I have spent a couple of hours talking about this technique with Gurcan Mavili, one of Turkey's present-day master binders. I want to thank him here for generously sharing his time and knowledge with me. According to Gurcan Bey, there are no binders working today in Turkey who still use this technique and consequently no one is entirely sure what tool was used to produce this yekşah effect. Some inferences about it, however, can be made from studying the impressions left in the leather. The lines are relatively short and narrow. They were made with an edge that was pointed enough to leave a clear impression and yet dull enough not to cut the leather. Gurcan Bey had been told that the tool had two or more parallel edges so that more than one impression could be made at the same time. This would greatly speed up the tooling process and reduce the time the binder would have to spend in the decoration of a single binding. Indeed, the first impression made by the application of the hatching lines is that they are parallel. However, closer study of the marks has led me to conclude that they are actually made one by one with a tool that has only a single, individual edge. Let me show you some of the evidence for this assertion. Here the marks appear to be parallel but the beginnings and endings of the lines are diagonally offset. If the tool had two or more fixed edges, then the impressions made by it would have to begin and end at the same place. Only by using a tool with a single edge could the lines be staggered relative to each other. Notice too in the decoration of this leaf that the lines are not actually parallel but converge towards the point of the leaf. Again, two or more edges fixed parallel to each other at a given distance would not be able to produce this effect. In all of the bindings in this yekşah group where the hatching lines are present I have been able to find evidence that seems to me to show that they could only have been made with a single-edged tool. I am hazarding a guess that the tool looked something like this. Perhaps a tool of as yet unidentified purpose may be located in the Topkapi Museum or other collections which is the missing yekşah tool.

What implications does this have then for the production of these bindings? I think we should question our initial assumption that time-saving would have been a high priority for the binders in the court workshops. It is true that stamps had been developed and used to create exquisite bindings and that the impression of a single stamp was much quicker than creating a design from a composite of individual forms, each applied individually with a different tool. But when we consider the types of designs that were created by the stamp, I do not think that the stamp was used in order to save time.

Rather, these designs simply cannot be made in any other way than with a stamp. This design, for example, of an arabesque pattern with flowers, leaves and stems is too complicated and diverse to create by combining single elements each carried by a different tool. So the time-saving inherent in using a stamp was fortuitous but not the goal in itself.

To support this contention, I turn to the illuminations included in these manuscripts. We see no attempt here to find time-saving shortcuts. The designs are worked out in impressive detail. The palette of colors is extensive, the workmanship exquisite. The pinpricks used to add sparkle to the already gleaming gold surfaces must have required enormous labor, even by master craftsmen who were highly trained and experienced. So for me it is not a contradiction to find evidence of the same intensity of labor in the decoration of the bindings.

In fact, perhaps the amount of labor involved in making a yekşah binding may have been one of the major reasons why it was not a style copied for more modest manuscripts outside the court. The efforts of the court craftsmen was essentially subsidized by the Sultan. This was not true for binders working outside the imperial nakaşhane. In these other ateliers, the binders would have had to charge their customers fees commensurate with the effort and time they put into each binding. A stamp would clearly be more economically viable under these circumstances. With a single stamp impression the binders could create a complex and aesthetically pleasing design. By contrast they would have to spend many additional hours decorating a binding with a yekşah tool and it would have had to be much more expensive as a result.

Now I want now to show you the final binding we will consider today, which lies outside the group we have been discussing so far. This binding is on a manuscript calligraphed by Kazasker Mustafa Izzet, who was born in 1801 and died in 1876 C.E. So it probably dates roughly 50 or 60 years later than the manuscripts described earlier. The manuscript by Kazasker Mustaf Izzet is a sort of instruction manual about how the different combinations of letters are written in the Arabic script. Given the extensive use of illumination and the quality of the illumination, the manuscript is almost certainly a product of the imperial court workshops intended for the education of a child in the royal family.

It also has a yekşah binding ; in the detail photograph of the binding you can see the hatching lines which give this binding type its name. That name implies a close relationship with the other yekşah bindings we have looked at. To consider that relationship more fully, I want now to compare many aspects of this binding with one of the yekşah bindings in the earlier group and also with one of the non-yekşah bindings there. As before, we can look at a variety of different crieteria to do this. First let us consider recessing of the boards: all are alike in not showing any recessing. In terms of the decorative vocabulary of the covers, the first and second are alike in the forms that are used and the third is quite different, showing even more European influence than the other two. In terms of the colors of metallic paint used on the covers, the first and second both have two colors of gold-yellow and green-used in a similar way, while the third has two colors of gold and silver. In the decoration of the covers, the second and third both show yekşah hatching lines and small rosette stamp impressions while the first is without this additional tooling. The first and second binding both use a smooth grained leather while the third shows a strong graining pattern. When we consider the doublures, the first and second both have leather doublures and an extension folio of leather, whereas the third binding has a paper doublure and a paper extension folio. The decoration of the inside covers on the first and second binding also shows a similar gold lattice pattern while the third is relatively undecorated.

Looking at this data in table form, it is apparent that the relationhip of the first and second bindings is probably even closer than that between the second and third, although it is only the latter two that share the same name. However, I would contend that whatever name we give to the second binding has to be the same name for the first as well: if this is a yekşah binding, then so is this one.

This might appear to set up a kind of contradiction: the first binding lacks the very effect-the hatching lines-which would be specified by its name. Still there are many art historical precedents for such a situation. Let me give you one example. A particular kind of carpet woven in 16th century Kerman, in Iran, was given the name “vase carpet” because of the distinctive appearance of a vase motif in the pattern. However, as more of these carpets came to be identified it became clear that not all of them had a such a vase. But the name remained: what actually linked the carpets to each other was a number of features, and the vase was simply the easiest of these to refer to. So it came to represent the larger complement of characteristics shared by the carpets in the group.

The parallel to the bindings here is, I think, a good one. Analysis of these bindings shows that there is more than just the presence of hatching lines to distinguish the yekşah type. Rather there is an range of features shared by these bindings: the time and place of production, the way they are made, the materials used, the decorative vocabulary and aesthetic values they demonstrate. The yekşah binding as a name is too well established to abandon, but the bindings shown here without the yekşah hatching lines are clearly a variant of this type. They require us to look more closely at the relationships establishd by our terminology and to broaden our understanding of the works of art we are trying to describe.

Dr. Elaine Wright

How Was It Cut? An Initial Exploration of the Technique of Filigree Production[1]

The filigree, or cutwork leather, patterns laid over coloured grounds that were used to decorate the inside covers, or doublures, and occasionally the outer covers, of Islamic manuscripts have to date been little studied, and any attention they have received has tended to focus on style (types of patterns and palette) and patronage.[2] However, technique-materials, tools and methods of production-will instead be considered here.[3]

Filigree first began to appear on the doublures of Persian manuscripts in the early fifteenth century, and like so many aspects of Persian book production it soon became a feature of the bindings of Ottoman



1 Doublure, Jami' al-usul of Ibn al-Athir, 839/1435-36, Iran (34.8 x 25.5 cm), Chester Beatty Library Ar 5282.

1 All illustrations are reproduced courtesy of the Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin.

2 As far as I am aware, the only other study devoted solely to filigree is Alison Ohta's excellent article 'Filigree Bindings of the Mamluk Period', Muqarnas, vol. 21, 2004, pp.

3 With the exception of just two examples-one Ottoman and one Mughal-all doublures discussed are from Persian manuscripts. This is an initial exploration of the ways and means by which filigree was produced and further research will be needed to determine regional and chronological differences in production that might have existed. Mamluk filigree will not be discussed, for which see the article by Alison Ohta listed in the previous note.



2 Detail of fig 1 (4.0 x 2.7cm).



3 Detail of the doublure, Collection of Epics, 800/1397, Iran (6.5 x 4.8cm), Chester Beatty Library Per 114.

and Mughal manuscripts as well. It is usually assumed that these incredibly intricate, lace-like patterns were cut with a knife. However, in their book Islamic Bindings and Bookmaking, Bosch, Carswell and Petherbridge note that in 1910, Theodor Gottlieb suggested that filigree might have been produced by the use of stamps,[4] although this idea seems never to have been taken seriously. In fact, it was soon dismissed by Josef von Karabacek, because, he said, in the historical sources it is the Arabic verb qata', 'to cut' that is always used when referring to filigree.[5] But actually, the historical sources seem to make no certain reference at all to the production of filigree and, besides, whether a knife or some sort of cookie-cutter-like stamp were used, one would still refer to the cutting of the leather. Is it possible, however, to determine merely by looking at the surviving examples of filigree exactly what tool was used to cut the leather to produce these very beautiful patterns?

Filigree of the Fifteenth Century

The first four examples of filigree to be considered were all produced in the fifteenth century, and the first of these is the doublure of a manuscript dated AH 839 (AD 1435) and probably produced in Shiraz at the command of the Timurid prince Ibrahim Sultan (d. 1435) (Figure 1). The leather is thick and firm and from the detail of one of the cornerpieces of the doublure, the very precise cutting of the filigree and the fine detailing of the blossoms and palmette leaves is visible (Figure 2). The filigree has been laid over a mainly gold and blue ground, with smaller areas of green ground. Surprisingly, the blue and gold grounds are paint, but the dark green ground is textile. It seems that in the fifteenth century textile was used for dark green grounds,[6] but paint for gold and blue grounds. In miniature painting and illumination, a dark green pigment is usually verdigris, and perhaps textile, not paint, was used as ground for filigree in an attempt to avoid the highly corrosive effects of this pigment.[7]

Quite different is the filigree doublure of another manuscript, a well-known Collection of Epics (Figure 3). Although the manuscript is dated AH 800 (AD 1397), the binding (both the cover and doublure) is much later and was probably added to the manuscript about 1470.[8] Unlike the previous example, the leather of this doublure is quite thin and so would presumably have been fairly easy to cut. As in the previous example, a sense of depth and texture has been created by the detailing added to each small palmette leaf of the filigree pattern. This time the ground is all gold and it has been punched, or pricked, with a pattern of four tiny dots.

The third example is from a manuscript that is undated, but which was probably produced in about the mid 1450s (Figure 4). Unusually, the filigree is on the outer covers of the manuscript. Because of its fragile nature, filigree was most often used on the doublures of manuscripts, and it is likely that this filigree cover was in fact originally the doublure of the manuscript, but that at some point in the manuscript's history it was rebound and the filigree doublures were used to replace the manuscript's damaged covers.[9] In each of the previous two examples, the areas of filigree and the surrounding

4 See Gulnar Bosch, John Carswell, and Guy Petherbridge, Islamic Bindings and Bookmaking, Oriental Institute, University of Chicago, 1981, pp. 69-70, citing Th. Gottlieb, Bucheinbände: K. K. Hofbibliothek, Vienna 1910, col. 4.

5 See Gulnar Bosch, John Carswell, and Guy Petherbridge, Islamic Bindings and Bookmaking, Oriental Institute, University of Chicago, 1981, p. 70, citing K. Karabacek, 'Zur orientalischen Altertumskunde IV Muhammedanische Kunststudien.' Vienna-Kais. Akademie der Wissenschaften Philosophischen-historische Klasse. Sitzungberichte, CLXXII, 1913, p. 40.

6 Pale green grounds, as used in some fifteenth-century Shiraz doublures, are paint not textile, as, for example in the doublures of Chester Beatty Library Ar 4194 and Per 275.

7 The source of the dark green textile dye is not known.

8 The binding has previously been published as being contemporary with the manuscript, and therefore put forth as an early example of Persian filigree (see Barbara Brend, "The Arts of the Book," The Arts of Persia, R. W. Ferrier (ed.), Yale University Press, New Haven and London, 1989, p. 235, fig. 5). However, this is incorrect. In particular, the detailing of the cover is clearly in a Turcoman style.

9 There is clear evidence of repair: the spine has been rebacked and the fore-edge flap replaced, with the same leather used for these repairs covering the outer edge of what is now the two filigree covers. The doublures are now of plain, undecorated leather.



4 Cover, Sad kalima, mid 1450s, Iran (21.4 x 13.5 cm), Chester Beatty Library Per 126.



5 Doublure, Al-Jami al-sahih, 863/1459, Iran (29.0 x 18.6cm), Chester Beatty Library Ar 4248.

leather are a single continuous piece. But in this example, the filigree-filled oval medallion is a separate piece of leather that was cut out of the full sheet of leather before the full sheet was pasted to the pasteboard core of the binding. Once the filigree pattern had been cut into the smaller, oval-shaped piece of leather, it was set (presumably pasted) back in place. This is indicated by the clear cut line that runs all around the oval medallion. Presumably, this was a precaution against an error being made in the cutting of the filigree that might have resulted in the whole sheet of leather being spoiled.[10]

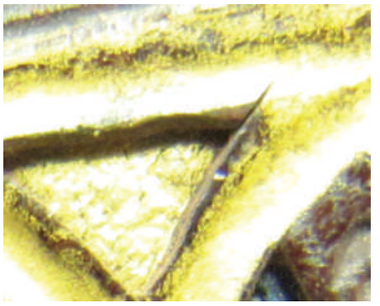
In partial response to the question posed above, at the end of the second paragraph, we can be certain that at least some filigree was cut with a knife simply by looking at it. For example, the filigree of the doublure of a Shiraz manuscript dated AH 863 (AD 1459) looks, on first glance, as though it has been quite carefully cut (Figure 5), but when looked at under magnification it is clear that the cutting of the filigree is in fact rather crude and coarsely executed (Figure 6). In particular, the contours of the stems and blossoms tend to be somewhat angled rather than the elegant, smooth curves they should be. But what is especially interesting is that upon even closer inspection overcuts can be seen (Figure 7), places where the knife has slipped and cut too far into the leather, clearly indicating that the filigree was cut using a knife.[11] Once the filigree was cut, the detailing of each motif had to be added. Although that too has been crudely done, it would still have been a labour-intensive task, and it would have been even more so in the other examples, such as Fig. 1, in which the detailing is more extensive and more refined. Could the first three examples instead have been cut with a stamp, one that was a sort of

10 That it is clearly a cut line, not merely a deeply tooled line, is obvious when it is looked at under magnification.

11 Over time, as the leather ages, tiny cracks may appear along the edges of the filigree, but there is a clear difference between cracks and overcuts.



6 Detail of fig. 5 (3.0 x 2.6cm).



7 Detail of fig. 5 showing an overcut (in the mid to upper right of the photograph) (0.4 x 0.5cm).

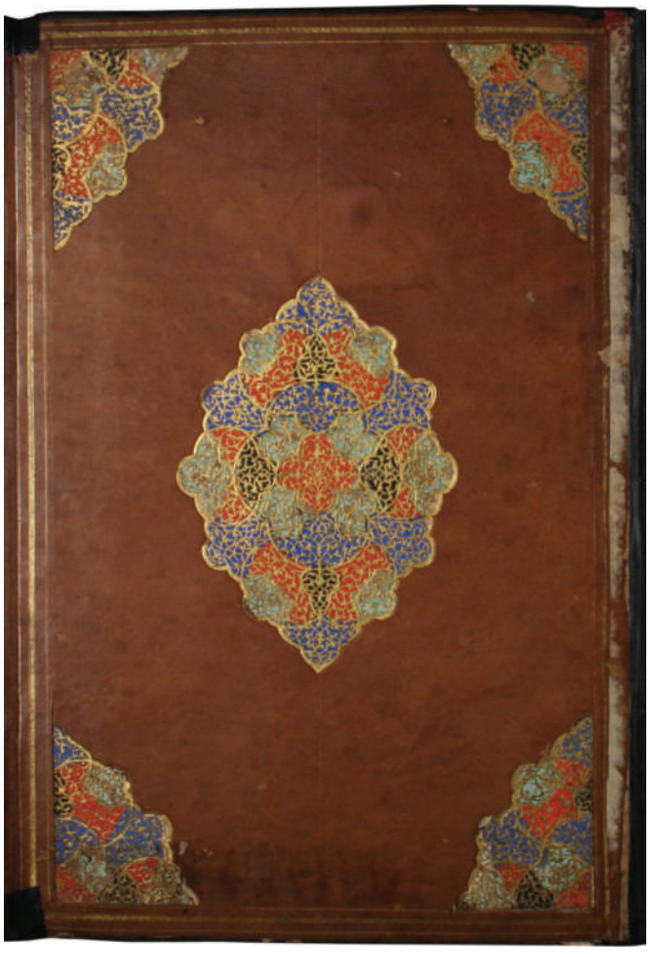
all-in-one tool that both cut the leather and at the same time impressed the details into the surface of the, presumably moist, leather?

Filigree of the Sixteenth and Later Centuries

Very different from fifteenth-century examples is the paper-thin type of filigree often used on bindings produced in the sixteenth and later centuries (Figure 8). In fact, this very thin filigree is frequently described as actually being made of paper not leather, but, if looked at under magnification, the grain of the leather can in fact be seen clearly.[12]

Blue, green and gold are the three colours used for filigree grounds in the fifteenth century, but as in this manuscript, in the sixteenth century the palette becomes much broader. Black and orange are now used, as well as blue. Green, though still used, is now usually a pale, not dark, green-and this new, pale green is, like all the other colours, always paint not textile. Gold is not used for the ground, but instead the leather filigree itself may be gilded. And there is never any tooling or other detailing of the palmette leaves of this paper-thin filigree. However, sometimes, the wide bands between the separate areas of colour have been punched to create rows of circles or dots in relief (Figure 9).

The doublure reproduced as Fig. 10 is from a manuscript dated AH 982 (AD 1574-75) and is just one of a very large number of doublures of this type produced in the sixteenth century, most of which are

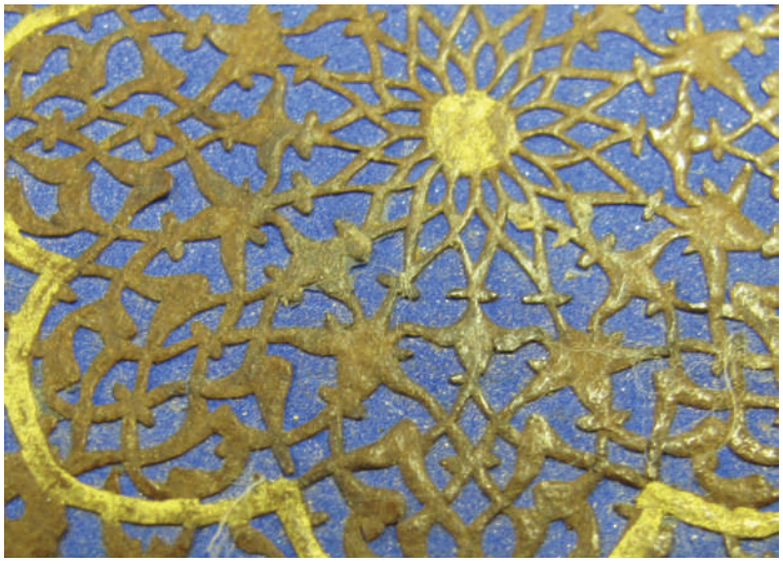


8 Doublure, Qur'an, Juz XVIII, 16th century, Iran (36.2 x 23.8cm), Chester Beatty Library Is 1490A.

12 Even in cases where the filigree is gilded, the grain of the leather can be seen. That this type of filigree has in the past been described as paper is almost certainly simply because it was not looked at closely enough under magnification and perhaps it was also assumed that leather could not be pared so thinly. In his Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum (World of Islam Festival Trust in association with the Victoria and Albert Museum, London, 1983), Duncan Haldane often describes the filigree as being made of paper in the title of an illustration caption but then in the main body of the caption describes the same filigree as being made of leather, or vice versa (for example, see no. 96, p. 97 and no. 104, p. 108), making it clear that he was not at all certain of what material the filigree was actually made.



9 Detail of the doublure, Qur'an, mid 16th century, Iran (3.4 x 3.7cm), Chester Beatty Library Is 1545.



11 Detail of fig. 10 (2.0 x 2.2 cm).

almost identical in size, composition and palette. What is perhaps the earliest example of this type is the binding to the Shahnama, produced in Tabriz in about 1535, for the Safavid sultan Shah Tahmasp (r. 1524-76)[13], although most other examples seem to date to the second half of the sixteenth century and are on manuscripts that were probably produced in Shiraz. On these doublures, the bands between sections of the filigree pattern are gilded, but the rest of the filigree is black, or else a very dark brown, and again the filigree is paper-thin, but definitely it is very thinly pared leather, not paper. The palette used for these doublures is always the same, with the dark filigree set against a blue painted ground, and again there is

13 Reproduced in Jon Thompson and Shelia Canby (eds.), Hunt for Paradise, Court Arts of Safavid Iran 1501-1576, Skira Editore, Milan, 2003, no. 6.6, p. 161, and also see 6.17, pp. 174-77 for a Qur'an also attributed to the patronage of Shah Tahmasp with a similar doublure.



10 Doublure, Qur'an, 982/1574-75, Iran (35.9 x 24.0 cm), Chester Beatty Library Is 1534.

no detailing of the palmette leaves of the filigree (Figure 11). That the filigree of these doublures was cut with stamps is suggested by the great number of examples that exist, most of which are the same size, and by the ease with which the paper-thin leather-especially with its lack of surface detailing-could have been cut.

Another development of the sixteenth century is filigree (always the paper-thin type) produced as rectangular panels, which are usually placed in the centre of the doublure and surrounded by bands of relief-stamped, gilded paper and/or cartouches filled with paper-thin filigree. In an undated manuscript produced about 1590 (Figure 12), the leather filigree is both paper-thin and gilded, but instead of a single piece of filigree being used for the central panel, two separate pieces of equal size have been arranged to form an uninterrupted pattern. (The seam between the two pieces runs horizontally through the central, mainly orange medallion.) That the filigree was not produced as a single piece seems in itself evidence of it not having



12 Doublure, Sifat al-ashiqin, circa 1590, Iran (25.5 x 15.7cm), Chester Beatty Library Per 237.



13 Doublure, Akbarnama, circa 1603, India (44.0 x 27.9 cm), Chester Beatty Library In 03.

been cut with a knife, but with a stamp, because, if cut with a knife, why not simply cut it as a single large piece?

Further evidence of these rectangular pieces of filigree having been cut with stamps is provided by the doublures of an early seventeenth-century Mughal manuscript (Figure 13). This time the filigree panel in the centre of each doublure consists of four separate pieces: two narrow end pieces and two larger pieces in the centre, with each of the narrow end pieces being about a quarter of the height of each large piece. (Each narrow piece of filigree is approximately 3.2 x 17.6 cm and each large piece approximately 13.8 x 17.6 cm.) It seems especially odd that four pieces in two different sizes have been used. Perhaps there was some sort of technical or mechanical



14 Doublure, Tadhkirat al-shu'ara, late 17th or early 18th century, Turkey (25.7 x 16.0cm), Chester Beatty Library T 438.



15 Detail of fig. 14 (2.3 x 2.1 cm).

reason that prevented stamps of larger sizes being made or used. Or smaller stamps may simply have meant more opportunity for the reuse of a stamp. For example, for this Mughal manuscript, five pieces of filigree, each 13.8 x 17.6 cm, would have been cut for use on the two doublures. One of the pieces was then cut into four pieces, with these narrow strips being placed at either end of the central panel of each doublure. The same stamp could be reused to create numerous other, larger or smaller compositions. Although the production of the stamp itself would be labour-intensive and thus expensive, this initial cost would be offset by the time saved each time the stamp was reused. Such savings would not be possible if the filigree had been cut with a knife, and they would at least have been reduced if a single large stamp had instead been produced. But what type of stamp was actually used? Was it indeed a cookie-cutter-type stamp, or could these rectangular sheets of filigree have been cut with a type of roller? If the latter, the filigree being cut would be a set width but its length would be limited only by the length of the skin being cut.

Not all filigree produced from the sixteenth century onwards was the paper-thin type, and an Ottoman manuscript of the late seventeenth or early eighteenth century has a doublure with filigree that is different from all other filigree considered here (Figure 14). However, it too is a common type, one in which a central oval medallion and semi-circular cornerpieces, each filled with dark filigree on a blue ground, are set within a surrounding field of dark reddish-brown or burgundy leather. Like the doublure in Fig. 10, it appears that numerous examples of this type were produced, which suggests that some sort of quick and easy method of cutting the filigree probably existed. The filigree is very fine, but fairly thick, and the overall pattern is very dense. But most interesting is the very sculptural quality of the filigree (Figure 15). It seems highly unlikely, if not impossible, that filigree such as this could be cut with a knife and then each tiny motif separately tooled, or somehow moulded, to create such very sculptural forms. That the filigree was instead cut with a stamp that at the same time moulded the leather seems much more probable. Thus, it seems that Theodore Gottleib was probably right after all and, as he suggested, at least some filigree was cut with stamps.

BIBLIOGRAPHY

Bosch Gulnar vd. 1981, Bosch Gulnar, John Carswell, and Guy Petherbridge, **Islamic Bindings and Bookmaking,** Oriental Institute, University of Chicago, 1981.

Brend 1989 Barbara, Brend, 'The Arts of the Book', **The Arts of Persia,** R. W. Ferrier (ed.), Yale University Press, New Haven and London, 1989, pp. 232-42.

Gottlieb 1910, Gottlieb, Th., **Bucheinbände: K. K. Hofbibliothek,** Vienna 1910.

Haldane 1983, Haldane, Duncan, **Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum,** World of Islam Festival Trust in association with the Victoria and Albert Museum, London, 1983.

Karabacek 1913, K., Karabacek, "Zur orientalischen Altertumskunde IV Muhammedanische Kunststudien" **Vienna-Kais. Akademie der Wissenschaften Philosophischen-historische Klasse. Sitzungberichte,** CLXXII, 1913.

Ohta 2004 Alison Ohta, "Filigree Bindings of the Mamluk Period", **Muqarnas,** vol. 21, 2004, pp. 267-76.

Raby-Tanındı 1993, Raby Julian and Zeren Tanındı, **Turkish Bookbinding in the 15th Century,** Azimuth Editions, London and l'Association Internationale de Bibliophilie, 1993.

Tanındı 2003, Tanındı, Zeren, 'Safavid Bookbinding', **Hunt for Paradise, Court Arts of Safavid Iran 1501-1576,** Jon Thompson and Shelia Canby (eds.), Skira Editore, Milan, 2003, pp. 155-84.

Thompson 2003, Thompson, Jon and Shelia Canby (eds.), **Hunt for Paradise, Court Arts of Safavid Iran 1501-1576,** Skira Editore, Milan, 2003.

Dr. Olga V. Vasilyeva
St. Petersburg Milli Kütüphanesi
Curator

Lacquer and lacquer-stamped Persian bindings of the 16th century in the National Library of Russia

The 16th century is the golden age for the art of the binding in Iran. Indeed, in the 16th century one can find not only the traditional stamped (often gilt) leather covers, but also both lacquer and lacquer-stamped ones. When and where did these types of binding appear? While some authors attribute it, with good reason, to Herat in the late 15th century[1], published specimens make general agreement fairly uncertain.

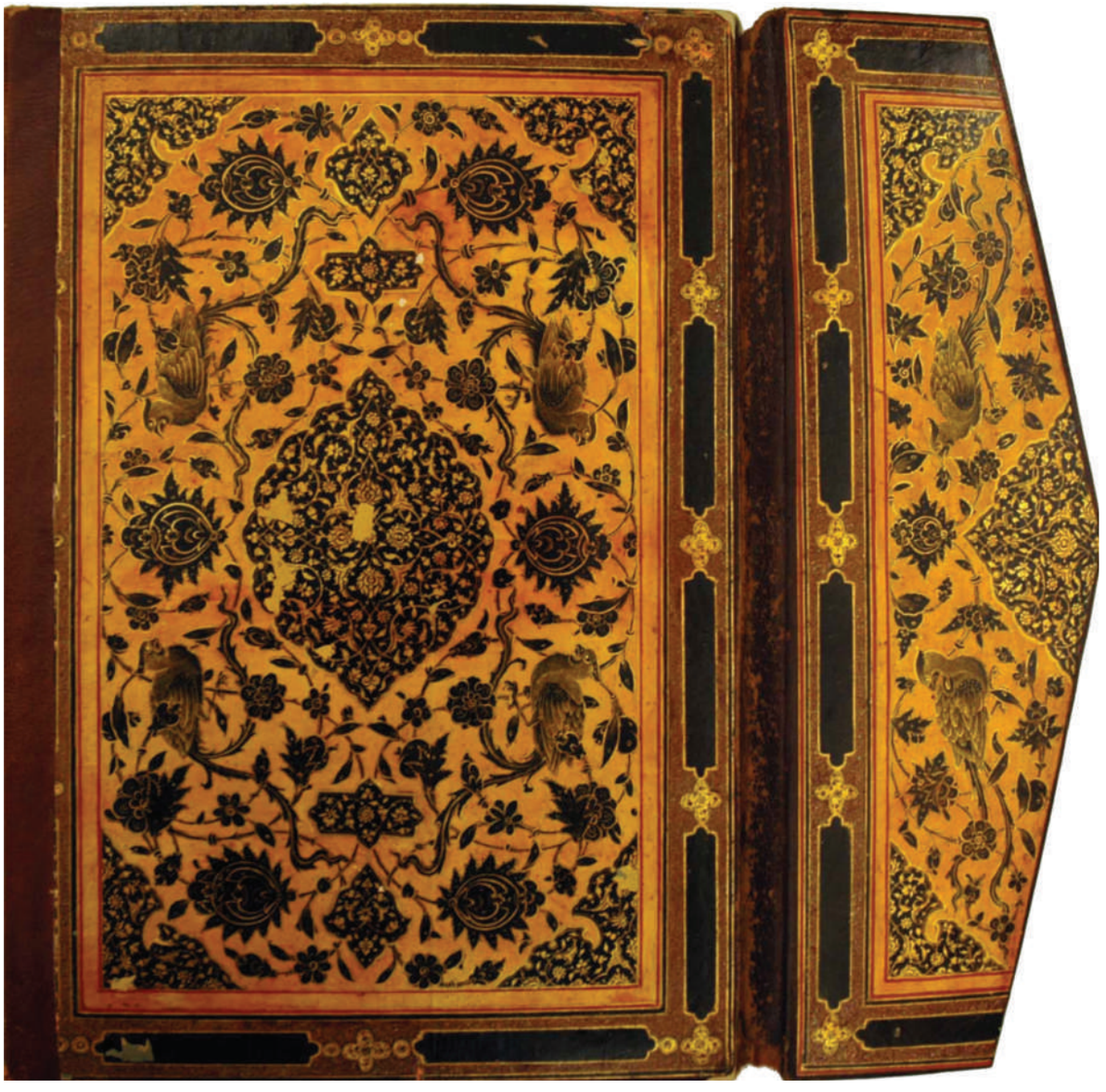


1 Guy va Chawgan by Arifi. 931 / 1524–5. 29x19 cm. National Library of Russia, Dorn 441

In 1994 several book-binding exhibitions were held in the National Library of Russia in St. Petersburg[2], on the occasion of the meeting

1 See: [11, p. 189].

2 On the Oriental collections see: [14].



2 God's Splendid Names copied in the late 15th – early 16th cent. by Sultan Ali Mashhadi. The binding of the 1560s–70s. 34 x 23 cm. National Library of Russia, Dorn 56

of the International Association of Bibliophiles. The exhibitions were accompanied by a set of small non-illustrated catalogues in Russian and French. Working on the catalogue of the Persian lacquered covers[3], I found that obviously not all of them are datable to the years of copying of the works bound. The world renowned specialist in the Iranian arts of the book, Oleg F. Akimushkin, helped me to find arguments for this or that dating and localization. We came to realize that most of the fifteen covers that were included in the catalogue belong to the second and third quarters of the 16th century, and about a half of them were added to the books later than the calligraphers had copied the texts (sometimes together with new illuminated margins). During the last years, occasionally returning to the same theme, I could specify that of the forty varnished covers of high artistic level from the collection of the National Library of Russia, about half were produced in the third quarter of the 16th century.[4]

The present article continues my own study of Iranian book binding and, on the other hand, it may serve as a good illustration to the printed works on Persian lacquer by Tim Stanley.[5]

Lacquer binding holds a special place in the art of the book. Chinese lacquer-tree painting underwent substantial revision in Iran. Persian lacquer (or rather, varnished) binding involves a papered cardboard surface, primed (probably adding varnish), then painted in monochrome, then decorated with ornamental patterns or miniature painting and varnished.

In the first stage of this development, the lids were decorated according to the traditional structure: a centre-piece *(turunj)* accompanied often with two small medallions *(sar-turunj)* and corner-pieces, always framed within an ornamental strip. The floral ornamentation may include birds and animals. For the background, black, green, wine-red or golden colours were used, while the drawing could be impressed with one, two or even more pigments.

The earliest datable varnished binding in the possession of the Library belongs to the poem The Ball and the Mallet (Guy va Chaugan) by Mahmud 'Arifi copied in 931/1524–5 and remarkable in many respects (Dorn 441[6]. Il. 1). First and most important, the copyist was Tahmasp al-Husaini, second Safavid shah, at that time a young boy of 11. Thus, we may suggest that the book was decorated and bound in the shah's workshop in Tabriz soon after it was copied. The outside lid represents a vinous field, with traditional elements (centre- and corner-pieces, medallions and a frame) in green and

3 See: [14].

4 See: [15, pp. 16-19, 66, 110].

5 See: [10; 11], on lacquer technique see also [17].

6 Shelf-number according to [2].



3. Ilah-i nama by Ansari. 1556–65(?) 25 x 17 cm. National Library of Russia, Dorn 259



4. Divan by Suhaili copied in the late 15th – early 16th. cent. by Sultan-Ali Mashhadi. The binding of the second-third quarter of the 16th cent. 24 x 15,3 cm. National Library of Russia, Dorn 452

black; both the structural elements and the field are full of floral, animal and ornithological patterns.[7]

The manuscript God's Splendid Names was copied in the late 15th–early 16th century by Sultan 'Ali Mashhadi, while its binding and marginal designs belong to the 1560s–70s (Dorn 56 Il. 2). What arguments do we have for such dating? First, the last page of the book contains an original "illuminated picture" showing a rampant dragon and a lion in two-tone gold against a blue ground, which is similar to four pictures that appear in the muraqqa' album compiled in 972/1564–5 for Amir Ghaib Beg, and now preserved in the Topkapi Museum[8]. In a preface, the celebrated calligrapher Mir Sayyid Ahmad al-Husaini al-Mashhadi locates the album in Herat, even though he more often stayed in his native Mashhad, where Amir Ghaib Beg became the *hakim* (governor). The gilder / painter making the fabulous beasts may also have been responsible for the pattern on the outer varnished lids of the Splendid Names.

Secondly, the doublures of the covers are decorated with filigree (openwork) technique[9], namely, with centre- and corner-pieces that are identical to the inside decorative elements of the binding of 1575 for Jami's Golden Chain (see below). The latter circumstance suggests a broader chronological range for the completion of the *Splendid Names* manuscript.

The next step in the development of the varnished binding is the representation of a landscape: garden or mountain, streamlet, flowers and trees, always with birds and animals, sometimes fantastical. Such miniatures are usually multicolored, more rarely they were drawn with two tints, one of which is gold. In this case we see just relative landscape elements as flowers and clouds.

Elegant varnished boards with the golden animals on a wine-red background adorn the copy of Ilahi-nama by 'Abd-Allah Ansari (Dorn 259. Il. 3). The inscription says: "Property of Sultan Ibrahim-Mirza presented by him to 'Ali-Bek". Ibrahim-Mirza, a nephew and son in-law of Shah Tahmasp I, was governor of Mashhad in 1556–65. In this city he established his own library-workshop where this book could have been produced and bound.

7 See: [7, pp. 180, 183; 11, p. 198]. On the manuscript see: [16, pp. 64-71, 121-122].

8 See: [9, pp. 185, 233–235].

9 In this technique the artisan would stamp a decorative element on a scrap of leather, remove odd leather fragments with a cutting tool, and encase the resulting gauze in the leather cover, placing it straight on the painted cardboard base. See: [12; 13; 16, pp. 13-14, 110].



5. Treatise on calligraphy of Sultan-Ali Mashhadi copied in 1514–20. The binding of the 1560s–70s. 23,3 x 15,2 cm. National Library of Russia, Dorn 454



6. Muraqqa-album of miniatures and drawings.1580s–90s. 36,7 x 24 cm. National Library of Russia, Dorn 488

On the contrary, the dating and localization of the binding for Suhaili's Divan (Dorn 452. Il. 4) is quite uncertain. It can not be dated by the copying of the text by the calligrapher Sultan-'Ali Mashhadi, namely between the late 15th and early 16th century in Herat. First, the covers, a couple millimeters shorter than the bulk of the book, indicate a different original purpose. Besides, the colours and general style on the inside resemble the doublures of 1530s. Details of the landscape painting on the outside resemble varnished bindings of the 1540s–50s and even the stamped bindings of later decades. Thus, we have no good idea of the time of the boards' production.

The same Sultan-'Ali Mashhadi copied his own Treatise on calligraphy[10] between 1514, the year of composing the treatise, and 1520, the year of the calligrapher's death. The binding and margins' decoration belong to a later time, probably to the 1560s-70s (Dorn 454. Il. 5).



7. Guy va Chawgan by Arifi.1530s–40s. 21 x 11,8 cm. National Library of Russia, Dorn 443

Obviously, the binding team included an ornamental designer or a miniature painter, often also illustrating and decorating the manuscript proper.

At the very end of the 16th century the Muraqqa'-album of miniatures and drawings was composed and bound in boards with a design on the outside that is close to the design of some of the margins (Dorn 488. Il. 6). Interestingly, the varnished binding has a "twin", namely, similar lids of approximately the same size (36 x 25.5 cm) belonging to the album of miniatures and drawings that is kept in the National Library of France[11]. Both bindings could originate from the Qazvin court workshop of Shah 'Abbas I.

The third stage of the development of the varnished binding is indicated by the appearance of human figures on the whole surface of the lids. A figured binding design generally showed a realistic or mythic ruler, or a young prince sitting in state among his attendants or musicians in a "Garden of Eden", or else hunting or resting under

10 The text and facsimile published in: [5].

11 See: [8, p.179]. Here, the lids were covered with dark vanish, possibly, during the restoration of the binding.



8. Divan by Shahi copied in 906/ 1500–1. The binding of the 1570s. 26,5 x 17 cm. National Library of Russia, Dorn 417



9. Lavaih by Jami. 978 /1570–1. 33x20 cm. National Library of Russia, Dorn 256

a tree on the bank of a stream, with other scenes also usually inserted in a landscape. Such miniatures are multicoloured and painted on a black or golden background. No doubt they were drawn by painters.

One of the earliest examples of this type can be seen on the Ball and the Mallet (Guy va Chawgan) by Mahmud ‘Arifi, which was copied, illustrated with miniatures and bound simultaneously in 1530s–40s, most probably in Tabriz (Dorn 443. Il. 7). The boards and the flap represent a kind of a triptych on which we see a school or a workshop for producing books. However, on the flap students are hanging up colored paper leaves on a line for drying before glazing.

A binding that represents a prince listening to a darvish and other countryside scenes belongs to Divan by Shahi copied in 906/1500–1 (Dorn 417. Il. 8). During its re-decoration a diptych was inserted into the beginning of the manuscript – two tinted pictures ascribed by Kühnel to the painter Muhammadi Haravi[12], a master of the Tabriz school residing in

12 See: [6, Pl. 66].



10. Silsilat al-dhahab by Jami. The copy dated 1 Shaban 956 / 25 August 1549. The binding dated 983 / 1575–6. 41,5x27 cm. National Library of Russia, Dorn 434

Herat during the 1570s. The miniatures on the binding and the diptych were obviously made by the same painter, in all likelihood, Muhammadi of Herat, in the 1570s, or not before the 1560s. This period also provides a valid date for the doublures in open-work technique.

The Tablets (Lava'ih) by 'Abd al-Rahman Jami dating from 978 / 1570–1 has thick blue margins, three miniatures[13] and a varnished binding probably of the same date. Moreover, the painter of the miniature Shah listening to the preaching darvish could be responsible for the binding decoration as well (Dorn 256. Il. 9).



11. Subhat al-abrar by Jami. The binding of the 1550s–60s. 25 x 16,7 cm. National Library of Russia, Dorn 429

The only exactly dated binding of the 16th century in our Library bears on the flap the year 983 / 1575–6, although it includes the poem Golden Chain (Silsilat al-dhahab) by 'Abd al-Rahman Jami, completed on 1 Sha'ban 956/25 August 1549 (Dorn 434. Il. 10). One board shows a garden banquet: the prince or shah sitting in state among his courtiers. The other board shows battle scenes. Fighting the enemy is a noble action for a prince or a shah, together with hunting and feasting.

The scenes from the popular poems of Khamsa (Quintet) by Nizami (or Jami or Nava'i) are depicted on some bindings, two of which we can see below.

Varnished boards with a hunting scene from Khusrau and Shirin were made for a bulkier volume than the encased Beads of the Just (Subhat al-abrar) by Jami (Dorn 429. Il. 11). The binding is datable to the 1550s-60s. A similar lid with another scene from Khusrau and Shirin belongs to the copy of a combined Divan by Amir Khusrau Dihlavi and Jami dated 967 / 1559–60 in the possession of the National Library of France[14]. In both cases the miniatures on the varnished boards have nothing to do with the contents of the books.

One cover of the binding for Nava'i's Divan of 959 / 1551 showing three (!) scenes from Laila and Majnun (in the centre) and Khusrau and Shirin represents a rare case of rich decoration in a small space (Dorn 561. Il. 12).

13 Other two miniatures in the beginning of the manuscript were painted a pair decades earlier. See: [16, p. 86-91, 125-126].

14 Published in: [11, p. 200].



12. Divan by Navai copied in 959 / 1551. The binding of the 1570s. 34,5 x 22 cm. National Library of Russia, Dorn 561



13. Khamsa by Navai copied in 898 / 1492–3. 24,5 x 16,8 cm. National Library of Russia, Dorn 560

The latter dating (as in previous cases), along with the fact that our bindings "illustrating" the poems from the Khamsa actually belong to other works, seem to provide an argument for the idea of the production of boards not intended for any particular book. Obviously the workshops had the boards in stock. Otherwise, the binders, like calligraphers and miniature painters, may have worked both for a patron, and for the open market. In fact, bindings dating from the 16th century do occur, though rarely, in 17th- or even 18th-century books.

The binding combining gold stamping and a gold-ornamented varnished surface stands between traditional gilt-stamped and varnished types and probably came into being before the latter. In the case of combination binding, unstamped leather segments would provide the ground for the varnished section. Such bindings are rather rare. There are three items in the possession of the National Library of Russia. Besides these, one binding is housed in the Victoria and Albert Museum in London[15], and another is kept in the Museum of Turkish and

15 See: [3, n. 83]. The Manuscript is dated 956 / 1557-8, and I believe that old boards were used to bind the book. It is a rare case but not unique.



14. Divan by Navai copied and bound in the 1520s. 27 x 16 cm. National Library of Russia, TNS 56



15. Shah va Darvish by Hilali. 944 / 1537–8. 21,8 x 12,5 cm. National Library of Russia, Dorn 459

Islamic Art in Istanbul[16]. Moreover, one small binding from the holdings of Suleymaniye Library was on display during the temporary exhibition which was held in the Nuruosmaniye Library on 1-8 December 2012.

A combination binding of the Khamsa by Nava'i copied in 898/1492–3 (Dorn 560. Il. 13) is attributed in a later librarian's record to Sultan-'Ali Haravi (of Herat), a binder. Even if a master with this name existed and even if he produced this binding, it doesn't mean that he personally drew the thin golden islami-scrolls between the stamped elements. They obviously were made by a designer.

The next binding, which is very close to the previous one, belongs to the Divan by Nava'i copied in the 1520s in Tabriz (TNS 56. Il. 14). Beside the similarity of the outside decoration, they have one similar detail inside. It is a frame of leather-gauze cartouches, which were discovered in the other two manuscripts made in Tabriz in 1525 and in 1527[17]. The use of a similar or identical tool for stamping the leather gauze in all four doublures gives us a reason to suggest that all four covers were produced in Tabriz in the 1520s, even the one with which the Khamsa of the late 15th century was bound or rebound. On the other hand, a metal tool could be in use for a long time.

The third lacquer-stamped binding belongs to the poem of Badr al-Din Hilali The Shah and the Darvish (Shah va Darvish or Shah va gada) (Dorn 459. Il. 15). This small and elegant book was copied in 944 / 1537–8 and obviously bound simultaneously, probably in Tabriz. (In its size and inside decoration the book is very close to the above-mentioned Guy va Chaugan, Dorn 443.)

Combination bindings, which had probably appeared in the late 15th century in Herat, seem to disappear by the mid-16th century. In the Zand and Qajar periods many old gilt-stamped book-boards were renewed by drawing "fresh" ornamental patterns on the empty leather surface and varnishing them. However, they are far from the original specimens. As for the lacquer technique that was flourishing in the Safavid court workshops in the 16th century, after being further developed it became widely dispersed in the 18th-19th centuries.

16 Published in: [1, p. 69]. The manuscript was copied in 887 / 1483 in Herat, but can we be sure that it was bound at the same time?

17 See: [16, p. 18].

During this brief excursion to the collections of the National Library of Russia in Saint Petersburg we could observe the genesis and the development of lacquer binding, and have a look at different types and examples, as well come to some conclusions:

— the question of dating of varnished boards is quite complicated even if they are decorated with miniatures;

— not only did a binder take part in the production of the lacquer boards but a team including a designer and/or a miniature painter;

— varnished boards could be produced for stock or for the market, at least in the second half of the 16th century;

And, finally, the main conclusion with which, I hope, the readers will agree:

— the lacquer and stamped-lacquer bindings represent both a unique phenomenon, and the highest level of the arts of the book.[18]

18 I would like to thank Professor Charles Melville for the editing of the English version.

BIBLIOGRAPHY

Aslanapa 1979, Oktay Aslanapa "The art of bookbinding". **The art of the book in Central Asia, 14th–16th centuries.** UNESCO, 1979, pp. 59–91.

Dorn 1852, B. A. Dorn , ed. **Catalogue des manuscrits et xylographes orienteaux de la Bibliothèque Impérial publique de St.Pétersbourg.** St. Pétersbourg, 1852.

Haldane 1983, Haldane, D. **Islamic book bindings.** London, 1983.

Ivanov 2008. Ivanov, "On bindings for Iranian manuscripts from the 16th to 19th century": **Oriental Manuscripts: Proceedings of the International Conference "History in manuscripts – manuscripts in history"**, Saint Petersburg, June, 14–16, 2005. St. Petersburg, 2008, pp. 30–36 (in Russian).

Kostygova 1957, G. I. Kostygova, "A Treatise on the calligraphy of Sultan-'Ali Mashhadi". **Vostochnyi sbornik.** Leningrad, 1957, [iss.] 2, pp. 103–63 (in Russian, text of the treatise in Persian).

Kühnel 1923, E. Kühnel, **Miniaturmalerei** im islamischen Orient. Berlin, 1923.

Loukonine-Ivanov 1996 V. G., Loukonine, A. A. Ivanov, **Persian art**, Bournemouth and St. Petersburg, 1996.

Richard 1997, F. Richard, **Splendeurs persanes: manuscripts du XIIe au XVIIe siècle.** Paris, 1997.

Roxburgh 2005, D. J. Roxburgh, **The Persian album, 1400-1600: from dispersal to collection.** New Haven and London, 2005.

Stanley 2001, T. Stanley, "Lacquer of the Islamic world": **The world of lacquer- 2000 years of history. Lisbon, 2001,** pp. 157–82.

Stanley 2003, T. Stanley, "The rise of the lacquer binding": **Hunt for Paradise: court arts of Safavid Iran,** 1501-1576. Ed. by J. Thompson and Sh. R. Canby. Milan, 2003, pp. 185–201.

Tsypkin-Vasilyeva 1996, D.O. Tsypkin, O. V. Vasilyeva, "Codicological analyses of manuscripts by means of modern optico-electronic methods and some issue of restoration": **Care and conservation of manuscripts. 2. Proc. of the 2d intern. seminar.** Copenhagen, The Royal Library, 1996, pp. 72-84.

Vasilyeva 1994, Vasilyeva O. V. with contribution of O. F. Akimushkin. **16-th century Persian lacquered book-cover: Exhibition catalogue.** St. Petersburg, 1994 (in Russian and French, preface also in English).

Vasilyeva 1996, Vasilyeva O. V. "Oriental manuscripts in the National Library of Russia". **Manuscripta Orientalia.** St. Petersburg and Helsinki, vol. 2, n. 2, 1996, pp. 19–35. "http://www.islamicmanuscripts.info/reference/articles/Vasilyeva-1996--MO-2-2-Oriental.PDF" http://www.islamicmanuscripts.info/reference/articles/Vasilyeva-1996--MO-2-2-Oriental.PDF

Vasilyeva 2008, Vasilyeva O. V. A **String of Pearls: Iranian Fine Books from the 14th to the 17th century in the National Library of Russia collections.** St. Petersburg, 2008.

Vasilyeva 2009, Vasilyeva O. V. "Gilt-stamped bindings of the last quarter of the 16th century and the Qazwin workshop": **Manuscripta Orientalia.** St. Petersburg and Helsinki, vol. 15, n. 2, December 2009, pp. 38–56. "http://www.islamicmanuscripts.info/reference/articles/MO-15-2009/Vasilyeva-2009-MO-15-2-200912.pdf" http://www.islamicmanuscripts.info/reference/articles/MO-15-2009/Vasilyeva-2009-MO-15-2-200912.pdf

Watson 1982, Watson W., ed. **Lacquerwork in Asia and beyond.** London, 1982.

6. Oturum

Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan
Oturum Başkanı
Konya Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi Dekanı

Muhterem hocalarım; ilim adamları, sanat severler, Sempozyumumuzun altıncı, öğleden sonraki ilk oturumunu açıyorum müsaadenizle. Bugün bu oturumumuzda üç konuşmacımız yer alıyor. Sayın Manuela Fidalgo, Aydın Çakırtaş ve Dr. Anastasiya A. Romanova. İlk tebliği Manuela Fidalgo Hanımefendi, "Calouste Gulbenkian Koleksiyonundaki Yetkin Teknikli Avrupa Ciltleri" ismiyle bize sunacaklar, buyursunlar.

Manuela Fidalgo

European Bookbindings in the Calouste Gulbenkian Collection Beauty and Technical Skill

First of all I want to thank to the organizers of this excellent meeting for their invitation and for giving me the possibility of sharing with all of you some of the masterpieces in the Gulbenkian's Library.

Allow me to introduce you to Calouste Sarkis Gulbenkian, photographed here at the age of thirty-one. He was born in 1869 in Üsküdar, on the other side of the Bosphorus, into a wealthy family of Armenian bankers. He was a successful businessman, particularly in the oil industries and was also a collector of works of art of outstanding quality. In fact he used to say 'only the best is good enough for me' (Image 1).



1 Photograph of Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), aged thirty-one.

He lived in London and Paris, buying a mansion in the French capital, where he set up home and installed his collection in 1927 (Images 2A-2B). The troubles of war in Europe led him to Portugal in 1942, where he remained until he died in 1955. There he set up a Foundation that includes the Calouste Gulbenkian Museum, which currently houses the works of art assembled by the collector over the course of his life (Image 3).

Calouste Gulbenkian was also one of the most renowned bibliophiles of his time. Besides creating a library of publications for study purposes, he also set up another that housed books as art-objects from the East and West. He bought them for their authenticity, for their good condition and particularly for the beauty of the illustrations and the bindings. Although Calouste Gulbenkian



2A-2B Interiors of the Gulbenkian's mansion with bookcases

claimed that he was not, by nature, a scientific collector of periods or series, the books that form his library do reveal the fundamental milestones in the history of the art of the Western book: illuminated manuscripts, Renaissance works, and books from the seventeenth, eighteenth, nineteenth and twentieth centuries.



3 The façade of the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon

Renaissance bookbindings

Let us therefore start with Renaissance bindings. Calouste Gulbenkian bought eleven books published in the sixteenth century in different European centres of book production. Although they include works by different classical authors, it was their bindings that most attracted him.

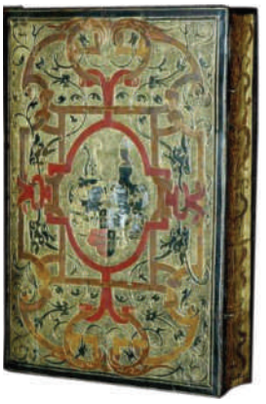
The two books that we see first demonstrate the influence of Islamic bindings, both in the decoration and in the technique, and were used to cover official documents. The first, with a blue lacquer background and a central almond-shape medallion with leaf-like pendants and corner pieces, is related to Francesco Priolo, who was appointed Procurator of the Church of St. Mark. One innovative feature of this binding is that the artist who produced it added Renaissance motifs such as grotesques and fantastic animals in the border framing the covers. (Image 4A). The second book is related to the appointment of Zuanne Lippomano as Governor of Candia. Its binding is also created in the eastern style and the compartments are inlaid with mother-of-pearl. The central medallion on the front cover shows the winged lion of St Mark, symbol of Venice, while the back cover is decorated with the coat-of-arms of Lippomano. On the foot of the spine, the twined cordan used to hold the doge's seal does no longer exist. (Image 4B).

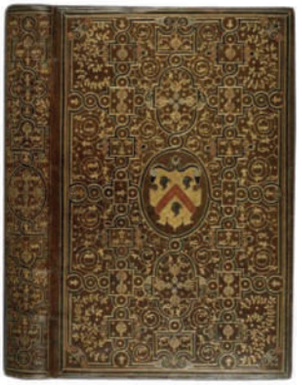
The following two bindings reveal European characteristics and cover texts by classical authors. The one on the left from an edition of 1544 assembles for the first time the complete works in original Greek by Flavius Josephus, a Jewish historian who lived in the 1st century AD.





4A Giuramento di Francesco Priolo, Procurator della Chiesa di San Marco, Venice : 1571, Manuscript on parchment, In-4º, 27, 4 x 20,1 cm, Contemporary lacquered binding with St. Mark's lion on the front cover and the coat-of-arms of F. Priolo on the back cover. Inv. no. LA140
4B Instructions given by Marino Grimani to Zuanne Lippomano, named Captain (Governor) of Candia, Venice: 16th century, Manuscript on vellum, In-4º, 24 x 17 cm, Contemporary binding with St. Mark's lion on the front cover and the coat-of-arms of M. Grimani on the back cover. Inv. no. LA151





5A Flavii Iosephi Opera, France: c.1550, Printed on paper, 34 (34,5) x 23 cm, Binding in brown morocco with the coat-of-arms of Marcus Fugger on both covers, Inv. no. LA251
5B Les Oeuvres Morales & Meslées de Plutarque, A Paris : De l'Imprimerie de Michel de Vascosan, 1572, Printed on paper, 2 vols. large in-folio, 40, 4 x 26,7 cm, Binding in brown morocco, attributed to Nicolas Eve, second half of the sixteenth century, with the coat-of-arms of Nicolas Moreau. Inv. no. LA252

Its covers feature the coat-of-arms of the banker and patron of the arts Marcus Fugger (Image 5A). The second book on the right is the French translation by Jacques Amyot of the works of Plutarch. This anthology brought together short writings, dissertations and dialogues on a broad variety of themes that included philosophical treatises, theological and moral works, and issues related to man's daily life. It is covered by a binding produced in the workshop of Nicolas Eve and decorated à la fanfare, a style that emerged around 1560 and that would dominate throughout the late sixteenth and early seventeenth century. The entire free surface around the geometric compartments is covered with a foliage of gold-tooled leaves. The central cartouche contains the coat-of-arms of Nicolas Moreau (c.1544-1619), Lord of Auteuil and Treasurer of France, an outstanding book collector (Image 5B).



6 Book of Hours, France, c. 1520, Manuscript on parchment, 3, 8 x 3 cm, Binding in gold decorated with arabesques and precious stones, 17th century. Inv.no. LA217

Seventeenth-century bookbindbings

The Gulbenkian Library also includes eleven editions from the seventeenth century, most of which have contemporary bindings produced at the finest Parisian workshops. In this section, once again, it was not the illustration that really seduced the Collector but the bindings, which are technically excellent and covered with fine morocco leather. Although the first of these bindings dates from the seventeenth century, it covers a manuscript Book of Hours created in France



7A-7B Exercise de Penitence, dédié á la Reine, S.l. n.d. [Paris : c.1620], Manuscript on velum, Small in-8, 16, 8 x 10, 3 cm, Binding in red morocco with royal coat-of-arms. Inv.no. LA42

in the sixteenth century. It is the only example in the Gulbenkian collection to look like a goldsmith's piece (Image 6).

The following book with a religious theme, Exercise de Penitence, dédié à la Reine, has a binding in red morocco leather decorated with geometric compartments in a style characteristic of the age. These compartments contain the monogram of Louis XIII and his wife Anne of Austria, alternating with another monogram which could be that of Henry IV and Maria de Medicis, the parents of Louis XIII. The inside of the book, in which all of the folios have different decorative cuttings, deserves particular attention (Images 7A-7B).

The first of the next two books produced in this period, Observations sur un livre intitulé Philippes le Prudent, fils de Charles le Quint, vérité Roy legitime de Portugal, des Algarves, des Indes et du Brésil. Composé par Jean Caramuel Lobkowitz, religieux de l'ordre de Cisteaux, Docteur de Louvain, et Abbé de Melrose, à Anvers, with a royal provenance, belonged to Louis XIV, whose coat-of-arms decorates the centre of the covers. It was bound in red morocco



8A Observations sur un livre intitulé Philippes le Prudent, fils de Charles le Quint, vérité Roy legitime de Portugal, des Algarves, des Indes et du Brésil. Composé par Jean Caramuel Lobkowitz, religieux de l'ordre de Cisteaux, Docteur de Louvain, et Abbé de Melrose, à Anvers. Anvers, Paris: P. Rocolet, 1641, Printed on paper, In-8°, 18, 8 x 12, 6 cm, Binding in red morocco with the coat-of-arms of Louis XIV. Inv.no. LA 20
8B Novum Testamentum, Amstelodami, ex officinâ Elsevirianâ, 1678, Printed on paper, In-18°, 12,2 x 6,5 cm, Binding in lemon yellow morocco. Inv.no. LA93



9A Représentation des fêtes données par la Ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'arrivée et pendant le séjour de Sa Majesté en cette Ville. Inventé, dessiné et dirigé par J. M. Weis, Graveur de la Ville de Strasbourg, A Paris: imprimé par Laurent Aubert, s.d. [1745], Printed on paper, In-folio, 63 x 48,5 cm, Illustration by Johann Martin Weiss, engraved by Le Bas and Marvie, Binding in red morocco by Padeloup le Jeune with the coat-of-arms of Louis XV. Inv.no. LA203
9B Fêtes publiques données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin les 23 et 26 février M.DCC.XLV. [Paris : chez François Blondel et la veuve Chéreau, 1751] Printed on paper In-folio, 63, 4 x 48, 5 cm, Illustration attributed to Cochin, le Jeune or to J.-F. Blondel, engraved by different artists, Binding in red morocco by Padeloup le Jeune with the coat-of-arms of Madame Victoire de France. Inv. no. LA48

and was produced in the Parisian workshop of Pierre Rocolet. The compartments in the four corners, inlaid with olive-green morocco, are covered with a repeated fleur-de-lis motif (Image 8A). The second book, Novum Testamentum, containing the text of the New Testament written in Greek, was created in another important European centre of book production, the Elzevier workshops in Amsterdam (Image 8B).

Eighteenth-century bookbindings

Around two-hundred examples of eighteenth-century books can be found in the Calouste Gulbenkian Library. We shall distinguish some of them considering, of course, their magnificent bindings that demonstrate the skills of the finest bookbinders of the age.

Let us begin with the so-called Livres de Fêtes, large-scale albums of prints that record important events in the life of the court for future generations. The Gulbenkian Collection possesses six books of this kind. Like the two presented here, their luxury bindings were produced by Padeloup le Jeune (1685-1758) and adorned with the typical eighteenth-century rococo frame consisting of a gilded lace-like border of acanthus leaves.The first called Représentation des fêtes données par la Ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'arrivée et pendant le séjour de Sa Majesté en cette Ville. Inventé, dessiné et dirigé par J. M. Weis, Graveur de la Ville de Strasbourg shows the coat-of-arms of Luis XV at the centre, while the four corners are decorated with an elaborate floral composition that holds the coat-of-arms of Guillaume Joly de Fleury (1675-1756), the illustrious Procurator General of the Parliament of Paris, also responsible for other important official court charges. As was customary in the decorations on this type of large-scale binding, the gold tooling was stamped with a blocking press (au balancier), using joined panels (Image 9A). The second volume entitled Fêtes publiques



10A Giorgio Fossati, Raccolta di varie Favole, Venezia :Apresso Charle Pecora, 1744, Printed on paper 6 vols. large in-4º, 30,6 x 22,5 cm, Illustration by Giorgio Fossati, Binding in dark blue morocco by Derome le Jeune. Inv. no. LA54

10B Blin de Sainmore, Héroïdes ou Lettres en vers, Nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée & ornée de gravures, A Paris: Chez Sébastien Jorry, imprimeur-libraire, 1767, Printed on paper, In-8º, 21, 9 x 14,2 cm, Illustration by Gravelot and Charles Eisen, engraved by several artists, Binding in red morocco by the workshop of Padeloup le Jeune (?) or Derome le Jeune (?), with the coat-of-arms of the Duke of Orléans. Inv. no. LA233

données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin les 23 et 26 février M.DCC.XLV, celebrates the marriage of the Dauphin, the son of Louis XV and Maria Leczinska with Maria-Teresa-Rafaela, Princess of Spain, second daughter of Philip V. It belonged to Madame Victoire de France (1733-1799), the daughter of Louis XV, whose coat-of-arms is found in the centre of the covers of the binding. (Image 9B)

The next two bindings illustrate the emblematic eighteenth-century style known as à la dentele. Volutes, dots, scrolls, shells, floral motifs and stylised plants are applied with gold tooling along the borders of the covers, subtly enlarged at the corners and in the middle of each side, to produce a lace-like pattern. The former covers one of the six volumes of the work by Giorggio Fossati, an Italian engraver and architect, responsible for the collection of the two-hundred and sixteen fables assembled in these volumes. It is by Derome le Jeune and includes the à l'oiseau motif, showing a small bird with open wings in the four corners and the centre of the composition (Image 10A). The second bookbinding covering Héroïdes ou Lettres en vers by Blin de Sainmore, features a work by Padeloup or Derome, with the same à la dentelle decoration, but this time with the coat of arms of Louis Philippe Joseph the Duke of Orléans (1747-1793), the son of Louis Philippe, Duke of Orléans and of Montpensier, and Louise Henriette de Bourbon (Image 10B).



11A-11B Longus, Les Amours Pastorales de Daphnis et Chloé, Translated by Jacques Amyot, s.l. [Paris: Coustelier], 1731, Printed on paper, In-12º, 16, 2 x 10,3 cm, Illustration by J. B. Scotin, Binding in lemon yellow morocco by Jean-Charles-Henri Monnier. Inv. no. LA245



12 Almanach Royal, Année MDCCLIII, Paris: De l'imprimerie de Le Breton, [1753], Printed on paper, Large in-8º, 19, 7 X 13,2 cm, Binding in cream morocco by Pierre Paul Dubuisson, with coat-of-arms of Jean Paris de Meyzieu. Inv. no. LA194

The following example of Les Amours Pastorales de Daphnis et Chloé, a novel attributed to the Greek writer Longus (3rd or 4th century AD), became popular in France after the translation by Jacques Amyot was published in 1559. The binding of the volume, that introduces a completely new decorative language, is by a member of the Monnier family, who produced a figurative decoration with coloured inlays and small gold tooling patterns, representing a fight between two fantastic birds. The doublures show in the four corners an à l'évantail decoration. Monnier, who was evidently aware of the excellent quality of his work, signed it four times, twice on the covers and twice on each doublure (Images 11A-11B).





13A Étrennes mignones curieuses et utiles ; avec plusieurs augmentations et corrections pour l'année mil sept cent quatre-vingt-deux, A Paris : chez Claude-Jacques-Charles Durand et Nicolas Crapart, 1782, Printed on paper, In-12º, 9, 8 x 6 cm, Binding in red morocco, with a stamped panel by Jean-Baptiste Gosselin. Inv. no. LA41

13B Ét[rennes mignones, curieuses et utiles avec plusieurs augmentations et corrections pour l'année mil sept cent quatre-vingt-trois, A Paris : chez Claude-Jacques-Charles Durand et Nicolas Crapart, 1783, Printed on paper, In-32º, 9, 8 x 6 cm, Binding in contemporary white morocco. Inv. no. LA224

13C Le Microscope des Visionnaires ou le Hochet des Incrédules, A Paris, chez Jubert, maître-doreur, s.d. [calendrier pour 1793], Printed on paper, In-32º, 9,8 x 6 cm, Binding in contemporary white morocco. Inv. no. LA225

Almanacs stood out among the many printed works, and were an unquestionable success at that time. These royal almanacs were given luxury bindings, such as those produced by Pierre Paul Dubuisson (1707-1762), "relieur ordinaire du roi". The first one appointed here is one for the year 1753, decorated with a strap-work



14A Matteo Bandello, Canti XI composti dal Bandello de le Lodi de la S. Lucretia Gonzaga di Gazuolo, e del Vero Amore, col Tempio di Pudicitia, e con altre cose per dentro poeticamente descritte, [Agen : Antonio Reboglio, 1545], Printed on paper, In-8º, 18,3 x 12 cm, Binding in dark blue morocco by Jacques-Antoine Derome. Inv. no. LA250

14B Regulae Societatis Iesu, Romae: In Collegio eiusdem Societatis, 1582, Printed on paper, Small in-8º, 15, 3 x 10,4 cm, Binding in lemon yellow morocco attributable to Jacques-Antoine Derome. Inv. no. LA113

painted in red and ornamented with various kinds of gilded tooling around the central compartment. The decoration is completed by coloured metal plaques, protected by fine layers of mica. The central cartouche on the front cover contains the painted coat-of-arms of the owner, Jean Paris de Meyzieu (?-1778), Head of the Military School, while the back cover has his entwined, decorated and painted initials (Image 12).

The three following almanacs are examples of a different type characterized by its small size. The first one, for the year 1782, called Étrennes mignones curieuses et utiles [...] is covered with a marocco binding decorated with a gilt oval cartouche. Inside is the illustration of the birth of the son of Marie Antoinette and Louis XVI, also described in the book (Image 13A). The other two almanachs, Étrennes mignones, curieuses et utiles [...] for the year 1783 (Image 13B) and Le Microscope des Visionnaires [...] (Image13C) have bindings, covered in white morocco and include in their decoration central painted miniatures under glass. Many of these almanacs were designed for a female public. In fact, these ones have a small mirror in the inner front cover while the back cover contains a small pocket that could perhaps hold some secret message.



15 Louis Gresset, Poésies Choisies, Paris : stéréotype d'Herhan, XI [1802], Printed on vellum paper, In-12º, 16, 8 x 10,5 cm, Binding in calfskin and vernis Martin. Inv. no. LM428

Let us conclude our discussion of eighteenth-century bindings with two works containing texts published in the sixteenth century, Canti XI composti dal Bandello de le Lodi de la S. Lucretia Gonzaga di Gazuolo, e del Vero Amore, col Tempio di Pudicitia, e con altre cose per dentro poeticamente descritte by Matteo Bandello and Regulae Societatis Iesu. Bound by Jacques-Antoine Derome and Derome le Jeune, they both have the background sprinkled with gilded dots and are decorated with a composition of inlays in different colours, stamped with gold. The first features a symmetrical decoration of stylised plant motifs (Image 14A), while both covers of the second, entitled Regulae Societatis Iesu, are decorated with a large inlaid flower that presents slight differences in both covers (Image 14B).



16 Mathurin-Marie Lesné, Lettre d'un Relieur Français à un Bibliographe Anglais, Paris: Crapelet, 1822, Printed on paper, In-8º, 27 x 17, 3 cm, Binding in brick-coloured morocco by Joseph Thouvenin. Inv. no. LM310

Nineteenth century and early twentieth century bookbindings

Calouste Gulbenkian acquired around four-hundred and fifty rare books that were published in France during the nineteenth century and early twentieth century. Poésies Choisies by Louis Gresset, from the 1802 edition, is the only early nineteenth-century work bought by the Collector. It is covered by an au vernis Martin binding, a technique that attempted to imitate the beauty, shine and texture of Oriental lacquered objects. The covers are decorated with the themes of two of Gresset's poems, Le Lutrin vivant and Ver-Vert, first published in 1734, which were largely responsible for the eighteenth-century French writer's fame.Very fragile, these bindings were much appreciated and widely sought by bibliophiles (Image 15).



17A-17B Vicomte Walsh, Suite aux Lettres Vendéennes ou Relation du Voyage de S.A.R. Madame, Duchesse de Berry, dans la Touraine, l'Anjou, la Bretagne, la Vendée et le Midi de la France en 1828, Paris: L. F. Hivert, 1829, Printed on paper, In-8º, 21.5 x 13,5 cm, Binding in aubergine morocco by René Simier. Inv. no. LM414

Twenty books bound in the Romantic style, known as à la cathédrale, are also part of the Gulbenkian's Library. Their decorative inspiration was drawn from motifs found in mediaeval architecture, such as arcades, rosettes, porticos and even entire façades of cathedrals, which decorated the whole surface of the covers. Let's begin with a crucial work in the history of the art of bookbinding in nineteenth-century France. The work in question is Lettre d'un Relieur Français à un Bibliographe Anglais by Mathurin-Marie Lesné (1775-1839). It is the author's answer to the aggressive criticisms made by an English bibliophile called Thomas Dibdin in 1821 at the work of French bookbinders of that age, specifically Joseph Thouvenin (1791-1834), René Simier (?-1837),



18A-18B Louis XVIII, Relation d'un voyage à Bruxelles et à Coblenz, 1791, Paris: Baudouin frères, 1823, Printed on paper, In-8°, 21, 5 x 13, 5 cm, Binding in violet morocco by Joseph Thouvenin. Inv. no. LM311

and Lesné himself. Joseph Thouvenin contributed to Lesné's reply, giving him this superb binding for a copy of the poet's text (Image 16).

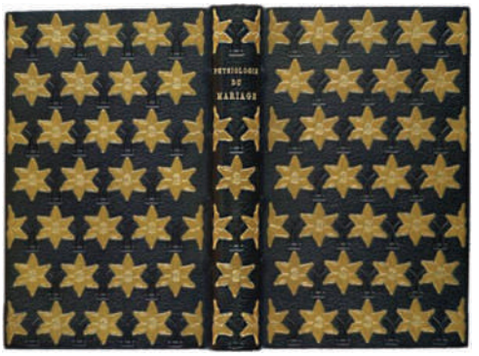
Next is a binding by René Simier, covering the work by Vicomte Walsh, Suite aux Lettres Vendéennes ou Relation du Voyage de S.A.R. Madame Duchesse de Berry, dans la Touraine, l'Anjou, la Bretagne, la Vendée et le Midi de la France en 1828, decorated in the same style. It belonged to the collection of Queen Maria Cristina of Spain whose coat-of-arms are included in the front cover and her initials (M.C.) surmounted by a royal crown, inscribed on the front doublure, The so-called "à la cathédrale" style is well represented in the doublures of this binding (Images 17A-17B).



19A-19B Alphonse Daudet, Œuvres : Tartarin de Tarascon ; La Défense de Tarascon, Paris: Alphonse Lemerre, 1886, Printed on paper, In-18°, 16, 6 x 10 cm, Binding in orange morocco by Marcellin Lortic, 1900. Inv. no. LM57

Relation d'un voyage à Bruxelles et à Coblenz, 1791 is the book by Louis XVIII that counted with the expertise of the binder Joseph Thouvenin, already mentioned. He produced in this case a triplée binding, with a Romantic style of decoration on the covers, doublures and first flyleaves (Images 18A-18B).

After this Romantic approach came the era of the pastiches, the copying of ancient ornaments and styles. It is represented here by a doublée binding by Marcellin Lortic (1852-1928) with motifs inspired on patterns from the sixteenth-century. It covers Tartarin de Tarascon, a classic of French literature by novelist Alphonse Daudet (1840-1897) first published in 1872 (Images 19A-19B). In the history of European bookbinding decoration a new age dawned



20 Honoré de Balzac, Physiologie du Mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire, Paris: Levavasseur et Urbain Canel, 1830. Original edition, Printed on yellow paper, 2 tomes in a single volume in-8°, 21,8 x 14,3 cm, Drawing by Eugène Lami, Binding in dark blue morocco by Marius-Michel. Inv. no. LM18

around 1880, thanks to Henri Marius-Michel (1846-1925). He rejected the dominant fashion for pastiches and completely revolutionised the art of bookbinding. He argued that a modern book demanded an equally modern binding that should protect it but also invoke its contents so as to stimulate the reader's imagination. In order to achieve this, he used a new stylistic grammar, in accordance with Art Nouveau principles, that was based on nature and called ornamental flora. Let's first consider Honoré de Balzac's, Physiologie du Mariage, bound and decorated by Marius Michel. Covered in dark blue morocco, the entire surface of the covers and the flat spine are ornamented with a regular composition of inlaid yellow morocco flowers, stamped in gold and interconnected by small curving blind fillets (Image 20).



21A Pierre Louÿs, Aphrodite, moeurs antiques, Paris: Librairie Borel, 1896, Printed on paper In-12°, 19,2 x 10 cm, Binding in brownish green morocco by Charles Meunier, 1908. Inv. no. LM146
21B L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur, Jésus Christ selon Saint Pierre, Mise en Français par Catulle Mendès, d'après le manuscrit de l'abbaye de Saint Wolfgang, Paris : Armand Colin & Cie. Éditeurs, s.d. [1894], Printed on paper, In-4°, 32, 6 x 25,3 cm, Binding in blue morocco by Charles Meunier, 1897. Inv. no. LM64

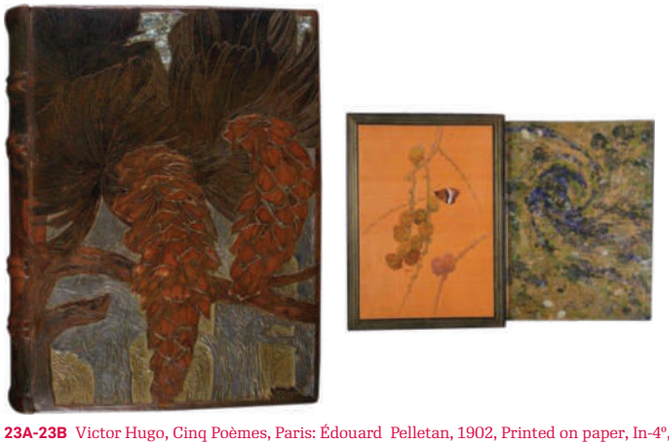
The three following bindings are by Charles Meunier (1865-1940), a follower of Marius Michel and one of the most prolific bookbinders at the turn of the century, also developing the ornamental flora style and the aesthetics of the Art Nouveau period.

The first provides the cover for Aphrodite, moeurs antiques by the French writer Pierre Louÿs, which is decorated with a large orchid of inlays of morocco in soft tones stamped with blind tooling (Image 21A). The second is used to cover L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus Christ selon Saint Pierre, the French translation by Catulle Mendès of an apocryphal gospel that was kept by the monks at the abbey of St. Wolfgang in Austria. Both the illustrator Carlos Schwabe (1866-1926) and the bookbinder Charles Meunier (1865-1940), who bound this work, used a decorative language that was full of



22A-22B-22C Jacques de Voragine, La Légende Dorée, Traduction de H. Piazza, Paris: G. Boudet, 1896 Printed on paper, In-4º, 32, 9 x 26, 2 cm, Binding in green morocco by Charles Meunier, 1909. Inv. no. LM293

symbolic and mystical references, together placing this piece among the finest examples of the Art Nouveau aesthetic. The doublures have a composition of blind and gilt lilies and passion-flowers and, in both cases, there is a blind rectangular frame near the borders representing a stem with thorns in a clear reference to the Passion of Christ. The same idea is also invoked by the decorations on the brocaded silk of the flyleaves (Image 21B).



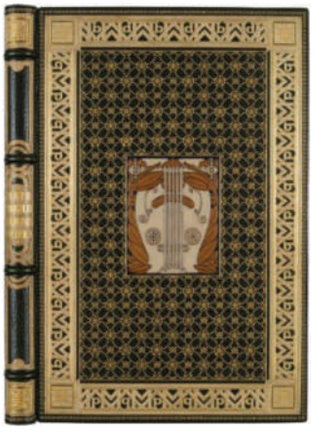
23A-23B Victor Hugo, Cinq Poèmes, Paris: Édouard Pelletan, 1902, Printed on paper, In-4º, 37 x 28, 2 cm, Binding by Lucien Durvand with a plaque by E. M. Séguy. Inv. no. LM123

The last of these works also produced by Charles Meunier bounds La Légende Dorée by Jacques de Voragine, enlighting the covers and both doublures with symbolic motifs (Images 22A-22B-22C).
A new trend in the late nineteenth and early twentieth centuries led to the production of bindings decorated with incised, modelled and painted leather plaques. The Gulbenkian library owns a large number of these types of binding. This copy of Victor Hugo's work, Cinq Poèmes is part of a special edition published to commemorate the centenary of the writer's birth. Its binding by Lucien Durvand (1852-1924), which has covers decorated by panels created by E. M. Séguy also responsible for the watercolours painted on the doublures, is a good example of this decorative process. The composition in relief shows the trunks of pine-trees against a tree-filled ground. At the top, rays of light suggested by mother-of-pearl application under small particles of mica emerge from between the dark branches that hold two enormous pine-cones. By using similar motifs with a few variations, it also extends the decoration round to the back cover through lines that appear to be pine needles (Images 23A-23B).



24A Guy de Maupassant, La Maison Tellier, France: [1897], Manuscript on paper; Unique copy , In-4º, 33, 8 x 27, 4 cm, Illustration: watercolors by Henriot, Binding in vellum case by Émile Carayon, with watercolors by Henriot. Inv. no. LM172
24B Eugène Ramiro et Louis Legrand, Cours de Danse Fin de Siècle, Paris: E. Dentu, 1892, Printed on paper, In-8º, 294 x 215 mm, Illustration by Louis Legrand, Binding in vellum case by Émile Carayon, with watercolors by Louis Legrand. Inv. no. LM388

We are now considering two bindings produced using a new method that was much less expensive than the traditional one. Called à la Bradel, it was created at the end of the eighteenth century by one of the numerous members of the Bradel family and introduced into Parisian bibliophile circles by Émile Carayon (1843-1909) between 1890 and 1900. In this case the covers and spine of this binding are made together but separately from the text block, which is later fixed inside it with the help of the paste-downs. The copy of La Maison Tellier by Guy de Maupassant made in vellum by the aforementioned Carayon according to this process, has covers decorated by Henriot, also responsible for illustrating the book with two-hundred and fifty original watercolour drawings (Image 24A).



26 Virgile, Les Églogues, Préface d'Émile Gebhart, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1906, Printed on paper, In-4º, 33,6 x 23,1 cm, Illustration by Adolphe Giraldon, Binding in green morocco by Noulhac, designed by Adolphe Giraldon. Inv. no. LM288

The second book, Cours de Danse Fin de Siècle by Eugène Ramiro et Louis Legrand was also bound à la Bradel by the same bookbinder and was decorated by Louis Legrand, who also illustrated it (Image 24B).

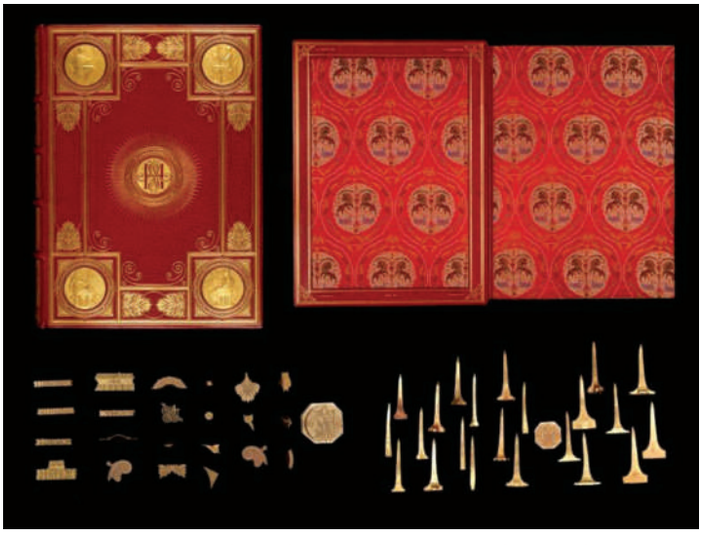
In the 1920s the designer Pierre Legrain (1889-1929) introduced a totally new aesthetic grammar in the decoration of bindings that abandoned Marius-Michel's floral motifs. He adopted a geometric language, characteristic of Art Deco, also using new materials such as ivory, palladium, galuchat, metal, wood and mother-of-pearl, as well as exotic



25A Rabindranath Tagore, L'Offrande Lyrique, Translated by André Gide, Paris: François-Louis Schmied, 1925, Printed on paper, In-4º, 29, 6 x 22,6 cm, Illustration by Jean Berque, engraved by François-Louis Schmied, Binding in olive green morocco designed by Pierre Legrain. Inv. no. LM380
25B Maurice Genevoix, Rémi des Rauches, Paris : Marcel Seheur, Éditeur, 1926, Printed on paper, In-4º, 24, 7 x 27,2 cm, Illustration by André Deslignères, Binding in green morocco by Trinckvel and Fache, designed by Paul Bonet. Inv. no. LM382



27A-27B Virgile, Les Églogues, Préface d'Émile Gebhart, Paris, Plon-Nourrit & Cie, 1906, Printed on paper, In-4º, 33,5 x 23 cm, Illustration by Adolphe Giraldon, Binding in green morocco by Canape, designed by Adolphe Giraldon. Inv. no. LM444



28A-28B-28C-28D José-Maria de Heredia, Les Trophées, Paris, pour le compte de M. R. Descamps-Scrive, 1907, Printed on paper, In-4º, 32, 8 x 25, 4 cm, Illustration by Luc-Olivier Merson, engraved by Léopold Flameng, Binding in red morocco by Gruel, designed by Adolphe Giraldon. Inv. no. LM442

skins. Legrain had no training in the art of bookbinding and had the support of the finest technicians to produce his highly original models. Influenced by cubism, he composed geometric forms and decorative motifs that started on one cover, crossed the spine and ran onto the other cover, often ending on the turn-ins of the inner covers.The Gulbenkian Library contains four works designed by Legrain one of which is used to cover the copy of L'Offrande Lyrique by Rabindranath Tagore. The large surfaces of both covers in olive green morocco have a simple composition of curved gilded fillets that evoke the flora which is so frequently mentioned in Tagore's text. The design extends from front to back across the flat spine and even runs off the edge (Image 25A). Paul Bonet (1889-1971) is another designer who followed in Legrain's footsteps. He was responsible for designing the binding of Rémi des Rauches by M. Genevoix. Like Legrain, Bonet knew nothing about the secrets of bookbinding and gilding and he therefore needed to co-operate with the finest artisans to produce the models that he designed. Together, these artists represented one of the new trends that emerged in the twentieth century. Designers produced the models to decorate the bindings and their designs were executed by skilled craftsmen (Image 25B).

We shall now see some examples that also illustrate this practice with Adolphe Giraldon who designed the following three bindings, created afterwards by different artisans. The first two books are copies of the 1906 edition of Virgil's Les Églogues. The first example was executed by Noulhac in dark green morocco and features a border containing Virgil's initials P. V. M. from Publius Virgilius Marus, which interweave to create a lace effect (Image 26). The second copy was bound by Canape in green morocco. The back covers and end leafs are lined with flowered silk from Lyon, decorated with a bunch of white flowers against a light green background (Images 27A-27B). A paradigmatic example of this type of binding is that used to cover Les Trophées by José-Maria de Heredia, also designed by Giraldon and executed by Léon Gruel (1841-1923). In the four corners, compartments hold medallions in gold and bronze engraved by E. Lindauer after designs by Merson, who was also responsible for illustrating the book. The doublures and fly leaves are lined with brocaded silk specially woven by Bianchini. Finally, there are twenty-two gilding tools, which were used to decorate the binding (Images 28A-28B-28C-28D).



29A Comtesse de Noailles, Les Climats, Paris: Société du Livre Contemporain, 1924, Printed on paper, In-4º, 31, 7 x 25 cm, Illustration by François-Louis Schmied, Binding in dark green morocco by Georges Cretté with two Jean Dunand lacquers. Inv. no. LM365



29B François-Louis Schmied, Peau-Brune - De Saint-Nazaire à La Ciotat, journal de Bord, Lyon, Société des XXX, 1931, Printed on paper, In-4º, 32,2 x 26,8 cm, Illustration by François-Louis Schmied, Binding in blue morocco by Georges Cretté designed by Schmied. Inv. no. LM389

No extended tour of the modern books in the Gulbenkian Library would be complete without mentioning the significant work by François-Louis Schmied, one of the leading creators of luxury books in the period after the First World War. Schmied was a wood-engraver and a publisher. In the field of bindings, he often worked with Georges Cretté, who produced them to a high degree of perfection and also with Jean Dunand who created lacquer interpretations of the decorative motifs drawn by Schmied himself. Calouste Gulbenkian could not resist to some of the most beautiful books that reveal the mastery of Schmied's production. Les Climats by the Comtesse de Noailles with covers decorated with two metal lacquered plaques by Dunand, following a design by Schmied (Image 29A); Peau-Brune - De Saint-Nazaire à La Ciotat, Journal de Bord, written and illustrated with wood engravings by François-Louis Schmied, with a blue morocco binding created by Georges Cretté. In the foreground is represented the ship Peau-Brune in inlaid mother-of-pearl (Image 29B).



30A-30B Rudyard Kipling, Le Livre de la Jungle, Traduit de l'Anglais par Louis Fabulet et Robert d'Humières, Paris, Société du Livre Contemporain, 1919, Printed on paper, In-4º, 39, 3 x 26, 9 cm, Illustration by Paul Jouve, engraved by François-Louis Schmied, Binding in greenish brown morocco by Henri Blanchetière, with wooden blocks by François-Louis Schmied. Inv. no. LM381

Le Livre de la Jungle, the French edition of Rudyard Kipling's work, has a binding made by Henri Blanchetière (1881-1933). Its covers are decorated with inlaid wooden-blocks used to print the book's illustrations, which were designed by Paul Jouve and engraved by Schmied (Images 30A-30B).

Pierre Louÿs' work Les Chansons de Bilitis has a binding that was also created by Georges Cretté in grey morocco, decorated on both sides with lacquer plaques set by Dunand. Schmied engraved in wood George Barbier's illustrations (Images 31A-31B).



31A-31B Pierre Louys, Les Chansons de Bilitis - traduit du grec, Paris, P. Corrard, 1922, Printed on paper In-4º, 33, 8 x 27, 5 cm, Illustration by George Barbier engraved by François-Louis Schmied, Binding in grey morocco by by Georges Cretté with two Jean Dunand lacquers. Inv. no. LM421
32A- 32B-32C Views of the documentary exhibition, Binding Step-by-Step, in the Calouste Gulbenkian Museum, 1998

Conclusion

In 1998, when the Calouste Gulbenkian Museum staged an Exhibition of Nineteenth and Twentieth Century Books, a supplementary display was organized which examined, from a technical point of view, the two types of bindings represented in the Gulbenkian collection: à la française binding and à la Bradel binding. I will leave you with some images of this initiative, entitled 'Bookbinding Step-by-Step', which contributed greatly to increasing our understanding of the physical reality of the specimens presented (Images 32A-32B-32C).

BIBLIOGRAPHY

Ascona 1966 **Paul Bonet, Paris,** exhibition catalogue, (Ascona, Galleria del Libro), Ascona, 1966.

Bellaigue 1965, Geoffrey de Bellaigue, "The Coronation Books of Three Kings of France", **in Apollo,** 1965, pp. 384-391.

Bony 1993 Anne Bony, "L'atelier Schmied" in **L'art du livre et de l'estampe,** Paris, 1993, no.177, pp. 4-34.

Carteret 1946-1948, L. Carteret, **Le Trésor du bibliophile. Livres illustrés modernes, 1875-1945 et Souvenirs d'un demi-siècle de bibliophilie de 1887-1945,** Paris, 1946-1948, 5 vols.

Cohen-Ricci 1912, Henri Cohen and Seymour de Ricci, **Guide de l'Amateur de Livres à Gravures du XVIIIe siècle,** Paris, 1912.

Colot 1995, Paul Colot, **Relieurs et Reliures Décorées en France à l'Époque Romantique,** Brussels, 1995.

Conihout and Ract-Madoux 2002, Isabelle de Conihout and Pascal Ract-Madoux, **Reliures Françaises du XVIIe Siècle. Chefs-d'œuvre du Musée Condé,** exhibition catalogue, (Chantilly, Musée Condé), Paris, 2002.

Coron 1998, Antoine Coron (dir.), **Des Livres rares depuis l'invention de l'imprimerie,** Paris, 1998.

Devauchelle 1959-1961, Roger Devauchelle, **La Reliure en France de ses origines à nos jours,** Paris, 1959-1961, 3 vols.

Devauchelle 1987, Roger Devauchelle, **Joseph Thouvenin et la Reliure Romantique,** Paris, 1987.

Devauchelle 1995, Roger Devauchelle, **La Reliure,** Paris, 1995.

Devaux 1977 , Yves Devaux, **Dix siècles de Reliure,** Paris, 1977.

Devaux 1983, Yves Devaux, **Histoire du livre, de la reliure et du métier de relieur au fil des siècles,** Paris, 1983.

Duncan-Bartha 1989, Alastair Duncan and Georges de Bartha, **La Reliure en France, Art Nouveau-Art Déco,** 1880-1940, Paris, 1989.

Fidalgo 1997 Manuela Fidalgo, **Le Livre Objet d'Art. Collection Calouste Gulbenkian, France. XIX-XX Siècles,** exhibition catalogue, (Paris, Frankfurt, Bayonne, Lisbon), Lisbon, 1997.

Fidalgo-Ribeiro 1997, Manuela Fidalgo and Maria Queiroz Ribeiro, **From Paris to Tokyo. Art of the Book in the Calouste Gulbenkian Collection**, Exhibitions catalogue, Lisbon, 2006

Fuhring 2004, Peter Fuhring, "Libros de fiesta y exequias celebradas en la corte de Francia", in **La Real Biblioteca Pública de Felipe V a Fernando VI – 1711-1760,** exhibition catalogue, (Madrid, Biblioteca Nacional), 2004, pp. 285-299.

Goldschmidt 1967, E. Ph. Goldschmidt, **Gothic & Renaissance Bookbindings exemplified and illustrated from the author's collection,** Nieuwkoop and Amesterdam, 1967, 2 vols.

Gruel 1887-1905, Léon Gruel, **Manuel Historique et Bibliographique de l'Amateur de Reliures.** Paris, 1887-1905, 2 vols.

Harthan 1981, John Harthan, **The History of the Illustrated Book. The Western Tradition.** London, 1981.

Hobson 1970, Geoffrey D. Hobson, Les reliures à la fanfare. Le problème de l's fermé, Amsterdam, 1970.

Istanbul 2006, **The Art of the Book from East to West and Memories of the Ottoman World. Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum**, Lisbon, exhibition catalogue, (Istanbul, Sakip Sabanci Müzesi), Istanbul 2006.

Lisbon 1976 **Arte do Livro Francês dos Séculos XIX e XX,** exhibition catalogue, (Lisbon, Calouste Gulbenkian Museum), Lisbon, 1976 (2nd ed. 1989).

Lisbon 1999, **A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância,** exhibition catalogue, (Lisbon, Calouste Gulbenkian Museum), Lisbon, 1999.

Lisbon 2001 **The World of Lacquer. 2000 Years of History,** exhibition catalogue, (Lisbon, Calouste Gulbenkian Museum), Lisbon, 2001.

Lisbon 2002, **Calouste Gulbenkian Museum** (Album), Lisbon, 2002 (2nd edition).

Logan 1972 Oliver Logan, **Culture and Society in Venice,** 1470-1790, London 1972.

Longstreet 1965, Stephen Longstreet, **The Drawings of Renoir.** Alhambra, California, 1965.

Loudet 1961 Simone Loudet, "Le Livre du Sacre de Louis XV", in **Gazette des Beaux-Arts,** Paris, 1961, pp. 105-116.

Luxembourg 1973, **Jean Dunand / Jean Goulden,** exhibition catalogue, (Galerie du Luxembourg), Luxembourg, 1973.

Mack 2002, Rosamond E. Mack, **Bazaar to Piazza. Islamic trade and Italian Art, 1300-1600.** Berkeley, Los Angeles, London, 2002.

Marcilhac 1991, Félix Marcilhac, **Jean Dunand: his life and works,** London, 1991.

Mauclair 1931, Camille Mauclair, **Paul Jouve,** Paris, 1931

Michel 1880 Marius Michel, La Reliure Française depuis l'Invention de l'Imprimerie jusqu'à la Fin du XVIIIe Siècle, Paris, 1880.

Millot et al. 1965, Jacques Millot et al., Pierre Legrain. Répertoire descriptif et bibliographique de mille deux cent trente-six reliures, Paris, 1965.

Moutard-Uldry 1960, R. Moutard-Uldry (documentation assembled by), **Paul Bonet, 1889,** Geneva, (Les Cahiers d'Art – Documents), no. 143, 1960.

Nasti 1991, Mauro Nasti, **Schmied,** Vicenza, 1991

New York 1999, **"Only the Best". Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon,** exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art), New York, 1999.

Olivier, Hermal and Roton 1934, Eugène Olivier, Georges Hermal and Roton, **Manuel de l'Amateur de Reliures Armoriées Françaises,** Paris, 1934.

Paris 2000 Chefs-d'œuvre du Musée Gulbenkian de Lisbonne. Meubles et Objets Royaux du XVIIIe Siècle Français, exhibition catalogue, (Château de Versailles), Paris, 2000.

Vivier 1913, Vivier, "Un bibliophile du XVIe siècle: Nicolas Moreau, seigneur d'Auteuil", in **Mélanges offerts à Emile Picot,** Paris, 1913, vol. II, p. 371-375.

Aydın Çakırtaş
Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İslâm Tarihi ve San'atları Ana Bilim Dalı
MA. Araştırmacı-Yazar

Walters Sanat Müzesi'ndeki İslâm Yazmalarına Cild Sanatı Açısından Genel Bir Bakış

"Walters Sanat Müzesi'ndeki İslâm Yazmalarına Cild Sanatı Açısından Genel Bir Bakış" adlı tebliğde; öncelikle Walters Sanat Müzesi ve Koleksiyonu hakkında genel bir malumat verilip, bu müzenin sahip olduğu İslâm yazmalarından örnekler sunulmaya çalışılacaktır.

Bu tebliğde amaçlanan düşünce; Walters Sanat Müzesi'nin sahip olduğu zengin İslâm yazma koleksiyonuna dikkat çekmek ayrıca koleksiyona yönelik farkındalık oluşturmaktır. Bunun yanı sıra, müzenin sahip olduğu koleksiyonların Metadata[1], Metin Kodlama Girişimi ve Marc standartlarına[2] göre tasnif edilmesi, bibliyografik künyelerinin oluşturulması, sayısallaştırılması ve sanal ortamda tüm dünyaya açılması da dikkatlerinizi çekmek istediğim diğer önemli bir konudur.

Walters Sanat Müzesi:

ABD'nin Maryland eyaletine bağlı Baltimore şehrinde bulunan Walters Sanat Müzesi, uluslararası sanat koleksiyonu ile ünlü bir mekândır. Müzenin kurucuları, William Thomson Walters (1820-1894) ve oğlu Henry Walters (1848-1931)'dır.

19. yüzyıl Avrupası ve Amerikan başyapıtları ile Yunan heykelleri, Roma lâhitleri ve eski Mısır'dan pek çok zengin obje Walters Sanat Müzesi'nin koleksiyonları arasında yer almaktadır. Kuruluşu 20. yüzyıl başlarına rastlayan ve dünyanın dört bir yanından satın alınan eserlerle her geçen gün büyüyen müzenin bugünkü koleksiyon adedi 35.000'dir.

İslâm yazmaları bakımından da hatırı sayılır bir koleksiyonu bünyesinde barındıran Walters Sanat Müzesi'nde; Türkiye, İran, Hindistan, Mağrip, Suriye, Irak, Afganistan ve Özbekistan'tan getirilmiş nadide el yazmaları bulunmaktadır.

Walters Sanat Müzesi'nin koleksiyonu, birden çok tasnif yöntemi ile sanal ortamda paylaşılmıştır. Koleksiyondaki eserler; kategoriye, sanatkâra, tarihe, araç gerece, müzedeki yerine, geldiği ülkeye ve etikete göre tasnif edilmiştir.

Genel tasnif kategorisi; 18. ve 19. yüzyıllar, Eski Amerika, Eski Mısır, Eski Yunan, Eski Yakın Doğu, Silah ve Zırhlar, Avrupa Barok Sanatı, Bizans ve Erken Rusya, Çin, Etiyopya, Hindistan, Nepal ve Tibet, İslâmî Yazmalar, İslâm Dünyası, Japon ve Kore, Japon Asker Zırhı, Mücevher, Yazma ve Nadir Kitaplar, Ortaçağ Avrupası, Nümizmatik, Rönesans Avrupası, Roma İmparatorluğu, Güney Arabistan, Güneydoğu Asya, Tekstil ve Mobilya şeklindedir.[3]

1 Metadata kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Emin Küçük, Umut Al, "Metadata Kavramı", Bilgi Dünyası, 2001, 2(2), s.169-187.

2 Library of Congress'in Marc standartları ilgili ayrıntı için bkz. http://www.loc.gov/marc/ ; Doğan Atılgan, "Bilgisayarlarda Kataloglama Projesi: Marc", Türk Kütüphaneciliği, 1991, 5 (1), s.9-13. ; http://www.oclc.org/support/documentation/localholdings/primer/holdingsprimer.pdf

3 Müze ve koleksiyonu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. http://thewalters.org/

Walters Sanat Müzesi'ndeki bibliyografik nitelemeleri içerisine alan bu tasnif düzeni, nadir eser koleksiyonlarını en doğru biçimde tanımlayacak olan nitelikli bilgi profesyonellerinin gerekliliğini göstermektedir. Sahip olunan koleksiyonun niteliğine göre, istihdam edilen bilgi profesyoneli de değişecektir. Zira; kütüphaneci, nadir eser uzmanı, yazma eser uzmanı, filolog, antropolog, müzeci, sanat tarihçi, tarihçi, arkeolog, hattat, mücellid, müzehhib ve nakkaş gibi pek çok uzman ve sanatkârı bir araya getiren bu koleksiyonun niteliğidir.

Walters Koleksiyonu'nda Öne Çıkan İslâm Yazmaları:

Walters Sanat Müzesi'nin "İslâm Yazmaları" bölümünde, 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan zaman dilimine ait toplam 301 eser bulunmaktadır. Ancak, koleksiyonda eksiksiz eserler yanında, tek sayfalık eser örnekleri de mevcuttur. Cildiyle birlikte eksiksiz eser sayısı 108 adettir. Bunlar içerisinde en eski tarihli olan 4 yazma, 9. yüzyıl Abbasi dönemine aittir ve ciltleri orijinal değildir. Bu 108 cildin; 61'i İran, 23'ü Türkiye, 11'i Hindistan, 4'ü Arabistan, 4'ü Afganistan, 3'ü Mağrib ve 2'si Suriye kökenlidir.

Bu eserler; kitap sanatlarının görselliği yanında, edebî ve sanatsal ifade gibi pek çok bakımdan olağanüstü başarılara tanıklık etmiş örneklerdir. Bu örnekler içerisinde, 9, 11, 12, 14 ve 19. yüzyıllara ait Kur'an'lar, 16. yüzyılda Emir Hüsrev Dihlevî tarafından kopyalanan Hamse nüshası ve Osmanlı hat sanatının en büyük isimlerinden biri olan Şeyh Hamdullah-ı Amasî'ye ait hat albümü gibi nadide eserler, İslâm Yazmaları Bölümü'nde kayıt altındadır.[4] Bütün objeler sınıflandırılıp dijital ortama aktarılmıştır. Müzedeki materyallerin tamamı bibliyografik tanımlamaları ile internet adresinde kullanıcılara çok yüksek çözünürlüklerde PDF, JPEG ve TIFF formatlarında sunulmuştur.

Walters Sanat Müzesi'ndeki İslâm yazmaları; sınıflama numarası, eser adı, metin başlığı, müellif, özet, tarih, köken, tür, dil, malzeme, ölçüler, içindekiler, süsleme, cild, sağlama, bibliyografya, emeği geçenler ve lisans bilgileri gibi bir yazma eser kataloğunda olması gereken bibliyografik tanımlama öğeleri[5] ile tasnif edilmiştir. Bu tanımlama kriterlerinde dünyada halen standart bir yapı oluşmamıştır. Maalesef yazma eser cenneti olan ülkemizde de özellikle yazmaların dijital ortama sağlıklı yöntemlerle aktarılmalarında, aktarılmış olanların da bibliyografik tanımlamalarında çok ciddi eksikler ve hatalar vardır. Bu tür teknik eksikliklerin yanında ülkemizdeki araştırmacılara yönelik yazma eser yararlandırma politikalarında da ciddi problemler vardır. Ümid ediyorum ki, yakın zamanda kurulmuş olan Türkiye Yazma Eserler Başkanlığı[6] bu konudaki eksikliklerin giderilmesi yönünde bir fırsat olacak ve ülkemizin yazma eser hizmet politikaları dünya standartlarının ötesine geçecektir.

4 http://thewalters.org/ ; Şeyh Hamdullah'a ait albüm için bkz. Resim, 15-16-17.

5 Bu tanımlama öğeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Türkmen, Türkiye Kütüphaneleri Yazma Eserler Katalogları, İstanbul 2010. ; Mehdi Afzali, "İslam Yazmalarının Bibliyografik Tanımlamasına Yönelik Bir Öneri", Prof. Dr. Nilüfer Tuncer Armağanı, Ankara 2005, s.12-30. ; www.yazmalar.gov.tr

6 Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kanunu'na yönelik yaklaşımlar için bkz. Aydın Çakırtaş, "Türkiye'de Yazmaların Geleceğine Yön Veren Süreçler ve Türkiye Yazma Eserler Başkanlığı Kanunu'na Dair Düşünceler, Ex-Libris, 1, 2011, s.7-19.

Examples:

1

Shelf mark: W.561
Descriptive Title: Koran
Text title: al-Qur'ān
Abstract: This illuminated copy of the Qur'an was made for the library of the Mamluk official Aytimish al-Bajāsī (d. 802 AH /1400 CE), established at Cairo's Bāb al-Wazīr, according to the bequest (waqf) statement on fol. 3a. The manuscript contains verses 142-252 of chapter 2 (Sūrat al-baqarah) and is volume 2 (al-juz' al-thānī) of a 30-volume set. The text is written in large vocalized muhaqqaq script in black ink with the alifs of prolongation superscripted in red ink. Rosettes with colored dots indicate each verse, and fifth and tenth verses as well as section divisions are marked by inscribed illuminated polychrome forms. The light brown goatskin binding is decorated with blind- and gold-tooled geometric designs and is contemporary with the manuscript.
Date: Last quarter of the 8th century AH / 14th CE
Origin: Cairo
Form: Book
Genre: Scriptural
Language: The primary language in this manuscript is Arabic.
Support material: Paper



1

Provenance: Bequest (waqf) statement in the name of the Mamluk Amīr Aytimish (also Aytmish) [al-Bajāsī] (d. 802 AH / 1400 CE) for the library of the Madrasah (later known as al-Madrasah al-Aytimishīyah), which he established at the Bāb al-Wazīr in Cairo (fol. 3a)
Acquisition: Walters Art Museum, 1931, by Henry Walters bequest
Binding: The binding is original. Light brown goatskin (with flap); blind- and gold-tooled geometric designs, including a central lobed oval and cornerpieces; doublures of very thin, light brown leather stamped in relief with large arabesque patterns; traces of blue pigment present.
Resimler: "Resim 1 W561, Ön Dış Kapak" "Resim 2 W561, Arka Dış Kapak" "Resim 3 W561, Serlevha" "Resim 4 W561, Muhakkak Hat"



2



4



3

2

Shelf mark: W.563
Manuscript: Koran
Text title: al-Qur'ān
Abstract: This large-format, illuminated Timurid copy of the Qur'an is believed to have been produced in Northern India in the ninth century AH / fifteenth CE. The manuscript opens with a series of illuminated frontispieces. The main text is written in a large, vocalized polychrome muhaqqaq script. Marginal explanations of the readings of particular words and phrases are in thuluth and naskh scripts, and there is interlinear Persian translation in red naskh script. The fore-edge flap of the gold-tooled, brown leather binding is inscribed with verses 77 through 80 from Chapter 56 (Sūrat al-wāqiah). The seal of Sultan Bayezid II (886–917 AH / 1481-1512 CE) appears on fol. 8a. There is an erased bequest (waqf) statement and stamp of Sultan Uthmān Khān (432-6 AH / 1027-31 CE) on fol. 3a.
Date: 9th century AH / 15th CE
Origin: Northern India
Form: Book
Genre: Scriptural
Language: The primary language in this manuscript is Arabic. The secondary language of this manuscript is Persian.
Support material: Paper. Thin laid paper with some chain lines visible.
Provenance: Erased bequest (waqf) statement and stamp of Sultan Uthmān Khān (fol. 3a) Seal of Sultan Bayezid II (fol. 8a)
Acquisition: Acquired from Mr. Dikran G. Kelekian.
Binding: The binding is original. Brown, gold-tooled leather (with flap); central lobed oval with pendants and cornerpieces, all with floral motifs; large border comprised of rectangular pieces with floral

motifs; doublures of reddish-brown leather of similar design with filigree work on a blue ground; fore-edge flap inscribed with verses 77-80 from chapter 56 (Sūrat al-wāqiah)
Resimler: "Resim 5 W563, Ön Dış Kapak ve Mikleb" "Resim 6 W563, Arka Dış Kapak ve Sırt" "Resim 7 W563, Arka İç Kapak"



5



6



7

3

Shelf mark: W.642
Manuscript: Poem (masnavi)
Text title: Subhat al-abrār
Author: Nūr al-Dīn Abd al-Rahmān ibn Ahmad Jāmī
Abstract: This is an illuminated copy of the well-known poem (masnavī) Subhat al-abrār (The rosary of the righteous) by Nūr al-Dīn Abd al-Rahmān ibn Ahmad Jāmī (d. 898 AH / 1492 CE), produced in Safavid Iran. The text, written in nastalīq script, was copied by Haydar al-Husaynī in 965 AH / 1557-8 CE, according to the Arabic colophon (fol. 112a). The manuscript opens with an illuminated double-page incipit inscribed with the title of the work and the author's name. The subsequent pages have decorated borders and gold-sprinkled margins. The dark brown goatskin binding, which is original to the manuscript, has light brown doublures decorated with filigree work on a multi-colored ground. The original shelfmark of 3934 is inscribed on the tail edge of the codex.
Date: 965 AH / 1557-8 CE
Origin: Iran
Scribe: Haydar al-Husaynī
Form: Book
Genre: Literary -- Poetry
Language: The primary language in this manuscript is Persian. The secondary language of this manuscript is Arabic.
Support material: Paper. Cream-colored, gold-sprinkled laid paper.
Provenance: Seal erased; original shelfmark of 3934 on tail edge of codex.
Acquisition: Walters Art Museum, 1931, by Henry Walters bequest.

Binding: The binding is original. Dark brown goatskin (with flap); central lobed medallion with pendants and cornerpieces brushed with gold; light brown doublures with filigree work on a multi-colored ground of blue, orange, and green.
Resimler: "Resim 8 W642, Ön Dış Kapak" "Resim 9 W642, Ön İç Kapak"



8



9

4
Shelf mark: W.580
Manuscript: Work on the duties of Muslims toward the Prophet Muhammad with an account of his life
Text title: Kitāb al-Shifā fī tarīf huqūq al-Mustafá
Author: Abū al-Fal Iyād ibn Mūsá ibn Iyād al-Yahsubī
Abstract: This illuminated manuscript is volume 3 of a work on the duties of Muslims toward the Prophet Muhammad known as al-Shifā by Iyād al-Yahsubī (d. 544 AH / 1149 CE). It was copied in the twelfth century AH / eighteenth CE in the Maghreb. The text is written in Maghribīi script in black ink with certain words highlighted in red and blue. The manuscript opens with an illuminated titlepiece indicating that it is volume 3 of al-Shifā (fol. 2a), which is followed by a double-page frontispiece (fols. 2b-3a) and a page with another illuminated titlepiece (fol. 3b). It concludes with an illuminated explicit with tailpiece inscribed with the prayer for the Prophet Muhammad (fol. 140a). The binding is reddish-brown goatskin with a gold-tooled frame and a central medallion of geometric design with two pendants.
Date: 12th century AH / 18th CE
Origin: Maghreb
Form: Book
Genre: Historical
Language: The primary language in this manuscript is Arabic.
Support material: Paper. European laid paper.
Provenance: Old shelfmark 195 or 295; see fol. 1a and tail.
Acquisition: Walters Art Museum, 1931, by Henry Walters bequest
Binding: The binding is original. Reddish-brown goatskin (with flap); gold-tooled frame; round central medallion with geometric pattern and two pendants
Resimler: "Resim 10 W580, Ön Dış Kapak" "Resim 11 W580, Serlevha"



10



11

5

Shelf mark: W.658
Manuscript: Book on navigation
Text title: Kitāb-i bahriye
Author: Pīrī Reīs bin Hājī Muhammed
Abstract: Originally composed in 932 AH / 1525 CE and dedicated to Sultan Süleyman I (the Magnificent), this great work by Piri Reis (d. 962 AH / 1555 CE) on navigation was later revised and expanded. The present manuscript, made mostly in the late eleventh century AH / seventeenth CE, is based on the later expanded version and has some 240 exquisitely executed maps and portolan charts. They include a world map with the outline of the Americas (fol. 41a) and maps of coastlines (bays, capes, peninsulas); islands; mountains; and cities of the Mediterranean basin and the Black Sea. The work starts with a description of the coastline of Anatolia and the islands of the Aegean Sea, the Peloponnese peninsula, and the eastern and western coasts of the Adriatic Sea. It then proceeds to describe the western shores of Italy, southern France, Spain, North Africa, Palestine, Israel, Lebanon, Syria, western Anatolia, various islands north of Crete, the Sea of Marmara, the Bosporus, and the Black Sea. It ends with a map of the shores of the Caspian Sea (fol. 374a).
Date: Late 11th century AH/ 17th CE -- early 12th century AH/ 18th CE
Origin: Turkey
Form: Book
Genre: Scientific
Language: The primary language in this manuscript is Turkish, Ottoman (1500-1928).

Support material: Paper. European laid paper, watermarked with lion courrant C (fol. 375) and trefoil with the letters P A (fol. 5)
Provenance: Bequest (waqf) seal of Sultan Mahmūd Khān, followed by a bequest statement (now erased) and the seal of the inspector of wakfs, Mustafá Tāhir (fol. 4a)
Acquisition: Walters Art Museum, 1931, by Henry Walters bequest
Binding: The binding is not original. Later binding, slightly too large for the textblock (with flap); central panel and side panels richly decorated and brushed with gold; dentelle-style doublures of red leather with a central lobed oval and cornerpieces with filigree work
Resimler: "Resim 12.W658, Ön Dış Kapak" "Resim 13. W658, Ön İç Kapak" "Resim 14. W658, Akdeniz, Ege, Karadeniz, Varak 63"



12



13



14

6

Shelf mark: W.672
Manuscript: Album of Ottoman calligraphy
Text title: Muraqqa`
Abstract: This album (muraqqa) of calligraphy in an accordion format was compiled in Ottoman Turkey in the twelfth century AH / eighteenth CE. It consists of leaves bearing fragmentary passages from the Qur'an (chapter 2 [Sūrat al-baqarah], 2:65-68 and chapter 4 [Sūrat al-nisā], 4:103-106); sayings of the Prophet Muhammad (hadith); and two sheets of pen exercises (karalama). The Qur'anic verses and the passages of hadith are written in vocalized naskh and thuluth scripts in black ink. Fol. 5a bears the name of the Ottoman calligrapher Şeyh Hamdullah (Hamd Allāh al-Amāsī, d. 926 AH / 1520 CE). Şeyh Hamdullah was the most celebrated calligrapher of his time and influenced subsequent generations of calligraphers. Each page in the album is framed by eighteenth-century marbled borders. The sheepskin binding with central lobed medallion has a central panel filled with chamois leather and probably dates to the twelfth century AH / eighteenth CE.
Date: 10th century AH / 16th CE -- 12th century AH / 18th CE
Origin: Turkey
Scribe: Hamd Allāh al-marūf bi-Ibn al-Shaykh
amd Allāh al-Amāsī, known as Ibn al-Shaykh or Şeyh Hamdullah (d. 926 AH / 1520 CE), was the most important calligrapher of the early Ottoman period.
Form: Album
Language: The primary language in this manuscript is Arabic.
Support material: Paper. Mounted on thin pasteboard
Acquisition: Walters Art Museum, 1931, by Henry Walters bequest
Binding: The binding is not original. Probably dates to the twelfth century AH / eighteenth CE; sheepskin-covered boards; central oval medallion; pendants and cornerpieces; gold-painted border; central panel filled with chamois leather.
Resimler: "Resim 15 W672, Ön Dış Kapak" "Resim 16 W672, Sülüs, Nesih Murakka, Varak2b" "Resim 17 W672, Sülüs, Nesih Murakka, Varak3b"



15



16



17

KAYNAKÇA

Afzali 2005, Mehdi Afzali, “İslam Yazmalarının Bibliyografik Tanımlamasına Yönelik Bir Öneri”, Prof. Dr. Nilüfer Tuncer Armağanı, Ankara, 2005, s. 12-30.

Atılgan 1991, Doğan Atılgan, “Bilgisayarlarda Kataloglama Projesi: Marc”, Türk Kütüphaneciliği, 5(1), İstanbul, 1991, s. 9-13.

Çakırtaş 2011, Aydın Çakırtaş, “Türkiye’de Yazmaların Geleceğine Yön Veren Süreçler ve Türkiye Yazma Eserler Başkanlığı Kanunu’na Dair Düşünceler”, Ex-Libris 1, İstanbul, 2011, s.7-19.

Küçük-Al 2001, Mehmet Emin Küçük, Umut Al, “Metadata Kavramı”, Bilgi Dünyası, 2(2), İstanbul, 2001, s.169-187.

Türkmen 2010, Hüseyin Türkmen, Türkiye Kütüphaneleri Yazma Eserler Katalogları, İstanbul, 2010.

Dr. Anastasiya A. Romanova

Overview on study of medieval West-European and Slavonic book bindings in Russia (1990-2000-e years)

In the text below one can see a brief overview of study of medieval book bindings, mostly from Russia, and examples of library and amateur book covers in the collections of the Russian Academy of Sciences Library.

The traditions of book binding have some common features in different cultures. It is well-known, that in the Middle Ages a lot of principles of decoration of the Eastern binding were adopted by the West-European craftsmen and book binders.



1 One of the first Russian bindings, which survived almost completely – XIV century. Copy from the edition: Vzdornov, Gerold I. The art of the book in Old Rus': the manuscript book of the North-Eastern Rus' in the XII–early XV century, Moscow, 1980, in Russian. The manuscript is now kept in the Manuscript Department of the Russian National Library.

The most ancient Russian bindings have a lot of common with the Byzantine ones, and some details could be traced from the West-European tradition. The history of Russian book binding, in comparison with the history of book both in the East and in the West, is rather short. First dated book in Old Rus' (Russia) dates from the eleventh century (it is so called Ostromir's Gospel of 1056/57 A. D.). The earliest surviving bindings (mostly parts of them) are that on the books of the XIIth century [19]. The whole surviving bindings on Old Russian manuscripts were created mainly in the XIV century. (Figure 1). Tradition of manufacturing bindings in old style (boards, covered with leather) has existed for a long time, as so called Old Believers in



2 The binding of the early XX century "in old style" (imitation of the cover of XVI-XVII centuries). Wooden boards, leather, stamping. A book from the Mikhail Chuvanov's collection, now kept in the Russian Academy of Sciences Library.

Russia (separated after 1666 from the official Church as a protest against church reforms) made such bindings in XVIII–early XX centuries (Figure 2). As a rule, we have no information concerning names of the Slavonic book binders (unlike German medieval craftsmen, for example).

Usually Slavonic and Russian bindings are divided into two large groups: luxurious (usually for Gospels and other books for Chrtistian God service) (Figure 3–4) and for everyday use (plain) ones (Figure 5–6).

The purpose of this work is to survey the study of ancient West-European, Byzantine and Slavonic book bindings in Russia during last two decades, approximately between 1991 and 2012. Interest to the history and constructive features of medieval bindings exists among Russian restorers, art historians, collectors, and among modern publishers, as well.



3 The binding of Gospel of prince Simeon the Proud (Moscow, XIV century, restoration of the XVIII-XIX centuries) Copy from the edition: Vzdornov, Gerold I. The art of the book in Old Rus': the manuscript book of the North-Eastern Rus' in the XII–early XV century, Moscow, 1980,

One of the directions in investigation of book bindings is connected with the development of exhibition and publication technologies. Museums and large libraries organize exhibitions of rare and luxurious bindings in the museums and libraries, and publish catalogues, where attention is paid to the book binding as well (for example, catalogue of the exhibition on heraldic art in the book from the State Hermitage, [10], (Figure 7).

Publishing houses, especially in Moscow and St. Petersburg, print books, bound in old style, in leather hand-made bindings. The tradition of making of modern book binding after medieval patterns is still alive. There are a lot of special small elite binderies, specializing in the hand-made binding. (web-sites: "http://www.livemaster.ru" http://www.livemaster.ru, http://www.elitnieknigi.ru) There is a tradition of making book bindings inspired by the old samples. (Figure 8). Unfortunately, though the Russian Academy of Sciences Library according to the Law must keep an obligatory copy of every edition printed in Russia, our Department for Rare books receives only few such editions, mostly like gifts. Special restoration and antiquarian magazines, mainly in Moscow, publish articles

on the history of binding and collections of bindings (for example, magazine “Antiquarnoye obozreniye” (Antiquariat review), magazine “Pro knigi” (About the books)), site of the Centre for the book culture “Gutenberg” (“http://www.gutenberg-center.ru” http://www.gutenberg-center.ru) and so on.

One more direction of the study of book binding is connected with the scholars’ interest to the origins of book binding art, to history of the original (publisher’s) and collector’s bindings.

Nowadays a lot of union catalogues and data bases are being prepared in the Russian Federation. There are a catalogue of Slavonic manuscripts of the XI–XIV, XV and XVI centuries, a catalogue of the books printed in the XVIII – first quarter of the XIX century in Russia, program “Book monuments of the Russian Federation” and many others. So, one of the most actual tasks is preparing of recommendations for describing of book bindings and unification of terminology.

After the classical works on binding, written by Pavel Simoni in the early XXth century, by a Lithuanian restorator E. Lautzavichus, an Estonian collector E.Valk-Falk , by Socrat Klepikov (Moscow) in the 1960–1970es, detailed bibliography in English one can find in [12], and Elena Schwartz (Leningrad) in 1980-es, more particular articles appeared. Publications of V. V. Kalugin, O. L. Tarakanova, Alexandra A. Guseva, and E. A. Osokina are mostly devoted to problems of describing of bindings, terminology and bibliography of art of binding [6, 20, 5, 15].

For the need of filling fields on bindings in electronic databases the work on special terminology for databases was issued [9]. Pictures to the article can help to describe a lot of variants of the boards, endbands, fastenings and so on (Figure 9–11)



5 Plain “bag” binding of the XVII century. Northern Russia. Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library. Paper, leather.



4 An example of a luxurious binding of the XVIIth century. Gospel. Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library.
Boards, cloth, silver framework.



6 The composite binding of the XVI–XVII century. Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library. Board, leather.



7 The Lions and Eagles joined together…: Catalogue of the State Hermitage exhibition. SPb., 2006.

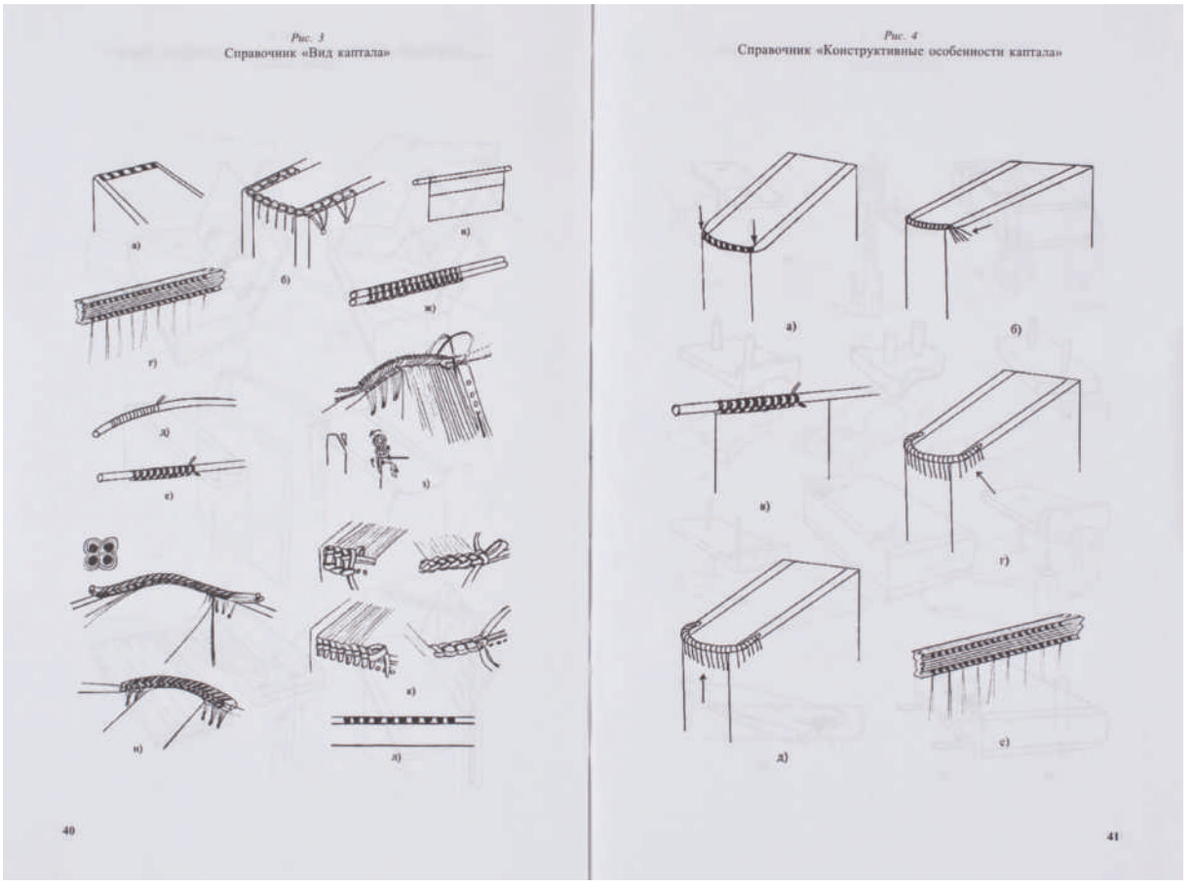
Methodical recommendations for the describing of individual book monuments (“https://bd_kp.rsl.ru/bm.html” \t “_blank” https://bd_kp.rsl.ru/bm.html) were prepared in the Russian State Library in Moscow on the base of RUSMARC format and OPAC-GLOBAL system. It is rather specific, but allows to identify copies of the same edition on the base of the binding. Versions of the OPAC-GLOBAL (Depositorium) for detailed describing of manuscripts and its bindings has been developed in the Manuscript Department of the Russian National Library (St. Petersburg) recently [8, 9, www.nlr.ru].

The history of Russian book binding in the whole was not written yet. Overview of the Russian early binding (XII–XIV centuries) was written by Dr. Inna Mokretzova, who concludes: “applying Western technique, they [bookbinders] did not adopt the Romanesque style of decoration of the leather coverings with blind stamping. They either left the surface intact or ornamented it in the Byzantine manner”. [12]. Prof. Mokretzova wrote for art students and future restorers a textbook, which was published by the Russian State University for humanities [13].

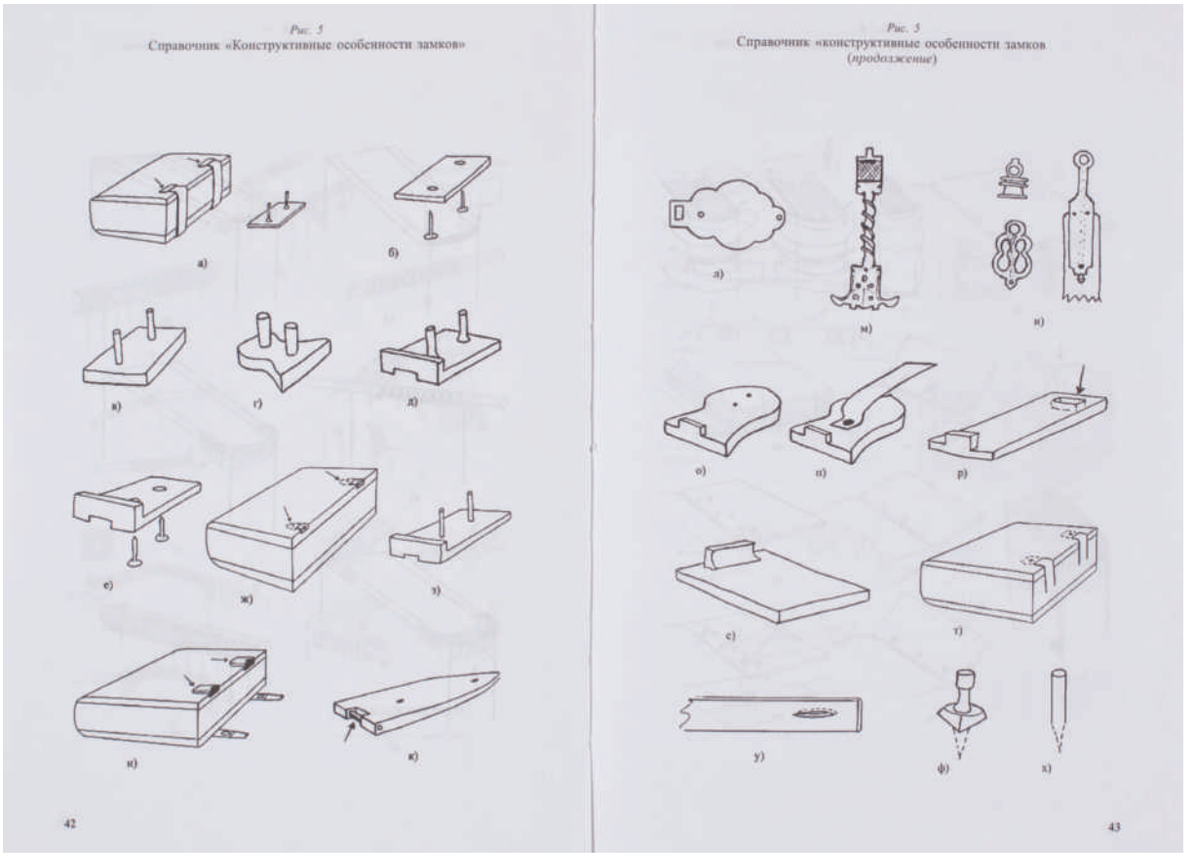
The art of book binding was a point of thorough investigation of scholars and restorers last ten years in Ukraine [3, 4, 21, 22].



8 The catalogue of the printing house “Rare book from St. Petersburg”. St. Petersburg, 2012. The cover.



9 A guidebook for describing endbands [9, p. 40–41]



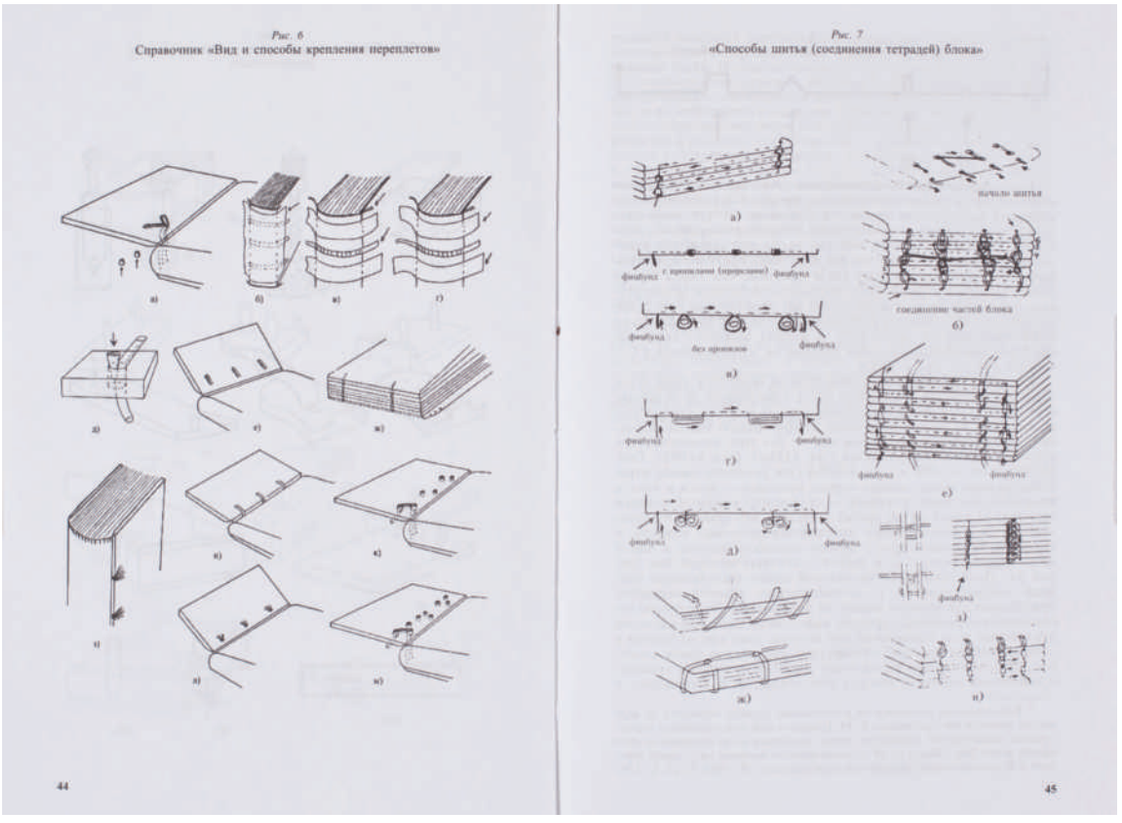
10 A guidebook for describing fasteners [9, p. 42–43]

The most popular directions among specialists in paleography and codicology is a research of local, especially monastery traditions [8, 14, 18]. The stamping on the bindings of the XVII – XIX centuries, including a stamp of the Printing house in Moscow, depicting the battle between a lion and a unicorn [7], (Figure 12), and some Bible and Christian literature plots, were studied in the articles of many authors, among them a "Vision of Tsargrad (Konstantinopol', Istanbul)" [1], (Figure 13)

One more direction of investigation among Russian historians of art – study of miniatures on the bindings [19].

Practice of publishing of unique monuments of literacy in Internet allows to see pictures of bindings of rare books and manuscripts in e-space (for example, as on the sites of the President library named after Boris Eltzin-"http://www.prlib.ru" http://www.prlib.ru, and National Library of Russia-www.nlr.ru, both sites contain English version). One of the huge recent projects is a publication of the facsimile edition, including binding, of the first Russian dated chronicle, written by the scribe Lavrentii, Lavrentii's chronicle ("http://www.nlr.ru" http://www.nlr.ru,expositions.nlr.ru/LaurentianCodex /_Project/page_Description.php?page=7).

One of the main reasons of thorough study of medieval binding is the need in restoration. The most prominent works in the field of restoration belong to Dr. Inna Mokretzova.



11 A guidebook for describing methods of sewing [9, p. 44–45]



12 The binding of a Russian manuscript with the depiction of a lion and an unicorn on the binding. XVIIth century. Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library. Board, leather, stamping.

Thus, the most thorough investigations of the bindings belong to the specialists in restoration. In 2003 in Moscow a book on issues of restoration of books of Byzantine tradition was issued [11], (Figure 14). Unlike many other works, it was published both in Russian and in English, so the specialists in the field can read it in other countries. The book is based on the work of the State Research Institute for Restoration in Moscow and on restoration of old Byzantine manuscripts (up to the XIV century) from state archives and libraries in Russia.

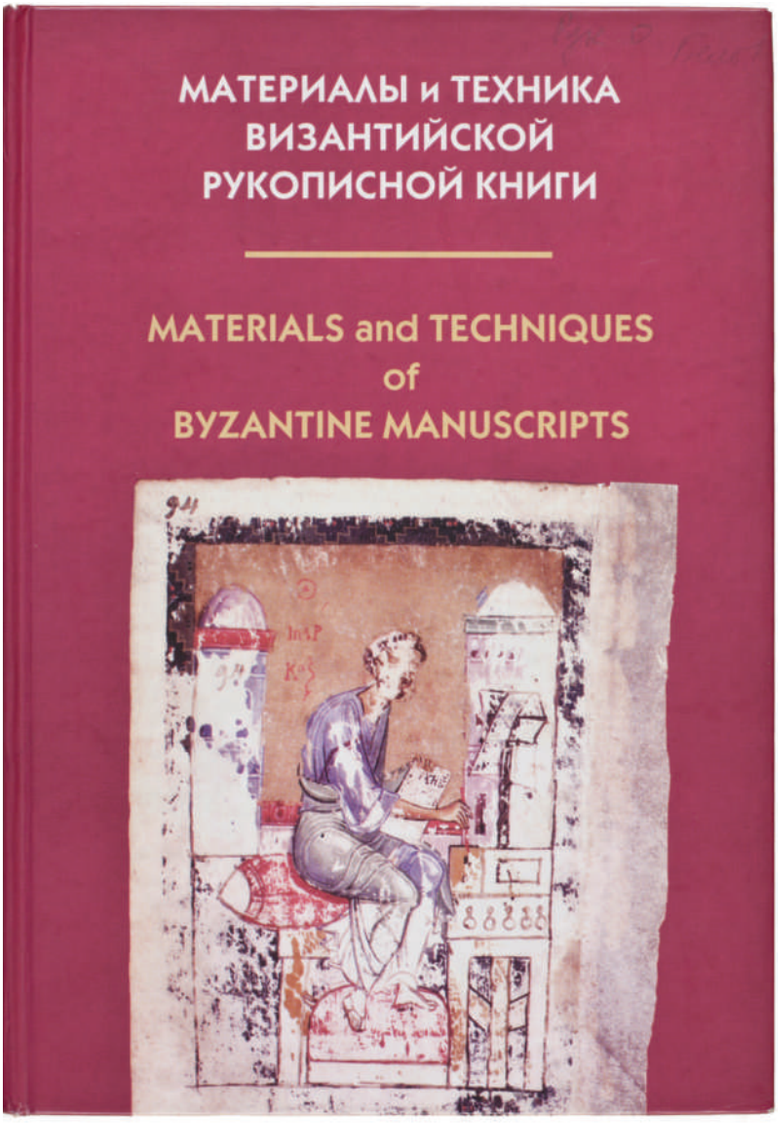
As for the Russian Academy of Sciences Library in St. Petersburg, one of the main problem it met last twenty years was the problem of preserving parchment and wooden bindings of old books, suffered from fire and water after the great fire of 1988, and working out effective methods for the conservation treatment of such bindings. Fortunately, funds of Rare books Department (including incunabula and most editions of the XVI and XVII centuries) did not suffer, but a lot of editions of XVII–XIX centuries, kept in the main stocks, were damaged. So they needed the repair: treatment of leather and parchment covering, and other types of conservation. After that all damaged books were put to the boxes from the acid-free cardboard.

As for the attempts to restore in the whole, one must say, that the restoration made in 1950–1979es in the Department of conservation and restoration of the Academy of Sciences Library, was not too successful: patches of leathers, glued to the old leather, came off in most cases. More interesting, to my mind, are attempts to manufacture new bindings for books without binding (when it was lost). Here you can see an example of modern binding work for the Latin book of the XVIth century (Figure 15). Of course, as any large library, the Russian Academy of Sciences library meets problems of conservation works with the destruction of bindings, and restoration of lost parts of bindings (especially fasteners).

The history of Russian Academy of Sciences Library began in 1714 mainly from the collections of the foreign books, as Peter the First (the Great) bought a lot of books from abroad for it. First collections, which were bought for the Library, were foreign ones, that is library of a physician-in-ordinary of Peter the Great, Robert Areskine, then a statesman, Dutch by the origin, Andreas Winius and several others.



13 "Vision of Tzargrad (Constantinople) on the binding. XVII century Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library. Board, leather, stamping.



14 Materials and techniques of Byzantine manuscripts / I. P. Mokretsova, M. M. Naumova, V. N. Kireyeva, E. N. Dobrynina, B. L. Fonkitch. Moscow, 2003 [The cover of the collective monograph on history of the materials and techniques of Byzantine manuscripts]

The part of library of father of the Russian emperor Peter the Great, the Tzar Alexei Mikhailovitch, now is kept in the Russian Academy of Sciences Library, together with the books of Peter the Great himself (Figure 16)

The Russian Academy of Sciences library had its own book binding workshop in the XVIII century, and the history of book binding in the Library in the XVIII–XIXth centuries is the subject of research as well [17].

We have some data concerning using books in Latin and other West-European languages in XV and XVI th centuries in the Russian State, but we can say for sure that West-European bindings were not rare in Russian libraries already in the XVII th century. In the XVIII-early XX centuries a lot of bibliophiles collected rare West-European books. With the lapse of time these collections were bought, or presented to the large state and public libraries, after the October Revolution of 1917 a lot of such collections were confiscated. In our Library we have examples of late bibliophile bindings-for example, bindings from the collection of Fyodor Tolstoy, whose collection was bought after the owner's death.

Several large precious collections appeared in Russian libraries after the World War II. One of them, a collection of book bindings of Carl Becher, was described in the catalogue of the Russian State Library (Moscow) [2], (Figure 17). By the way, the author, Dr. Tatiana Dolgodrova, pays attention to Persian and Arabic influence to the medieval luxurious binding.

Of course, the list of publications concerning book binding could be supplemented by translations of works on book binding [16].

I hope, that mentioned literature is enough to create an idea concerning the progress of study in the field of the book binding in Russia.



15 The modern binding – imitation of the leather binding of the XVI century. Work of V. Kruglov (Department for conservation and restoration of funds of the Russian Academy of Sciences Library).



16 Binding of a book from Peter the Great library. Leather, stamping. 1718.



17 Dolgodrova, Tatiana A. Catalogue of art book bindings from the Carl Becher's collection. Moscow: Russian State Library, 2007. The cover.

BIBLIOGRAPHY

[1] Belova 2006 Lyudmila B. Belova, “Vision of the Tzargrad (Constantinople)” on the bindings of manuscript and old printed books in the Russian Academy of Sciences Library // Proceedings of the Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library. St. Petersburg, 2006, in Russian,“http://www.rasl.ru/e-editions/sbornik2005_1.pdf” www.rasl.ru/e-editions/sbornik2005_1.pdf.

[2] Dolgodrova 2007, Tatiana A. Dolgodrova, Catalogue of art book bindings from the Carl Becher’s collection. Moscow: Russian State Library, 2007, in Russian.

[3] Galchenko 1994, Olena M. Galchenko, The binding of Ukrainian manuscripts and old printed books as an object for kodikography. Kiev, 1994, in Ukrainian.

[4] Galchenko 2005, Olena M. Galchenko, Bindings of East-European manuscripts and early printed books in the Ukraine: history, structure, description. Kiev, National library of the Ukraine, 2005, in Ukrainian.

[5] Guseva 1997 Alexandra A. Guseva, Ukrainian binding of the XVII-XVIII centuries, in: Identification of the specimens of the Ukrainian Cyrillic editions of the second half of the XVI–XVIII centuries. Moscow, 1997, p. 43–51, in Russian

[6] Kalugin 1989, V. V. Kalugin, Symbols of the plot in stamping // Hermeneutics of the Old Russian literature. Moscow, 1989, in Russian.

[7] Kalugin 1990, V. V. Kalugin, Issues of the description of Old Russian everyday bindings. A dictionary for the professional vocabulary of the book binding, in “Methodical recommendations on description of Slavonic and Russian manuscrips. Moscow, 1990. Vol. 3, part 2, p. 201–245, in Russian

[8] Krushelnitzkaya 2010, Ekaterina V. Krushelnitzkaya, Bindings of the manuscripts of the XVI century from the Solovetzkii cloister // Centers of literacy in the Old Rus’. Book heritage of the Solovetzkii cloister. St. Petersburg, 2010, in Russian.

[9] Krushelnitzkaya 2010, Ekaterina V. Krushelnitzkaya Strizhenko, Evelina V. On the issue of uniting of special terminology when describing bindings of Slavonic manuscripts for the electronic catalogue, in: Manuscript in Old Russia and Slavonic countries / Ed. by Anastasiya Romanova. St. Petersburg, 2004, p. 31–47, in Russian.

[10] The Lions 2006, The Lions and Eagles joined together…: Catalogue of the State Hermitage exhibition. SPb., 2006, in Russian, annotations in Russian and English.

[11] Mokretsova 1995, Inna Mokretsova, Russian Medieval Book Bindings // Restaurator. 1995. N 16, p. 100–122, in English.

[12] Mokretsova 2005, I. Mokretsova, Medieval book binding: History, materials and technique, principles of restoration. Moscow, 2005, 141 p., in Russian.

[13] Mokretsova vd. 2003, I. P. Mokretsova, M. M. Naumova, V. N. Kireyeva, E. N. Dobrynina, B. L. Fonkitch, Materials and techniques of Byzantine manuscripts / Moscow, 2003, in Russian and in English.

[14] Novikova 1999, Olga L. Novikova, Manuscripts from the Syrkov monastery [near Novgorod] // Sketches in the source study. St. Petersburg, 1999, p. 156–185, in Russian.

[15] Osokina 2006, E. A. Osokina, Description of common binding of Cyrillic manuscripts. Rostov, 2006, 22 p., in Russian.

[16] Piskov 2005 I. M. Piskov, Binding: step by step (after Michel Cammareri). Moscow, 2005, in Russian.

[17] Savelieva 2008, Elena A. Savelieva, On the earliest book bindings of the Academic library // Preserving of cultural herontage of libraries, archives and museums: Proceeding of the scientific conference. St. Petersburg, 2008, p. 96–100, in Russian.

[18] Schwartz 1981, Schwartz, Elena M. Bindings of the XV century in the Novgorod Sofia’s Cathedral // Auxiliary historical disciplines. Leningrad, 1981. P. 242–252, in Russian.

[19] Sterligova 2004, I. A. Sterligova, On the miniatures on the embossed bindings of Old Russian Gospels of the XII–first half of the XIV centuries // Old Russian Art. Manuscripts. St. Petersburg, 2004, p. 263–276, in Russian.

[20] Tarakanova 1992, O. L. Tarakanova, Material for the vocabulary of the historical terms used in the Russian book binding, in: Antiquarian book selling and history of printing. Moscow, 1992. Vol. 2, p. 29–39, in Russian.

[21] Zinchenko 2004, Svitlana V. Zinchenko, Methodical recommendations on the description, localization and dating of the leather stamped bindings in the Middle Ages // Manuscript in the Old Russia and Slavonic countries. St. Petersburg, 2004, p. 5–18, in Russian.

[22] Zinchenko 2007, Svitlana V. Zinchenko, Byzantine and Bulgarian impact to the progress of book binding in monasteries and churches of Kievan diocese. Lviv, 2007, in Ukrainian.

7. Oturum

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Başkanı

Yedinci ve son oturumu açıyoruz. Bu oturumun ilk konuşmacısı Dr. Nuria Martinez-de-Castilla. Kendisi Madrid'de Complutense Üniversitesi'nde öğretim elemanıdır. Uzmanlık alanı Arap harfli kitap ve el yazmalarının tarihi üzerine. Geçtiğimiz yaz aylarından beri İspanya Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle "Kur'an'ın Batı İslâm Dünyasındaki İktisadı ve Aktarımı" başlıklı uluslararası bir projede görev almıştır. Şimdi kendisi bizlere "Osmanlı Giysileri İçinde Mağribî Ciltler" adlı sunumu yapacak. Lütfen buyurun.

Dr. Nuria Martinez-de-Castilla

Ottoman Inferences on Maghrebi Bindings

In 1612, Spanish men-of-war seized a French boat without knowing that it was carrying hundreds of manuscripts which were part of the library of the Moroccan sultan Mulay Zidân, inherited from his father, the famous Ahmad al-Mansur. The collection became part of the royal library of Philip III of Spain, kept in his palace of San Lorenzo de El Escorial, in the vicinity of Madrid. Mulay Zidân's books have been preserved almost intact to this day.

The bindings are of great interest for the history of Islamic bookbindings. It evidences in particular Ottoman influences in 16th and early 17th centuries: the analysis of a corpus of maghribi manuscripts bindings shows that some of them were decorated using Ottoman plates, while others use plates imitating Ottoman models. In the light of this study, it will be possible to show how the traditional Moroccan binding techniques started to disappear by the end of the 16th centurty and to be replaced by Ottoman techniques, with a corresponding change of aesthetics. This conclusion can be related to the relationship between Morocco and the Ottoman empire which had reached Algiers by that time.

Ewa Wortmann

Artists Books- an Insight into Livre d'artistesas One Aspect of the Work of Pablo Picasso

Internationally celebrated as a painter and sculptor, Pablo Picasso (1881-1973) was also an innovative and prolific printmaker, producing more than 2,500 original etchings, aquatints, lithographs, and relief prints during his long career. Among this remarkable graphic oeuvre are hundreds of prints and illustrations designed specifically for collaborative book prejects. Picasso produced images for more than one hundred livresd' artistes- deluxe, limited-edition illustrated boks- between 1905 and 1972.

Picasso as well as his contemporaries was well known to stretch the traditional techniques as far as possible in order to create new aesthetical impressions. His objects always include unusual combinations of materials and techniques and the artists books breated by Picasso are no exception. Some of his artist friends also developed very interesting concepts of their art in modern printmaking and bookbinding. Frequently the artistic creations are also to be found on the bindings as well as the pages of the book. Many of the artists books of Picasso and other famous 20th century artists are now part of large collections in libraries and museums anda re frequently exhibited as a fascinating facet of the artists oeuvre.

The talk with focus on the technical challenges that Picasso and other artists of the 20th century faced when transferring knowledge of printmaking to the subject of books and also the particular difficulties of combining artistic printmaking and bookbinding. The problems arising this combination for collectors and conservators today will be another topic of the talk.

Doç. Dr. Ahmet Sacit Açıkgözoğlu
Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
Öğretim Üyesi

Edirne Selimiye Kütüphanesi'ndeki Hendesî Tezyinatlı Ciltlerden Bir Takım

Selimiye Kütüphanesi, Sultan II. Selim'in Edirne'de Mimar Sinan'a yaptırdığı ve 982/1574 senesinde tamamlanan külliyenin medresesi için tesis edilmiştir. Caminin mihrab duvarıyla batı cephesinin birleştiği köşede hanımlar mahfili katında yer almaktadır. Zengin koleksiyonu ile meşhur olmuş kütüphanenin vakfiyesinde başlangıçta sahip olduğu 400 civarında kitap kayıtlıdır. Belgelerden anlaşıldığına göre medrese ve külliye tamamlanmadan birkaç yıl evvel Hazine-i Amire'den tahsis edilen ve daha sonra vakfiyenin zeylinde sıralanan kitaplar Edirne'ye gönderilmiştir. Sultan II. Selim sadece bina ve tesis kurmakla kalmamış, külliye daha tamamlanmadan ilmî desteği ile yeni müesseseyi kuvvetli ve güçlü kılmaya çalışmıştır.

Vakfiyede; üç hâfız-ı kütübden ikisinin hattatlık ve nakkaşlık vasıflarını haiz olup, icabı halinde kitapların eksiklerini tamamlamaları ve bir de salih, tahir ve sanatında mahir bir mücellidin vazife yapması şartları kaydedilmiştir. III. Selim devrinde tamir ettirilen kütüphaneye Sultan'ın gönderdiği kitaplar ilave edilmiş ve vazifelilerin sayısı arttırılmıştır. Osmanlı devri



1 Selimiye Kütüphanesi

sonunda başlayıp Cumhuriyetle devam eden, bir şehirdeki küçük koleksiyonları bir merkezde toplama girişimleri neticesinde, Sultan II. Murad ve II. Bayezid başta olmak üzere Edirne'deki tüm kütüphaneler Selimiye'ye nakledilmiştir.[1]



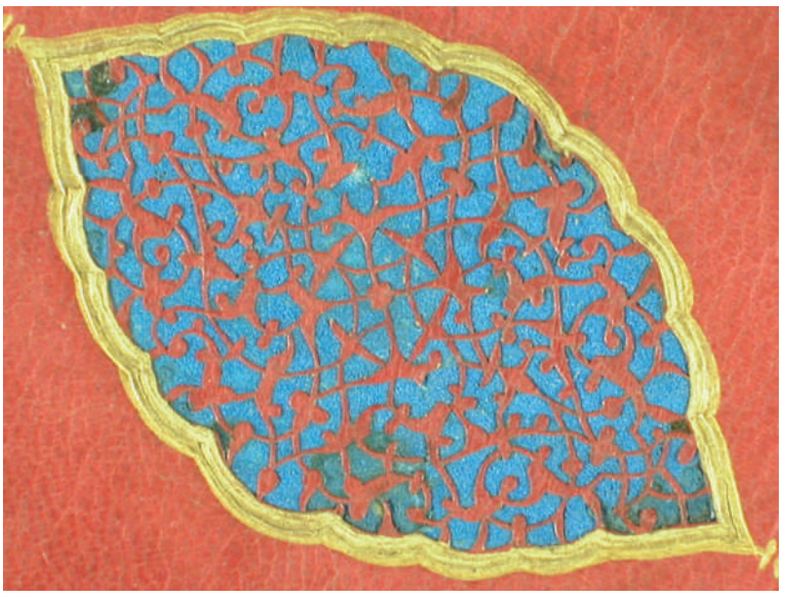
2 Kütüphaneden geometrik bir cilt.



3 Kütüphaneden şemseli bir cilt.



4 Kütüphaneden hendesi tezyinatlı bir şemse



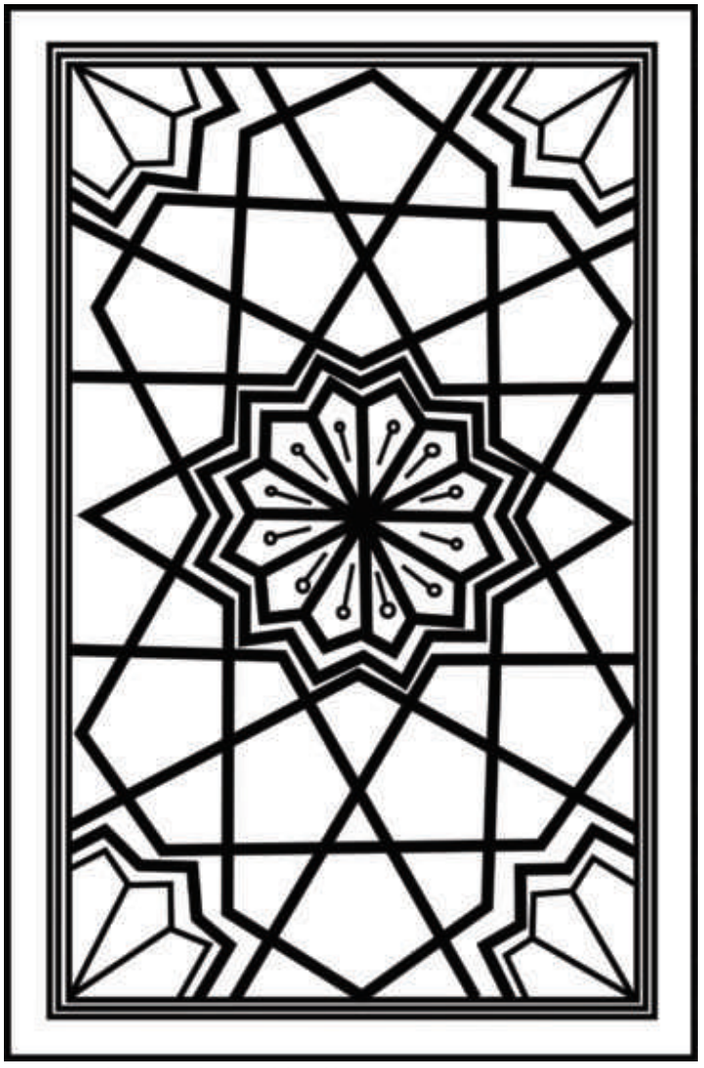
5 Kütüphaneden müşebbek bir şemse.

Evkaf müzesi kurulurken 100 civarında çok kıymetli kitabın seçilip İstanbul'a nakledildiği bilinmektedir. Yani kütüphanenin en değerli kitapları bünyesinde değildir. Rus, Bulgar ve Yunan işgalleri gören Edirne'de, Selimiye Kütüphanesi bir yağma yaşamıştır. Bu tahribatın ardından demirbaş defterlerinin ve eserlerinin ne kadarının yok olduğu dahi bilinmemektedir. Birçok kıymetli ve müzehheb eserden de parçalar kesilmiş, yırtılmış ve kaçırılmıştır. Son dönemlerdeki tamirler sırasında cami içerisinden alınıp başka binalara taşınan kütüphane kitapları, hali hazırda camideki yerinde muhafaza edilmektedir. 2600 yazma ve 5000 den fazla matbu eseriyle hizmet vermeye devam etmektedir. (Resim 1)

Her türlü badireye rağmen ilmi ve edebi açıdan hem de kitap sanatları bakımından pek kıymetli eserleri bünyesinde barındıran kütüphane, tıpkı içinde bulunduğu şehir gibi hak ettiği alakayı görememektedir. Klâsik Osmanlı devrinin şemseli ciltleri de bulunmakla birlikte bilhassa tamir görmemiş ve dönemi için önemli bilgileri verebilecek erken devir ciltlerinin mevcudiyeti koleksiyonun en önemli vasıflarındandır. Selimiye'nin bu değerli koleksiyonu içinde klâsik öncesi devirler ve bunlar arasında da geometrik bezemeli ciltler öne çıkmaktadır. (Resim 2, 3, 4, 5)

Birçok anlamlar yüklenebilen hendesî ve girift süslemeyi Titus Burckhardt "Entelektüel bakışın en tatmin edici olanı, kesrette vahdet-vahdette kesretin ifadesi, İlahî birlik ve onun kainata yansıyan ahenginin temsili" olarak görmektedir.[2] Selçuk Mülayim de "Hayat ve kainatın ritmik düzeninin ifadesi, bütüne baktırma arzusu, tekrarlanan şekillerin ve tek tek varlıkların hiçliği ile bütünü yöneten prensibin vurgusu" şeklindeki kanaatlerini geometrik bezeme için serdeder.[3]

1 Erünsal 2009, s. 437-438.
2 Burckhardt 2005, s. 77.
3 Mülayim 1982, s. 44 ve 68.



6 Kütüphaneden geometrik tezyinatlı bir cildin çizimi



7 Buharî-i Şerif cildi

Geometrik süsleme ve bu tarzda tezyîn edilmiş ciltler için kaynaklarda sınıflamalar yapılmıştır. Selçuklu ve Erken Osmanlı çağı İslâm ciltlerinin karakteristiklerinden olarak görülen geometrik tezyinatı havi ciltler için yapılan; tamamen hendesî tezyînatın kapladığı örnekler ve mevzi şekilde geometrik tasarlanan eserler şeklindeki ana tasnif[4] kütüphane koleksiyonu için de geçerlidir. Alt ve üst kapların birbirlerinden farklı karakter sergilediği çok eser mevcuttur. Tamamı hendesî olarak tezyîn edilen ciltlerde merkez veya şemse vurgusunun bir şekilde yapıldığı görülmektedir. Bu en azından Selimiye'deki on kadar eser için tesbit ettiğimiz bir husustur. Tamamı geometrik tasarlanan ciltlerde, bir şebeke, duvar yüzeyi veya kündekârî kapı süslemelerinden farklı olarak merkezin vurgulandığını görebiliyoruz. Bu belirleme şemse veya merkezin farklı çizilmesi, kalın hatlarla tasarlanması veya altın kakmalarla işaret edilmesi şeklinde olmaktadır. (Resim 6)

4536 / 2,3,4,5,6 ve 7 demirbaş numarasıyla Edirne Selimiye Kütüphanesi'ne kayıtlı Buhari-i Şerif, İslâm eserleri arasında en çok müracaat edilen hadis külliyatının başında yer alır. Erken devirlerde Kur'an'dan sonra en çok istinsah edilen kitaplar arasındadır. Değerlendirmeye çalıştığımız eserin Edirne II. Bayezid Külliyesi Kütüphanesi'nden Selimiye'ye nakledilen kitaplardan olduğu bilinmektedir. (Resim 7)

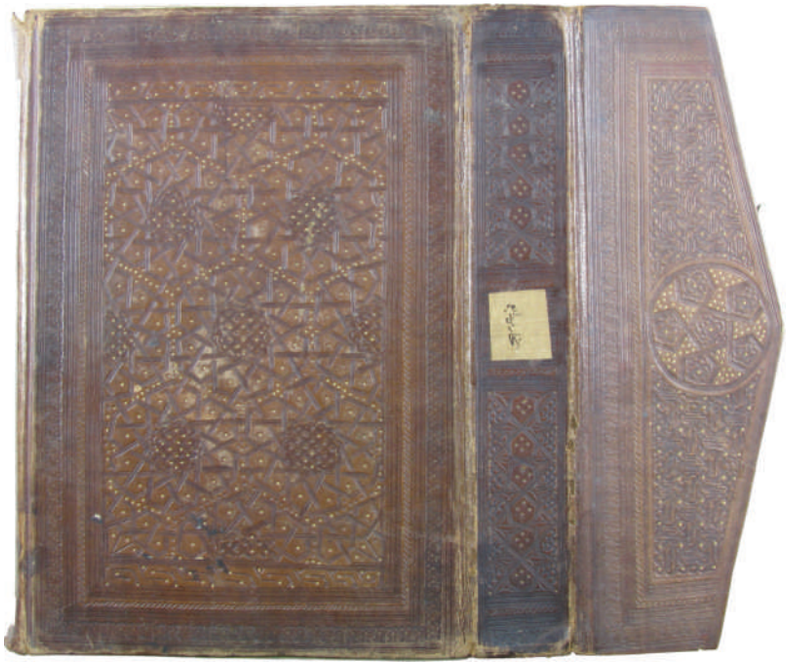
1940'larda yapılan kayıtlar sırasında hatalı olarak yine Bayezid Külliyesinden gelen başka bir Buharî cildi bu altı cildin birincisi gösterilmiştir.[5] Yani defterlerde yedi cilt görünen bu kitapların, aslında altı ciltden müteşekkil bir takım ve diğer bir Buhari cildi olarak tashih edilmesi lâzımdır. Ciltlerin sırası da deftere yanlış girilmiştir. Kitapların baş sayfalarındaki müzehheb kısımda mevcut cilt numaraları ile demirbaş defterinde kaydedilip kitaplara yapıştırılmış olan muhdes etiket numaraları birbirini tutmamaktadır.

Sultan II. Bayezid'in tuğra mührü ve onun tarafından vakfedildiğine dair ibareler eserin her cildinde bulunmaktadır.[6] Bir ikisinde kitaptan ayrılmalar gözlenen fakat genel olarak iyi durumda sayılabilecek ciltler tamir görmemiştir. Ciltlerin Bu şekilde orjinalliğini korumuş

4 Arıtan 1992, s. 16.

5 Bu bilgilere çalışmamız sırasında bize son derece yardımcı olan Kütüphane müdürü Musa Öncel'in ikazlarıyla yapılan karşılaştırmalar neticesinde ulaşılmıştır.

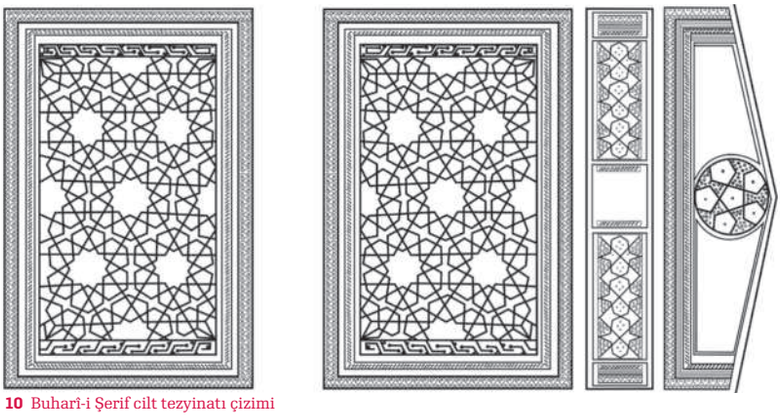
6 Her bir ciltde Sultan II. Bayezid tuğra mührü ve Sultan'a dua ile vakıf kaydı "Vakf-ı Sultan Bâyezîd hullide mulkuhû" ibaresiyle mevcuttur.



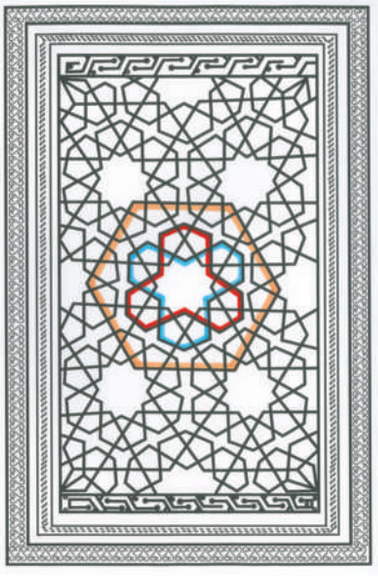
8 Buharî-i Şerif cildi



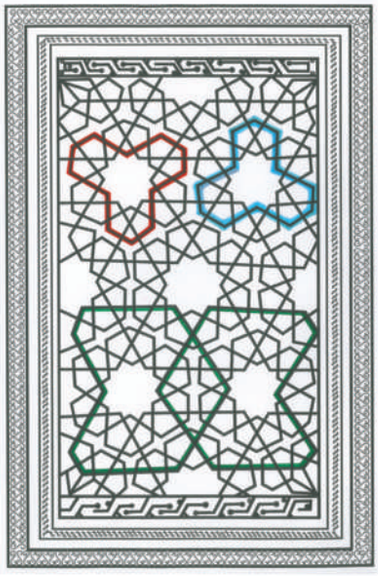
9 Beşinci ciltin zahriye sayfası



10 Buharî-i Şerif cilt tezyinatı çizimi



11 Desen çözümlemesi



12 Desen çözümlemesi

olması ve devrini yansıtabilmesi çok önemli bir hususiyettir. Cilt sanatı açısından belki de en mühim özelliği altı cildin de hem alt-üst hem de kap içlerinde, sertab ve mıklebleri dahil olmak üzere aynı şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Böyle örneklere de (bilinen birkaç takım ve Kur'an cüzleri dışında) fazla rastlanmadığı çalışmalardan anlaşılmaktadır. Kitaplarda yazılan Hicri 841 ve 842 seneleri Milâdi 1437/38 ve 1438/39 tarihlerine karşılık gelmektedir. Ferağ kayıtlarında müstensih ismi ve künyesi olarak Muhammed b. İbrahim b. Yakub b. Hassan b. Sabit b. el- Ensarî el- Beyanî yazılmıştır. Ciltleri döneminde bu eserler için tasarlanmış olmalıdır. Zira altı cilt takım olarak; koyu kahve keçi derisi, sertab ve miklepler ile kap içlerine kadar aynı atölyeden tamamen aynı karakterde çıkmıştır. (Resim 8)

Tam Buhari metninin altıya bölünüp aynı tasarımla teclid edilmesi, hiç tamir görmeyen ciltlerin döneminden ve eserin orijinal ciltleri olduğu kanaatini güçlendirir. 31 x 22,5 cm ebadındaki eserin bütün ciltlerinin sonunda tarih kaydı olmamakla beraber H. 841 ve 842 /M. 1437-39 olarak ifade edilen tarihler göz önüne alındığında; her kitabın başında bulunan zahriye sayfası tezhibinin de dönemini yansıttığı anlaşılmaktadır. Yazının sanat kaygısı taşımadığı, eserin istinsah için temiz ve okunaklı bir tavırla kaleme alındığı



13 Sertab ve mıkleb

görülür. Yalnız her kitabın başına yapılan süslemenin de pek parlak olmadığı aşikârdır. (Resim 9)

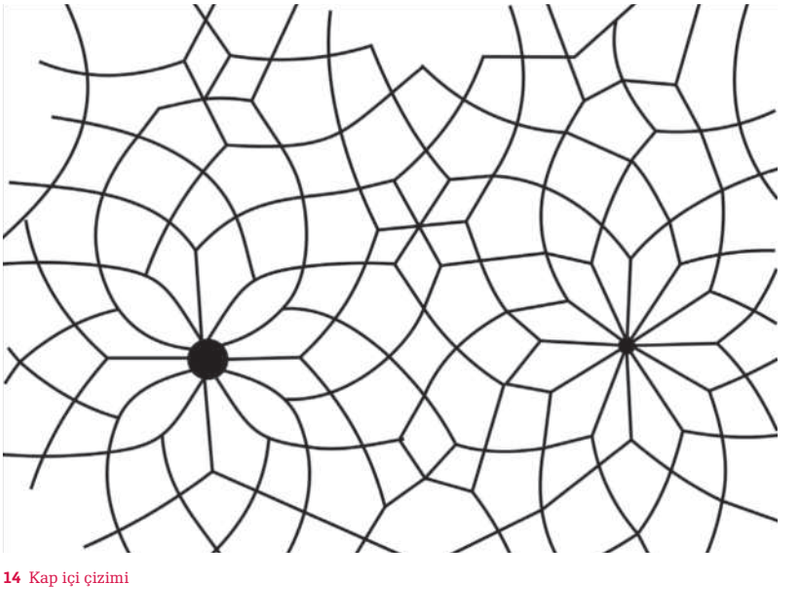
Çok karmaşık gibi görünen ciltlerdeki silme hendesi tezyinatın aslında üç kolu olan bir yıldız ve altıgen tekrarlarıyla oluştuğu çözümleniyor. Cetvele yakın bazı kenarlarda altıgenin kolları yürütülmediği için altıgenden bozma bir şeklin ortaya çıktığı gözlenmektedir. İki kapalı formun değişik şekilde yerleştirilmesiyle oluşan desenin, orta ve kenarlarda yerleştirilen yıldızlarla ve küçük kakma ve baskı aletleriyle bir merkez fikri verdiği veya böylece bir şemse vurgusu yapıldığı düşünülebilir. Bu husus tamamı hendesî tezyînatla kaplı olan Selimiye ciltlerinin hepsinde takip edilebilir. (Resim 10, 11, 12)

7 Bkz., Mülayim 1982., Demiriz 2000.

Bu formlarla tasarlanan desenin mimari eserlerde aynıları veya benzerlerini görmek mümkündür. Herat Ulu Camii, Bağdat Mustansıriye Medresesi cephesi, Diyarbakır Melek Ahmed Paşa minare korkuluğu, Beyşehir Eşrefoğlu Camii mihrabı, Divriği Ulu Camii pencere kanadı, Kahire Sultan Kalavun Türbesi mihrabı, Kayseri Ulu Camii ahşap kapısı, Bursa Yeşil Camii taş korkuluğu, Edirne Üç Şerefeli Camii pencere kanadı, Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii şadırvan şebekeleri, İstanbul Sokullu Camii müezzin mahfili bu listenin bir kısmını oluşturur.[7]

Alt ve üst kapta tekrarlanan geometrik desenin teber veya benzeri bir aletle baskı yapılarak çıkarıldığı, çizgilerin ortasında oluşan yıldızların içine kakma demiriyle altın noktalar yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Desenin alt ve üstünde tek şeritle uzatılan tasarım, kitap ölçülerine uygun bir dikdörtgen imkanı vermiştir. Zencerek demiri ile cetvel yapılmış, en dışarıda daha uzun kalıplarla bir ters bir düz "S"lerin oluşturduğu zincir küçük uzun kalıpla basılmıştır. İki zencerek arasında ve hendesî tezyînatın sınırında da çizgi demiri yürütülmüş ve dört kademeli çerçeve ile tezyînat zenginleştirilmiştir.

Sertab ve miklep için ayrı tasarım düşünülmüştür. Sertabda sonsuza giden düz ve kırık çizgilerin kesitlerine yer verilmiş, miklebin ortasına bir daire içerisinde beşgenlerle oluşturulan yıldız yerleştirilmiştir. Bu madalyon veya şemsenin bıraktığı boşluklarda aletle örgüler işlenmiş, tezyinata kakma altın noktalar ilave edilmiştir. Kapak, miklep ve sertabda yer verilen bezeme ölçülerinin yüzeye göre ayarlandığı görülür. Kesişme noktalarında oluşan yıldız veya çokgen açıklıklar cilt bölümlerinin yüzey genişliği ile orantılı gözükmektedir. Yani sertab ve miklebin kapaklara göre daha küçük yüzeyleri bu nispetlere göre tezyîn edilmiştir. (Resim 13)



14 Kap içi çizimi



15 İmzalı kap içi

Kap içlerinde yekpare büyük bir kalıp kullanıldığı, ısıtılarak açık renk deride renk değişiklikleri ile geometrik bir desen ortaya çıkarıldığı görülüyor. Daha ziyade oval çizgilerin kesişmesiyle yıldız veya pençler oluşturulmuştur. (Resim 14)

Kütüphanede fark edilen ve kalıp aletle baskı yapılarak oluşturulmuş usta imzalı kaplardan farklı olarak ele alınan Buharî takımında her kabın içinde ve miklepte, merkez eksende yer alan çiçeklerin ortasında usta imzası üç bölümlü ibareyle tekrarlanmaktadır. Birkaç çözülemeyen kelime yanında tereddütle "Amel-i Muhammed b. Zeyd veya Muhammed Emin ğafere Rabbuhû" ibaresi okunabilmektedir. (Resim 15)

Sonuç olarak, Osmanlı bakiyesi bir eserin takım olarak geometrik tasarlanan özel ciltlerle kaplanmış olduğunu ve mücellidin kalıbında imzasının mevcudiyetini fark etmiş bulunuyoruz.

Selçuklu devri üslûbunun yakın kültürlerle bilinen benzerlikleri ve bunun yanında geç sayılabilecek bir tarihe kadar üslûbun karakteristiklerinden hendesî tezyînatın devam ettiğini bu örnekle de müşahade ediyoruz. Birçok yabancı yayında bilhassa devrin ciltleri için Arap ve İslâm cilti tanımlarıyla Türk ve Anadolu Selçuklu ciltlerinden söz edilmediği görülmektedir.[8] Zaten Selçuklu sanatı ve İslâm medeniyetinin ortak paydası durumundaki geometrik tezyînatın[9], Memlûk ve Anadolu ciltlerindeki paralelliği; çeşitli münasebetler, savaşlar ve göçlerle izah edilmektedir.[10] Memlûk üslûbu ile 16. yüzyıla kadar olan Osmanlı ciltlerinin benzerlikleri dönemin eserlerinde izlenebilmektedir.[11] Orta Asya Türk cilt sanatı mirasını Anadolu'ya taşıyan Selçuklu cilt üslûbunun Memlûk, İlhanlı, Karamanoğlu ve Erken Devir Osmanlı ciltlerine tesiri olduğu anlaşılır.[12]

Sempozyumda sunulan bu tebliğ sayesinde gözden ırak kalmış Selimiye Kütüphanesi ile alâkalı dikkatleri çekip merak uyandırabildiğimizi umuyorum. Selimiye Kütüphanesi eserleri ilmî muhtevaları yanında tezyînat tasarım ve estetik tercihleriyle de bilim ve sanat dünyasında değerlendirilmelidir.

İslâm uygarlığının her devir ve bölgesinde rastlanan hendesi süsleme, çoğunlukla göz önünde bulunan mimari örneklerle dikkat çekmektedir.[13] Bu alanda çalışan yerli ve yabancı birçok araştırmacının ciltlerdeki örneklere bakamadığını veya yayınlananlarla iktifa ettiğini görüyoruz. Belki çalışmaların hacmi açısından bu tavır sürdürülmektedir. Ahşap, çini, taş ve tuğla malzeme değerlendirilmiş deri ve kâğıt malzemedeki hendesî tezyînat yeteri kadar ele alınmamıştır. Ama Türk ve İslâm sanatlarını, yüzyıllarca temsil etmiş süsleme tarzına dair sağlıklı tahlillerin yapılabilmesi ve sağlam bir kataloğun oluşması, raflarda kalmış ciltlerin bu değerlendirmelere katılması ile mümkün olacaktır.

8 Arıtan 1992, s. 289.
9 Mülayim 1982, s. 43.
10 Arıtan, age., s. 290.
11 Arıtan, 1993, s. 552.
12 Arıtan 2002, s. 933.
13 Mülayim, age., s. 7.

KAYNAKÇA

Arıtan 1992 Ahmet Saim Arıtan, **Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslûbunu Taşıyan Cilt Kapakları** (Doktora Tezi), Konya, 1992.

Arıtan 1993 Ahmet Saim Arıtan, Ciltçilik, **TDV İslam Ansiklopedisi,** İstanbul, 1993, c. 7, s. 551-557.

Arıtan 2002 Ahmet Saim Arıtan, Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı, **Türkler,** Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, C. 7, s. 933-943.

Burchardt 2005, Titus Burckhardt, **İslam Sanatı,** Terc; Turan Koç, Klâsik Yay., İstanbul, 2005.

Demiriz 2000, Yıldız Demiriz, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme,** İstanbul, 2000.

Erünsal 2009, İsmail E. Erünsal, Selimiye Kütüphanesi, **TDV İslam Ansiklopedisi,** İstanbul, 2009, C. 36, s. 437-438.

Mülayim 1982, Selçuk Mülayim, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler,** Ankara, 1982.

Kapanış Konuşmaları

Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Sempozyumun sonuna geldiğimiz için bir değerlendirme yapmak istiyoruz. Değerli hocalarımız sayın Prof. Dr. Zeren Tanındı Hanımefendi'yi ve Rektör yardımcımız sayın Prof. Dr. Suphi Saatçi'yi buraya davet ediyorum.

Bu arada bir şey daha hatırlatmak istiyorum. Bu sempozyumun oluşumunda ve -değişik aktivitelerini biliyorsunuz- sergilerin oluşumunda Geleneksel Türk Sanatları olarak biz de varız ama gerçekten bu fikrin ortaya atılmasında ve işin peşinden çok ciddi bir şekilde koşan ve uğraşan Zeren Hoca'mız olmuştur. Organizasyon şirketi var tabii, Mimar Sinan Üniversitesi olarak varız ama Zeren Hoca'nın özellikle uluslararası ilişkilerde kişilerin bu kadar güzel bir sempozyum oluşturmasına müthiş katkıları oldu. Kendisine her zaman saygı duyuyoruz ve çok teşekkür ediyoruz.

Prof. Dr. Zeren Tanındı
Sabancı Üniversitesi
Sakıp Sabancı Müzesi
Danışman

Sayın meslektaşlarım, sizleri tekrar saygıyla selamlıyorum. Bu iki gün boyunca bizlerle beraber oldunuz, bu saate kadar da bizi terk etmediniz. Hepinize teşekkür ediyorum.

Ben genel olarak çok kısa bütün günün konuşmalarını, isim olarak değil ama konularına göre değerlendirmeyi düşünüyorum. Şöyle genel baktığımızda koleksiyonlar öne çıkıyor görünüyor. Topkapı Sarayı Müzesi'nden murakkaların ciltlerini ve mücevherli ciltler üzerine konuşmaları dinledik. Sonra İstanbul Vakıflar Müzesi örneklerini gördük. Kuşkusuz Ankara'daki Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün zengin koleksiyonu olduğunu biliyoruz ama buradan örnekler göremedik. Orada olan daha renkli örnekleri biliyorum. Sakıp Sabancı Müzesi'nden bu güne kadar yayınlanmamış ve Şumnu'da hazırlanmış bir grup ciltler de bu sempozyum dolayısıyla tanıtıldı. Dublin Chester Beatty Kürüphanesi'nden İran'da hazırlanmış deri oyma cilt örneklerini ve Lizbon Gulbenkıan Kütüphanesi'nden Avrupa ciltleriyle ilgili bildirileri dinledik. Bu sempozyumu tasarlarken, yalnız İslamî ciltleri üzerinde değil, gayri İslamî olanlar üzerinde de durulsun, onlardan da örnekler görülsün ve genç meslektaşlarımız cilt sanatını geniş bir görüş açısından izleme imkanı bulsun, ilerde yapacakları çalışmalara model olsun istedik. Saint Petersburg'tan iki bildirimiz vardı. Biri lake teknikli İran cilt grubu diğeri gayri İslami cilt grubuyla ilgiliydi. Sonra her ne kadar dijital ortamdan olsa da Walters Art Gallery'den örnekler gördük. Ayrıca, İstanbul büyükşehir dışından bir kütüphane olarak Bursa İnebey Kütüphanesi'nin nasıl zengin bir koleksiyona sahip olduğunu da dinlemiş olduk. Ve cilt ustalarının bu ciltlerde nasıl yer aldığını uzman meslektaşımız bizlere anlattı. Bir başka koleksiyon, girilmesi çok zor olan ve ben Türkiye'den çok az meslektaşımın buraya girdiğini biliyorum. Dr. Alison Ohta burada çalıştı. Kahire Dar'ul-Kütüp'ten örnekler gördük. Ve bu kütüphanenin zenginliğini de biliyoruz ama ciltleri çok az yayınlandı. Gerçi Osmanlı dönemi eserleri de var ama bunları bilmiyoruz. Yine koleksiyonlardan Madrid'den konuşmacımız bize, Madrid San Lorenzo de El Escorial Manastrı'na ait 16-17.Yüzyıla ait kitaplara nasıl Osmanlı üslûbunda cilt geçirildiğinden bahsetti. Bu koleksiyonun küçük bir kısmını tanımış olduk ki bu manastıra ait Avrupa ciltlerinin de son derece zengin olduğunu biliyoruz. Bu sene yaz aylarında Madrid'de kraliyet sarayının kütüphanesinden ve ona bağlı olan manastırdan zengin örnekler Madrid'de sergilendi ve katalogu yayınlandı. Bu alanda çalışan bilim insanları bu kataloga bölümler yazdılar. Ve son olarak da bir başka koleksiyon olan Edirne Selimiye Camiinden bir grup eserin cildini gördük.

Bir diğer bölüm arşiv kayıtlarıydı kuşkusuz. Cilt çalışanları için arşiv kayıtları çok önemli bilgiler içeriyor. Tabi bu belgeleri Rıfkı Melül Meriç 1954 yılında Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları'nda yayınladı. O müthiş bir koleksiyon bizim için. Orada bir sürü mücellidin ismini buluyoruz. Tarihler verilerek 15. yüzyıl sonlarından 18. Yüzyıl sonralarına kadar. Bugün burada iki gün boyunca dinlediğimiz arşiv kayıtlarında da bir çok sanatkarın ismini öğrendik.

Ama asıl önemli olan, her sanatlı kitap için sarayda düzenlenmiş olan masraf defterleridir. Her eser için hazırlanmış masraf kayıtları vardır. Bunların çok azı biliniyor ve bazısı yayınlandı. Eğer bu belgeler yayınlanırsa, o zaman hangi eserin cildinin hangi mücellit tarafından hazırlandığını öğrenebileceğiz. Şimdilik çok az bilgiye sahibiz bu konuda. Mesela İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde boyu 65cm bulan bir kitap var, Zübdetü't-tevarih, minyatürlü bir eser. Buna ait bir arşiv belgesi de var, bu eserde çalışan sanatkarları biliyoruz. Yani nakkaşlar kimler, nakkaş çırakları kim, mücellitler kim, mücellit çırakları kim... Bunların hepsinin isimleri yazılı. Ama şu anda eser orijinal cildine sahip değil. Bunun gibi bir kaç tane daha var. Arşiv çalışmaları sonlandığında bu tür bilgiler ulaşırsak, Osmanlı mücellitleri hakkında daha fazla bilgiye sahip olacağız, hangi eseri hangi mücellit ve çırakları yaptı, onu öğreneceğiz.

Bir meslektaşımız sanatçı kitapları üzerinde durdu ve Picasso'nun bu alandaki çalışmalarını tanıttı. Bu konuşma kitap sanatlarına farklı bakmamızı sağladı. Bu alandaki çalışmaların Türkiye'de az olduğunu biliyorum. Çünkü geçmişte yapılanlar da sanatçı kitabı. Cildiyle, minyatürüyle, tezhibiyle bunlar da birer sanatçı kitabıydı. Şimdi günümüzde sanatçı kitapları nasıl olacak acaba. Batıda örnekleri pek çok, acaba Türkiye'de bu alanda nasıl çalışmalar yapılacak? Örneklerini ben şahsen biliyorum ama bu çalışmalar biraz daha hareketlenir, renklenir diye umuyorum.

Yine konuşmaların ayrı bir bölümü konservasyon ile ilgiliydi. Gerçi benim alanım değil ama bu alanda çalışan uzmanları buraya davet etmeye çalıştık. Ve kendilerinden pek çok şey öğrendik bu konuda. Yeni bilgilere ulaşılmış, onları dinledik. Ve bazı konuşmalardan da cilt teknikleri konusunda farklı düşünmemiz gerektiğini anladık. 20.yüzyılın önde gelen hattatlarından Necmeddin Okyay'ın mücellitliğiyle ilgili hatıralarının sunulması çok önemliydi, ilk defa bu metin gün yüzüne çıkmış oldu. Bir diğer meslektaşımız, Necmeddin Okyay'ın hazırladığı cilt kalıpları ve onlar için hazırladığı desenleri sundular. Bunlar Türk ciltciliği için önemli belgelerdir. Emin Barın, Cumhuriyet tarihimizde yurt dışına sanat eğitim için gönderilen gençler arasındaydı ve grafik tasarımı ve cilt konusunda uzmanlaştı. Onun sanat hayatının evrelerini dinlemek ve örneklerini izlemek de bu sempozyumun bir diğer önemli sunumuydu.

Benim toparlayabildiğim genel olarak bunlardı. Eksik kaldıysa özür dilerim. Çok teşekkür ediyorum katılımınız için, saygılar sunuyorum efendim.

Prof. Dr. Suphi Saatçi

Değerli hocalarım, çok kıymetli katılımcılar, iki gün boyunca çok yoruldunuz. Bir takım konularda fikir alışverişi yaptnız. Zeren hocamız zaten toplu değerlendirme yaptı. Çok kıymetli noktalara işaret etti. Benim de ev sahibi olarak bir iki tane söz söylememi istediler. O bakımdan sizlere tekrar hitap etmekten dolayı mutluyum. Bir iki tane söz söyleyeceğim izin verirseniz.

Ben bu mektebe girerken adı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisiydi. Burada olan birçok insan, belki yaşı tutmadığı için hatırlamaz. Ama ben hatırlıyorum birbirinden değerli eski hocalarımızı. Mesela Bedri Eyüboğlu'nun sergilenen tablolar üzerinde yaptığı yorumları dinledim. Mimarlık bölümünde o zamanlar 2 yıl, yani 4 yarıyıl serbest resim dersi vardı. Resim hocalarından dersler alırdık. Cemal Tollu hocamız bize bir dönem resim dersi verdi. Bir dönem Adnan Çoker hocadan ders aldık. Zühtü Müritoğlu, Şadi Çalık ve Hüseyin Gezer gibi heykel hocalarımızla modelaj derslerinde bir araya geldik..

O dönemde hocalarımızın profesör veya doçent gibi unvanları yoktu. Unvanları muallim, yani öğretmendi. Muallimler odası vardı, oraya gider, hocalarımızla görüşürdük. Belli konularda, bazen projelerimizle ilgili görüşlerini alırdık. Hocalarımızın söylediklerini bugüne kadar unutmadım. Çünkü onların söylediği cümlelerin her biri birer kitap gibiydi. Ağızlarından çıkanları, beynime kazımış gibi hâlâ hatırlıyorum. Onlar hem bilim insanı hem de sanatkârlardı. Olağan üstü kıymetli insanlardı. Vefat eden hocalarımızı rahmetle, hayatta olanlarını minnet ve şükranla anıyorum.

Değerli hocalarımızdan neler aldığımı, bu okulun bana ne verdiğini ben biliyorum. Onlar bilmeseler de, onlardan ne aldığımı ben çok iyi biliyorum. Bu güzel eğitimi, devlet bana beş kuruş para almadan vermiştir. Dolayısıyla ben de bu okula, bu topraklara olan borcumu ne kadar ödesem, yine de azdır diye düşünüyorum.

Chester Beaty kütüphanesinden gelen uzman da var aramızda. Buna çok sevindim. Dublin'de tek nüsha olan güzel bir yazmamız var. Nakkaş Osman'ın "Tarihi Sultan Süleyman" yazmasında değerli minyatürler var. O yazmadaki minyatürlerden, "Tezkiretü'l-Bünyan" kitabımda yararlandım ve onları değerlendirdim. O yazmada Mimar Sinan'ın günümüze ulaşmış tek görsel belgesi de yer alıyor. Sinan'a ait minyatürleri o yazmadan aldık. Ayrıca bu belgeler kitaptan başka, Mimar Sinan'ı ele alan "Dünya Durdukça" adlı belgesel filmde de kullanıldı.

Bu görsellerin yayını için Chester Beatty Kütüphanesinden birkaç dia istemiştik. Bizim olan bu kıymetli yazmanın diaları için 150 $ ödedik. Benim içimde bu, onulmaz büyük bir yara olarak kalmıştır. Bu kitabı şimdi biz yeniden basmak istiyoruz. Dolayısıyla mademki Chester Beatty'den dostumuz gelmiş, her halde bu minyatürlerin biraz yüksek çözünürlükteki bir iki kopyasını bize lütfedip gönderirler, diye düşünüyorum.

Yorucu ve yoğun geçen bu uluslararası sempozyum oturumları bitmiş olsa bile, atölye çalışmaları ve sergiler devam edecektir. Zannediyorum sergiler, atölye çalışmaları diğer etkinlikler ile birlikte 8 Aralık'a kadar sürecektir. 8 Aralık'tan sonra da inşallah başka güzel platformlarda ve başka etkinliklerde tekrar bir araya geliriz. Biz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak her zaman bu işin hizmetindeyiz. Kim ne istiyorsa isteklerini bildirsin. Biz de seve seve yerine getirelim. Buraya gelip de katkı sağlayan, birikimini bizimle paylaşan bütün hocalarımıza, aziz misafirlerimize gerçekten teşekkür ediyoruz.

Hepinizi en derin en içten saygılarla sevgilerle kucaklıyorum.

Fotoğraflar

AÇILIŞ KONUŞMALARI

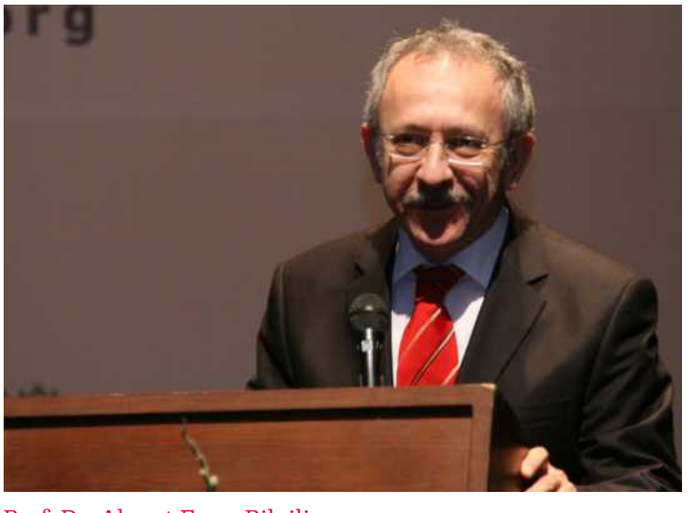




Prof. Dr. Suphi Saatçi



Nil Baydar



Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili

1. OTURUM





Ayşe Aldemir Kilercik



Prof. h.c. Uğur Derman



Prof. Dr. Zeren Tanındı



Prof. Dr. Çiçek Derman



Prof. Dr. İlhami Turan

2. OTURUM


www.artmeetings.org
BÜYÜKŞEHİR
KÜLTÜR VE SOSYAL İŞLER DAİRE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜR MÜDÜRLÜĞÜ
Zeynep Atbaş
Dr. Alison Gingeras
Belkıs Şahin
afis genel
Kristine Rose 29.11.2012
yazma eserlerd...
İstanbul
afis sempozyum
preserving the artefact...
GÜMÜŞ LALE ÖDÜLÜ isla...
preserving the artefact...



Prof. Dr. Günsel Renda



Hüseyin Gürsel Bilmiş



Zeynep Atbaş



Dr. Alison Ohta



Bekir Şahin

3. OTURUM


www.artmeetings.org
İSTANBUL
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
KÜLTÜR VE SOSYAL İŞLER DAİRE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜR MÜDÜRLÜĞÜ



Dr. Elaine Wright



Gürcan Mavili



Kristine Rose



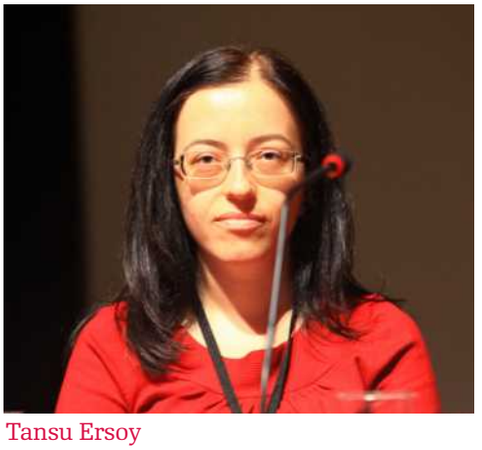
Doç. Dr. Selçuk Aktürk



Dr. Mehmet Uğuryol



Karin Scheper



Tansu Ersoy



Nil Baydar

4. OTURUM





Prof. Uğur Derman



Dr. Hilal Kazan



Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner



Dr. Mustafa Küçük



Emine Bilirgen

5. OTURUM





Prof. Dr Banu Mahir



Doç. Dr. Hülya Sirel



Dr. Elaine Wright



Paul Hepworth



Olga V. Vasiljeva

6. OTURUM


Collection
Beauty and Technical Skill
Aydın Çakırtaş
Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN
Dr. Anastasiya A. Romanova
Manuela Fidalgo



Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan



Manuela Fidalgo



Aydın Çakırtaş



Dr. Anastasiya A. Romanova

7. OTURUM


A challenge for Picasso
Ilia Zdanevitch
Georgian typographer
Took overall control over his book projects, did not accept influence of artists in the concept of his designs
Only publisher to persuade Picasso to make alterations to his art in order to fit them into his book designs
Ewa WORTMANN



Prof. Dr. Sitare Turan Bakır



Dr. Nuria Martinez-de Castilla



Ewa Wortmann



Doç. Dr. Sacit Açıkgözoğlu

KAPANIŞ KONUŞMALARI

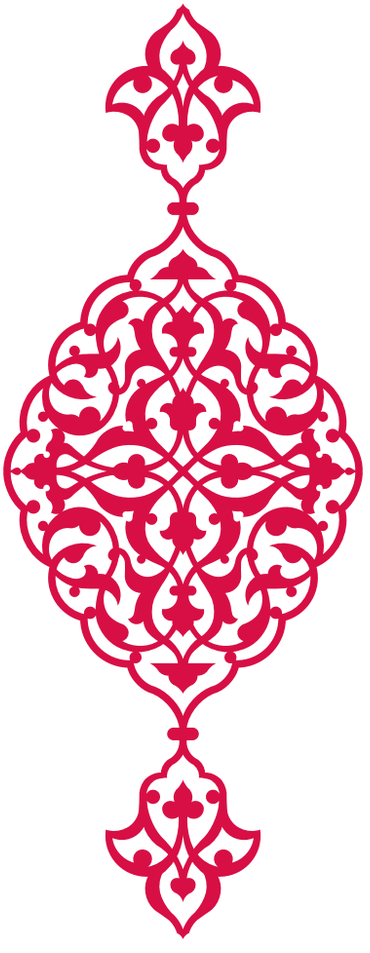




Prof. Dr. Zeren Tanındı



Prof. Dr. Suphi Saatçi



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
KÜLTÜR VE SOSYAL İŞLER DAİRE BAŞKANLIĞI
KÜLTÜR MÜDÜRLÜĞÜ

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
TÜRKİYE YAZMA ESER KURUMU BAŞKANLIĞI

GELENEKSEL SANATLAR DERNEĞİ

organizasyon

ORGANİZASYON