



*İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ*

*ART
SANAT*

1/2014

ISSN: 2148-3582



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

1/2014

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

Yayın Sahibi/Publication Owner

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. A. Azmi Bilgin

Editör ve Kurucu/Editor in Chief and Founder

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors

Arş. Gör. Dr. Kadriye Figen Vardar

Arş. Gör. Hande Günözü

E-Dergi Yöneticisi/E-Journal Director

Arş. Gör. Dr. Kadriye Figen Vardar

Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator

Arş. Gör. Hande Günözü

Teknik ve Tasarım/Technical and Design

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Redaksiyon/Redaction

Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit

Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence

Şef Gülcan Balcı Başkaya

Yayın Hukuk Danışmanı/Publication Legal Advisor

Avukat Nihan Dedeoğlu

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Arş. Gör. Dr. Kadriye Figen Vardar,
Arş. Gör. Hande Günözü, Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit

Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board

Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian,
Doç. Dr. Uğur Tanyeli, Doç. Dr. Gönül Uzelli, Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli,
Doç. Dr. Mehmet Üstünipek, Doç. Dr. Mustafa Aydın, Doç. Dr. Sedef Çokay-Kepçe,
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Yrd. Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim,
Yrd. Doç. Dr. Belgin Demirsar Arlı, Yrd. Doç. Dr. Gülberk Bilecik,
Yrd. Doç. Dr. Emine Naza Dönmez, Yrd. Doç. Dr. Hatice Günseli Demirkol,
Yrd. Doç. Dr. Işıl Özsait Kocabaş, Yrd. Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı,
Dr. Kazim Abdullaev, Arş. Gör. Dr. Kadriye Figen Vardar,
Uzman Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, Arş. Gör. Hande Günözü,
Uzman Gülseren Dikilitaş, Uzman Seda Tulgar, Okt. Lola Kadirova Kızıl, Okt. Ramazan Yılmaz

İletişim/Contact

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye,
artsanatjournal@gmail.com, <http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551>
+90 212 440 00 00 / 26650, 26658, +90 212 440 20 72

Yayın Yeri/Publication Place

TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi sistemleri
TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark Open Journal Systems
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuarts>

Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility

Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.
Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.

Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover

Budda'nın Başı, Hadda, Afganistan/ Head of Buddha, Hadda, Afghanistan.

Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan

Ulusal ve Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.

Art-Sanat is a National and International

Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.

İndeksler/Indexes

Dergi, Arastirmax, ASOS Index ve International Medieval Bibliography (IMB) tarafından indekslenmektedir.
The Journal is indexed by the Arastirmax, the ASOS Index and the International Medieval Bibliography (IMB)

ÖNSÖZ/INTRODUCTION

Bu ilk sayıyla, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün bir yayını olarak yayın hayatına başlayan Art-Sanat isimli akademik dergide genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon-Konservasyon alanlarıyla ilgili makalelere ve yazılara yer verilecektir.

Bu sayıda, değerli akademisyenlerin Anadolu'dan Orta Asya'ya sanatın değişik alanlarındaki incelemeleriyle ilgili önemli makaleleri ve yazıları yer almıştır.

Değerli yazılarıyla Art-Sanat Dergisi'ni onurlandıran akademisyenler ile dergiye önemli katkıları olan yayın, hakem ve danışma kurullarındaki akademisyenlere teşekkür ederim. Son olarak Art-Sanat Dergisi'nin akademik yayın dünyasına kazandırılmasında önemli desteği olan Prof. Dr. A. Azmi Bilgin'e, bu derginin ve sayının hazırlanmasında özellikle emeği geçen Arş. Gör. Dr. Kadriye Figen Vardar'a, Arş. Gör. Hande Günözü'ne ve Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit'e teşekkür ederim.

Editör Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

ARKEOLOJİ/ARCHAEOLOGY

- Kazim ABDULLAEV
1-17 *City Walls and Nomads: Archaeological Parallels in the Post-Hellenistic and Medieval Periods (Şehir Duvarları ve Göçebeler: Hellenistik Çağ Sonrası ve Orta Çağ Dönemlerinde Arkeolojik Paraleller)*

- İbrahim ÇEŞMELİ
19-33 *Bronz Çağından Erken Orta Çağa Orta Asya Tapınakları (Temples of Central Asia from the Bronze Age to the Early Middle Ages)*

SANAT TARİHİ-MİMARLIK TARİHİ/ART HISTORY-HISTORY OF ARCHITECTURE

- Mehmet ÜSTÜNİPEK-Sevda ÜSTÜNİPEK
35-45 *Âmin Alayı ve Resimlerde Ele Alınışı (Amen Parade and Used in Paintings)*

- Nazlı Miraç ÜMİT
47-72 *Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri (Venues of Turkish Theatre; from Tents to Palaces)*

- Hatice Günseli DEMİRKOL
73-99 *A Reading on Atatürk Monument in the Grand National Assembly of Turkey: from Idealized to Realized (Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Yer Alan Atatürk Anıtı Üzerine Bir Okuma: İdealleştirilenden Gerçekleştirilene)*

RESTORASYON-KONSERVASYON/RESTORATION-CONSERVATION

- Hande GÜNÖZÜ
101-153 *Enez Ayasofya Kilisesi "Fatih Cami" Duvar Resimlerinin Sıva Analiz Sonuçları (Plaster Analyses on Wall Paintings of the Ainos Hagia Sophia Church "Fatih Mosque")*

- Gülseren DİKİLİTAŞ
155-169 *Duvar Resimleri ve Mozaiklerin "Taşınabilir"liği ("Removability" of Wall Paintings and Mosaics)*

- M. Nilüfer Kızık KİRAZ
171-178 *Kağıt Konservasyonunda Kullanılan Yapıştırıcılar (The Adhesives for Use in Paper Conservation)*

ÇEVİRİ/TRANSLATION

- Nazlı Miraç ÜMİT
179-189 *Celal Esad Arseven, "Bizde Temaşa Sanatı", Hayât Mecmuası, C. I, S. 17, Ankara, 24 Mart 1927, s. 335-336 (Osmanlıcadan Çeviri/Translation from Ottoman Turkish) ve Celal Esad Arseven Kimdir?*

- 191** **Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları (Publication Principles and Writing Rules)**

CITY WALLS AND NOMADS: ARCHAEOLOGICAL PARALLELS IN THE POST-HELLENISTIC AND MEDIEVAL PERIODS¹

KAZİM ABDULLAEV

*Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını
Koruma ve Onarım Yüksekokulu
kabdullaev@yahoo.com*

ABSTRACT

Article concerns one of the weakly studied topics in Central Asian archaeology specifically category of the sites with waste free space between the fortification wall and citadel in the center. Usually on this space there no traces of any permanent buildings. Author suggests seeing in this type the transitional form from nomadic type of city with yurts located inside the walls around the central construction (yurt or palace of the leader) to the sedentary form. In the article there are examples of these sites in Central Asia of ancient and medieval periods.

Keywords: *Central Asia, archaeology, nomad, city walls, settlement, sedentary*

ŞEHİR DUVARLARI VE GÖÇEBELER: HELLENİSTİK ÇAĞ SONRASI VE ORTA ÇAĞ DÖNEMLERİNDE ARKEOLOJİK PARALELLER

ÖZET

Makale, Orta Asya arkeolojisinde az incelenmiş olan merkezdeki kale ile şehir suru arasında geniş boş alan bulunan yerleşimleri ele alır. Genellikle bu alanda kalıcı binaların izlerine rastlanmaz. Yazar bu tipte, sur içinde merkezi yapının (yurt veya liderin sarayı) etrafında yurtların yer aldığı göçebe şehir biçiminden yerleşik biçime geçişin görüldüğünü öne sürer. Makalede, Antik Çağ ve Orta Çağ dönemlerinde Orta Asya'daki bu yerleşim örneklerinden bahsedilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Orta Asya, arkeoloji, göçebe, şehir duvarları, yerleşim, yerleşik.*

¹ I express my deep gratitude to O. Grabar and J. Bernheim for their valuable advice and assistance in the preparation of this article. In this article : I am introducing new materials and thoughts developed from the following works: K. Abdullaev, "K lokalizatsii gorodov v yuechzhiyski period," *Problemy istorii, filologii, kul'tury* Institute, Moskva-Magnitogorsk 2000, 208-219; P. Leriche, Sh. Pidaev, M. Gelin, K. Abdullaev, (Ed.), "La localisation de la capitale des Yueh-chih," *La Bactriane au carrefour des routes et des civilisations de l'Asie Centrale*, Maisonneuve & Larose, IFEAC, Paris 2001, 114-27.

In the history of the ancient world, there are numerous examples of great empires and kingdoms destroyed by the shattering force of nomad invasions and then, after a certain period of renewal, the emergence of a new configuration and a new culture. As written sources and archaeological data testify, in the history of Central Asia it is possible to follow the very largest movements of nomads from the written tradition, and these can be more or less correlated with archaeological sites. In the end, the nomads either merged with the local population, or, while still attempting to remain ethnically isolated, changed their nomadic way of life by accepting elements of city or sedentary-agricultural culture.

In Central Asia (Fig. 1) we know of such invasions from written sources: in Chinese chronicles from second- first centuries BCE we hear of Yueh Chih, creator of the great Kushan Kingdom in the first centuries CE, and the Parthian empire, initially created by a nomad tribe under the leadership of the Arsacid Dynasty. In the Middle Ages, we hear of the mighty Tatar Mongol Horde who destroyed many flourishing cities, including Samarkand. In the late 14th and early 15th centuries, a revitalized Samarkand becomes the capital of a great empire led by Timur Lenk (Tamerlaine), descendant of the nomadic tribe Barlas.

The goal of this investigation is to show how the image of the city walls symbolizing impregnability with the nomads try to destroy transforms into protecting construction after their settlement.

We take these two historical periods of Central Asia disposing archaeological evidences and giving us clear instances of one aspect of our investigation. However, it doesn't mean that destruction of a city walls is typical strategy only for nomads, it is known, for example, that the Greeco-Macedinians under leadership of Alexander the Great having being urban people destroyed several fortresses and revolting cities. It could be logic for every conqueror of every period. Specifically for the nomad the first extraordinary (unusual) step for the settling was to construct the wall surrounding and protecting from the enemies people (usually from the other nomadic tribe). The city wall has played a great role in the history of both nomad and sedentary people, as well as in the cultural interaction between them, as a symbol that both spiritually and literally divided nomads from townspeople. Nomads tried to destroy these city walls in order to set up a direct contact between their tribes and the townspeople—a contact that would help facilitate the governing of urban populations. So, they established direct power to control over all urban activities (industry). If the first phase of siege of a city was to penetrate into the city and afterwards the destiny of the resisting people depended from a concrete situation. Logically, however, it would have been more advantageous not to ruin the cities which the nomads themselves considered resources, except in the case of obstinate resistance and revolt. Why kill the goose that lays the golden eggs. The conqueror received regularly a contribution including all kind of urban production (textile, armors, trade: pottery, metal works etc.) and can use human resource in different aims.

In fact, nomads are often seen as destroyers of sedentary culture and, indeed, of many of the achievements of human civilization. However after an initial period, nomads did erect walls to protect themselves from the attacks of other nomadic tribes, usually related to them, often during internecine wars. It seems likely that this in fact represents the first step toward the transformation from nomadic to sedentary life. Let's concern now some peculiarities of archaeological sites that give us a possibility to trace certain elements of this transformation.

In the description of a plan of archaeological sites, one finds a structure sometimes called "enclosure for cattle". One of the early examples of the application of this term is the site of Dalverzin in the Fergana valley, belonging to the late Bronze Age and Iron period.² This identification of a cattle enclosure wanders from one publication to another, but only a detailed analysis of the structure and perhaps a special study of soil under laboratory conditions can show whether it is justified. Our task here is an attempt to explain some special features of this archaeological structure. The example which we study in fact elucidate one of the peculiarities of Central Asian archaeology and in certain measure fortification system. First, let us note that to construct a wall four-meter-thick as an "enclosure for the cattle" appears a little irrational. In reality it could be normal fortification wall which included certain area for the nomad settlement inside of fortification system and we should try to expose a sort of this mixed site as Dalverzin in the central Asian antiquity.

The Dalverzin site is one of the most studied large settlements (Fig. 2). It occupies the hill in the shape of an oval, whose area reaches 25 hectares, "the greater part of which was empty, and several habitable complexes were located along the internal wall; residential area (area 18 hectares); the area between them (area 5 hectares) is not built on and apparently, it served as enclosure for the cattle".³ The internal space of Dalverzin was divided by two walls into three sections and all this was included in the ring of the external wall.⁴ One of the internal walls, which separate the enclosure from the residential area, has a thickness of 4 m (preserved height of 1 m); another internal wall, which separates the citadel, was built of (mud) bricks and has a thickness of 2.5 m (and a height of 2.6 to 3 m).⁵

Building such massive walls would of course require large labor resources. Examples from contemporary rural life suggest that these enclosures for domestic

²See early publications: V. I. Sprishevskiy, "Chustskoe poselenie epohi bronzy," *Kratkie soobscheniya Instituta istorii material'noy kul'tury*, LXIX, 1957; V. I. Sprishevskiy, "Raskopki Chustskogo poseleniya v 1956 godu," *Izvestie Akademii Nauk Uzbekskoy SSR*, 1, 1957; V. I. Sprishevskiy, "Raskopki Chustskogo poseleniya v 1956 godu," *Sovetskaya Arkheologiya*, 3, 1958.

³ V. I. Sarianidi, G.A. Koshelenko, "Fergana, Chustskaya cultura," *Drevneshie gosudarstva Kavkaza i Sredney Azii.*, (Ed. G. A. Koshelenko), Izd-vo "Nauka", Moscow 1985, 193, pl. LXX, 1.

⁴ The external wall was a clay platform with a layer of packed earth on top (width of 0.6 m); it was made from raw brick, the thickness of the wall of 4-6 m, the preserved height of 2.5 m. Another section of this wall is a complex made of clay blocks, and there is an intra-wall corridor (width of 2 m).

⁵ Yu. A. Zadneprovskiy, "Ukrepleniya chustskiykh poseleniy i ih mesto v istorii pervobytnoy fortificatsii Tsentral'noy Azii," *Kratkie soobscheniya Institute arkheologii* 147, 1976, 7.

animals were made of branches or ordinary loess, and constructed for the sole purpose of keeping the cattle in one with no opportunity to disperse.

When enemy attack or siege threatened, it is more likely that cattle were kept in the city, where the animals could serve as reserve of provisions for possible long durations of sieges. There are many examples of domestic cattle kept within the fortress; one in particular, although dating from a later time, involved the ancient cities of Fergana and the military expeditions of Han China (103, 101 BCE) to capture the celestial horses (argamaks) of the reign of Dayuan, sent by emperor U-Di (156-87 BCE). During the well-organized expedition of 103 BCE, General Lee Guan-lee's army besieged the city of Ershi. The siege lasted 40 days until the Chinese broke the external wall and entered the city. Many Dayuan leaders, including their leader Mugu, fell in battle. The rest of the (military) residents [residents = Soldiers] were locked in the citadel and entered into negotiations with the Chinese. Their proposition was that they would agree to give the argamaks as well as to supply army with provisions; the only proviso was that the Chinese would leave the country. Otherwise, the dwellers (protectors of the city) would smash the argamaks and fight to the death, expecting aid from Kanghu.⁶ What is particularly interesting and relevant for us in this episode is the fact that the inhabitants of the besieged city took their horses away and hid them inside the citadel walls.

So what was the meaning of the empty space in the ancient settlement of Dalverzin, and the reason for keeping 5 hectares (a rather large area compared to the entire area of settlement), without any traces of buildings? Whatever the purpose, it has been definitively determined that the space between the walls of settlement did not bear the traces of any building. It is possible that the area was occupied with light constructions or by tent dwellings belonging to a semi-nomadic population. We have another example.

The ancient settlement of Kalai Zakhoki Maron, located in the valley of Kashkadarya (Uzbekistan), is by far the earliest known example of nomad city sites⁷ and is even more surprising as an archaeological site, in terms of both its dimensions of scale and its planning.

It would be logical to look for the existence of a city in transition. The Kalai Zakhoki Maron site (Fig. 3), discovered in the territory of modern Karshi (the capital of the Kashkadarya region), is evidently an example of such an archaeological site. What is immediately striking about this site is its huge dimension. Its first investigator, S.K. Kabanov, defined it as "one of the most considerable sites of the

⁶ Iakinf (N. Ya. Bichurin), *Istoriya Tibeta i Khukhunora*, 1, St. Petersburg, 1833, 17; N. Ya. Bichurin, *Sobranie svedeniy o narodah naselyavshih Srednyuy Aziyu v drevnie vremena*, 1, Izd-vo Nauka, Moscow-Leningrad, 1950, 214; M. A. Castrén, *Ethnologische Vorlesungen über die Altaischen Völker*, St. Petersburg: Kaiserlichen Akad. Wissen., 1857, 35-36; L. Ligeti, "Mots de civilisation de Haute Asie en transcription chinoise," *Acta Orientalia*, 1950, 141-49; S. V. Kisilev, *Drevnyaya istoriya Yzhnoy Sibiri* Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moskva, 1951, 321.

⁷ M. Turebekov, "Arheologicheskoe izuchenie oboronitel'nyh sooruzheniy gorodischa Kalai-Zakhoki-Marón," *Istoriya material'noy kul'tury Uzbekistana* 15, 1979, 68-75.

oasis - the ruins of an ancient fortress with castle, located on the southeastern extremity of Nakhshab.”

According to Kabanov the site consists of three concentric terraces “gradually rising to the centre.”⁸ The width of the outer rampart was 30 m and its height 7 m. Its exterior side was steep, but sloping toward the interior. Kalai Zakhoki Maron was shaped into a square with 400 m long sides (Fig. 4). Kabanov assumed the presence of only two ramparts, while another scholar, M. E. Masson described a third wall on an even greater scale. This third rampart had the same quadratic plan, but with sides of a length of 1.5 km⁹. Subsequent archaeological investigations of this site did in fact confirm the presence of the third wall (rampart). The archaeological context suggests that Kalai Zakhoki Maron was built in the 2nd-1st century BCE. Although dwellings were traced on the parts adjoining the ramparts (walls I and II), they have been dated to a later period¹⁰.

One of the remarkable characteristics of this city site is the absence of any foundations that would indicate interior constructions in the wide areas between the citadel and the fortification walls. This peculiarity gains even more weight if we take into account the huge area surrounded by the third city wall. If we accept its existence in the structure of the site (and archaeological digs do not contradict our hypothesis), the enormous dimensions of Kalai Zakhoki Maron (1.5 km by 1.5 km) make it to the largest site of the region, surpassing even the gigantic site at Afrasiab (located in the territory of modern Samarkand, Samarkand Reion).¹¹ The similar elements of Kalai Zakhoki Maron’s plan we can find in Shakhriyayron site in the Bukhara region and Janbaskala in Khorezm¹². So, Kalai Zakhoki Maron shows us a enormous vast space that was occupied by the yurts (tents) of nomads and at the same time it gives us one of the least understood aspects of nomadic migration period of transition from the nomadism to a sedentary mode of life. The latter means the development of urban culture, the establishing of the city and the formation of a state, such as the Kushan state. This process is not reflected in literary sources and has left only weak traces in archaeological sites. The mobile construction of their dwellings allowed the nomads to move easily over short or long distances, while seeking comfortable pasture and a place to stay. This usual pattern of migration, dictated by their mode of life, is known to some extent from ethnological data. But what did a nomadic city actually look like? This question has never been posed in the scholarly literature and archaeological investigations provide no clues. However, Kalai Zakhoki Maron site as we observed above gives us certain possibility to restore an evolution from a kind of a nomad city-site into

⁸ S. K. Kabanov, *Nahsheb na rubezhe drevnosti i srednevekov'ya (III-VII vv.)*, Izd-vo “Fan” Uzbekskoi SSR, Tashkent 1977, 47.

⁹ M. E. Masson, *Stolichnie goroda v oblasti nisol'ev Kashkadar'i s drevneyshih vremen*, Iz rabot Keshskoi arkheol.-topogr. Ekspeditsii TashGU: 1965-1966 gg, Fan, Tashkent 1973, 20-30.

¹⁰ M. Turebekov, *Oboronitel'nye sooruzhenia drevnikh poselenij i gorodov Sogda (VII-VI vv. do n. e. – VII v. n.e.)*, (Avtoreferat kandidatskoy dissertatsii), Moscow 1981., 9-10.

¹¹ Sarianidi, Koshelenko, “Fergana, Chustskaya kultura”, 278.

¹² S. P. Tolstov, *Drevnij Khorezm*, Moskva 1948, fig. 29, 29 a.; Turebekov, *Oborontel'nye*, 10.

normal city. It should be interesting to trace any information about Western Lands in the Chinese chronicles.

Chinese sources single out the capital of the Heavenly Empire as city [as what?], calling it Gin Shih, which, according to I. Bichurin, means 'mountain army', or 'people'. This is due to the fact that originally in China there was one military estate, and they chose the high banks of the Yellow River for the residence of the head of the Empire. However, for the name Gin Shih only implied their proper capital. They referred to capitals of other states by the name 'du', which means a residence (Bichurin, vol. II, p. 149, note 4).

All three Chinese sources (Shih-chi, Ch'ien Han-shu, Hou Han-shu) mention also a third type of city (capital), with the ending 'ch'eng added: for example, Ch'ien-shi ch'eng or Lan-shi ch'eng, meaning 'surrounded by walls'. The first to call attention to this detail was Professor K. Enoki, whose translation was used by A. K. Narain¹³. However, the question about the interior structure of this kind of city was left unanswered. Nevertheless, such definition of a city, identified by its surrounding walls, is of foremost importance. The fact that the cities mentioned in the sources of the Han epoch belonged to nomad states is especially intriguing. As noted above, the ending 'ch'eng' is applied to Ch'ien-shi and to Lan-shi that mean that these cities had city walls. Yet in the same source of Ch'ien Han-shu¹⁴, when he enumerates the capitals of the five principalities (Hsi-hou), formed by the population of numerous tribes on the territory of Central Asia, the term 'ch'eng' is not used¹⁵. It could mean that the capitals (cities) indicated in the source had not fortification walls.

Although literary sources of antiquity and Chinese chronicles provide some information about traditional cities in Central Asia, they contain no clues about the fate of ephemeral migrating cities, appearing and disappearing like a mirage on the endless steppe expanse, far from the flourishing agricultural oases. We find hints to migrating cities in other contemporary sources, such as the fragmentary descriptions by European travelers who undertook the long voyage to the court of a nomad king--for instance to the Tataro-Mongol Horde. Guillaume de Rubrouck, for example, gives us certain information in his colorful description of the court of the Mongol King Batu gives about the organization of that court:¹⁶ "When I saw the *ordu* of Batu, I was astonished, for it seemed like a great city stretched out about his dwelling, with people scattered all about for three or four leagues. And as among the people of Israel, where each one knew in which quarter from the tabernacle he had to pitch his tent, so these know on which side of the *ordu* they must place themselves when they set down their dwellings. A court (curia) is *orda* in their

¹³ A. K. Narain, *The Indo-Greeks*, Clarendon Press, Oxford 1957, 129, note 7.

¹⁴ Narain, *The Indo-Greeks*, 130.

¹⁵ Narain, *The Indo-Greeks*, 130

¹⁶ W. van Ruysbroeck, *Voyage...*, chap. XIX, 213 (p. 117). *Putshhestviya v Vostochnye strany/ Plano Karpini i Gil'oma de Rubruka*, (Ed. G. I. Patlina; Trans. A. I. Malein), Gylym, Almaty 1993, 103-104.

language, and it means 'middle,'¹⁷ for it is always in the middle of the people, with the exception, however, that no one places himself right to the south, for in that direction the doors of the court open. But to the right and left they may spread out as they wish, according to the lay of the land, so long as they do not bring the line of tents down right before or behind the court."

Ethnographic and archaeological studies of nomadic cultures in Central Asia show that for a considerable number of sites we have no signs of permanent buildings. This could be evidence that part of the terrain of the former city was occupied by yurts (nomadic tents), which apparently were arranged in quarters as they continued to be in later (and even modern) cities¹⁸. A similar type of city-site was discovered during the excavation of Novyj Sarai on the Volga¹⁹: a rich house with a paved yard was unearthed, and traces of yurts were found in the area. Even in the present time, one can find such combination of permanent dwellings, with nomad tents in rural areas and in towns, most commonly in an urban environment (for example at Ulan Bator)²⁰. So this ancient tradition that has survived millennia remains a characteristic feature of the cities and settlements of former nomadic peoples.

The next site of nomadic type known to me was located in the Volga region and was connected with nomadic ethnic Volga's Bulgarians. The ruins of the capital Bolgara are found near the village of Bulgarskoe (Bolgary in Tatarstan), a village which on the maps of imperial Russia appears as the village Uspenskoe in the district Spasskoe in the province of Kazan.²¹

We owe a colorful description of the state of Volga's Bulgaria geographical and ethnographic character to Ibn-Fadlan, who visited this place in the year 922. He writes about the local residents:

"all of them [live] in tents (yurts), with the only difference that the yurt of the king is so much bigger that it can contain one thousand souls, and that the greater part of it is covered by Armenian carpets. In the middle of it stands the throne [of the Tsar] covered by Byzantine brocade (207b)."²²

¹⁷ Compare with ancient Turc 'orta' 'middle', 'center'. See: *Dictionary of Ancient Turc*, Izd-vo Sovetskaya Entsiklopediya, Leningrad 1969, 371.

¹⁸ L. L. Victorova, *Mongoly. Proishozhdenie naroda i istoki kul'tury* Nauka, Moskva 1980, 59.

¹⁹ G. A. Fyodorov-Davydov, I. S. Vainer, A. G. Muhamadiev, "Arheologicheskie issledovania Tsarevskogo gorodischa (Novyj Saray) v 1959-1966 gg," *Povolzh'e v srednie veka*, Nauka, Moscow 1970, 71.

²⁰ Victorova, *Mongoly*, 59. See also N. M. Schepetil'nikov, *Arkhitektura Mongolii* Iskusstvo, Moskva 1960; D. Maidar, *Arkhitektura i gradostroitel'stvo Mongolii* Ocherki po istorii Stroizdat, Moscow 1971. It is interesting to note that even today in the mountain villages of the Surkhandarya and Kashkadarya regions, the stock-breeding population keeps yurts beside its modern houses.

²¹ The distance between the site of the ancient settlement and the left bank of the Volga is about 6.5 km. Such distance corresponds to the description of Ibn-Fadlan, who wrote that to reach the river it was only necessary to go less than one farsakh. One can therefore conclude that neither the city nor the riverbed have changed their original site. V. V. Bartol'd, "Bolgary," *Sochineniya*, 5, Izd-vo vostochnoi litery, Moscow 1968, 514.

²² I. J. Krachkovskiy (Trans.), *Puteshestvie Ibn-Fadlana na Volgu*, Izd-vo Mifi-Servis, Moscow 1939, 73.

Istakhri also left (225) us an interesting account of two other cities, situated not far from each other: Bolgar and Suvar.²³ He reports that in each of them was a Friday mosque, and that the male population of both cities totaled about ten-thousand. Most interesting for us is his observation that during the winter the inhabitants lived in wooden houses, and in tents during the summer.

A still later source refers to a fragment quoted by Makdisi (361). According to this source, Bolgar was situated on both sides of the river, where houses were constructed of wood and reeds, while the inhabitants of Suvar lived in tents.²⁴

The archaeological researches conducted on these settlements have shown that

Bolgar in the tenth or early in the eleventh century occupied a comparatively small area, whereas Bilyar and Suvar (Fig. 5) territorially were large cities.²⁵

All of the examples cited above substantiate the origins of the nomadic city, and we would argue that an archaeological site such as Kalai Zakhoki Maron can be considered its prototype. Very likely it is the only archaeological site that, according to the archaeological context, was built in the 2nd – 1st century BCE and thus was directly contemporary with the migration of nomadic tribes, and which still preserves the original plan in spite of more recent dwellings built on certain parts of the city.

So we can presume that Kalai Zakhoki Maron embodies the typical nomadic city-residence, with a citadel in the center, which in former times would have been surrounded by streets and quarters of yurts (tents). The construction of fortification walls on such enormous scale required colossal strength and means, which most likely meant the local population was recruited for forced labor to erect the city walls.

An another period which possesses archaeological evidences on the transformation of nomad city-site into traditional city conduct us in medieval central Asian region, specifically in Maverranakhr.

If one looks at the political history of Maverranakhr (the territory between Amudarya and Syrdarya) during its inclusion in the Chagatay state, two tendencies clearly emerge which teach us more about the nature of the semi-nomadic city. These tendencies expressed the interests of a ruling clique of nomadic aristocracy:

²³ V. V. Bartold cites Afi (*Jamil'al-hikaiyat*, book IV, ch.18), according to whom "the distance between Bolgar and Suvar took two days one way; from what source this statement is drawn is not known", See Bartol'd, "Bolgary," 514.

²⁴ The source specifies that the Friday mosque stood on the market square: see Bartol'd, "Bolgary," 514. In his *Divanu lugat at-turk*, Mahmut Kachgary (eleventh century) writes that the language of "Bulgars, Suvars, Pechenegs, located close to the borders of Rum, connects the Turkic with equally truncated ends of words." (*Materialy po istorii Sredney i Tsentral'noy Azii 10-19 vv.* Fan, Tashkent 1988, 22.)

²⁵ A. P. Smirnov. "Voljskaya Bulgaria," *Archaeology of the USSR. Steppes of Eurasia during an Epoch of the Middle Ages*, (Ed. S. A. Pletneva) Nauka, Moscow 1981, 208-212. For literature on archaeological excavations, see : Smirnov, Voljskaya, 212.

forces of a nomadic nobility dedicated to the way of life of its ancestors. Their traditions, which they persistently defended, have been connected with the military-nomadic way of life, mobile character of their settlements and headquarters. However part of the patrimonial nobility was subject to the influence of city and sedentary-agricultural culture; the main objective of their politics was the establishment of a firm authority and a stable government with precise administrative divisions. These interests were not only supported by the nomadic aristocracy, but also by the local nobility, rich peasants and merchants. In all probability, these two opposed political tendencies were expressed at times over the entire nomadic empire of Chingizid. The history of the actual region of Central Asia between two rivers shows how complicated the process of adapting these nomadic ethnoses in fact was.

In the Maverranakhr the process of sedentarization went at a slow rate, given the large number of factors counteracting the process of the settlement of the nomads. This was partly due to the historical situation. The disunited state of Chagatay often lent itself to the scene of internecine wars between strong Turk-like Mongolian clans headed by individual princes (Ibn Arabshah lists the four most important clans of Maverranakhr as Orlat, Jalair, Kauchin and Barlas.)²⁶ The process of the attachment of nomads to the earth was very much non-uniform and inconsistent, and this fact is borne out by the life and deeds of Khan Kebek, one of the most prominent personalities in the history of Maverranakhr.

Having chosen the Kashkadarya valley as his residence, Khan Kebek (1318-1326), as the first of the Mongolian khans, built himself a palace, changed the monetary system, and minted silver dirhems. The palace, which subsequently gave its name to the modern city of Karshi, most likely consisted of a monumental construction surrounded by powerful walls (Fig. 6). Thanks to the archaeological work of the expedition of Kesh, directed by M. E. Masson, it has been possible to delineate the plan of the ancient settlement that represented a square of 630 m by 630 m, meaning a total area of 40 hectares. The fortification system of powerful walls with a thickness of 4.5 m provided reliable protection against the enemy. The semicircular "towers" located on the perimeter of the walls had no living quarters and most likely only simulated this fortification element, taking the role of buttresses. The defense of the headquarters-residence with a palace in the middle ("urda") was reinforced by a moat with a width of 8-10 m and a depth of 3.5-4 m dug around the walls.²⁷

²⁶ The Arlats basically borrowed the territory of modern northern Afghanistan; the Jalairs the territory around Kojent, and the Barlas the valley of Kashkadarya. As V. V. Bartold explains, "kauchen," according to Yazdy, is the name of one thousand khans. See Bartol'd, "Bolgary," 34.

²⁷ M. E. Masson, *Stolichnye goroda v oblasti nizov'ev Kashkadaryi s drevneyshih vremen. Iz rabot keshkoy. Archeologo-topograficheskoy ekspeditsii Tashkentskogo Universiteta, (1965-1966)*, Fan, Tashkent 1973.

Unfortunately, we have no exact data about the layout of the palace and the overall shape of the residence of Khan Kebek,²⁸ but we may assume that initially the city had a plan similar to other early types of nomadic cities. Despite his efforts to strengthen the principality and settlement, Khan Kebek remained pagan, unlike his brother Tarmashirin (1326-1334), who became a Muslim. As noted by V. V. Bartold, the “too resolute break with nomadic traditions caused a revolt against Tarmashirin; the khan was deposed and killed; the residence of the khans for some years again transferred to the banks of Ili, and Islam, even as religion, lost its dominant position”.²⁹

Under the rule of Sultan Tarmashirin, the internecine wars continued, although during his reign the political situation remained relatively stable. A bright description of the court of Tarmashirin is given by the Arabian historian Ibn-Battuta, who visited Kashkadarya in 1333. The author does not give a description of the shape of city, observing that the sultan arranged receptions in his tent, sitting “on a throne similar to a *minbar*, covered with gold embroidered silk. The interior of the tent was decorated with gilded silk, and above the head of the sultan, at a height of one elbow, hung a wreath studded with jewels”.³⁰

We once again find cities with similar plans during the time of domination by the Mongolian khans. In the fourteenth century in Maverranakhr on the Kashkadarya, one of the khans named Kazan (1334-1340) built the palace of Zanjir Sarai, located two stops from Karshi on the road to Bukhara.³¹ The structure of a central palace of nomadic type, around whose extensive area stood powerful walls, it was in its shape reminiscent of the layout of Kalai Zakhoki Maron.³² The empty space without traces of any buildings inside the walls indicates, in our view, that it was a tent city of nomads. Such construction by Khan Kazan could have been, in the opinion of V. V. Bartold, an “attempt to establish firm authority” in Maverranakhr. This attempt, however, was unsuccessful, and ultimately led to the conflict between the leaders of the clans during which Khan Kazan was defeated and killed.

²⁸ Recent excavations in the territory of the modern city of Karshi have uncovered the remains of a powerful fortified construction, which, based on archaeological evidence, dates from the first half of the fourteenth century. The area trench, obstructed from different directions by modern buildings, (as in Kalai Zahjki Maron) represents a typical example of construction of modern buildings on ruins of ancient settlements and cities – that unfortunately limits the opportunities of archaeological research.

²⁹ Bartol'd, “Bolgary,” 33.

³⁰ N. Ibragimov, T. Muhtarov, (Trans.), *The Travels of Ibn-Battuta (in the Arabian world and Central Asia)*, Fan, Tashkent 1996, 270.

³¹ The distance is the result of data from Sharaf ad-din Yazdi (I, 259); See V. V. Bartold, “Mongolian Empire and the Chagatai State” *Ulugbek and His time*, V. V. Bartol'd, *Sochinenia*, II/t 2, Izd-vo vostochnoi lit-ry, Moscow 1964, 27-36. The monument lies near Kishlak Kukhna in the Mubarek district of the Kashkadarya region.

³² In the opinion of the director of the excavation, A. Raimkulov (material is not yet published), the construction could be the ruins of the palace of Khan Kebek, who, as is known, built a palace at a distance of two farsakh from the city of Nahsheb (Nesef), from which the name of the modern city of Karshi derives (Sharaf ad-din Yazdi, I, 111; V. V. Bartol'd, *Sochinenia*, II/t 2, Izd-vo vostochnoi lit-ry, Moscow 1964, 33)

It has been established from archaeology research that the monument was shaped approximately as a square with sides of 400 m each, the total area equal to 16 hectares (Fig. 7). The central edifice – the palace – was surrounded by a mighty defensive wall, with a thickness of 6 m at the base. Along the perimeter of the walls were semicircular towers, which, like the fortress of Karshi, took the role of buttresses.³³ In relief, the central part of the site of the ancient settlement represents a hill 70 by 70 m in size and 2-2.5 m high. The space between the hill (palace) and the walls shows no traces of buildings whatsoever, which could speak to the fact that the area was covered by tents of confidants and relatives of the khan. The excavations conducted on the central hill have uncovered a row of living-quarters and a small courtyard with an open colonnade (*ivan*), constructed of burnt bricks. The palace, as the topography of the hill suggests, was most likely a square with a central courtyard about 11 by 11 m.³⁴ Most likely, Zanjir Sarai, situated approximately 2.5 km from the Kashkadarya River, supplied itself with water from the river by means of a channel. The city headquarters would have presented a bright spectacle with a multitude of colorful tents, arranged in the appointed order with regard to the palace, as described at Plano Carpini. If one adds to this the green plantings that must have existed, the sight would be very picturesque. The place and its nearby hunting grounds enjoyed great popularity under the Mongolian khans and Turkic emirs, who often stayed there. Amir Timur inherited Zanjir Sarai in 1370, and spent a lot of time preparing his military campaigns. During one of these campaigns Khan Tohtamysh of the Golden Horde seized the opportunity and raided Maverranakhr, and as a result Zanjir Sarai was destroyed and never restored.

One of the book miniatures of the 15th century (1486) from the *Zafar nama* of Sharaf al Din Ali Yazdi, depicts, in all probability, Zanjir Sarai.³⁵ The miniature represents a banquet scene outside a structure, with music and dancing before an enthroned personage (evidently Timur) in the center (Fig. 8). The most interesting element of the composition is the fortification wall – with the tops of yurts located inside of the wall. It very much resembles the summer residence of a ruler, and it is tempting to associate this composition with Sanjir Sarai in the Kashkadarya valley.

A similarly planned archaeological site of Kashkadarya is Zanjir Dumolok, located 1.5 km to the north of Zanjir Sarai. Here a low hill (1-1.5 m high) with a diameter of 30 m was situated in the center of secluded ramparts in a square. The traces of the ramparts were only visually determined; however, according to the local residents, the ramparts had existed until the 1970s, when during the excavation many archaeological sites were leveled.³⁶ The size of this site is

³³ A. A. Raimkulov, D. N. Sultonova, "Cities and Settlements of Mongol and Timurid Time in the Kashkadarya Valley (Archaeological Studies, Interpretation, Localization)," *Civilizations of Nomadic and Sedentary Peoples of Central Asia*, UNESCO, Samarkand-Bishkek, 2005, 218.

³⁴ Raimkulov and Sultonova, "Cities and Settlements...", 218-19.

³⁵ D. J. Roxburgh (Ed.) *Turks: a journey of a thousand years, 600-1600*, Royal Academy of Arts, London, 2005, ill. 172. *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Akbank*, İstanbul 2002, 220.

³⁶ Raimkulov and Sultonova, "Cities and Settlements", 220.

considerably smaller than Zanjir Sarai, and, most likely belonged to a less wealthy owner.

The transitional phase from nomadic life to settling in one place is archaeologically reflected in the site of Kalai Zakhoki Maron. Today, this site, as ascertained by archaeologists, represents the earliest type of this intermediate period. We have every reason to assume that, provided the global climate has not changed significantly, this space was already built up with structures in mud bricks instead of nomadic tents. As the archaeological studies of Kalai Zakhoki Maron have shown, this site remained vacant; the reason of this phenomenon remains so far unclear.

The first wave of these numerous migrations is connected with the movement of Yueh Chih of the Chinese sources, and depicts their people's wanderings. After they settled in the territory of Central Asia, these nomads formed the core of the future Kushan Empire.

The archaeological evidence from the walls of Ai Khanum confirms this supposition (Leriche 1986: pl. 14). Here in the 'lower city', in trench no. 1, during excavation of the fortification wall, it was discovered that the wall had been repaired. It was strengthened with soil that had been taken from the moat which surrounded the wall. It is interesting to note that there was no connection between the re-fortified wall and dwelling complex. What is more, within the walls of the former city, burials of nomad type were discovered. Does this testify to the preservation and function of a fortification system after the destruction of the city? In this case, did it protect the nomads and their temporary camp within the destroyed city? I think, in this case, the answer can be yes.

The second great wave of nomads is connected with the invasion by the Tatar-Mongols of the territory of Central Asia in the thirteenth century. This period is better known from written sources, and scholars have a greater wealth of archaeological material. It is noteworthy that the design of the nomadic city resembles that of a much earlier period. The starting point of the architectural layout is the palace ("orda"), located in the center. This is enclosed on four sides with strong defensive walls – usually, the sides of the walls form a figure close to a square. The space between the walls and the palace is usually a level surface, without any traces of construction. Recall that in the above cited sources, the center of the city plan is occupied by the imperial tent, which surpasses in size the tents of the subjects and is more richly furnished.

One can therefore surmise that the first stage of the nomads settling into one place was expressed in the construction of a palace, already built of the more durable material of mud bricks characteristic of the early period, and of burnt brick (terracotta) for the medieval period. The archaeological data allows us also to assume that the erection of a palace and the fortification of the surrounding area occurred simultaneously. The decisive moment in the transformation of the

nomadic headquarters in the form of a tent city was the appearance of a palace and fortified walls. One of the key characteristics for this period is marked by the presence of empty space, which the tents of the favorites continue to occupy.³⁷

The building of free space in these cities depended on a specific historical situation. It is known, for example, that Zanjir Sarai was plundered and destroyed in 1387 by Khan Tohtamysh of the Golden Horde, while Amir Timur was on a campaign in Iran and Iraq. As the recent archaeological excavations in the modern city of Karshi have shown, the discovered remnants of a monumental structure, which chronologically belongs to the time of the rule of Kebek, were hidden under thick layers of subsequent building periods. This last example illustrates the hypothesis that the present city gradually expanded on the site of the nomadic city.

As part of a general scheme for the transition period, from nomad style of living to sedentary culture, one can propose the following stages: First, the installation of a fortification wall with free space inside for the tents (yurts), with the principal greater leader usually located in the center (*urda*). Second, the transformation of the leader's central yurt of leader into a palace, built from either mud or burnt brick. And third, the emergence of buildings for a prince or aristocracy, with main urban elements like irrigation (canals, gardens, etc).

This only includes the early phase of nomad sedentarization, and I am, of course, aware that this is a preliminary and very general scheme that in historical reality could have been much more variable and complicated. But by considering the development of nomadic cultures to semi-nomadic through the appearance of city walls, one can assess... learn... etc.

In all probability, the walls of captured cities were not always completely destroyed, but on the contrary used by the nomads for their own defensive construction.

³⁷ Describing the grounds of Karakitai, Plano Karpini remarks that the Tatars built there only one city, Omyl, during the rule of Ugedey khan. The Karakitai and Naymans, according to Karpini, were not engaged in agriculture, but like the Tatars, lived in tents. It is interesting in this respect to cite the statement by Plano Karpini: *"In this land, dwells Ordu, whom we say to be one of the more ancient Tartar dukes. And he lives at the court of his father, and one of his wives rules there. For it is a custom among the Tartars, that the Courts of Princes or of noble men are not dissolved, but always some women are appointed to keep and govern them, upon whom certain gifts are bestowed, as they are given to their Lords. And so, at length we arrived at the first court of the Emperor, where one of his wives dwelt. But because we had not yet seen the Emperor, they would not invite us nor admit us into his Orda, but caused good attendance and entertainment, after the Tartar fashion, to be given to us in our own tent, and they caused us to stay there, and to refresh ourselves with them one day."* (John de Plano Carpini, *The long and wonderful voyage of Friar John de Plano Carpini*, Chapt. 24, 25, eBooks@Adelaide, 2004. For the Russian translation see: A. Malenin (Trans.), *Istoria mongalov*, XVII, Nauka, Moscow 1957, 73-74. Most likely, in the constructed palace lived the closest relatives and the facilities and management of a court that was in the hands of one of the wives of the khan.

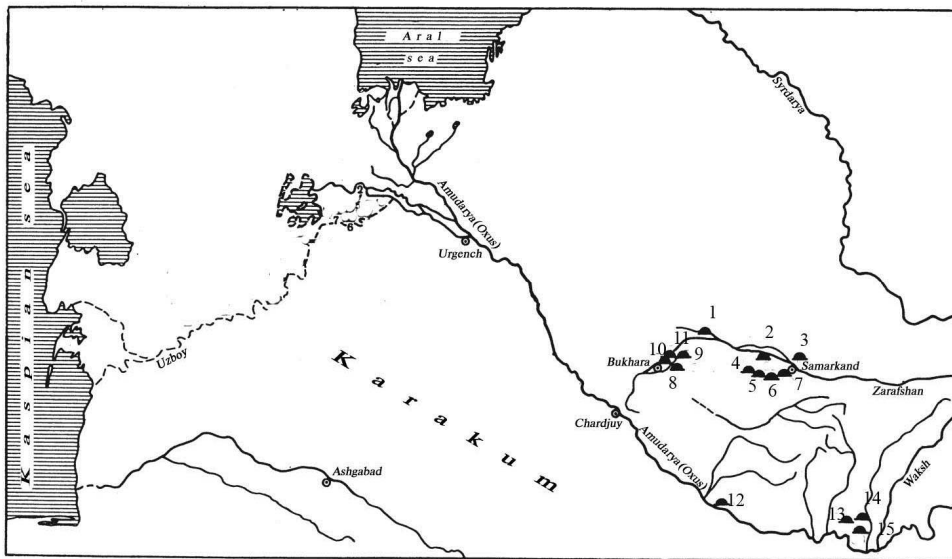


Fig. 1 Schematic map of ancient nomad sites (K. Abdullaev 2007).

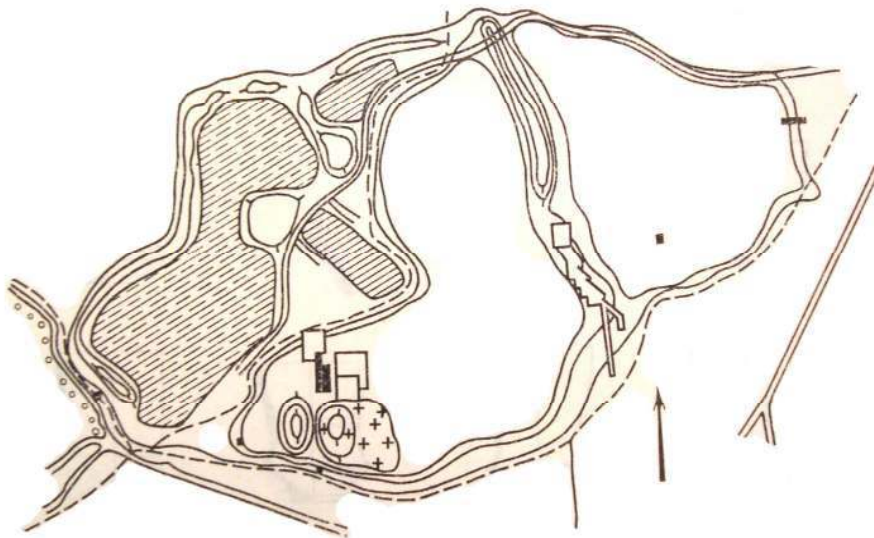


Fig. 2 Plan of the Dalverzin site. Late Bronze Age and Iron Period. (G. Koshelenko 1985)

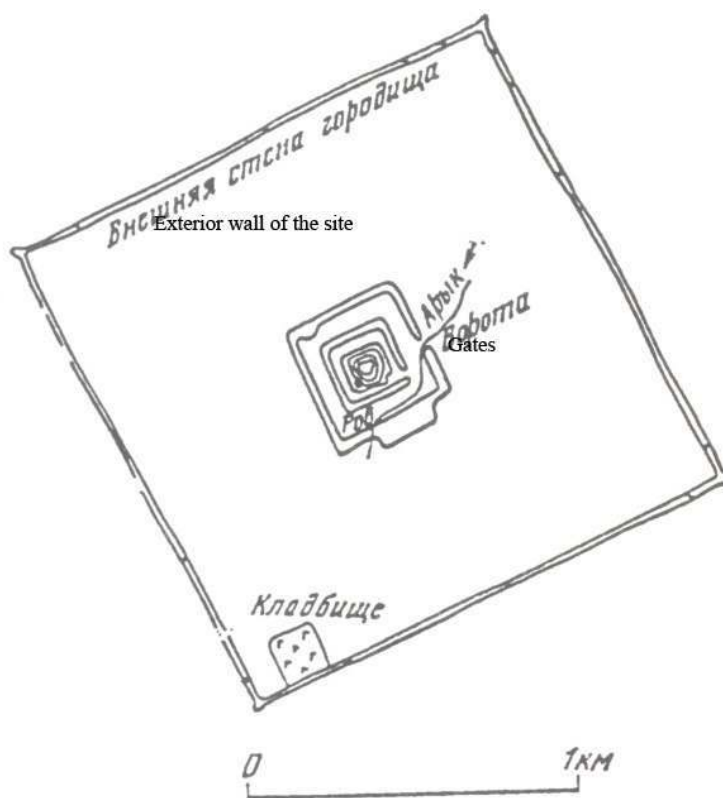


Fig. 3 Plan of Kalai Zakhoki Maron. II BCE.
(S.K. Kabanov 1977).



Fig. 4 View from air. Kalai Zakhoki Maron (Photograph courtesy of the Institute of Archaeology, Samarkand).

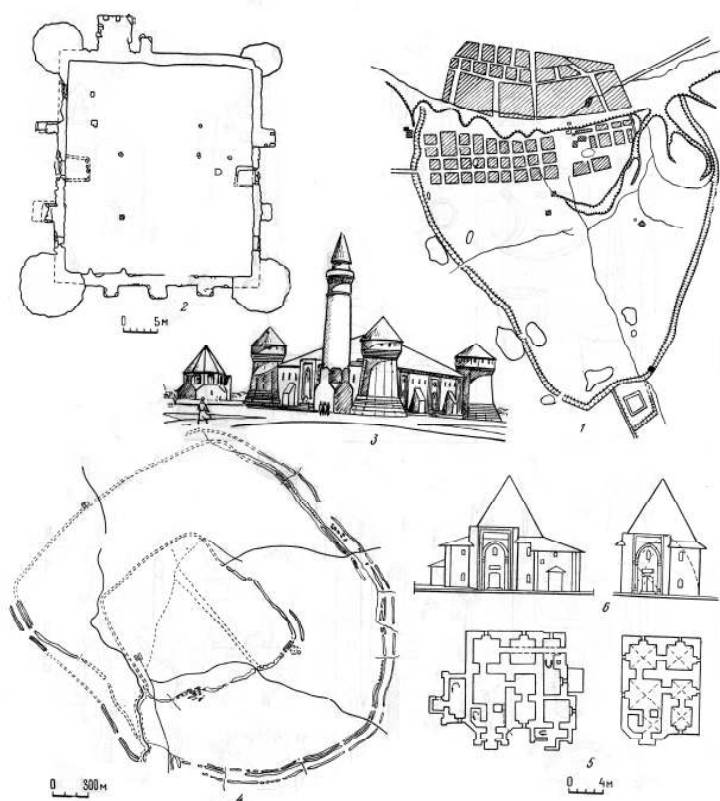


Fig. 5 Plan of Bulgar and Bilyar. IX CE (A. P. Smirnov, 1981).

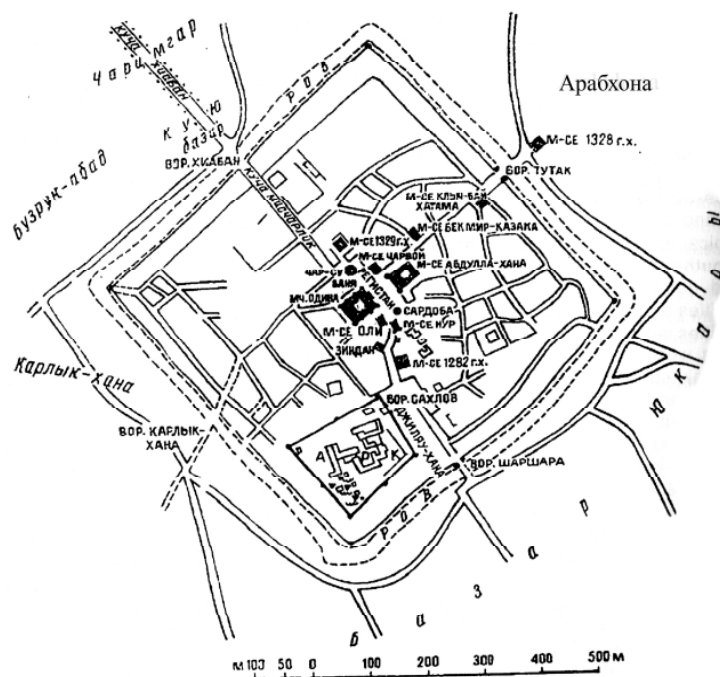


Fig. 6 Plan of Karshi site (M. E. Masson 1973).

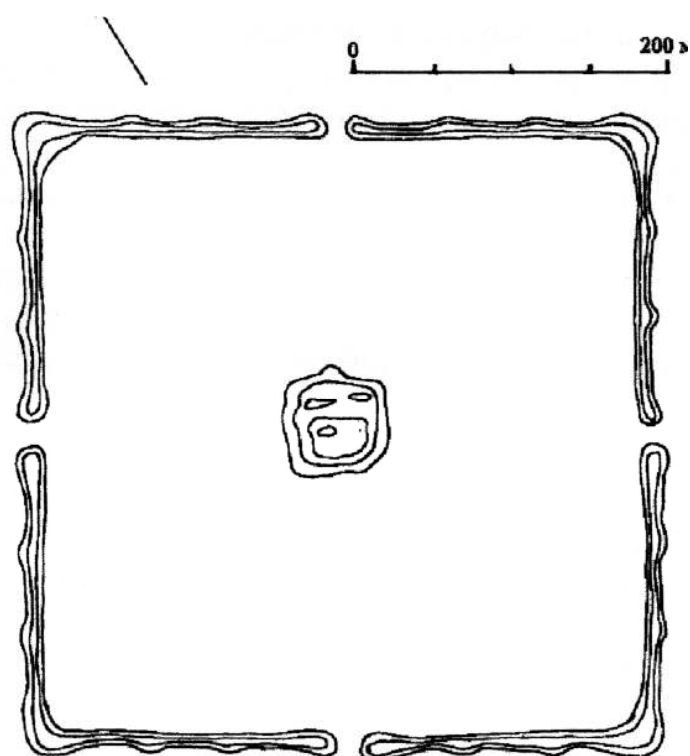


Fig. 7 Plan of Sanjir Sarai. 15 CE (A. Raimkulov 2000).



Fig. 8 Book miniature of 15th century (1486) from the *Zafarnama* of Sharaf al Din Ali Yazdi 15 CE (David J. Roxburgh Ed., *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, Royal Academy of Arts, London 2005).

BRONZ ÇAĞINDAN ERKEN ORTA ÇAĞA ORTA ASYA TAPINAKLARI

İBRAHİM ÇEŞMELİ

*Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
ibrahimces@gmail.com*

ÖZET

Hazar Denizi'nden Issık Göl'e, Aral Gölü'nden Hindikuş Dağları'na uzanan Orta Asya, İslamiyet öncesinde farklı inançların kesiştiği kültürel yapısı çeşitlilik gösteren bir coğrafyaydı. Başta Zerdüştlük olmak üzere Hellen, Budizm, Hinduizm, Hristiyanlık, Maniheizm ve Şamanizm gibi inançların görüldüğü Orta Asya'da farklı inançlara ait tapınaklar inşa edilmiştir. Bronz Devrinden Erken Orta Çağ Orta Asya'daki tapınaklar farklı ritüel gereksinimler, yerel ve yabancı mimari gelenekler sebebiyle plan açısından değişik tipolojik özellikler göstermişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Orta Asya, Tapınak, Arkeoloji, Zerdüştlük, Budizm.

TEMPLES OF CENTRAL ASIA FROM THE BRONZE AGE TO THE EARLY MIDDLE AGES

ABSTRACT

Central Asia, extending from the Caspian Sea to the Issyk Lake and from the Aral Lake to the Hindu Kush Mountains, was a geographical region that indicates the diversity of cultural structure at the intersection of different religions before Islam. Temples belonged to different religions, were constructed in Central Asia that was seen religions such as Zoroastrianism, Hellene, Buddhism, Hinduism, Christianity, Manichaeism and Shamanism. Because of different ritual requirements, local and foreign architectural traditions, the temples of Central Asia displayed different typological features from the Bronze Age to the Early Middle Ages.

Keywords: Central Asia, Temple, Archaeology, Zoroastrianism, Buddhism.

Tarihi kaynaklardan ve arkeolojik verilerden anlaşıldığı üzere İslamiyet öncesinde Orta Asya'da farklı inançların yaşadığı anlaşılmaktadır. Orta Asya'nın yerel inançları yanında İran, Mezopotamya, Hindistan, Anadolu ve Yunanistan gibi coğrafyalardan gelen inançlar da etkili olmuş kimi zaman yerel inançlarla kaynaşmıştır. İran'la birlikte Orta Asya'da köklü bir geçmişi olan ateş kültü ve bu kültürün sonrasında merkezini oluşturacağı Zerdüştlük, İslamiyet öncesi boyunca bölgenin etkin inanç sistemlerinden biri olmuştur. Batıdan gelen Hellenizmle beraber yeni bir kültürle tanışan bölgede, Hellen inancı uzunca bir süre yaşadı. Bir süre sonra Hindistan'la siyasi ve kültürel bağlılığa giren Orta Asya'da, güneyden gelen Budizm ve Hinduizm inançları benimsendi. Batıdan gelen ikinci bir dalga da Hristiyanlıktı. Özellikle İslamiyet'ten önce Orta Asya'da Süryani Hristiyanlığı etkili oldu. Bu inançların dışında, bazı ilahlara bağlı kültürler de bölgedeki halk üzerinde etkili olmuş, Mithra, Anahita, Nana, Şiva (=Vayu 'Veşparkar') ve Zurvan (=Brahma) gibi ilahların öne çıktığı son derece etkili kültürler Orta Asya'da hayat bulmuştur. Özellikle yerleşik kültürler üzerinde etkisi olan bu inançların dışında göçebeler üzerinde ise Şamanizm inancının derin etkileri olmuştur.

Arkeolojik verilerden Orta Asya'da ilk tapınaklar, Bronz Çağı'nda 2. binden kalmıştır. Bu tapınakların kalıntıları, Margiana (Güney Türkmenistan) ve Kuzey Baktriana (Güney Özbekistan) bölgelerinden günümüze ulaşmıştır. M.Ö. 2. binde Orta Asya'da Hint-İranlı toplulukların hakimiyeti görüldü. Bu toplulukların bir kısmı göçebe iken bir kısmı da yerleşik hayata geçmişti. Bu dönem de Orta Asya'da özellikle ateş ve haoma-saoma (kutsal bitki, içki ve ilah) kültü ön plana çıktı. Bu kültürler sonrasında, muhtemelen M.Ö. 1000 civarında ortaya çıkmış olan Zerdüştlük inancının (Boyce 1975: 3) bir parçası haline geldi.

Gonur Tepe (M.Ö. 2. binin ilk yarısı) (Fig. 1.1), Togolok 1 (M.Ö. 2. binin ortası) (Fig. 1.2) ve Togolok 21 (M.Ö. 2. binin ikinci yarısı) (Fig. 1.3) isimli Margiana'da M.Ö. 2. binden kalmış olan bu tapınakların (Sarianidi 1994: 388-397) mimari anlayışları birbirlerine yakınlık gösterirdi. Genel hatlarıyla, bir yerleşimin içinde bir tepede üzerine kurulmuş olan dörtgen planlı tapınakların merkezine doğru, dört bir yandan açıklığı olan dörtgen planlı bir avlu bulunurdu. Avlunun etrafını da ritüel amaçlı koridorlar çevirmekteydi. Çevre koridorlu avlu mekanı, ateş ayinleri için kullanılırdı ve kutsal sayılan küller burada korunurdu. İkincil mekanlar, bu avlunun çevresinde yer alırdı. Bu mekanlar arasında, duvarları ve tabanları alçıyla kaplı özel mekanlar, ateş ayinlerinde kullanılan hoama (soama) içkisinin yapıldığı ve bu içkinin hazırlanmasında kullanılan bitkilerin (ephedra, kenevir...) saklandığı mekanlar ile ateş altarlarının yer aldığı mekanlar bulunurdu. Genellikle tapınaklar, dört ana yöne bakardı ve girişleri de kuzey yönünde yer alırdı. Tapınaklar, genellikle dairesel kulelerle tahkim edilmiş güçlü duvarlarla çevrilmişti.

M.Ö. 2. binin ikinci yarısında, Baktriana bölgesinde de ateş kültü ile ilgili tapınaklar bulunurdu. Genel mimari anlayış açısından, Margiana tapınakları ile paralellikleri bulunsa da, Baktriana tapınakları mimari kompozisyon açısından farklı özelliklere sahipti. Kuzey Baktriana bölgesinde M.Ö. 2. binin ikinci yarısından kalmış

olan Car Kutan Tapınağı (Güney Özbekistan) (Fig. 1.4), yerleşimin içinde yüksek bir tepeye kurulmuştu (Askarov-Shirinov 1994). Kalın duvarlarla çevrilmiş tapınak dörtgen planlıydı ve dört ana yöne göre konumlanmıştı. Girişi güney yönündeydi. Tapınağın merkezini, büyükçe dikdörtgen planlı bir avlu oluştururdu ve çeşitli fonksiyona sahip mekanlar bu avlu etrafında yer alırdı. Avlunun ortasına doğru yer alan ana ateş altarı, dört ayaklı ve üzeri örtülü, dört bir yandan açıklığı olan çar-tak tipi mekanın ortasında yer alırdı. Bu mekanın doğusunda ve yanında, kutsal küllerin korunduğu eyvanlı bir mekan ile bu mekanın iki yanında, birer adet ikincil mekan bulunuyordu. Eyvanlı mekanının arkasında da, yine ateş altalarının olduğu dikdörtgen planlı daha ufak bir avlu ile bu avlunun etrafında çeşitli mekanlar bulunurdu.

Bronz Çağı'ndan sonra M.Ö. 1. binin ilk yarısında Demir Çağı'nda da ateş tapınaklarının inşasına devam edilmişti. Özbekistan'ın kuzeybatısında Karakalpakistan'da Harezm bölgesinde Taş Kirman Tepe Tapınak Kompleksi, muhtemelen M.Ö. 7-6. yüzyılda inşa edilmiş ve Zerdüştlükle bağlantılı ateş tapınağı fonksiyonu göstermişti (Helms vd. 2001: 134-136, fig. 18) .

M.Ö. 1. binin ortalarına doğru, Orta Asya Perslerin satraplığı haline gelmiş ve M.Ö. 6-4 yüzyıllar arasında Perslerin hakimiyeti altında kalmıştır. Persler arasında, muhtemelen M.Ö. 2. binin sonları, 1. binin başlarında ortaya çıkmış olan Zerdüştlük inancı hakimdi. Arkeolojik veriler Persler döneminde, İran'da olduğu gibi Orta Asya'da da ateş tapınaklarının inşa edildiğini göstermektedir. Özbekistan'ın güneyinde Kaşkaderya Bölgesi'nden Sangyr Tepe Tapınağı Persler döneminden kalmıştır (Grenet 2010: 268, fig. 2).

Antik Çağ'a geldiğimizde, Orta Asya'da farklı inançlara ait tapınakların inşa edildiğini arkeolojik verilerden anlıyoruz. Antik Çağ boyunca Orta Asya'da Zerdüştlüğün yanısıra Hellen, Budizm, Hinduizm ve Hristiyanlık gibi inançlar görüldü. Bu inançların dışında, halk üzerinde yerel inançlar da son derece etkindi. Pers İmparatorluğu'nu yıkan Makedonyalı Büyük İskender'den sonra M.Ö. 4-3. yüzyılda, Orta Asya'nın hakimiyeti Seleukoslar'ın eline geçmişti. Orta Asya'da Büyük İskender'le başlayan Seleukoslar'la gelişen Hellenistik kültür, M.Ö. 3-2. yüzyılda Baktriana'da Baktria (Belh) merkezli Yunan-Baktria Devleti'yle devam etmişti. Bölgede Seleukoslar'ın hakimiyetine son veren İran kökenli Partlar, İranla birlikte Orta Asya'nın Partia ve Margiana bölgelerinde, M.Ö. 3-M.S. 3. yüzyıllar arasında egemenlik kurdu. Bu dönemde yani Erken Antik Çağ'da, Zerdüştlük inancıyla bağlantılı ateş tapınakları yanında, Hellen inancıyla bağlantılı tapınaklar da inşa edildi.

M.Ö. 2. yüzyılın ortasında Orta Asya'da, doğudan gelen göçebe Yüe-çiler ile Kang-çüleri görüyoruz. Sonrasında Yunan-Baktria Devleti'ni yıkan Yüe-çiler, Orta Asya'dan Hindistan'a uzanan Kuşan imparatorluğunu kurarak, M.S. 1-3 yüzyıllar arasında Orta Asya'da özellikle Baktriana ve Sogdiana'da hakimiyet kurdular. Bu arada Sasaniler, Partları yıkarak M.S. 3-7. yüzyıllarda, başta İran olmak üzere Orta

Asya'nın Partia ve Margiana bölgelerinde hakimiyet gösterdiler. Geç Antik Çağ Orta Asya'sında Kuşanlıların etkisiyle 1. yüzyıldan itibaren Hindistan üzerinden Orta Asya'ya Budizm ve Hinduizm yayılmaya başlamış ve bu yeni inançları temsil eden tapınaklar inşa edildi (Çeşmeli 2010). Geç Antik Çağ'da Partlar, Sasaniler ve Kuşanlılar zamanında Zerdüştlük etkisiyle ateş tapınakları yaşamaya devam etti.

Bölgede Antik Çağ boyunca ağırlıkta olarak, Bronz Çağı'ndan beri gördüğümüz fakat daha farklı mimari şemada, merkezi planlı tapınaklar inşa edildi. Seleukoslar dönemi Taht-ı Sangin Oxus Tapınağı (M.Ö. 4-3. yüzyıl/ Kuzey Baktriana/ Güney Tacikistan), (Litvinskii-Pichikian 1994: 48-58) (Fig. 2.5), Partlar dönemi Mansur Tepe Kuzey ile Kuzeybatı Tapınakları (M.Ö. 2. yüzyıl/ Parthia/ Güney Türkmenistan) (Koşelenko-Lapşin-Novikov 2000: 86-88) (Fig. 2.7-8) ve Kuşanlılar dönemi Surh Kotal Tapınağı (M.S. 2. yüzyıl/ Güney Baktriana/ Kuzey Afganistan) (Schippmann 1971: 494, 496) (Fig. 2.9) ile Kurgan Tepe Tapınağı (M. S. 3-4. yüzyıl/ Sogdiana/ Özbekistan) (Pugaçenkova 1987: 47-55) (Fig.2.10) ateş tapınağı fonksiyonu gösterdi. Kuşanlılar döneminden Kuzey Baktriana bölgesi Dalverzintepe şehir dışı tapınağı (M.S. 1. Yüzyıl/ Güney Özbekistan) (Pugaçenkova-Rtveladze 1978: 90-97, fig. 60) (Fig. 3.11), Kara Tepe tapınakları (M.S. 2. yüzyıl/ Tirmiz/ Güney Özbekistan) (Staviskiy 1984: 95-135, fig. 2; Staviskiy 1987: 47- 51, fig. 1) (Fig. 3.12), Airtam Tapınağı (M.S. 2. yüzyıl /Güney Özbekistan), (Pugaçenkova 1991/1992: 27-33, fig. 2) (Fig. 3.13), Uştur Mullo Tapınağı (3-4. Yüzyıl/ Güney Tacikistan) (Zeymal 1986: 186-202, fig. 2) (Fig. 3.14) Budizm'le ilişkilidir. Yunan-Baktrianlar döneminde Dioskur'lara (Fig. 2.6), Kuşanlılar zamanında ise Şiva'ya (Fig. 3.15) adanmış ve büyütülmüş olan Dilbercin Tapınağı (M.Ö. 2. yüzyıl / M. S 3-4. yüzyıl/ Güney Baktriana/ Kuzey Afganistan) (Kruglikova 1974: 16-48; Kruglikova 1986) önce Hellen sonra Hinduizm inancıyla bağlantılı gözükmektedir. Yukarı da bahsettiğimiz Taht-ı Sangin Oxus Tapınağı ise sinkretik özellikte olup bir Yunan ilahı olan Marsyas'la bütünleşmiş yerel bir ilah olan Oxus Nehri (Amu Derya) ilahına adanmış bir ateş tapınağı idi.

Bir yerleşimde bulunan bu tapınakların bazıları temenos duvarları içinde yer alırdı ve dıştan dörtgen planlıydı. Merkezi iç düzene sahip tapınakların ortalarında kutsal sayılan ateş altarının (Zerdüştlük inancında), heykelin (Helen ve Budist inançlarında) veya stupanın (Budist inancında) bulunduğu dörtgen planlı naos (cella) kısmı yer alırdı. Naos kısmı ritüel amaçlı koridorlar ile çevriliydi. Koridorlar bazen üç taraftan bazen de dört taraftan merkezi naos kısmını çevirmekteydi. Merkezi naos kısmı, kimi zaman dört ayaklı olabiliyordu. Bazen naosun önünde ayaklı ve ayaksız pronaos veya portik bulunurdu. Bunların önlerinde de avlu yer alırdı. Tapınakların bazıları teraslar şeklinde bir yamacın üzerine kuruluyordu veya basamaklar halinde yükseltilmiş oluyordu.

Antik Çağ'da ağırlıkta olarak görülen merkezi planlı düzenin dışında, bir de iki bölümlü düzene sahip tapınaklar bulunurdu. Güney Baktriana'da (Kuzey Afganistan) bir Hellen yerleşmesi olan Ay Hanım'da günümüze temel kalıntıları ulaşmış olan şehir içi (muhtemelen Zeus-Mithra'ya adanmış) (Fig. 4.16) ve şehir dışı

(muhtemelen yerel bir kült için) (Fig. 4.17) iki tapınak iç düzenlemeleri açısından iki bölümlü mimari şemaya sahipti (Bernard 1971: 414-431; Bernard 1976: 303-307). Dıştan dörtgen planlı olan yapılara, dikdörtgen planlı pronaos kısmından girilirdi. Buradan da yanlarında birer mekan olan ana naos bölümüne geçilirdi. Hellenistik dönemden kalmış bu tapınaklar, zeminden basamaklarla yükseltilmiş ve cepheler nişlerle hareketlendirilmiştir. Güney Sogdiana'da Yerkurgan'da (Güney Özbekistan/Kaşkaderya) Kuşanlılardan M.S. 3-4. yüzyıldan kalmış olan ateş tapınağı da (Suleymanov 2000: 88-112) Ay Hanım'daki tapınakların mimari anlayışıyla benzerlik göstermekteydi (Fig. 4.19). Tapınak, dikdörtgen planlı çok ayaklı pronaos kısmından sonra gelen, iki ayaklı dikdörtgen planlı naos bölümünden meydana gelmişti.

Geç Antik Çağ'da Kuzey Baktriana bölgesinde, koridor şeklinde uzunlamasına tapınaklar da yapıldı. Budist Kara Tepe C kompleksi içinde yer alan 1 ve 3 nolu mağara tapınakları (M.S. 2. yüzyıl /Güney Özbekistan) (Staviskiy 1984: 95-135, fig. 2; Staviskiy 1987: 47- 51, fig. 1) (Fig. 3.12) ile Zar Tepe yerleşiminde yer alan Budist tapınağı (M.S. 3-4. yüzyıl /Güney Özbekistan) (Pilipko 1976: 59-68, fig.1) (Fig.4.19) koridor şeklinde mekanlara sahipti.

Erken Orta Çağ'a (5-8.yüzyıl) geldiğimizde ise, Margiana'da Sasanilerin hakimiyeti M.S. 7. yüzyılın ortalarına Arapların gelmesine kadar devam etti. Göçebe kökenli Kidaritlerin M.S. 4-5. yüzyıldaki Baktriana ve Sogdiana'daki hakimiyetleri doğudan gelen yine göçebe Eftalitlerle son bulmuş ve bu topluluk M.S. 5-6. yüzyıllarda Margiana'ya kadar olan Orta Asya topraklarında hakimiyet kurmuştur. M.S. 6. yüzyılda Göktürklerin gelmesiyle Orta Asya'daki Eftalit egemenliği son bulmuş ve sonrasında Göktürkler, Orta Asya'daki hakimiyetini 8. yüzyılda Arapların gelmesiyle yitirmiştir. Araplarla birlikte İslamiyet'in gelmesiyle, Orta Asya tarihinde yeni bir kültürel sayfa açılmıştır.

Erken Orta Çağ'da, Orta Asya'da tapınakların yanı sıra kiliseler de inşa edilmiştir. Bu dönem de Orta Asya'da başta Zerdüştlük olmak üzere Budizm, Hinduizm ve Hristiyanlık inançları gelişerek yaşamaya devam etmiştir.

Erken Orta Çağ tapınaklarındaki mimari şemalarında ağırlıkta olarak, Antik Çağ tapınaklarında gördüğümüz merkezi planlı mimari anlayış devam etmiştir. Margiana'da (Güney Türkmenistan) Gavur Kale Tapınağı (4-6. Yüzyıl) (Pugaçenkova-Usmanova 1995: 51-65, fig.4) (Fig.5. 20), Kuzey Baktriana'da Kalai Kafirnigan Tapınağı (5-8. Yüzyıllar/Tacikistan) (Litvinskij 1981: 49-55, fig. 15-16) (Fig. 5.21), Kafir Kale Tapınağı (6-7.yüzyıl/Güney Tacikistan) (Litvinskiy-Solovev 1985: 22, 145, fig. 7, 9-10, 24) (Fig. 5.22), Kışt Tepe Tapınağı (6-7. Yüzyıl/ Güney Tacikistan), (Mullokandov 1990: 12-20) (Fig.5.23), Fergana'da Kuva Tapınağı (7. Yüzyıl/ Doğu Özbekistan) (Bulatov 1972: 51-59, 2-3, 14-16) (Fig. 5.24), Semireçe'de Akbeşim (Kuzey Kırgızistan) birinci (7-8. Yüzyıl) (Fig. 5.25) ve ikinci (6-7. Yüzyıl) (Fig.5.26) tapınaklar, Krasnaya Reçka (Kuzey Kırgızistan) şehir dışı tapınağı (7-8. Yüzyıl) (Fig. 5.27) ile şehir içi tapınağı (8-9. Yüzyıl) (Fig. 5.28) (Goryaçeva-

Peregudova 1996: 168-170, 172-183, fig. 1-2, 5, 14a) Budizm inancı ile ilgili tapınaklardır. Sogdiana'da Pencikend (Kuzey Tacikistan) I. ve II. Tapınaklar (5-6. Yüzyıl) (Belenitskiy 1973) ise Zerdüş inancıyla bağlantılı ateş tapınaklarıdır (Fig. 5. 29).

Erken Orta Çağ'dan bahsettiğimiz bu tapınaklar, genel hatlarıyla merkezi planlıydı. Bu dönemde bazı tapınaklar temenos duvarları, dinsel kompleks veya manastır içinde yer alırdı. Dıştan dörtgen planlı olan tapınakların önlerinde avlu bulunurdu. Tapınağın merkezinde, kutsal sayılan heykelin, stupanın veya ateşin bulunduğu dörtgen planlı naos mekanı yer alırdı. Naos mekanları kimi zaman dört ayaklı olabiliyordu. Naos mekanı ritüel amaçlı üç veya dört yönden koridorlar ile çevriliydi. Naos mekanı ağırlıkta olarak kare planlı olmasına karşın bazen de dikdörtgen planlı olabiliyordu. Bu naos mekanının önünde bazen pronaos, vestibül veya portik kısmı yer alırdı. Erken Antik Çağ'dan itibaren Baktriana ve Margiana'da izlenen merkezi planlı çevre koridorlu ateş tapınağı modeli Erken Orta Çağ ateş tapınaklarında sürdürülmüştür. Yine Geç Antik Çağ'da Baktriana'daki erken Budist tapınaklarında görülen merkezi planlı çevre koridorlu şema, daha sonra Orta Çağ'da Orta Asya'nın diğer bölgelerinde ve Sinkiang'da (Doğu Türkistan/ Çin) yapılan Budist tapınakları (Grünwedel 1912: 218, 220, 224, 322: 483, 489, 494, 642; Oldenburg 1914: 38, 41-42,45 fig.40-43) üzerinde de etkili olmuş gözükmektedir.

Hristiyanlık, Orta Asya'da 2. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Önceleri Baktriana ve Margiana bölgesinde görülen Hristiyanlık, sonrasında bütün Orta Asya'ya yayıldı (Çeşmeli 2012). İslamiyet öncesinde yapılmış olan kiliselerden günümüze fazla örnek kalmamıştır. Günümüze temel kalıntıları ulaşmış olan kiliselerin mimari kompozisyonları, diğer İslam öncesi inançların tapınaklarının mimari kompozisyonlarından farklıdır. Bu da muhtemelen Hristiyanlık mimari geleneğinin ve ritüellerinin diğer inançlara göre daha farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Kilise kalıntılarında anlaşıldığı kadarıyla Erken Orta Çağ'da iki tip kilise bulunmaktaydı. Bunlardan ilki erken Hristiyan mimarisinde yaygın olarak görülen bazilikal planlı tip, ikincisi ise Orta Çağ Hristiyan mimarisinde yoğun olarak gördüğümüz kapalı haç planlı tiptir. Margiana'da (Güney Türkmenistan) Merv yakınlarında bulunan Haroba Koşuk kilisesi (5-6. yüzyıl) (Herrman vd. 2002: 129), muhtemelen üzeri tonozlu tek nefli bazilikal planlı bir kiliseydi. Kilisenin apsisi kuzeydoğu yönünde olup muhtemelen girişler yan cephelerdeki kemerli açıklıklardan sağlanıyordu. Semireçe bölgesinde Ak Beşim şehrinin (Kuzey Kırgızistan) dışındaki kilise (8. yüzyıl) (Goryaçeva-Peregudova 1994: 86, fig. 18), dıştan dikdörtgen planlı olup doğu yönünde kapalı haç planlı ana kilise yapısı yer alırken, kilisenin batı yönünde avlusu bulunuyordu.

Orta Asya'da Bronz Çağı'ndan ilk bilinen ateş tapınakları, dıştan kale görünümü olup geniş bir alana yayılırdı. Tapınaklar güçlü, yüksek duvarlarla ve kulelerle tahkim edilmişlerdi. Tapınakların iç düzenlemesi simetrik ve aksiyal bir düzen de olmamasına karşın, merkeze doğru alınmış avlu bölümü, ateş ayinlerinin yapıldığı tapınağın en kutsal alanıydı. Bu tapınaklarda en karakteristik özelliklerden

biri, merkeze çekilmiş avlu bölümünün dört bir yandan koridorlarla çevrilmiş olmasıdır. Bu uygulama daha sonra Antik Çağ ve Erken Orta Çağ tapınaklarında, merkezi naos mekanlarının çevre düzenlemesinde görülecektir. Bu dönemde avlu mekanında görülen ve ortasında ateş altarının bulunduğu dört ayaklı düzen, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan tapınakların merkezi naos mekanlarına uygulanacaktır. Yine bu dönem de görülen eyvan düzeninin daha geç devir tapınaklarının özellikle pronaos ve nadiren de olsa naos mekanlarında karşımıza çıkmaktadır.

Antik Çağ'a gelindiğinde, tapınakların daha simetrik ve aksiyal düzende oldukları anlaşılmaktadır. Genellikle bir temenos duvarı içinde yer alan tapınakların önlerinde avluları bulunurdu. Bu dönemde başlıca üç tip tapınak mimarisi ile karşılaşırız. Birinci tip merkezi, ikinci tip iki bölümlü ve üçüncü tip koridorludur.

Birinci tip, Antik Çağ Orta Asya tapınak mimarisi için en belirgin olanıdır. Bu tipte merkezi naos mekanı, üç yada dört yönden koridor ile çevriliydi. Bazen bu mekanların içinde dört ayak düzenlemesi oluyordu. Naos mekanları direk avluya açılabilirdiği gibi bazen de önlerinde vestibül, eyvan biçimli pronaos veya portik bulunuyordu. Antik Çağ'da benzeri merkezi planlı tapınakları İran, Afganistan, Gandara (Kuzey Pakistan), Suriye ve Mezopotamya'da (Irak) Persler, Seleukoslar, Partlar, Nabatiler ve Hint-Yunan dönemlerinde görüyoruz (Çeşmeli 2007). Bu tip dört ayaklı, merkezi planlı ve çevre koridorlu tapınakları, Antik Çağ öncesi 1. binin ortalarına doğru, Persler dönemi İran ateş tapınaklarında (Schippmann 1971: 496-497) görüyoruz. İran'daki bu ateş tapınakları, Orta Asya'daki merkezi planlı tapınakların öncüsü gibi durmaktadır. Tapınaklarda görülen naos-pronaos ile portik ve peristil düzeni bize Yunan mimarisini hatırlatmasına karşın tapınaklardaki merkezi planlı ve çevre koridorlu mimari anlayış Orta Asya ve Orta Doğu özelliğindedir. Genel hatlarıyla İran ve Orta Doğu tapınak mimarisi geleneğinde olan Orta Asya tapınaklarının çekirdeğini oluşturan naos-pronaos mekan düzeni, kökeni megaronlara dayanan Yunan tapınak mimarisi etkisinde yapılmış gözükmektedir. Antik Çağ'da Orta Asya'daki tapınakların mimari elemanlarında ve süslemelerinde Hellenistik, Yunan-Budist ve Hindu etkilerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Her ne kadar Orta Asya'daki Antik Çağ dört ayaklı, merkezi planlı ve çevre koridorlu tapınak mimarisi İran'daki ateş tapınaklarının devamcısı gibi dursa da köken olarak Orta Asya'daki Margiana-Baktriana Bronz Çağı tapınaklarını gösterebiliriz. Merkezi avlu ve çevre koridorlu düzeni Margiana ve Baktriana'da gerek dinsel mimari de gerekse sivil mimari de Bronz devrinden itibaren görülmesine karşın merkezi kapalı mekan ve çevre koridorlu şemayı Antik Çağ'dan itibaren dinsel mimariyle birlikte sivil mimaride de görüyoruz. Aksiyal simetrik düzendeki merkezi planlı ve çevre koridorlu tapınak mimarisini Erken Orta Çağ'da yapılmış Budist ve Zerdüş tapınaklarında da uygulandığını görüyoruz. Bu tapınaklar bazen tek başına yer aldığı gibi bazen de bir kompleks veya manastır içinde değerlendirilmiştir. Bu dönemde tapınakların içi Budizm, Hinduizm ve Zerdüşlük konulu heykeller, kabartmalar ve duvar resimleri ile süslenmiştir.

Orta Asya'da Antik Çağ'da Baktriana ve Sogdiana'da gördüğümüz ve bölgeye yabancı bir mimari anlayış olan iki bölümlü tapınak modelinin kökeni, muhtemelen Yeni Babil Krallığı döneminde M.Ö. 1. binin ilk yarısında, eski Mezopotamya'da yapılmış olan tapınaklarda (Downey 1998: 21-151) yatıyor. Bu tip tapınaklar sonrasında Seleukoslar zamanında, yine eski Mezopotamya'da yapılmış tapınaklarda da karşımıza çıkıyor. Yine benzer tapınak modelini Hint-Yunan dönemi M.Ö. 1. yüzyıl civarında Gandhara tapınaklarında da görüyoruz (Rapin 1995: 285).

Orta Asya'da koridorlu tip diyebileceğimiz, uzunlamasına mekana sahip üçüncü tip tapınaklar (Kara Tepe ve Zar Tepe Budist tapınakları), Orta Asya'da sadece Geç Antik Çağ Kuzey Baktriana bölgesi, Budist mimarisinde gözükmektedir. Muhtemelen, uzunlamasına mekana sahip eski Hindistan mağara tapınak mimarisine (Coomaraswamy, 1965: 28-29) dayanan, Antik Çağ'dan kalmış olan Kara Tepe C kompleksindeki koridorlu tipteki mağara tapınaklarının benzerlerini, daha sonra Orta Çağ'da Orta Asya'daki Hristiyan mimarisinde (Hmelnskiy 2000: 250-254, fig. 270) ve Sinkiang'daki (Doğu Türkistan/Çin) Budist mimarisinde (Grünwedel 1912: 224, fig. 494) görmekteyiz. Orta Asya'da Budist mimarisinde gördüğümüz mağara tapınak uygulaması (Kara Tepe A, B, C, D kompleksleri), muhtemelen Hindistan'da M.Ö. 3. yüzyılda (Coomaraswamy, 1965; 18-19, 28-29) yapımına başlamış olan, mağara tapınak geleneğine dayanmaktadır.

Yukarı da bahsettiğimiz tapınakların dışında manastır fonksiyonu ile öne çıkan Budist yapıları da bulunuyordu. Kuzey Baktriana'da bulunan Fayaz Tepe (M.S. 1. yüzyıl), Dalverzin Tepe (DT-25 / M.S. 2. Yüzyıl) ve Adzina Tepe (7-8. Yüzyıl) gibi Budist manastırları (Çeşmeli 2010: 76-80) genel hatlarıyla Eski Hindistan mimari geleneğini (Fergusson 1910: 170-175) takip etmekte olup merkezi avlu etrafında düzenlemiş çeşitli fonksiyonları olan mekanlardan oluşmuştur.

KAYNAKLAR

- ASKAROV, A., SHIRINOV, T, 1994, "The 'Palace', Temple and Necropolis of Jarkutan", *Bulletin of the Asia Institute*, 8: 13-26
- BELENİTSKIY, A. M. 1973, *Monumentalnoe İskusstvo Pendjikenta*, Moskova.
- BERNARD, P., 1971, "La Campagne de Fouilles de 1970 à Ai Khanoum (Afghanistan), par", *Competus Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Letters*, Paris.
- BERNARD, P., 1976, "Campagne de Fouilles de 1975 à Ai Khanoum (Afghanistan), par" *Competus Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Letters*, Paris.
- BOYCE, M., 1975, *A History of Zoroastrianism 1*, E.J. Brill, Leiden-Köln.
- BULATOV, V. A., 1972, *Drevnyaya Kuva*, Taşkent.
- COOMARASWAMY, A. K., 1965, *History of Indian and Indonesian Art*, New York.
- ÇEŞMELİ, İ., 2007, "Antik Çağ Orta Asya Tapınaklarında Tipoloji", *Arkeoloji ve Sanat*, 126: 93-98
- ÇEŞMELİ, İ., 2010, "Budist Mimarisinin Orta Asya'daki Gelişimi ", *Mimarlık ve Dekorasyon*, 196: 76-84.
- ÇEŞMELİ, İ., 2012, "Moğollar Öncesi Orta Asya'da Süryani Hıristiyanlığı", *Arkeoloji ve Sanat*, 140: 195-206.
- DOWNEY, S. B., 1988, *Mesopotamian Religious Architecture: Alexander through the Partians*. Princeton-New Jersey.
- FERGUSSON, J., 1910, *History of Indian and Eastern Architecture I*, London.
- FRYE, R. N., 1998, *The Heritage of Central Asia*, Princeton.
- GORYAÇEVA, V. D., PEREGUDOVA, S. Y., 1994, "Pamyatniki Hristianstva na Territorii Kırgızistana", *İz İstorii Drevnih Kultov Sredney Azii. Hristianstvo, Glavnaya Redaktsiya Entsiklopediya*, Taşkent, 84-95.
- GORYAÇEVA, V. D., PEREGUDOVA, S. Ya., 1996, "Buddiyskie Pamyatniki Kırgızii", *Vestnik Drevney İstorii*, 2: 167-189.
- GRENET, F., 2010, " A View from Samarkand: The Chionite and Kidarite Periods in the Archaeology of Sogdiana", *Coins, Art and Chronology II*, (Ed. M. Alram, D. Klimburg-Salter, M. Inaba, M. Pfisterer), Wien, 267-281
- GRÜNWEDEL, A., 1912, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin.
- HELMS, S.W., YAGODIN, V. N., BETTS, A. V. G., KHOZHANIYAZOV, G., KIDD, F., 2001, "Five Seasons of Excavations in the Tash-k'irman Oasis of Ancient Chorasmia, 1996-2000. An interim report", *Iran*, 39: 119-144.
- HERRMANN, G., COFFEY, H., LAIDLAW, S., KURBANSAKHATOV, K., 2002, *The Monuments of Merv*, London.
- HMELNİTSKIY, S., 2000, *Mejdu Kuşanami Arabami I*, Berlin-Riga.
- LITVINSKIY, B. A., 1981, "Kalai Kafirnigan. Problems in the Religion and Art of Early Mediaeval Tokharistan", *East and West*, 31: 35-66.

- LITVINSKIY, B. A., SOLOVEV, V. S., 1985, *Srednevekovaya Kultura Toharistana. v Svete Raskopok v Vahşskoy Doline*, Moskova.
- LITVINSKII, B. A., PICHIKIAN, I. R., 1994, "The Hellenistic Architecture and Art of Temple of the Oxus", *Bulletin of the Asia Institute*, 8: 47-66.
- KOŞELENKO, G. A., LAPŞIN, A. G., NOVIKOV, S. V., 2000, "The Mansur-Depe Excavations of 1986-1987", *Parthica*, 2: 87-123.
- KRUGLIKOVA, İ. T., 1974, *Dilberdjın (raskopki 1970-1972 gg.) 1*, Moskova.
- KRUGLIKOVA, İ. T., 1986, *Dilberdjın. Hram Dioskurov*, Moskova.
- MULLOKANDOV, M., 1990, "Rannesrednevekoviy Buddiyskiy Monastır Hişt-Tepa v Hovalingskom Rayone Tadjikistana", *Mejdunarodnaya Assotsiatsiya po İzuçeniyu Kultur Tsentralnoy Azii*, 17: 12-20.
- OLDENBURG, S. F., 1914, *Russkaya Turkestanskaya Ekspeditsya 1909-1910 goda*, Sankpeterburg.
- PİLİPKO, V.N., 1976, "Raskopki Svyatilisça Pozdnekuşanskogo Vremeni na Gorodişçe Zar-Tepe", *Baktriyskie Drevnosti*, Leningrad, 59-68.
- PUGAÇENKOVA, G. A., Rtveladze, E. V., 1978, *Dalverzintepe Kuşanskiy Gorod na Yuge Uzbekistana*, Taşkent.
- PUGAÇENKOVA, G. A., 1987, *İz Hudojestvennoy Sokrovişcnitsı Srednego Vostoka*, Taşkent.
- PUGAÇENKOVA, G. A., 1991/1992, "The Buddhist Monuments of Airtam", *Silk Road Art and Archaeology*, 2: 23-41
- PUGAÇENKOVA, G. A., USMANOVA, Z., 1995, "Buddhist Monuments in Merv", *In the Land of the Gryphons. Papers on Central Asian Archaeology in Antiquity*, (Ed. A. Invernizzi), Frinze, 51-81.
- RAPIN, C., 1995, "Hinduism in the Indo-Greek Area. Notes on Some Indian Finds from Bactria and on Two Temples in Taxila", *In the Land of the Gryphons. Papers on Central Asian Archaeology in Antiquity*, (Ed. A. Invernizzi), Firenze.
- SARIANIDI, V., 1994, "Temples of Bronze Age Margiana: Traditions of Ritual Architecture", *Antiquity*, 68 (259): 388-397.
- SCHIPPMANN, K., 1971, *Die Iranischen Feuerheiligtümer*, Berlin-New York.
- STAVISKY, B., 1984, "Kara Tepe in Old Termez. A Buddhist Religious Centre of the Kushan Period on the Bank of the Oxus", *From Hecataeus to Al-Huwarizmi*, (Ed. J. Harmatta), Budapest, 95-135.
- STAVISKIJ, B. Ja., 1987, "Le problème des Liens Entre le Bouddhisme Bactrien, le Zoroastrisme et les Cultes Mazdéens Locaux à la Lumière des Fouilles de Kara-tepe sur le Site de l'Antique Termez (Ouzbékistan).", *Cultes et Monuments Religieux dans l'Asie Centrale Préislamique*, Paris, 47-52.
- SULEYMANOV, R. H., 2000, *Drevniy Nahşab*, Semerkand-Taşkent
- ZEYMAL, T. İ., 1986, "Buddiyskiy Kompleks Uştur Mullo", *Arheologičeskie Rabotı v Tadjikistane*, 19 (1979 g.): 186-202.

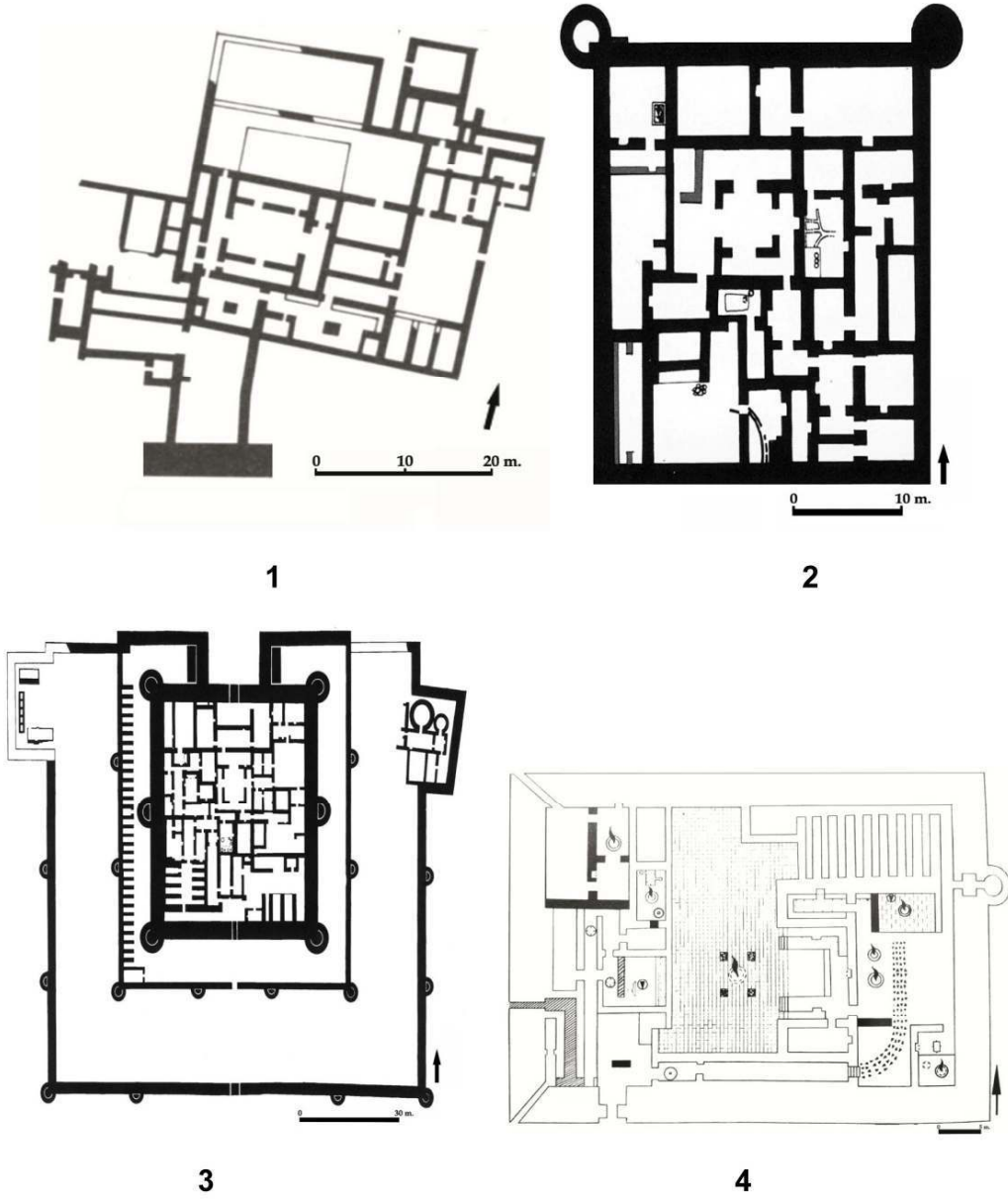
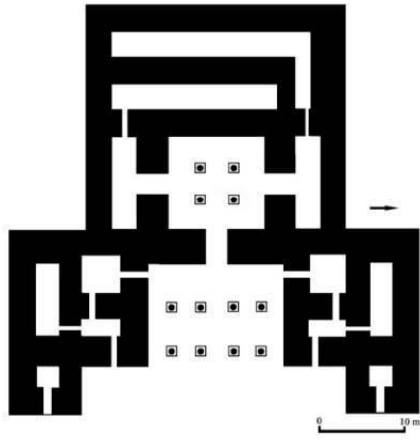
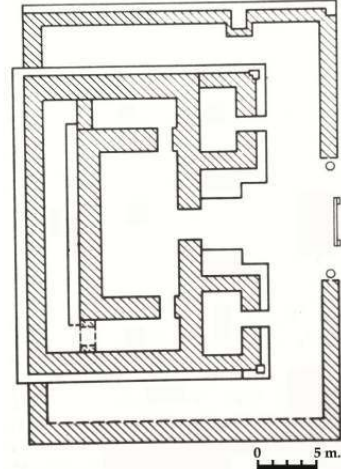


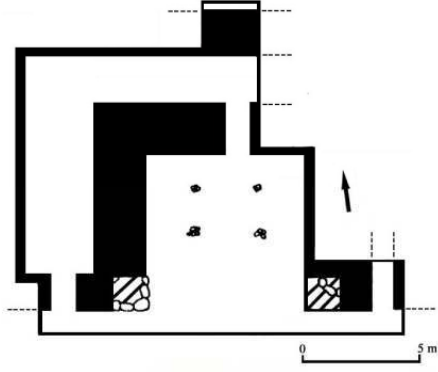
Fig. 1 Orta Asya Bronz Çağı tapınakları



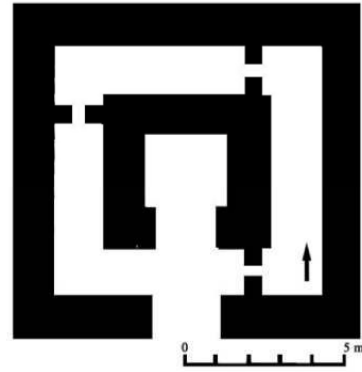
5



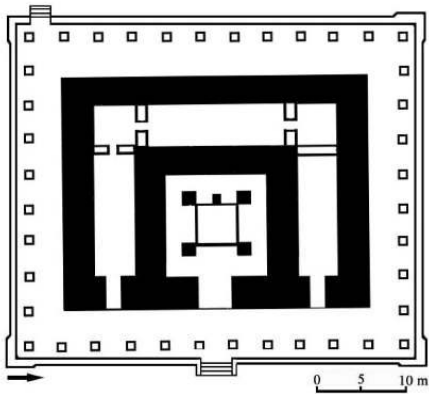
6



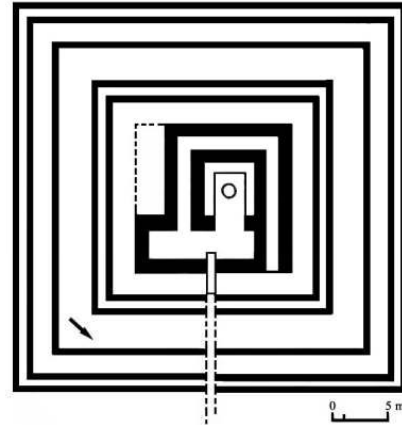
7



8

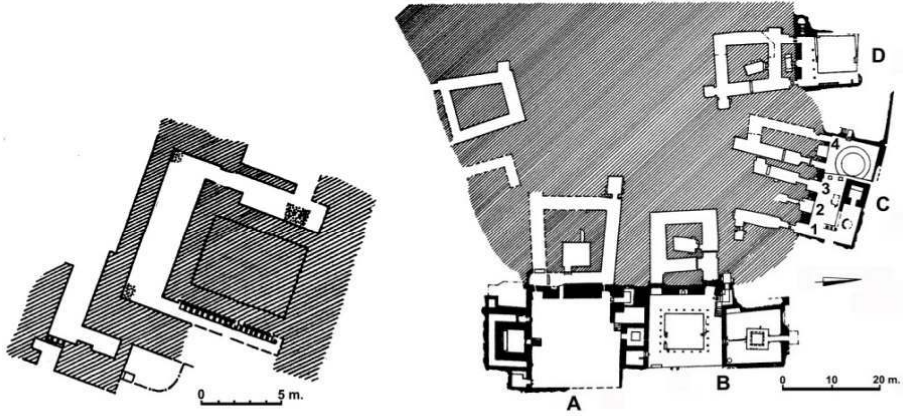


9



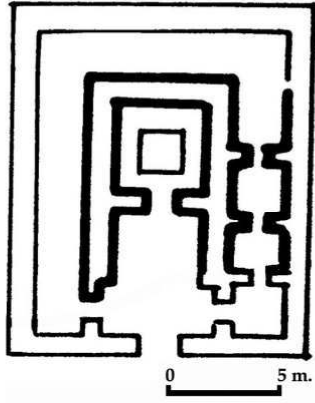
10

Fig. 2 Orta Asya Antik Çağ tapınakları

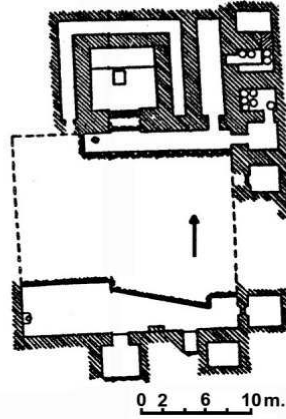


11

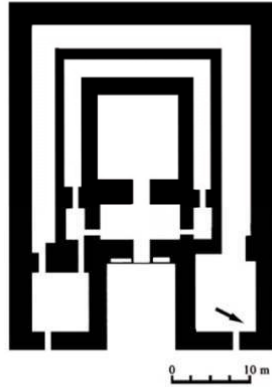
12



13

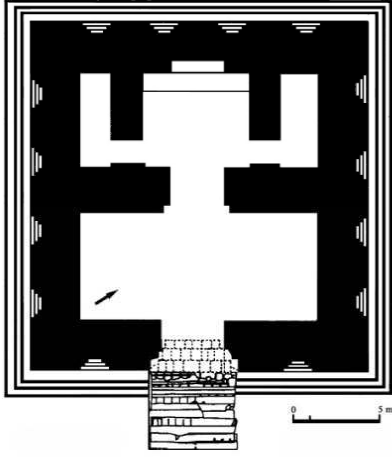


14

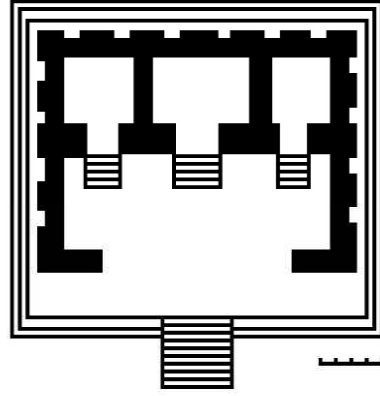


15

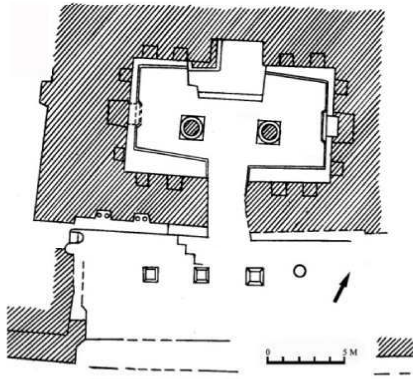
Fig. 3 Orta Asya Antik Çağ tapınakları.



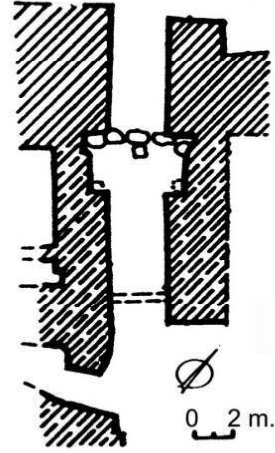
16



17



18



19

Fig. 4 Orta Asya Antik Çağ tapınakları.

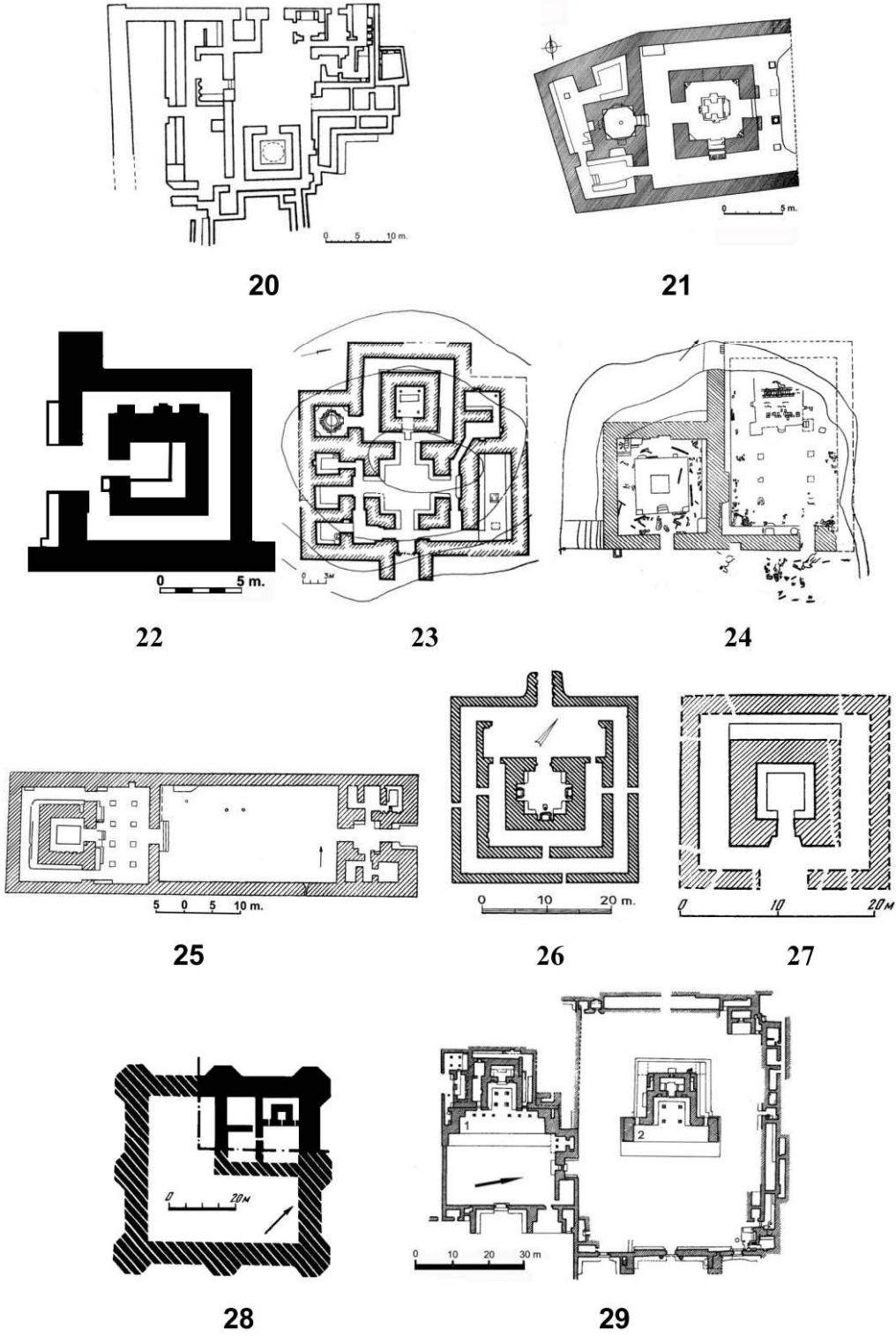


Fig. 5 Orta Asya Erken Orta Çağ tapınakları.

ÂMİN ALAYI VE RESİMLERDE ELE ALINIŞI

MEHMET ÜSTÜNİPEK

Doç., İstanbul Kültür Üniversitesi

Sanat Tasarım Fakültesi

Sanat Yönetimi Bölümü

m.ustunipek@iku.edu.tr

ŞEYDA ÜSTÜNİPEK

Yrd. Doç. Dr., Arel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

Sübyan mektepleri, Osmanlı eğitim sisteminde öncelikle çocuklara Kuran- ı Kerim öğretmek ve din eğitimi vermek üzere kurulmuştur. Bununla birlikte, Kuran'ı okuyabilmeleri için elifba öğrenmeleri öncelikli önem taşımış ve zamanla çeşitli dersler eklenerek düzenlemeler yapılmış, eğitimin içeriği çeşitlendirilmiştir. Çocuğun okula başlaması için özellikle varlıklı aileler tarafından düzenlenen ve Bed-i Besmele töreni ya da Âmin Alayı önemli bir gelenektir. Bu törenin ritüelleri, eğitim tarihi ve toplumsal yönleriyle çeşitli araştırmalarda ele alınmıştır. Yazılı kaynakların yanı sıra yabancı ve Türk ressamlar tarafından üretilmiş resimler de birer belge niteliği taşımakta ve Türk resminde günlük yaşam konusu dahilinde özel bir alan teşkil etmektedirler. Onsekizinci yüzyılda Van Mour'un bu konuyu ele alan resimleri, bazı on dokuzuncu yüzyıl gravürleri ve Türk ressamları Rıfat Çeteci ile Malik Aksel'in çalışmaları bu geleneği farklı yönleriyle yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sübyan mektebi, Âmin alayı, Van Mour, Rıfat Çeteci, günlük yaşam resmi.

AMEN PARADE AND USED IN PAINTINGS

ABSTRACT

Primary schools (sübyan mektebi) in Ottoman educational system were primarily established to teach Kuran- Kerim and had religious context. Besides children had to study alphabet (elifba) to read and write Kuran and in time some lessons were added to course programmes. Therefore, the context was enriched. Amen parade for children (Âmin alayı) were mostly organised in response to beginning of primary school for the children of wealthy families. It was an important tradition in Ottoman social history. The rituals of this procession have been analysed by scholars in the context of education and social history. Besides the literature, there are also some paintings made by foreign and Turkish artists which are satisfactory documents for this subject. The subject matter of these paintings may be considered as genre paintings focusing on a special event. In the eighteenth century the paintings of Van Mour, some nineteenth century gravures and the paintings of Rıfat Çeteci and Malik Aksel reflect this tradition from different points of view.

Keywords: Sübyan Mektebi (Primary school), Âmin alayı (Amen parade for children), Van Mour, Rıfat Çeteci, genre painting.

Giriş

Bu çalışmanın amacı bir Osmanlı geleneği olarak çocuğun okula başlatılması töreninin resimlerde ele alınışını incelemektir. Bu geleneği yansıtan konu, 18.yüzyıldan itibaren farklı ressamlar tarafından ele alınmıştır. Araştırma konusuyla ilgili olarak eğitim tarihini, Âmin Alayı geleneğini ve sübyan mekteplerini içeren araştırmalar, *Falaka* gibi bazı edebi eserler, Jean Baptiste Van Mour üzerine hazırlanan katalog ve kitaplar, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu ve *Gravürlerle Türkiye* katalogu başlıca kaynaklar arasında yer almaktadır.

Osmanlı'da Sübyan Mektepleri, Âmin Alayı ve Resimlerde Ele Alınışı

Sübyan Mektepleri

Osmanlı'da ilk eğitim hemen her mahalle bünyesinde bulunan sübyan mekteplerinde (Mahalle Mektebi) alınmakta, *sabi* denilen beş altı yaşına gelmiş kız ve erkek çocuklar bu okullara devam etmektedirler. Sübyan mektebi taş malzemedен inşa edildiği için *taş mektep* olarak da isimlendirilmiş ve İstanbul'da bu isimli okullar Cumhuriyet döneminde de kullanılmıştır (Ergin 1936: 68). Osmanlı döneminde pek çok külliye yapısının bünyesinde barındırdığı sübyan mektepleri, padişahların yanı sıra devletin ileri gelenleri ya da varlıklı kimseler tarafından bağımsız olarak da yaptırılmışlardır. Fatih Sultan Mehmet ile birlikte özellikle fakir ailelerin çocukları ve yetimlerin bu okullara alınması şart koşulmuş, ayrıca padişahlar tarafından yaptırılan mekteplerde öğrencilerin giysi ihtiyaçları ve aşevleri bünyesinde günlük yeme içme ihtiyaçları da karşılanmıştır (Ergin 1936: 69).

Sübyan mekteplerinde dini eğitim verilmektedir. Bu eğitimin süreci, Kur'an-ı Kerim öğrenmek üzere alfabe (elifba) öğretilmesi ile başlamakta, daha sonra Kur'an okutulması ve yazdırılması şeklinde gelişmektedir. Başlangıçta Kur'an öğretmenin hedeflendiği bu okullarda zaman zaman eğitim yetersiz görülmüş ve çeşitli dersler eklenerek düzenlemeler yapılmıştır. 18. yüzyılda, I.Abdülhamit döneminde yaptırılan Hamidiye Mektebi'nin vakfiyesinde, bu okullarda olasılıkla Bab-ı Ali'ye memur yetiştirmek üzere eğitim programına Arapça ve Farsça'nın eklenmiş olduğu bilgisinin yer alması bu anlamda dikkat çekicidir (Ergin 1936: 73). Ayrıca zaman içinde okullar bünyesinde musiki dersine de yer verilerek eğitimin içeriği çeşitlendirilmiştir.

Mimari bünye olarak sübyan mekteplerinin plan şeması, öğrencilerin yer aldığı geniş bir asıl oda ve buna bitişik *muallim (öğretmen)* ve *kalfa (öğretmen yardımcısı)* odasından oluşmaktadır. Yapılar kubbelidir, kimi zaman iki kattan oluşmaktadırlar. İç mekân düzenlemesi incelendiğinde yalın bir dekorasyona sahip olduğu görülür. Hocanın oturduğu mihrap benzeri bir girintiden oluşan kısım bulunmaktadır ve öğrencilerin oturması için minderleri ve önlerinde rahleleri başlıca kullanım objelerdir. Okullarda muallim ve kalfanın yanısıra *bevab* adı verilen okulu açıp, kapamakla, mahalleden çocukları toplayıp okula getirmekle ve

çocukların temizlik, su, asayiş gibi işleriyle ilgilenmekle sorumlu yardımcı bir kişi daha bulunmaktadır (Kara-Birinci 2005: 11).

Bed-i Besmele Töreni ya da Âmin Alayı

Osmanlı'da çocuğun Sübyan mektebine başlaması için ailelerinin isteğiyle bir tören düzenlenmiştir. Bu tören daha çok varlıklı ailelerin çocukları için uygulanan bir gelenektir ve pek çok aile için sünnet düğünü kadar önem taşımaktadır. Öte yandan çocukların okula başlatılması ailelerin sosyo-ekonomik düzeylerine göre farklılıklar göstermektedir. Haluk Şehsuvaroğlu, ilkokullar ve okula başlama törenlerini içeren yazısında bu farklılığı şöyle aktarmaktadır:

"... Çocuk fakir bir aileye mensub babası, anası yahud velisi tarafından civardaki mahalle mektebine götürülür; hocanın eli öptürülür ve okuyup yazmak öğretilmesi rica edilirdi. Orta halli ailelerde çocuk giydirilir, kuşatılır erkek ise fesine, kızsı saçlarına elmas, inci gibi süsler, boynuna şal ve klaptanlı bir cüz kesesi takılır, akraba ve tanıdıklarla beraber mektebe gidilir ve çocuk derse başlatılırdı. Hoca duasını eder, yeni talebenin velisi mektepteki çocuklara ikişer, üçer kuruş, hoca ile mübassıra, kalfaya ucuna birkaç meci diye bağlanmış birer mendil verilirdi. Zengin çocukların törene başlaması ise bir merasime tabi idi..." (Şehsuvaroğlu 1979: 91)

Daha çok zengin ailelerin çocuklarına uygulanan ve pek çok edebi eserde de konu edilen bu tören *Bed-i Besmele Cemiyeti* ya da halk deyişiyle *Âmin Alayı* olarak bilinmektedir. Tören sırasında okunan ilâhiler ve çocukların yüksek sesle "âmin" diye bağrımlarından dolayı halk arasında Âmin Alayı olarak nitelendirilen bu törenin aşamaları oldukça ayrıntılıdır. Çocuğu okula başlayacak aile maddi gücüne göre okul öğrencileri ve çalışanlarına bir ağırlama düzenlemektedir. İlk olarak aile tarafından mektebin hocasına haber iletilmekte ve hoca alay gününü (daha çok Pazartesi ve Perşembe günleri) öğrencilere bildirip o gün için en güzel bayramlık giysileri ile okula gelmelerini sağlamaktadır (Şehsuvaroğlu 1979: 91). Bu âdetin uygulandığındaki birinci aşama, okul heyetinin okula başlayacak çocuğu evinden alarak mahalle arasında gezdirmesidir. Okulu temsil eden topluluk, en önde ilâhiciler ve arkada ilâhi arasında âmin diye bağırarak ikili sıra olmuş öğrencilerden ve okul görevlilerinden oluşmaktadır. İlahiciler o zamanın okul şarkılarını okuyan kişilerdir (Ergin 1936: 78). Öte yandan okula başlayacak çocuğa bazen mücevherle işlenmiş yeni elbisesi giydirilmekte, boynuna kıymetli bir şal ve sırmalı bir cüz kesesi takılarak evinde alayın gelmesi beklenmektedir. Alay görününce çocuk ve yakınları dışarı çıkarak kapının dışında kendisi için hazırlanmış ve süslenmiş faytona ya da midilliye bindirilmekte ve yakınlarından birkaç temsilci de ona eşlik etmektedir. Çocuğun okulda üzerinde oturacağı işlemeli kıymetli bir kumaştan yaptırılmış minder ile okulun açılır kapanır rahlesi, boynuna askı asılmış bir adam tarafından adamın başı üzerinde taşınmaktadır (Ergin 1936: 73; Şehsuvaroğlu, 1979: 91). Çocuk evinden alındıktan sonra ilahicilerin içinde alayın idaresini sağlayan ve en çok musiki bilen ilâhicibaşı en başa geçmekte ve gür bir sesle ilahiyi söylerken bazen birinci sıranın en sağında yer alıp bazen de yüzünü öğrencilere

dönerek arka arka yürümektedir. İlahinin iki mısrası okunduktan sonra öğrenciler durmakta ve âmin diye bağırırmaktadırlar (Ergin 1936: 78-79). Âmin alayı bu şekilde önceden belirlenmiş mahalleleri dolaşip yeniden çocuğun evinin kapısının önüne geri dönerek ve ilahiler okunup, gülbenk denilen dua yapılarak alay sona ermekte ve alaya katılan bütün kişiler çocuğun evine girmektedirler (Ergin 1936: 80).

Törenin ikinci bölümü evde geçmektedir. Bu bölümde, okulun hocası çocuğun ilk dersini vermektedir. Çocuk boynundaki cüz kesesinden elifbasını (alfabe) çıkararak hoca ile arasındaki rahlenin üzerine koyup ilk sayfasını açıp beklemekte, hoca besmele çekip çocuğa alfabenin ilk harfi olan elifi öğrettikten sonra ilk ders tamamlanmaktadır. Ardından çocuk evdekilerin elini öpmekte ve dua okunarak tören sona ermektedir. Çocuğun okulda kullanacağı elifbası da süslemeli ve bazı zengin ailelerin çocuklarının tezhipli olabilmektedir. Yine çocuğun kullanacağı harfleri işaret etmeye yarayan hilaller de pirinç, gümüş ya da altın gibi değerli madenlerden yapılmışlardır (Ergin 1936: 81). En son olarak alaya yemek veya lokma dağıtılıp, hediyelerinin verilmesine geçilerek konukların ağırlanması tamamlanmaktadır. Törene katılan çocuklardan âmincilere ve onlardan daha fazla miktarda ilahicilere para verilmekte, hoca ve kalfaya hem para hem de cübbelik ya da mintanlık kumaş hediye edilmesi bu adetler arasında yer almaktadır (Ergin 1936: 81-82).

Çocuk, evinden alındıktan sonra ilk dersinin okulda başlaması şeklinde bir başka uygulama daha söz konusudur. Âmin Alayı, Osmanlı'da okul bilincinin oluşmasını sağlayan önemli bir gelenektir. Yine alay sırasında ilâhilerin düzgün okunması için okulda musiki dersinin konmasını sağlanmıştır. Bu ilahiler, II. Abdülhamit devrinde yasaklanmış ve bunların yerine genellikle "Padişahım çok yaşa" diye biten bazı neşideler okunmuştur (Ergin 1936: 79). Bu tören ve okulun eğitimi Ahmet Rasim'in *Falaka* adlı eserinde bu olaya defalarca tanık olmuş bir çocuğun hisleri ile ve esprili bir dille detaylı olarak aktarılmıştır. Sokaklardan, mahalle aralarından bağırarak geçen bu topluluk Osmanlı'da eğitim heyecanını uyandırmaktadır ve Ahmet Rasim'e göre tören aynı zamanda yaşlı, orta yaşlı ve genç kızların sokağa çıkma nedenlerinden biri olarak görülmektedir (Ahmet Rasim 2007: 41). Türkiye'ye geldiklerinde buradaki örf ve adetleri, görgü ve yaşama biçimlerini gözlemleyen ve yazan Batılıların eserlerinde ise bu geleneğe çok yer vermedikleri görülmektedir.¹

Resimlerde Âmin Alayı

Çocukların okula başladıkları ilk güne ait bu tören zaman zaman ressamların fırçasına konu olmuştur. Bu resimler çok figürlü kalabalık kompozisyonlardır, o

¹ Sadece 18. yüzyılda Lady Mary Wortley Montagu'nun Edirne'den 17 Mayıs 1717 tarihli Rahip Conti'ye yazılmış mektubunun bir kısmında padişahın da izlediği ordunun ve farklı meslek gruplarının geçişi ile ilgili bir töreni aktarmıştır: "...Eyer takımları gayet parlak bir deveye binmiş hoca efendi askerin önünde gidiyordu. Yastık üzerine konmuş, kılıfı çok kıymetli bir Kur'anı yüksek sesle okuyordu. Bir çocuk kümesi de beyazlar giyinmiş, hoca efendinin etrafında ayetler okuyorlardı..." Bu törende aktarılan olasılıkla meslek olarak hocanın ve onun eğittiği öğrencilerinin geçişidir.

güne has en güzel giysi ve mücevherler içinde çocuk, ailesi ve onun bu güzel gününü paylaşan yakınları ev halkını oluşturan kısımdır. Onu evinden almaya gelen hocası, ilâhiciler, âmin diyen ve yine özenle giyinmiş okulun öğrencileri ile onları izleyen mahalle sakinleri ise kompozisyonu oluşturan diğer unsurlardır. Resimlerde, bu geleneğin parçası olan önemli ayrıntılar da vardır; giysiler ve okul araç gereçleri olan rahle, cüz kesesi, minder, elifba (Fig. 1) gibi eşyalar dönemin zevk ve beğenisini yansıtan unsurlar olarak günümüze gelmişlerdir.

Konuyla ilgili erken tarihli bir resim 18.yüzyılda Fransız elçisi Marquis de Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelen Jean Baptiste Van Mour (1671-1737)'a aittir. Kaynaklarda *Okulun İlk Günü* (Fig. 2) olarak isimlendirilen eserde², sebil ya da çeşme gibi görünen bir su yapısının önünde ve resmin sağında yoğun bir kadın kalabalığı konumlanmıştır. Üzerlerindeki sokak kıyafetleriyle Müslüman oldukları anlaşılan kadınlardan bazıları çocukları ile törene eşlik etmekte, bir tanesi kucağında bir erkek çocuğu taşımakta bir diğeri küçük kızının elinden tutmuş halde töreni izlemektedir. Bu grubun hemen önünde ve resmin merkezinde bir kadın, yanında kız çocuğu ile diğerlerine göre daha önde durmaktadır ve olasılıkla bir anne ve kızını betimlemektedir. Bu iki figürün, kalabalığın parçası olmaları ama aynı zamanda resmin merkezinde ve her iki kalabalığın arasında bağımsız yer almaları ve küçük kızın boynunda ve annesine doğru olan kısımda bulunan cüz kesesi, okula kabul töreninin küçük kız için yapıldığı düşüncesini güçlendirmektedir. Ortada yer alan figürün okulun görevlilerinden biri ve *bevva* denilen kişi olması muhtemeldir. Bu kişi çocuğun okul gereçleri olan bir rahle ve onun üzerine atılmış bir işlemeli kumaş taşımaktadır. Arkada pencere dizisinin hemen önünde erkek çocuklar yer alır ve bu topluluk da törenin ilâhiciler grubunu betimlemektedir. Bu çocuklardan giyimiyle diğerlerinden farklı olan erkek çocuk elinde bir kitap taşımaktadır. Bu kitap mektepte okutulan elifba kitabını anımsatmaktadır. Kıyafeti ve taşıdığı nesne dolayısıyla farkı hissedilen bu çocuk alayı yöneten ilahici başı olabilir.

Van Mour'un Osmanlı'da günlük yaşamı aktaran resimlerinde kadın ve çocuklarla ilgili topluluk betimlemelerinin bazı küçük değişikliklerle tekrar ettiği görülür. *Boğaziçi'nde Bir Gelin Alayı* (Fig. 3) adlı çalışmasında da resmin en sağında yoğun bir kadın topluluğu bu kez tahtirevanın içindeki geline eşlik etmektedirler. Resmin en solunda nahıl taşıyan adamın hemen önünde bir çocuk kümesi yer almaktadır. Bu resimde de solda bize bakan ve giyimiyle diğerlerinden farklı olan bir erkek çocuğu elinde bir kitap taşımaktadır. Buradaki çocuklar da olasılıkla ilahicileri betimlemektedirler. Resmin kadınlar ve çocuklar kısmı bir önceki resim ile benzerlik göstermektedir. Bu, ressamın Osmanlı'nın günlük yaşamını aktarırken

² Bu resimle ilgili olarak farklı görüşler vardır. Auguste Boppe; "*Bir erkek çocuğunun okula başlamak üzere Haremden ilk çıkışı*" olarak nitelendirmiştir (Boppe 1998: 35). Aynı resimle ilgili olarak Evelin S. Nicolas, No.XIII (A. 2005) Kat No. 38'de belirtilen resimle ilgili olarak bir kadının kızını işleme öğrenmesi için okula götürdüğü ilk gün olarak nitelendirmiştir (Nicolas 2003: 114, 222). Yine Osman Öndeş ve Erol Makzume, resmi "*Bir Türk Çocuğunun Okula Başlayışı*" olarak tanımlamıştır (Öndeş-Makzume 2000: 58)

yinelediği bir sahne olabileceği gibi bu tür alaylarda da ilahici çocukların görev aldığı yansıtan bir gözlem olarak değerlendirilebilir.

Sanatçısı bilinmeyen 1854 tarihli *Okuldan Dönen Türk Kızı* (Fig. 4) resmi ise boynunda cüz kesesi ile betimlenmiş bir portredir. Resmin bir yanında mezar taşları ile hemen ardında bir cami ve diğer yanında belli belirsiz bir sivil mimari vurgusu burasının Müslüman bir mahalle olduğunu vurgulayan unsurlardır.

Hüseyin Rıfat (Çeteci)³ imzalı ve 1934 tarihli bir başka resimde (Fig. 5) merkezde sarığı ile olasılıkla okulun hocası konumlanmıştır. Solda atın üzerinde bir çocuk yer alır, dar sokaklarda okula başlayan çocuğun at üzerinde gezdirilmesi Âmin Alayı'nın bir bölümüdür. Çocuğun omzundaki çapraz askı cüz kesesidir. Kafilenin en başında çocuğun okul eşyası olan rahle ve büyük kare bir minder taşıyan bir figür daha vardır. Atın önündeki kişi olasılıkla çocuğun ailesinden bir temsilcidir, çocuğu destekleyen ve kontrol eden atın sağ ve solunda iki figür daha yer almıştır. Atlı çocuğun hemen gerisinde sarıklı ve esasına dayalı ve yaşça daha büyük olduğu anlaşılan figür olasılıkla mektebin en yaşlısı olan 'hoca Efendi'dir. Resmin sağında perspektife uzanan yol üzerinde ve sokağın hemen başında kırmızı fesleri ve ellerinde kâğıtlarla görülen çocuklar ilahiciler gurubudur ve ortada onları yöneten arkası dönük figüre ve atlı çocuğa doğru ilerlemektedirler. Yolun uzağında sıra olmuş kalabalık tören alayına katılanlar okulun diğer öğrencileridir. Kız ve erkeklerden oluşan öğrencilere başında sarıkları ile olasılıkla kalfa ve hafız gibi diğer görevliler eşlik ederek yürümektedirler. Penceresinden çocuğu ile bakan kadın -belki de çocuk o evden çıkmıştı-, resmin en solunda yer alan diğer kadınlar ve yine resmin sağ yanında önünde su kovaları ile yer alan mahalle esnafı İstanbul sokaklarında bir şenlik havasında yaşanan bu geleneği izlerken gösterilmişlerdir. Resmin merkezinde yer alan cumbalı ve biraz eskimiş Türk evi, taş döşeli dar sokak, kılık kıyafetler ile bir döneme ışık tutan ve bir geleneği yaşatarak günümüze getiren bu resim, gördüğünü belgeleme arayışındaki Van Mour'un eserinden farklılıklar taşımaktadır ve Hüseyin Rıfat'ın bir parçası olduğu kültürü yansıtan sıcak bir atmosfer içinde işlenmiştir. Resimde kullanılan ışık, bu etkiyi destekleyen önemli bir unsurdur.

Malik Aksel'in 1954 tarihli suluboya resmi (Fig. 6) ise küçük çocuk, kadınlar ve hoca tiplmesiyle, arkada yer alan ortaoyunu dekorunda, konunun bu kez bir oyunun parçası olarak işlendiğini gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Okula başlama bir çocuğun yaşamındaki en önemli olaylar arasında yer almaktadır. Çocuk, evde aldığı aile içi eğitimin ardından ilk olarak bir toplumsal düzenin içine girmektedir. Osmanlı toplumunda çocuğun sübyan mektebine başlamak üzere ev içi yaşamdan ve eğitimden çıkması amin alayı adı verilen bir

³ Hüseyin Rıfat Çeteci (1861-1939); Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencileri arasında yer almış, çoklukla peyzajları ile bilinen ressamımızdır.

törenle gerçekleşmektedir. Bu tören, 18. yüzyıldan itibaren az sayıda batılı ve Türk ressam tarafından farklı yönleriyle ele alınmıştır. Bunlar arasında Lale Devri'nin önemli bir yabancı tanığı olarak Osmanlı sarayındaki elçi kabul törenlerinden Patrona Halil ayaklanmasına ve günlük yaşamın kişileri, kıyafetleri ve geleneklerine kadar pek çok resim üretmiş olan Van Mour'un ayrıcalıklı bir yeri vardır. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin ilk mezunlarından ressam Rıfat Çeteci ile birlikte Cumhuriyet'in ilk kuşak ressamlarından Malik Aksel bu konuyu ele alan Türk ressamları olarak dikkat çekmektedirler.

Söz konusu resimler birer tanıklığı yansıttığı yani gözleme dayalı olduğu için aynı zamanda belge niteliğı taşımaktadırlar. Her biri günlük yaşam sahnesi kapsamında değerlendirilmelidirler. Bu kapsam içinde çocuk ve eğitim yaşamı ile ilgili özel bir konu alanına dahil edilebilirler.

KAYNAKLAR

- AND, Metin, 1969, "XVI. Yüzyılda Eğitim ve Öğretim", *Hayat Tarih Mecmuası*, 10.
- BOPPE, Auguste, 1998, *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*, (Çev. Nevin Y. Celbiş), Pera Turizm Ticaret A.Ş.Yayıncılık, İstanbul.
- BULL, Duncan, 2003, "Ressam ve Sanatı", *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, (Ed. M. Şeyhun ve A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, 25-39
- ERGİN, Osman, 1939, *Türkiye Maarif Tarihi*, Osmanbey Matbaası, İstanbul.
- ERGİN, Osman, 1977, *Türk Maarif Tarihi*, Eser Kültür Yayınları, Cilt I-II, İstanbul.
- KARA, İsmail, BİRİNCİ, Ali, 2005, *Bir Eğitim Tasavvuru Olarak Mahalle/ Sıbyan Mektepleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KATIPOĞLU, Halenur (Ed.), 1996, *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- KOÇU, Reşat Ekrem, 1966, "Sıbyan Mektepleri", *Hayat Tarih Mecmuası*, İstanbul, C.I, 2.
- MONTAGU, Lady Mary Wortley, 1977, *Türkiye Mektupları 1717-1718*, (Çev.Aysel Kurutluoğlu), Tercüman 1001 Temel Eser 12, Kervan Kitapçılık.
- NICOLAS, Evelin S., 2003, "Lale Devri İstanbul'unda Bir Büyükelçi", *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, (Ed. M. Şeyhun, A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, 9-23.
- NICOLAS, Evelin S., 2003, "Eski Arşivler Yeni Görüşler" *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, (Ed. M. Şeyhun, A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, 103-135.
- OLGUN, Tahir, "Mektebe Başlama Merasimi", *Mahfel Mecmuası*, 42, 113.
- ÖNDEŞ, Osman, MAKZUME, Erol, 2000, *Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.
- RASİM, Ahmet, 2007, *Falaka*, (Ed. Hasan Selim Hacıoğlu), İskele Yayıncılık, Türk Klasikleri Dizisi 9, İstanbul.
- RENDA, Günsel, 2003, "Van Mour ve İstanbul'da Yaşam", *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour*, (Ed. M. Şeyhun, A. Pekin), Koçbank Yayınları, İstanbul, 41-71
- SEVİM, Mustafa (Ed.), 2002, *Gravürlerle Türkiye Giysiler, Portreler 1*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/1901, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- ŞEHSUVAROĞLU, Haluk Y., 1979, "Eski ilk mektepler ve Mektebe başlama Merasimleri", *Asırlar Boyunca İstanbul* (Cumhuriyet Gazetesi eki), Atatürk Kitaplığı, 91.

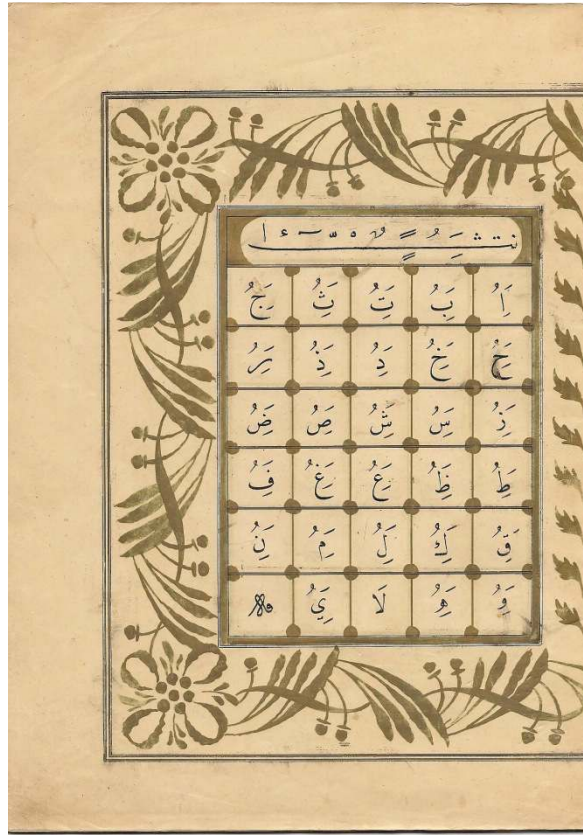


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

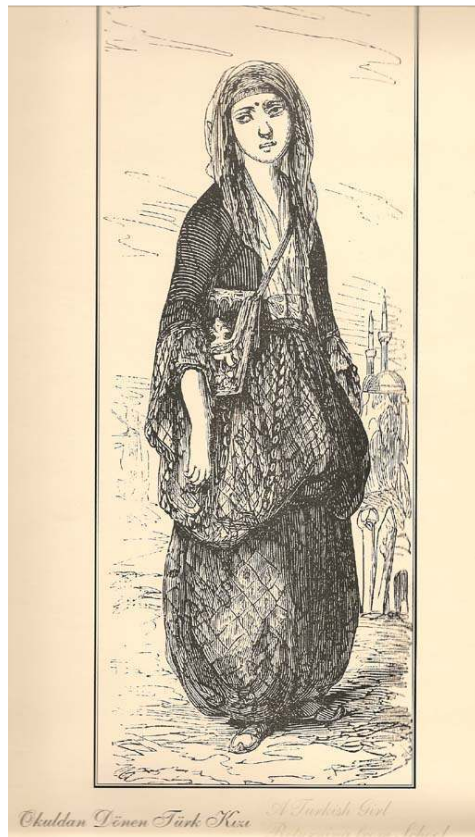


Fig. 4

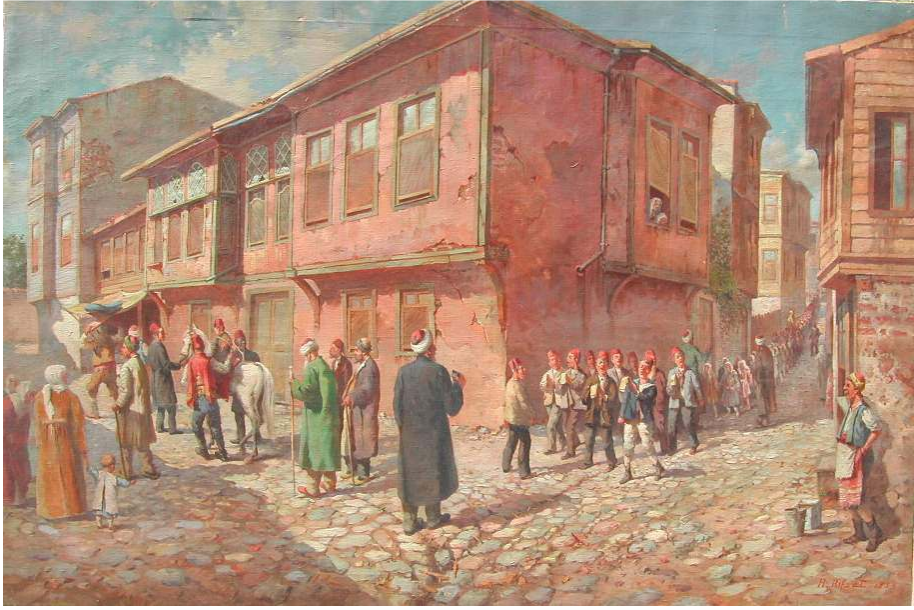


Fig. 5



Fig. 6

ÇADIRLARDAN SARAYLARA TÜRK TİYATROSUNUN SAHNELERİ

NAZLI MİRAÇ ÜMİT

Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com

ÖZET

İçerik ve biçimlerinde barındırdıkları sözel gelenek unsurları, ritüele bağlı kökenler, güldürü türleri ve dramatik temsiller ile Türk tiyatrosu tarihinin vazgeçilemez parçalarını oluşturan Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu; meydanları, çadırları, perdeleri ve tabureleri ile kendi sahne yapılanmalarını geliştirmiş gösteri sanatlarıdır. Bu çalışma, on altıncı yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar, bu sanatlarla özdeşleşmiş mekanları, alanları, sahneleri incelemeyi amaçlamaktadır. Bu inceleme kapsamında her tür için; Osmanlı şenlikleri, saraylar ve kahvehaneler ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karagöz, meddah, ortaoyunu, Osmanlı şenlikleri, saray, kahvehaneler.

VENUES OF TURKISH THEATRE; FROM TENTS TO PALACES

ABSTRACT

Karagöz, Meddah and Ortaoyunu constitute indispensable parts of Turkish theatre history with the elements of oral tradition and comedy, ritualistic roots and dramatic representations in their forms and contents. They are different types of performing arts that have developed their own venues through open spaces, tents, curtains and stools. This paper aims to analyze those venues that they were identified with from the sixteenth century to the last decades of nineteenth century and within this analysis, it aims to look at Ottoman festivities, courts and coffeehouses.

Keywords: Karagöz, meddah, ortaoyunu, Ottoman festivities, court, coffeehouse

Giriş

Tiyatro, resim, heykel, fotoğraf, sinema, dans, opera, bale ve müzik gibi sanat biçimleri; *gösteri sanatları*, *sahne sanatları*, *fonetik sanatlar*, *plastik sanatlar* ve *görsel sanatlar* gibi farklı başlıklar altında toplanıp incelenebilir. Bu sanat dallarından *drama*¹ unsurları barındıran tiyatro, dans, opera ve bale gibi uygulamalar da daha çok *gösteri* ya da *sahne sanatları* olarak nitelendirilir. Bu ikisi arasında bir fark aranır ise de; bir bina içerisinde, oturma düzenine sahip bir mekânda (ücreti genellikle önceden tahsil edinen) ve seyircinin çoğu zaman aktif rolü olmadan gerçekleşen etkinliklere *sahne sanatları*, eğer bunlar daha alternatif mekânlarda (sokak, meydan, müze... vb.), daha çeşitli bir seyirci kitlesine sahip, değişik amaçlarla (tanıtım, aktivist eylemler, eğlence... vb.) yapılıyorlarsa birer *gösteri sanatı* ürünü oldukları söylenebilir. Elbette bunlar genel ve tartışmaya açık tanımlardır. Her uygulama ve araştırma yönteminde farklı bir anlam bütünlüğü ve parçalar içerebilirler. Bu çalışmanın başlığındaki *Türk Tiyatrosu* ifadesi kapsamında, birer gösteri sanatı veya seyirlik oyun olarak tanımlanabilecek ve eski usul gösterim biçimlerinde özel bir sahne türüne çoğu zaman ihtiyaç duymayan Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu türlerinin *sahneleri* incelenecektir.

Sahne kelimesi dilimize Arapça'dan geçmiştir. Anlamı ise *sahanlık*, *düzlük*, *alan*'dır. Dilimizdeki kullanımı, Fransızca *tiyatrosu sahnesi* anlamındaki *scène* kelimesini karşılamak için ilk kez Şemseddin Sami Bey tarafından önerilmiştir (Nişanyan 2007: 412). Fransızca'daki hali *scène* gibi birçok Batı diline de Yunanca'dan, *skene* (σκηνή) kelimesinin karşılığı olarak geçmiştir ki o da *çadır*, *çardak*, *gölgelik* anlamlarına gelir². Başka bir bakış açısına göre de Eski Kıpçakça'da "oturulacak sedir biçiminde taş veya set, toprak üstündeki yükseklik" (Gülensoy 2011: 748) anlamları olan *sekü-seki* kelimesi ile bağlantılıdır. Yine bu çalışmanın başlığındaki sahne ifadesi, sözü geçen gösterim biçimlerinin gerçekleştiği mekânlar ve bu mekânlara bağlı olarak gerçekleşme biçimlerini kapsar.

Karagöz, meddah ve ortaoyunu, Türk tiyatro tarihi içerisinde *halk tiyatrosu*, *popüler tiyatro*, *geleneksel Türk tiyatrosu*, *seyirlik sanatlar* veya *temaşa sanatları* gibi farklı başlıklar altında toplanır ve tanımlanır³. Türk kimliği, folkloru, halk edebiyatı

¹ Drama: "Bir hikâyenin fiziki somut halini gerektiren sanat biçimi. Gereksinimleri, bir yer ve kendisi yeni rolünde kabul eden birinin önünde hikâyeyi oynayan, kendisinden başka birisini canlandıran bir kişidir [...] Çok geniş bir sanat biçimidir ve bale, müzik, resim, mimari, şiir, kurgu ve filmle paylaştığı birçok ifadeye sahiptir. Fakat, merkezi temeli, aktörle veya aktörle seyirci arasında oluşan ilişkidir" (Arıkan 2006: 111).

² İlk dönemlerinde bir bez paravana şeklinde görev gören, fakat zamanla yükselmiş ve arka sahne yapısını oluşturmuş olan *skene* aslında "tam olarak temsilin yer aldığı yer değil, oyuncuların mask ve kostüm değiştirmek amacıyla kullandığı oyun alanının gerisindeki bölge idi ya da duvar idi" (Sözen ve Tanyeli 1986: 206). Antik Yunan tiyatrosunun en eski bölümü ve 'özü'; *raks etmek* anlamına gelen, önce tam sonraları yarım daire şeklinde sıkıştırılmış topraklı alan *orkestra*'ydı (Saltuk 1993: 130).

³ Örneğin Dilaver Düzgün'e göre bunların bir diğer tanımı Halk Tiyatrosudur: "şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir" (Düzgün 2000: 63).

ve kültürü söz konusu olduğunda da yeri ve önemi olan bu dramatik biçimler, ortaya çıkışlarına sebebiyet verdiği düşünülen ilkel güldürü, dans, ritüel, taklit, köy seyirlik oyunları unsurlarını barındıran uzun bir tarihin ve geniş bir coğrafyaya yayılmış geleneklerin ürünüdür. Popescu, Türk tiyatrosunun Romen tiyatrosuna olan etkilerini incelediği makalesinde şöyle der:

“Eski Türk Tiyatrosu, değişik tarzda mahsulleri içine alan kompleks bir temadır. Onda temsil çeşidi, kukla komedisi, gölge oyunu veya halk komedisi, vücut maharetini gösteren oyunlar yahut karnaval gösterileri gibi hangi neviden olursa olsun Orta-Asya sınırlarından Balkan yarım adasına kadar geniş bir etno-jeografik bölgeden gelen unsurlara rastlanır” (Popescu-Judet 1967: 337)

Metin And da Türk tiyatrosunu dört ayrı gösterim geleneği altınca inceler. Bunlar; *köylü gösterim geleneği, halk gösterim geleneği, saray gösterim geleneği ve Batı gösterim geleneği*. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu hem halk gösterim geleneği hem de saray gösterim gelenekleri içinde görülebilir⁴. Taklit ve güldürü unsurları ile öne çıkan bu gösterim biçimleri, Osmanlı'ya başkentlik yapmış şehirlerde, özellikle İstanbul'da gelişmiştir. Seyirci ile buluşmak için bir tiyatro binasına ya da günümüz anlamında sahneye ihtiyaç duymayan, meydanlarda, festivallerde, düğünlerde, özel malikânelerde, kahvehanelerde, bahçelerde ve eski İstanbul eğlence merkezlerinde (Tahtakale, Kağıthane ve Direklerarası gibi) karşımıza çıkan türlerdir.

Daha çok orta sınıf seyirciye hitap etmesine rağmen üst sınıfların ve saray mensuplarının da ilgisi çekebilen, bir metne ve yönetmene ihtiyaç duymayan, belirli kalıpları ve bölümleri olan ancak doğaçlamaya dayalı, oyuncularının profesyonel olarak uğraş verdikleri, Batılı geleneğin etkisi ile yavaş yavaş Türk tiyatro sahnesinden çekilen ya da değişen türlerdir (And 1999: 9). Bu üç seyirlik biçim ritüelden eğlence türüne ve geleneksel olandan popülere dönüşme evreleri yaşamışlardır. Bu çalışma zaman sınırlamasının bu üç türün yazılı kaynaklarda görülmeye başladığı on altıncı yüzyıldan, sözü geçen *gerileme dönemine* yani on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında hızla popülerlik kazanan Avrupa kaynaklı repertuar tiyatrosunun ortaya çıkışına (Faroqhi 1998: 2) kadar ki dönemine kadar olmasını hedeflemiştir. İncelenecek mekanlar ve sahneler ise Osmanlı şenlikleri, saraylar ve çevreleri ve kahvehaneler ile sınırlıdır. Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu, Anadolu etkisine gerektiğinde değinilerek, Osmanlı Dönemi'nde, özellikle İstanbul'da ortaya çıkış ve var oluş biçimlerine; yabancı seyyahların hatıraları, surnameler, minyatürler, diğer görseller, Türk tiyatrosu tarihi üzerine yazılmış eserlere danışılarak ele alınacaktır.

Şenlikler

Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray tarafından fakat sarayın dışında düzenlenen- özel davetler hariç- belirli bir zümreye değil de halkın katılımına açık

⁴ Özdemir Nutku da *“Türk Gösterim Kaynaklarını Etkileyen”* unsurları Orta Asya, Anadolu, Bizans ve İslamiyet başlıkları altında incelemiştir (Nutku 1995).

olan ve çeşitli sebeplerle yapılan görkemli eğlencelerdir. Bu sebeplere örnek olarak; sultanların tahta çıkması, saraydaki doğumlar, şehzadelerin öğrenime başlaması, bir savaşın kazanılması yahut sefer öncesi, saraydaki kızların evliliği ve erkek çocuklarının sünneti verilebilir. Elbette kutlama ve eğlence bu şenlikler aracılığı ile elde edilmeye çalışılanların sadece bir kısmıdır. Hem halka güvenlik ve birlik teminatı hem de komşu ülkelere birer güç gösterisi ve propaganda niteliği taşırdı şenlikler. Özellikle ekonomik ve siyasi buhran dönemlerinde daha gösterişli şenlikler yapılmış olması halkta ve komşu devletlerde yaratılmak istenen izlenimin bir kanıtıdır (Terzioğlu 1995: 85).

Bu şenliklerden ilki 1298'de Orhan Gazi'nin evliliği için, sonuncusu da 1899'da II. Abdülhamid'in şehzadesinin sünnet düğünü (Korkmaz, 2004: 11) için yapılmıştır. Demek oluyor ki şenlikler geride altı yüz yıllık bir gelenek bırakmışlardır. Kimi zaman haftalar süren şenlikler Osmanlı dönemi-özellikle büyük kentlerin- eğlence anlayışı ve biçimleri ile ilgili çok önemli kaynak görevi görürler. Bu kaynaklara ise sur-nameler, onların yegâne görselleri olan minyatürler ile ulaşılabilir.

Şöhreti imparatorluk sınırlarını aşmış ve seyahatnamelere konu olmuş Osmanlı şenlikleri farklı kültürel mirasların bileşimi ile çok kültürlü ve şekilli bir eğlence biçimi ortaya koymuşlardır. Özdemir Nutku 1675 Edirne Şenliği için "Orta Asya'daki törenlerden Roma mimus'una, İslam dünyasının ilk dönemlerindeki mugaffallardan Orta Çağ Avrupası'nda görülen curcuna oyuncularına, Anadolu ritüellerinden Avrupa'daki Rönesans gösterilerine" farklı (Nutku 1987: 1) unsurların bileşimi tanımını yapmıştır.

Şenliklerdeki eğlenceler belirli bir merkez ya da merkezlerde olmak şartı ile sabah akşam şehrin farklı yerlerine dağılmış olarak gerçekleşmişlerdir. Bu teatral etkinliklerin ve seyirlik oyunların gerçekleştiği yerler yani sahnelerini incelemek için önce bunların neler olduğuna ve şenliklerin *meydan-ı surlarına* (Fig. 1) bakmak gerekir ki bunlar; saray ve çevresi, meydanlar, köşkler, bahçeler, su kenarları ve sokaklardır. Örneğin At Meydanı en büyük ve önemli gösterilerin yapıldığı ve her gösteri için teatral bir görev gören (Fig. 2-3) yerlerden biriydi. Roma döneminden beri şenlikler olmadığı zamanlarda bile "*Konstantiniye'nin seyrenghâhı*" (And 1982: 35) olan meydana çadırlar⁵, localar, çardaklar, gölgelikler amfi tiyatrolar kurulurdu. Meydan başka amaçlarla da kullanıldığından kurulup kaldırılabilir yapılar seçiliyordu (Stout 1966: 54).

Metin And, "*tiyatro en eski çağlarından, hatta yer yer günümüze kadar bile bir kutlama fikri içinde beslenip gelişmiştir*" ifadesini kullanmaktadır (And 1959: 2). O halde şenlikleri tiyatro unsurlarından bağımsız düşünmemek gerekir. Gösterimler üzerine kurulu şenliklerde resim sanatları, dans, sözlü ve sözsüz dramatik oyunlar, sirk sanatları ve esnaf loncaları geçitleri yer alırdı. Bunları daha çok ışık gösterileri,

⁵ Çadırları Metin And şu şekilde ayırır: "*İki kemerli yapısı olan 'çerge', askeri çadır biçiminde 'oba' ve daha çok törensel çadır olan 'otağ' (Kırk Gün... 18)*". Gösterişli sünnet düğünleri yabancılar arasında *Fetedes tentes* yani çadırlar eğlencesi diye şöhret bulmuştur (İrtem 1999: 276).

canbazlar, hokkabazlar, curcunabazlar, tulumbacılar, nahıllar, şekerden heykeller, maketler ve musiki ile süslenen geçitler, hanendeler, sazandeler, raks, çengiler, köçekler, tulumbacılar oluştururdu. Bu yapılarıyla şenlikler, bugünkü sahne sanatlarının- dekoru, sahne düzeni, kostümü, yönetmeni ile- temelini oluşturmakla kalmaz (Faroqhi 1998: 189) genel Türk gösterim kültürünün kökenlerine de ışık tutar. Bu nedenlerle Osmanlı şenlikleri çağdaş ve yarının tiyatrosunu anlamak bakımından da bir önem taşır (And 1982: 249).

Her ne kadar şimdiki adı ile ilk defa on dokuzuncu yüzyılda anılmaya başlasa da ilk örnekleri ile var oluşu çok daha öncesine dayanan Ortaoyunu da bu şenliklerde yerini bulmuştur. Ortaoyununun, on altıncı yüzyıla kadar takip edilebilen geçmişi içerisinde *yeni dünya oyunu*, *kol oyunu*, *meydan oyunu* ya da *zuhuri kolu* gibi farklı tanımları olmuştur. En eski kaynaklarda daha çok *kol oyunu* (Fig. 4) tanımı ile karşılaşılmaktadır. *Kol*, farklı gösteriler yapan insanların meydana getirdikleri topluluklardır⁶ ve bu göstericiler şöyle örneklendirilebilir: çalgıcı, şarkıcı, dansçı (çengi, köçek, rakkas, tavşan, curcuna-baz... vb.), kuvvet ve denge göstericileri, göz bağcılar (hokka-baz, sihir-baz... vb.) hayvan oynatıcılar, fişeklerle gösteri yapanlar, kuklacılar (kukla-baz), karagözcüler (hayal-baz), mukallid, mudhik, kışmer, maskara... vb. (Kudret 2007: 13). *Kol oyunu* da “*bir kola mensup sanatçılar tarafından takım halinde icra olunan çeşitli oyunlar*” demektir. Bu oyunlar zengin bir program teşkil ederler. Ahmet Kutsi Tecer’e göre bu programda; “musiki ve türkü ile oynanan toplu oyunlar [...] taklitli oyunlar, nükteli konuşmalarla işlenmiş vakalı, konulu oyunlar ki bu sonuncular çok sonra ‘ortaoyunu’ adını almıştır” (Alıntılaman Kudret, 2007: 13). Bu oyuncu kolları ya geldikleri şehirlerin ya da kolbaşlarının adı ile anılırlardı ve bunlarla ilgili detaylı bilgiyi seyahatnameler ve surnameler verir. Örneğin, *ortaoyunu* bu adı ile ilk kez 1834 düğününü anlatan ‘Es’ad Surname’sinde, daha sonra sırası ile Tahsin ve Hızır Surnamelerinde şöyle görülür:

Leb-i etrâf-nişîn-i meydân

Oldı orta oyunundan handân

Bak Zuhûri kolinun curcunası

Hayli güldürdi çıkınca nâsı

Orta oyun çeşme oyunla diğer bâziçeler

Eylediler cümle etfâli ser-â-ser dil-resâ

(Arslan 2009: 293)

Meydan-ı sühan yani söz meydanı olarak da bilinen ortaoyunu, ona öncülük ve eşlik eden gösteriler yaz aylarında halkın tercih ettiği mesire yerleri, kış aylarında hanlar, Osmanlı şenliklerinde, şenlik alanında belirlenmiş uygun yerlerde seyirci karşısına çıkardı (Fig.5). Oyun alanının tamamına *merg-i temaşa çayırı* denilirdi. Oyun yeri ise ortalama otuz arşın genişliğinde, yirmi arşın derinliğinde, çoğu zaman

⁶ Sevengil bunları çeşitli beceri sahibi kişilerin, ustaların bir araya gelen, “ocak”lar halinde yaşayan *lu’biyyat* yani eğlence toplulukları olarak tanımlar (Sevengil 1990: 63).

yuvarlak kimi zaman da dört köşeli, etrafındaki kazıklara dolaştırılan ip ile seyirciden ayrılmış *palangadır* (Fig.6).

Böyle bir sahnede; oyuncuların girip çıktığı bir kapı, kostüm değiştirmek için kullandıkları çadır ya da perdeyle kapatılmış yer olan sandık odası vardır. Zurna ve çifte-naranın çalındığı yer *çalgıcıların yeri*'dir. Bunlara ek olarak, ana tiplerden olan Kavuklu'nun iş yeri olarak kullandığı, yetmiş cm yüksekliğinde *dükkân* denilen bir paravana, oyunun oynandığı yer olan meydan ve oyuncuların rahat görülebilmesi için her tarafı açık, bir metreden yüksekçe başka bir paravana olan, oyunda ev ve hamam gibi yerleri temsilen kullanılan *yeni dünya* (Fig.7) vardır (Kudret 2007: 55).

Seyirci meydanının etrafındadır. Kadınların oturduğu ayrı yere ise kafes denir.Şenliklerde ilk buna benzer sahne düzenini Baron De Tott anlatır. 1758'de III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu vesilesi ile yapılan şenliklerde bir konak da düzenlenen gösteri için sahne ve çadır düzenini şöyle aktarmaktadır:

“Kırk ayak aralıkla dikilmiş iki büyük direğe bir ip gerilmiş, bunu aydınlatacak nesnelere göre uygun aralıklarla, iplerle kandiller asılmıştı. Padişah tuğrası, gemisinin resmi ve bu vesileye uygun Kur'an'dan alınmış sözler bu şenliğin sürdüğü üç gün süresince bu meydanı süsledi. [...] Gösteri kazıklar üzerine oturtulmuş oymalı maden kaplar içinde katranlanmış paçavralar ve çam çıralarının yanarken çıkardığı kızıl alevlerin aydınlığında daha da meraklı oldu. Bir daire biçiminde sıralanmış bu kederli ışıklar ortada oynanan dansçıları aydınlatıyordu. Murat Molla ve çağrılıları için kurulan çadırlarda bir bölümünü halktan kadınların tamamladığı seyirci kalabalığı, meydanı çepeçevre kuşatıyordu. Bu aydınlık en önemli kesimi komedyaya olan gösteriyi ortaya çıkarmak içindi. Orta yerde dörtgen biçiminde ve üç ayak yüksekliğinde, bezle kaplı kafesimsi bir yapı evi gösteriyordu” (And 1982: 197)

Klasik biçimini tam olarak on dokuzuncu yüzyılda alan ortaoyunu şenliklerde daha çok meydanlarda ve çadırlarla sahnelenirdi. Her ne kadar müzik ve dans ile iç içe olsa da söz komiğine dayanan bir gösterim olması, oyuncu kollarının diğer gösterilerinden farklı olarak belirli bir yerde yapılmasını zorunlu kılardı ancak iki paravanla oyun nerede ne zaman geçiyorsa geçsin başka dekora ihtiyaç duymadan mizansenler canlandırılabilirdi. Bunun en büyük nedeni de özel dekora, kusursuz ışıklandırmaya ve teferruatlı aksesuarlara ihtiyaç duyulmamasıdır. Seyircinin hayal gücü sahne plastiğinden beklenenleri tamamlar. Şenliklerin düzenlendiği yerleri ve içeriğini düşünürsek, Ortaoyunu ya da onun öncüsü olan gösterimlerin buralarda yer alma ihtimalinin çok yüksek olduğu başka bazı kaynaklarca da desteklenmektedir. Çeşitli maskeli oyuncuların da gösteriler yaptığı bu şenliklerden 1663 yılında, IV. Mehmet'in oğlunun sünnetinde gördüğü ve *Commedie a la Turque* olarak adlandırdığı gösteri için Thevenot şöyle der;

“Bu temsili Yahudi oyuncular veriyordu. Avluyu tiyatro gibi kullanıyorlar, iki çam ağacından meşale ortayı aydınlatıyor ve bunlar geniş olan avluya ışık vermeye yetiyordu. Divanın olduğu yerden yirmi adım uzaklıkta yere dört beş Yahudi oturmuş, ellerindeki çalgıları çalıp, beraberce şarkı söylüyorlardı. Bu bale temsili, çalgıların eşliğinde türlü esnek eğilip, bükülmeler gösteren bir Türk dansçının girmesiyle başladı... bunun arkasında iki genç Yahudi oğlan girdi; onlar birincininkine benzer tavırla oynadılar, uzun bir süre döndüler. Bundan sonra birçok çeşitli ve değişik sahneler oynandı; bunlar arasında bir Yahudi, Frenk biçimi giyinmişti.”

(And 1982: 196)

O zamanın komedi anlayışı seyyahın pek hoşuna gitmemiş gibi gözükse de verdiği bilgiler Ortaoyununun içeriğinin kalıplaşmış hali ile hemen hemen aynı fakat sahne açısından daha farklı olduğu anlaşılmaktadır⁷. Aradan geçen dört yüz yıllık süre elbette bu seyirliğin değişikliğe uğraması için yeterlidir. Ortaoyunu gibi kukla geleneği de, kötü olandan korunma, hastalık sağaltma, tapınma, mevsimlik törenler ve ritüellerde değişip çeşitlenerek danslı ve dramatik gösterime, oradan da bir eğlence kültürü parçası haline gelme serüveninde, şenliklerde yerini almıştır. Boyut, (küçük, dev) biçim, (bebek, hayvan, insan) kullanış (çadır kuklası, araba kuklası, ipli kukla, el kuklası, vücuda giyilen kuklalar) olarak farklılık gösteren kuklalara on altıncı yüzyıl şenliklerinde daha çok araba kuklası ve dev kuklalar şeklinde çadırlarda, tekerlekli arabalarda ve geçitlerde rastlanmaktadır. 1528 şenliğinde gördüğü bir kukla gösterisini Alman gezgin Nicholas von Haunolth şöyle anlatmaktadır:

“Bunlar çoğu kez küçük bir kulübe içinde sanki canlılarmış gibi oynatılıyor [...] Bir kez düğünü canlandırıyorlar, ellerinde çalpalarla dans ediyorlar, biri de sanki bu kuklalar gerçek insanmışçasına onları eğlendirmek için önlerinde oyunlar gösteriyorlar [...] Öyle ki biri dışarıdan kuklalarla konuşmaya girişiyor” (And 1982: 96) (Fig.8).

Yine aynı kaynaktan, daha değişik bir kukla gösterisi ile ilgili şunlar aktarılmıştır:

“Biri altı tekerlek üzerinde tahtadan bir küçük baraka veya sahneyi ortadan ortaya getirdi. Bunun önünde keten bezinden bir perde, içinde ise birkaç ışık vardı, birisi görüntüleri ışıklarla perdeye yansıtarak bunları oynatıyordu. Örneğin bir kedi bir fareyi, bir leylek bir yılanı yiyordu. Bunlardan başka, iki kişi parmaklarıyla dilsizler gibi işaretleşip konuşuyorlar, buna yakın şeyler yapıyorlardı. Biri kovalıyor ve koşuyordu vb. Bunların tümünü seyretmek, bu görüntüleri oraya buraya çeken ipler gözükme, çok hoş gidecekti” (And 1982: 195) (Fig 9)

⁷ Orta Oyununda oyun musiki ile açılır, dramatik temsilden önce köçekler veya curcunabazlar eşliğinde iki başkarakter Kavuklu ve Pişekâr olmak üzere tüm oyuncuların katıldığı bir dans gösterisi, sonrasında asıl oyun başlar (Kudret 2007: 25).

Haunolth'un betimlemeleri Karagöz'ü çağrıştırmaktadır⁸. Diğer anlatılarda da geçen, çadır ve kulübe gibi tanımlar gösteriyor ki şenliklerde kapalı mekânlarda da yapılan özel kukla gösterileri vardı ve bunlar ayrıca dolaşan sahnelerde oynuyorlardı.

Buna bir örnek de 1625 şenliğinden bir tanıktır;

"Günün geri kalanı ip canbazları ve Yahudi oyuncuların oynattıkları kuklaları seyrederek geçiriyorlardı. Bunlar Padişahın çadırından başlayarak bütün çadırları dolaşıyorlardı" (And 1982: 196).

Kukla oyuncuları gösterilerini şenlik şartlarına uydurarak daha mümkün hale getirmişlerdir ve böylece sözel yanından çok görsel yanı ağır basan kukla gösterileri ortaya çıkmıştır (Stout 1966: 174). Bunlara bir örnek de dev kukla gösterileridir. Bir İtalyan gezgin olan Pietro della Valle "heykel" olarak nitelendirdiği bir kuklayı şöyle anlatır:

"Sokaklarda zaman zaman kasnakların üst üste konmasından ve bunun üzerine bir eteklik gibi bez sarılmasıyla yapılmış bir büyük heykel gezdiriliyor [...] Bu heykelin iki yüzü vardı, bir yüzü kötü kişi yüzü, öteki ise boynuzlu bir koç başına benziyordu" (Nutku 1995: 76) (Fig 10-11).

On sekizinci yüzyılda gölge oyununa gönderme yapan surnameler karşımıza çıkmaktadır. Bunlara bir örnek Hafız Mehmet Efendi'ye aittir ve 1720 şenliğinde kukla ve karagözü bize şöyle anlatır:

"Özellikle iki tarafta olan işâre ve mahyaların süsleri akılları zayi ederci ve sepet ayağı denen mastabadan iki tarafta ipten ipe bağlanmış ta Piyalepaşa'ya varıncaya kadar kurulan çadırlara hadd ü pâyân olmayıp her birinin içinde [...] çok sayıda raks oğlanları, kiminde gölge oyunu, kiminde hokkabaz, kiminde kuklacı, çoğunda davul ve zurna saz seslerinden o derenin içi felek taşı gibi sabahlara dek inlerdi"

(Kahraman 2008: 98)

Gürani Hızır Efendi'nin 1836 yılında Kağıthane'de düzenlenen şenliği anlatan surnamesinde açık bir şekilde Karagöz ve Hacivat'dan söz eder.

"Kimi oldu perde-i lu'b-ı hayâle perdegî (60)

Bezle ile eyledi halkı ser-â-ser dil-gûşa

İtdi Karagöz ü Hâcı Evhad'ı tasvîr ile (61)

Sünnet olan kûdegân u nâzırânı pür-şafâ"

(Arslan 2009: 295) (Fig.12)

⁸ Kar-î kadim yani eski usul Karagöz oynatımı tekniği açısından kendine özel bir mekân ister. Kendisine özel bir sahnesi vardır. Bir karagözcü sahneye çıkmaz önce, "perde kurar". Tüm tasvirlerin konduğu sandık, usta yardımcısı "yardak", ışık ve gerekirse müzik enstrümanları için yeteri kadar yer olmalıdır perde arkasında. Seyirci perdenin karşısında olmalıdır, etrafında değil. Tasvirlerin sadece gölgeleri değil, renkleri de arkalarından yansıtılan ışık ile görünür olduğundan, gösterim yapılan yerin aydınlık olmaması gerekir.

Karnaval niteliği taşıyan bu eğlencelerden bir diğeri de halk hikâyeciliğinin olduğu kadar Türk tiyatrosunun da temellerinden birini oluşturan *meddah*'dı. On dokuzuncu yüzyılda bu isimle de anılmadan önce, İslam öncesi göçebe Türk kültüründe Ozan, Anadolu beylerinin saraylarında âşık ya da saz şairi, Arap hükümdarları için nedim ya da kassas, İran için kissa-handılar (Köprülü 1966: 363). Diğer bir deyişle hem halk arasında hem saraylarda anlattıkları kahramanlık hikâyeleri, dini öyküler, güncel hayattan kesitlerle, tek kişilik anlatımını herkese dinletebilen bir oyuncu gibidir Meddah. Çoğu zaman okumuş, eğitim görmüş, edebiyat bilen kişilerdir.

Yabancı tanıklar Türklerin söz sanatlarındaki ustalığını övmektedir ve *"herhangi bir özel oyun yerine ve dekora gerek duymadan her yerde bu söz sanatındaki beceriyle gösterimler verebilmelerini"* hayranlıkla dile getirmişlerdir (And 1982: 194). Meddahlık da diğer gelenekler gibi değişerek daha sosyal ve eğlence odaklı seyirlikler haline gelmiştir. Perde, sahne, dekor ve kostüm gibi unsurlar içermemesine rağmen; taklit, söz söyleme, anlatma ve doğaçlama becerileri üzerine kurulan bir gösteri olması, İslam ve Doğu medeniyetlerinin ilk teatral gösteri olduğu düşüncesini (Gerçek 1942: 5) haklı çıkarır. Fakat meddahın da kullandığı bazı nesnelere vardır. Sol omuzunda bir mendil taşır ve elinde de değnek bulunur. Bu iki nesneyi anlattığı her hikâyede farklı bir şeyi temsil edecek şekilde kullanır. Örneğin, mendili başörtüsü yapıp bir kadını taklit eder ya da mektupmuş gibi okur, elindeki değneği hem seyirci dikkatini toplasın diye hem de hikâyede yere vurarak ses etkisi yapar.

Bu kadar az aksesuar ve dekor ile anlattığını canlandırabilmesi ise bir oyunculuk becerisidir⁹.

Daha önce bir tarihten ve İstanbul dışından bir örneği Özdemir Nutku paylaşır. 1457'de Fatih Sultan Mehmet'in Edirne'de düzenlediği şenlikte:

"Meddahlar medh okuyub da'iler du'a kılmış ve "nağm-ı latif ile sohbet heriflerinde ne gusse ne gam koyub canlarına safalar vermişler. Bunlar 'san'atlarında mahirdirler ki işlerini görenler onları sahir sanurlardı, ortaya gelüb hünerlerin izhar etdiler". (Nutku 1997: 24) (Fig. 13)

Saray ve Çevresi

Şenlikleri düzenleyen ve ev sahipliği yapan saraylar, yeni çeri ocakları ve esnaf loncaları gibi oyuncu kollarının bağlı oldukları oluşumlardan biridir (Stout 1966: 107). *Sarayda tiyatro* örneklerinden ilki ise bu oluşumlardan öncesine, Selçuklu dönemine kadar takip edilebilir. İlk kez Alman Türkolog Georg Jacob tarafından ortaya çıkarılan bir belge bize Selçuklu sarayındaki oyuncularla ilgili bilgi verir. Bu belge Bizans İmparatoru Alexios Komnenos'un kızı tarafından yazılan kronikler

⁹ Nutku, meddalık ve oyunculuk arasındaki ilişkiyi şöyle çizer: *"içinde çok kişili olayların, çeşitli ilişkilerin dramatik bir yolda canlandırılması, yani taklidi barındırması, senaryoların orada bulunan seyirci-dinleyiciye göre ve birden içe doğuşla geliştirmesi, meddahı hikâyecilerden ayırıp oyuncu konumuna getirmektedir."* (Nutku 1997: 112).

(1148) ve bunların *Alexiad* başlığı ile basılmış kitabıdır. Ana Commena, Alexias kroniklerinde, ayağındaki gut hastalığı yüzünden Türklere karşı savaşa gidemeyen babasının durumunun, Selçuklu Sultanı Kılıç Arslan'ın huzurunda oyuncular tarafından bir güldürü biçiminde canlandırıldığını belirtmiştir. Bu yapılan gösterinin ortaoyunu ile bağlantısını Köprülü şöyle ifade etmektedir:

“Oğuz Türkleri'nin kurdukları büyük küçük muhtelif devletlerde, şair İslam sanatlarında olduğu gibi, hükümdarı eğlendirmekle vazifeli nedim ve komiklerin bulunduğu kolaylıkla hükmedebiliriz. Nitekim, Anadolu'da Selçuklu saraylarında, Bizans İmparatorları'nın taklidlerini yaparak sultanları eğlendirmeye çalışan birtakım komik ve taklitçilerin bulunduğunu Bizans Kaynakları bize bildiriyor. Selçuklu Sultanı'nın sarayında Bizans İmparatoru Alexi'nin hastalık bahanesiyle korkaklığını gösteren sahneler temsil olunduğunu yazmaktadır¹⁰. Bu izahlar, daha o zaman, belki de 'Orta Oyunu'nun bulunduğu suretinde de tefsir olunabilir”
(Köprülü 1966: 375).

Daha sonraki yüzyıllarda da saraylar müzisyenlerin, dansçıların, oyuncu kollarının, meddahların, karagöz ve kukla oynatıcılarının hem destekleyicisi hem de eğitildikleri yer konumunu alarak¹¹ on dokuzuncu yüzyıla kadar Türk halk gösterimlerinin en iyilerinin *sahne* almasına imkân vermişlerdir (And 1999: 9). Kol oyunlarının yani ortaoyunu örneklerinin en revaçta olduğu dönemler II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit saraylarında geçmiştir. Köprülü bunu şu şekilde örnekler:

“Selim III. ve bilhassa Mahmud II. Devirlerinde Enderun'da birçok mukallidler ve mudhikler yetişmişti; bunlar, hükümdarın huzurunda birbirleriyle latife ederler, hikâyeler söylerler, taklitler yaparlar, Karagöz oynatırlar, hatta hep beraber Ortaoyunu dahi tertip ederlerdi. İçlerinden bazısı daha ziyade hayalcilikle, bazıları da meddahlıkla şöhret almakla beraber, aynı adamlar birbirlerinden hemen hemen farksız olan bu muhtelif sanatları da icra etmekte idiler[...] II Mahmud daima nedim ve mukallitlerle eğlenir, hayal seyredir, meşhur oyun kollarını çağırır, Ortaoyunu seyredir hatta saray şöhret kazanan mukallid ve hayalcileri Enderun'a alırdı” (Köprülü 1966: 401-402)

¹⁰ “İmparator daha önce hiç böyle acı çekmemişti bu hastalıktan. Çünkü önceden uzun aralıklarla sancısı tutuyordu ama artık daha sık ve tekrar ederek sonu bitmez bir rahatsızlığa dönüşmüştü. Kılıç Arslan'ın adamları bu hastalığın bir uydurmaca olduğunu, gerçek olmadığını, tereddüt ve tembelliğin gut adı altında saklandığını düşündüler...İmparator'un ayağındaki acıyı ahlak konusu yapıp hikâyelerine kattılar ve bu acı, komedilerin konusu haline geldi. Doktorları ve İmparator için çalışan insanları İmparator ortada yatmış şekilde taklit ediyorlardı.” (Comnena 2000: 276).

¹¹ Dilaver Düzgün'ün konuyu şöyle özetler: “Saray ve çevresi: Osmanlı sarayında görevli nedim ve musahiplerden başka meddah, hokkabaz ve karagözcüler de bulunurdu. Bunlar saray çevresinin ihtiyaçları doğrultusunda hizmet verirdi. XVIII. yüzyıldan sonra ise bir kurumsallaşmaya gidilerek saray tiyatroları kurulmaya başlandı. Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda, II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda tiyatroları vardı” (Düzgün 2000: 67).

On dokuzuncu yüzyılda bir Alman yabancı tanığa göre, kurban bayramında sarayın önünde *“kadın gibi giyinmiş beş-altı delikanlı ile bir iki karşı cinsten oyuncu Sultanın oturduğu yerin hemen karşısında çimenlikte bir araya geldiler. Batılı anlamda bir tiyatro sahnesi ve dekor yoktu. Anlaşılmayan birkaç hareket ve yalnızca Sultanın duyabileceği alçak bir seste yapılan Türkçe konuşmalardan sonra oyuncular meydanı ayı göstericilerine bıraktılar”* (And, 1982: 197).

Aynı yüzyıldan bir başka anlatı da Julia Pardoe'ye aittir. 1836 şenliği için Büyük Kışla mesiresinde düzenlenen gösteri üzerine Pardoe şunları yazmıştır:

“halkanın öbür ucunda hilal şeklinde oturan on üç Yahudi def çalıyorlardı; bir o kadarı da onların arkasına çömelmiş, her biri, tek özelliği gürültü çıkarmak olan bir tür kaba davula vuruyordu; çalgıcılara tempo veren resmi görevli, beyaz sakallı ve muhterem biriydi. Bu baş ağrıtan orkestra bütün gösteriye eşlik etti ve sadece çok kısa dinlenme araları verdi; gösterinin kalan kısmıyla da oldukça uyumlu kaldı doğrusu. Geçici bir tiyatro sahnesine dönüştürülen arazi parçasını düzlemek için en ufak çaba harcanmamıştı¹²; burası öylesine taşlı ve engebeliydi ki Osmanlı padişahı ile Saray erkânı önünde oyunculuk ve dans yeteneklerini sergilemek üzere çıkanlar biraz daha müşkülpesent olsalardı, çoktan bu işten cayarlardı. Aslında, sahne hazırlıklarının tamamı öylesine ilkel bir tarzda yürütülmüştü ki, hiçbir göz atlatmacasının tasarlanmadığını anında fark ediyordunuz; oyundaki olaylara kendinizi kaptırma gafletine düşseniz de, aktörlerin bir çabası bu ilginin daha fazla sürmesini sağlayamazdı”

(Pardoe, 2004: 258).

Meydan-ı Küşteri ya da *Şeyh Küşteri Meydanı* olarak da bilinen Karagöz perdesinin, tarihi boyunca baş etmek zorunda kaldığı yasaklar ve sansürlere rağmen Saray'da da özel bir yeri olmuştur. Zaten Karagöz'ün iki farklı ortaya çıkış hikâyesi de saray ve çevresine dayanmaktadır ve bu Karagöz halkın içinden mi çıkıp saraya gitti ya da bir saray eğlencesiyken mi halk temaşa örneği oldu tartışmalarını doğurmuştur. Karagöz gösterileri en çok Yıldırım Beyazıt zamanında popüler olmaya başlamışlar. Öyle ki, hayalîler Saray'ın resmi çalışanlarından biri olmuştur. Bunlardan biri de Kör Hasan'dır. Dördüncü Murad zamanında haftada iki kez perde kuran Kör Hasan bugünkü Karagöz tiplerinden çoğunu kullanan ve geniş bir oyun repertuarına sahip bir Hayali idi. Dördüncü Mehmed zamanında da o kadar sevilmmişti ki bu seyirlik, Bekçi Mehmed isimli bir hayali senelerce sarayın resmi Karagözcüsü olarak çalışmıştır (Martinovich 1933: 34). II. Abdülhamid de Yıldız Köşkü'nde bu gösterimlere yer verdimiştir. Yabancı seyyahlar da, davet edildikleri saray eğlence gecelerinde ve evlerde Karagöz gösterilerine tanıklık etmişlerdir. Bu seyyahların görmeden yazdıkları, gördüklerini çarpıttıkları ya da başkalarının yazdıklarına kendileri tanık olmuş gibi anlattıklarına dair görüşler vardır ancak

¹² Ortaoyunu en başlarda düz zeminlerde oynanırdı. Yüksek platformlar daha sonraları tavernalarda, hanlarda, saraylarda ya da varlıklı ailelerin evinde kurulurdu (And, 1999: 52).

güvenilir kaynakların da Türkçe bilmemeleri bu oyunların tam olarak aktarılamamasına sebep olmuştur. Bizlere en tanıdık gelebilecek anlatılardan biri Cornelia Magni'ye aittir;

“Türklerin evine çağrıldığında şarap içilmediği için sofraya faslı çabuk biter, ve konukları eğlendirmek için tuhaf tavırlarla olağan dışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözle bin türlü soytarılık gösteren kukla oyunları var. Ayrıca bir perde arasında gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanların ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri var. Bu gibi oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyorlar”

(And, 1982: 196).

Karagöz'den daha eski olmak üzere, Osmanlı sarayında da Selçuklu saraylarında olduğu gibi en erken dönemlerinden itibaren ozanlar ve daha sonrasında meddahlar vardı (Nutku 1997: 22). Anlatı sanatının, hikâyeciliğin ve sözel kültürün, yazı geleneğine göre daha güçlü kök saldığı ve ilerlediği İslam medeniyetlerinde meddahlık, diğer seyirlik sanatlardan daha eski bir geçmişe sahiptir.

“Bağdat halifelerinin ve onları her hususta önder bilen sair İslam hükümdarlarının sarayları bu cins dalkavuklar, nedimler, komiklerle dolu için, onları taklit suretiyle İslam âleminin her tarafında, büyük medeniyet merkezlerinde mukallidlik eden kissa-hanlar yetişmeğe başladı ve bunlar az zamanda çoğaldı. Bu mukallid-kıssahanlar, hikâyeleri öyle sadece anlatmakla yetinmiyorlar, anlattıkları adamların-hatta muhtelif hayvanların bile- ayrı ayrı taklidlerini yapıyorlardı; tıpkı bizim son zamanlarda yetişen meddahlar gibi” (Köprülü 1966: 365).

Meddah'ın tek kişilik performansı önce Selçuklu saraylarında kendisine bir yer bulmuştur ve daha sonra bu gelenek halk arasında olduğu kadar saray çevrelerinde de yayılmıştır. Doğulu kaynakların verdikleri bilgilere göre Anadolu Beyliklerinin saraylarında *“nedim ve komikler, taklitçiler, ozanlar ve şairler bulundurmak”* geleneği Selçuklulardan alınmıştır (Köprülü 1966: 375). On altıncı yüzyıldaki örneklerinden biri II. Selim'in sarayında *“arp, keman, nefir çalan oğlanlar; akrobasi, jonglorlük, pehlivanlık yapan kişiler ya da padişahı güldüren, eğlendiren mukallitler ve meddahlar”*dır (Stephan Gerlach'tan alıntılan Nutku 1997: 24). Saray meddahlarının en ünlülerinden *“sarayında bulunan mukallid ve meddahlarla eğlenen”* III. Murat için hikâyeler anlatan La'lin Kaba takma adıyla tanınan Bursalı Seyyit Mustafa Baba'dır (Nutku 1997: 25).

Kahvehaneler

Şenlikler, eğlenceler ve saray hayatı dışında, Karagöz perdesine, Meddah hikâyelerine ve Ortaoyunu güldürülerine mekân sağlayan bir de kahvehaneler vardı. On altıncı yüzyılda ilkleri açılan ve çok çeşitli bir kamusal alan niteliği taşıyan bu kahvehaneler sadece sundukları sosyal ortamla değil, bu seyirliklere özellikle yer

vermelerinden dolayı tiyatro-kahvehaneler diye de nitelendirilir (Yaşar 2009: 63). Cami, pazar, çarşı, hamam gibi yerler dışında sosyalleşme imkânı çok fazla olmayan şehirlerde (Aktaş 2011: 59) kahvehaneler bu gösterimlere ev sahipliği yapmıştır. Özellikle İstanbul'un çok milletli ve kültürlü semtlerinde, yazılı kültürün henüz gelişmediği zamanlarda, her sınıftan insanın bir araya gelerek, bilgi ve düşünce alışverişlerini sınıfsal ayrımlardan sıyrılmış bir şekilde yaptıkları yerlerdi ve yine İstanbul'da yeniçeri, âşık, meddah, esnaf, mahalle, semai, tiryaki imaret ve esrar kahvehaneleri gibi çeşitleri vardı (Duvarcı 2012: 101).

Çoğu yıkıldığı veya yandığı için on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl gravürleri kahvehanelerin ilk mekânlarını gösteren tek kaynaklardır. Bu gravürlerden de yola çıkarak çok genel bir tespitte bulunulduğunda kahvehane mimarisi *mecma-i zürefa* yani güzel konuşmaların toplantı yeri görevini üstlendiği için ona uygun bir pratiklik ve işlevsellik üzerine kuruluydu¹³ (Evren 1996: 45).

Kahvehaneler İstanbul'da en çok ve ilk Tahtakale olmak üzere Galata, Haliç ve Unkapanı gibi eski ve işlek yerleşim yerlerindeydiler. Şenliklerin yapıldığı mekânlar ile benzerlik göstermesi de "*kamusal mekan ve sosyal yaşam*" konularında ayrıca aydınlatıcı olabilir. Mahalle sakinlerinin sokak kültürüne ve şehir hayatına doğrudan, dini ve sivil mekanlardan bağımsız olarak katılabilme olanağı sunan kahvehanelerde en popüler seyirlik meddah gösterileriydi (Bayartan 2005: 101).

Özellikle on yedinci yüzyılda kahvehanelerde meddah ve kıssahan sayısı artmıştır (Köprülü 1966: 382) ve düzenli olarak meddah gösterilerinin düzenlendiği kahvehanelerin yanı sıra ramazan ve bayramlarda faaliyet gösteren özel meddah kahvehaneleri oluşmuştur ve en ünlüsü Beyoğlu'nda kendisi de bir meddah olan Kız Ahmet'indir (Evren, 1996: 101).

Daha çok tulumbacı kahvehanelerinin kapanmasıyla ortaya çıkan semai kahvehaneleri de teatral gösteriler açısından önemli yer tutar çünkü çok çeşitli şiir ve müzik gösterilerine ev sahipliği yaparak edebiyata da katkıları olan bu kahvehanelerin "en belirgin özelliği, normal kahvehane oturma düzeninde değil, işlevine uygun olarak tiyatrovare bir oturma düzenine sahip olmalarıdır" (Özden 2006: 92).

Meddah hikâyesini seyirciye göre seçer, onlara göre şekillendirir ve ondan aldığı tepkiye göre bitirirdi. Örneğin, "*bir hikâyeyi okumuşların karşısında başka üslupla, halk kahvelerinde oraya uygun üslupla*" (Nutku 1997: 36) söylerdi ve

¹³ Klasik bir kahvehanede orta meydanı olarak da bilinen kare bir avlu giriş yeri olurdu ve buranın etrafının oturma yerleri ile çevrilmiş olduğunu söyleyen Evren şöyle devam ediyor: "*Çoğunlukla bu mekanın üç ya da dört tarafı bir metreye yakın oturma yerleriyle çevrelenmişti. Kimi zaman ayakkabıların çıkarılacağı bir kunduralık bölümü de içerirdi. Esas ana mekân bu giriş mekanından 20-30 cm yükseklikte bir tabana sahipti. Bu mekân da kimi zaman çepeçevre 30 cm yüksekliğinde oturma yerleriyle çevriliydi ve ortasında tüm mekana hakim olan bir şadırvan ya da ona benzer havuz içeriyordu. Ocağın bulunduğu köşenin karşısında ise merdivenle çıkılan etrafı parmaklıkla çevrilmiş 20-25 kişinin sığabileceği kerevetli başsedir bulunuyordu....Kahvehanenin en hakim yerinde alçıdan yapılmış, yaşmaklı ocak bulunuyordu"* (Evren 1996, s. 45).

kahvehaneye gelen kişi sayısı meddahın şöhretine göre değişirdi. Kapıda alınan ücret de buna bağlıydı. Bazen çay ve lokum gibi atıştırmalıklar fiyatın içinde olurdu. Yani meddah bir meslek icra eden, bundan kazanan ve kazandıran, reklamı yapılan, çevresi tarafından saygı ve sevgi gören ve bu yüzden işinde dikkatli olması gereken, ünlenen bir oyuncu gibiydi. Bazı kahvehanelerde de zaten teatral bir düzen olduğuna ve amaca hizmet etmek için tanzim edildiğine değinilmişti. Meddahın buralardaki sahne alanı, bir iskemle ya da taburedir ama yaz aylarında veya kahve çok dolu olduğunda kahve dışına sandalye konur ve dışarıdakiler de görebilsin diye meddah açık bir pencerenin yanındaki bir sedire otururdu (Evren, 1996: 101). Anlattığı hikâyenin mizansenine göre gerektiğinde ayağa kalkar ufak turlar atar tekrar otururdu. Salih Birsel'in, Parmakkapı'da Yolgeçen Hanı Kahvesi'nde geçen 'hak dostum hak' başlıklı anısı, klasik usul meddah gösterisinde sahne ve aksesuar kullanımı, meydan unsurları, seyirci ve meddah ilişkisinin zihinlerde canlanmasına yardımcı olur;

"Bu kez de Parmakkapı'da Yolgeçen Hanı Kahvesi'ne dalalım. Biraz sonra Meddah Şükrü Efendi menkıbesine başlayacaktır. İşte kapı açıldı: Şükrü Efendi. Üstünde setre, pantolon. Püskülü fesinden iki parmak uzun. Gözleri siyah ve minik. Yüzüne bakmaya kalkmayın, kendinizi tutamaz gülersiniz. İşte şimdi kahvenin ortasındaki sete doğru ilerliyor. Kahveciye selam. Sağa, sola selam. Ortaya selam. Beylere, ağalara selam. Muhtara, kapıdaki anahtara selam. Kara göze, kara kaşa, sırdaşa, adaşa, arkadaşa, yoldaşa, demirbaşa selam. Küçük bir masayla iskemle, setin üstünde kendisini beklemektedir. İskemleye oturduktan sonra sağ elindeki sopayı masanın üstüne, sol elindeki zembili de iskemlenin yanına, yere bırakacaktır. Zembilin içinde çeşitli şapka ve başlıklar var. Arap taklidi için keyfe, Karamanlı taklidi için, kocaman bir fes, Ermeni için takke, Arnavut için yağlı beyaz fes, Çerkez için kalpak, Kürt taklidi için keçe külah unutulmamıştır. Zembilde Şükrü Efendinin taklidini yapacağı kişilere özgü giysiler de kıpırdamakta. Kahveci çırağı da seyirtir, Şükrü Efendinin kahvesini getirip önüne bırakır. Hüüüp! Şükrü Efendi bir yandan kahvesini yudumlıyor, bir yandan da parmağındaki yüzüğü -ki onu Padişahın armağan ettiği büyüklüğünden anlaşılmaktadır- dinleyici ve seyircilerin görmesi için hiç gereği olmayan el, kol hareketleri yapıyor. Etraf kalabalık mı kalabalık. Müşteriler nerdeyse masaların üstüne çıkacak. Tanzimat sonrasında kahvelere masalar girmeye başlayınca, kahvelerin içi daralmıştır. Eskiden olsaydı Şükrü Efendi köşede bir yerde oturur, dinleyiciler de alçak iskemleler üzerinde onu yarım daire biçiminde çevirirlerdi. Böylece kahve daha çok insan almış ve geç gelenler bugünkü gibi kendisini kahvenin önünden dinlemek zorunda kalmamış olurlardı. Ama kapıdakiler yalnız geç gelenler değildir, içeri girecek parası olmayanlar da büyük çoğunlukta. Mevsimin kış olmasına karşın kapının açık kalması o kadar önemli değil. Bir kez hu kalabalığa hava gerek. Sonra kahvenin içindeki soba gürül gürül yanmakta. Şükrü Efendi'nin

gözü bir ara sobadan yana kayar. Kahveci saygın müşterilerini oraya oturtmuş ellerine de birer nargile tutuşturmuştur.Şükrü Efendi cebinden kocaman basma mendilini çıkarıp omuzuna atıyor. Zembildeki başlıklardan başkasına gerek duyduğu vakit bunu başlık olarak kullanacaktır. Bu, başörtüsü için de iyi bir yardımcıdır. Şükrü Efendi öyküsünü anlatırken onu ağızını kapamak için de kullanır. Böylece rahat bir nefes almış, birkaç saniye olsun dinlenmiş olur. Bu süre içinde sözlerinin, dinleyenler üzerindeki etkisini de tartmak fırsatını elde eder, onların coşkusuna birkaç saniyelik merak da katmış olur. Yani her şey hesaplıdır. İşte Şükrü Efendi sopasını alarak masanın üstüne de üç kez vurdu. Sonra da sopayı yine masanın üstüne dikkatlice bırakacak. Ama onu, öykü arasında, süpürge, ya da tüfek olarak da kullanacaktır. Kapı çalınması, ya da daha başka sesler için de ondan yararlanması gerek. Şükrü Efendi sopadan sonra, avuçlarını da üç kez şaplatır. Kahvedekilerin tümü öykünün başlamak üzere olduğunu anlamıştır. Şükrü Efendi daha önce Tanrı'ya şükretmeyi de unutmaz. Halk da âminlerle buna katılır. «Hak dostum hak!» (Birsal, 1983: 139).

Toplumun farklı kesimlerinde farklı kişi ve amaçlarla kurulan, çok farklı insan gruplarının ayrıcalıklarını ve zaafalarını eşitleyen bu mekânlarda ortaya çıkan; performatif, teatral ve bedensel pratiklerden (Yaşar 2009: 56) bir diğeri de Karagöz'dür. Beş yüzyılı aşkın ömründe Karagöz; siyasi ve sosyal taşlamalı ve bazen de müstehcen yetişkin oyunları, eğitim ve eğlence amaçlı çocuk oyunları, İslami unsurlar taşıyan tasavvufi oyunlar ve sultanları hoş tutan saray oyunları ile farklı mekânlarda farklı seyircilere hitap edebilmiştir.

Kahvehaneler gibi erkek egemen kamusal mekânlarda ise elbette karşımıza daha çok yetişkin oyunlarla çıkar. Sadece iyi vakit geçirilen keyif yerleri olmakla kalmayan, halkın memnuniyetsizliklerini dile getirebildiği, fikir alışverişi yaptığı ve örgütlendiği yer olan kahvehaneler de Karagöz'süz düşünülemez çünkü Karagöz oyunları siyasi ve sosyal hicivlerle kişi ayırt etmeden, farklı bakış açıları sunmakta ve bunu korkmadan, aksine şarkılarla ve türkülerle yapmaktadır. Perde ve perde arkası oynatıcının yani hayalinin sahnesidir. Erkekli kadınlı otuza yakın tipi onlara has ses ve söyleyişlerle taklit eder. Sahnesinin yapısı gereği seyirciyi görmez ama o kadar iyi hisseder ki aldığı her tepkiye oyuna yansıtarak onu yeniden biçimlendirir. İhtiyacı olan her şey sahnesinin içindedir. Sahne gerisi Karagöz'ün oyun yeridir, kulisi değil. Kahvehanede bir Karagöz gösterisini mekânı ele alarak anlatan Martinovich'e göre;

“Giriş kapsının tam karşısındaki duvarın yanında ahşap kafes ile çevrilmiş ve bir insan boyundan azıcık yüksek bir alan vardır.¹⁴ Bunun önünde orkestra olur. Gösteriden önce zil ve daire çalınır bazen gösteri sırasında flüt de eşlik eder. Bunu çalanlar genelde yardaklardır. Giriş kapısı ve orkestra arasında seyirciler oturur. Ya taburelere ya da divanlara otururlar. Sözü geçen kafesli yerde de perde bulunur. Yine aynı kafesin içinde, perdenin çerçevesinden alçak, masaya benzeyen, perdeyi eşit bir biçimde aydınlatan ışıkların ya da fitillerin konulduğu bir şey vardır.¹⁵ Bu fitiller bazen çok kötü bir koku yaysalar da oynanan oyun buna değer. Bu lambalar ve perde arasında, çerçeveye monte edilmiş dekoratif objeler vardır.”¹⁶ (Martinovich 1933: 38).

Yine kahvehanelerde, özellikle Ramazan aylarında, Ortaoyunun meydanlardan ‘sahneye’ çıktığı dönemden bir tanık Halit Fahri Ozansoy “ İstanbul’un her semtinde, Karagöz oyunları gibi, herhangi bir kahvehanede oynanabilirdi. Fakat orta oyuncular, hiç şüphesiz, bir kıraathane bulamasalar bile, hiç değilse büyücek kahvehaneleri tercih ederlerdi. (Ozansoy, 2006: 215).

Sonuç

Müzik, dans, söz ve taklit gibi Türk güldürüsünün temel öğeleri ile harmanlanmış Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu; ilham kaynakları ister Orta Asya, ister Antik Yunan ya da Mısır olsun, Anadolu ve İstanbul’da son altı yüz yılda şekillenen, yazılı metin yerine doğaçlamaya dayanan, usta-çırak ilişkisine olduğu kadar profesyonel uğraşlara da bağlı köklü seyirliklerdir. Köylü Tiyatrosu geleneklerinden sıyrılıp kent yaşamında birer Halk Tiyatrosu örnekleri olarak yeniden doğan bu sanatların yapıldığı mekanlar ve sahnelere baktığımızda, vazgeçilmez bir “meydan” unsuru olduğu görülmektedir. Zaten Karagöz aynı zamanda *Küşteri Meydanı* ve Orta Oyunu’na da *Meydan-î Sühan*’dır. Meddah’a gelince de, kahvehane avlusuna “orta meydanı” da denir (Evren 1996: 46). Yani onları seyretmek için tiyatro binalarına değil, daha çok açık alanda, parklara, meydanlara gidilir. Onları saraylar, köşkler, yalılar, kahvehaneler gibi kapalı mekanlarda da görürüz ama yine de kendi *sahneleri* vardır ve buralarda seyircileri kim olursa olsun –hükümdar, esnaf, çocuk, kadın- onunla iletişim halindedirler çünkü aralarında dördüncü bir duvar yoktur. Sahneleri de bu sanatların içeriğine ve amacına göre biçimlenmiştir. Örneğin, bir hayalînin (Karagöz oynaticısı) sahnesi perdesidir. Meddahınki taburesi ya da sediri ve Orta Oyunu oyuncularını için seyirciyi etraflarına alabilecekleri açık bir alandır.

¹⁴ Eski kahvehanelerin genel olanı göz önüne alındığında Martinovich büyük bir ihtimalle *baş sedir* den bahsetmektedir.

¹⁵ Bugün kullanılan spot ışıklar yerine, fitilli lambalar ve hatta daha eskiden meşaleler kullanılırdı.

¹⁶ Buradaki dekor amaçlı süsler “*göstermelik*”lerdir. Oyundan önce perde de durur ve her zaman olmasa da oyun konusu hakkında ip ucu verirler. Ağaç, çiçek, gemi ve ev tasvirleri olarak yapılmış göstermelikler en çok bilinenleridir.

Son yüzyılda sanatı, ekonomiyi, eğitimi, kent yaşamını ve dolayısıyla kamusal mekânları etkileyen dinamiklerden Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu da nasibini almıştır. Batı Tiyatrosu etkisi ile Ortaoyunu sahnelere taşınmış ve tuluat tiyatrosuna dönüşmüştür. Karagöz kahvehaneden çıkıp çocuklar için bir alışveriş merkezi eğlencesi olmuştur. Hikaye anlatan da artık meddahlar değil, kitaplar ya da televizyon kanallarıdır. Özel tiyatrolar, kültür merkezleri, belediye salonları gibi yeni mekanlar yeni sahneler oluşmaktadır ama eğer onları geçmişte aramak istersek, bakılacak yerler; saraylar, çadırlar, meydanlar ve kahvehanelerdir.

KAYNAKLAR

- AKTAŞ, G. G., 2011, "Anadolu'da Toplumsal Yaşamın Mekânsal İzleri". *GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7, s. 55-68.
- AND, Metin, 1959, *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma Ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları*, Taç Yayınları, İstanbul.
- _____, 1964, *A History of Theatre and Populer Entertainment in Turkey*, Forum, Ankara.
- _____, 1977, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası, Ankara.
- _____, 1982, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- _____, 1999, "Traditional Performances in Turkey" *The Traditional Turkish Theater* (Ed. Mevlüt Özhan). Kültür Bakanlığı, Ankara.
- _____, 2003, *Oyun ve Bugü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, YKY, İstanbul.
- _____, 2004, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür* Türkiye İş Bankası, İstanbul.
- ARIKAN, Yılmaz, 2006 *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*, Pozitif, İstanbul.
- ARSLAN, Mehmet, 2009, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri: İntizami Surnamesi (Surname-ı Hümayun) (Topkapı Sarayı ve Süleymaniye Kütüphanesi Nüshaları)*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul.
- BAYARTAN, Mehmet, 2005, "Osmanlı Şehrinde Bir İdari Birim: Mahalle", *İÜ Coğrafya Dergisi*, 13, s. 93-107.
- BİRSEL, Salah, 1983, *Kahvehaneler Kitabı*, İş Bankası, Ankara.
- COMNENA, Anna, 2000, *The Alexiad*, (Çev. Elizabeth A. S. Dawes), In parentheses, Cambridge.
- DUVARCI, Ayşe, 2012, "Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1, s. 75-86.
- DÜZGÜN, Dilaver, 2000, "Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 13, 63-69.
- EMEKSİZ, Abdülkadir, 2006, *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi, İstanbul.
- EVREN, Burçak, 1996, *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*, Milliyet, İstanbul.
- FAROQHİ, Suraiya, 1998, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı İstanbul.
- GERÇEK, Selim Nüzhet, 1942, *Türk Temaşası: Meddah-Karagöz-Orta Oyunu*, Kanaat, İstanbul.
- GÜLENSOY, Tuncer, 2011, *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- KAHRAMAN, Seyit Ali, 2008, *1720 Şehzadelerin sünnet düğünü: Sur-ı hümayun / Hafız Mehmed Efendi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- KORKMAZ, Gülsüm Ezgi, 2004, *Sûrnâmelerde 1528 Şenliği*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara .

- KÖPRÜLÜ, Fuad, 1966, "Türkler'de Halk Hikayeciliğine Ait Bazı Maddeler", *Türk Tarih Kurumu Edebiyat Araştırmaları*, 19, s. 360-412.
- KUDRET, Cevdet, 2007, *Orta Oyunu*, 1. Cilt, YKY, İstanbul.
- MARTINOVICH, Nicholas, 1933, *The Turkish Theatre*, J.J. Little and Ives, New York.
- NİŞANYAN, Sevan, 2007, *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Adam İstanbul.
- NUTKU, Özdemir, 1987, *IV. Mehmet'in Edirne şenliği (1675)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- _____, 1995, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, Kabcacı, İstanbul.
- _____, 1997, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- OZANSOY, Halit Fahri, 2006, "Ortaoyunu", *Orta Oyunu Kitabı*, (Ed. Abdülkadir Emeksiz), Kitabevi, İstanbul.
- ÖZDEN, Ömer, 2006, "Türk Ramazan Kültürü", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 30, s. 83-109.
- PARDOE, Julia, 2004, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*, (Çev. Banu Büyükkal), Kitap, İstanbul.
- POPESCU-JUDET, Eugenia, 1967, "Türk Halk Temaşalarının Rumen Memleketlerine Tesiri", *Studia et Acla Orientalia*, (Çev. Zeynep Kerman), V -VI, s. 337-355.
- SALTUK, Secda, 1993, *Arkeoloji Sözlüğü*, İnkılap, İstanbul.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, 1990, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu: 1453'ten 1927'ye kadar*, İletişim, İstanbul.
- SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur, 1986, *Sanat Kavramları Terimleri Sözlüğü*, Remzi, İstanbul.
- STOUT, Robert Elliot, 1966, *The Sur-İ Hümayun Of Murad III: A Study Of Ottoman Pageantry And Entertainment*, The Ohio State Üniversitesi Doktora Tezi.
- TANSUĞ, Sezer, 1993, *Şenlikname Düzeni*, YKY, İstanbul.
- TERZİOĞLU, Derin, 1995, "The Imperial Circumcision festival of 1582: An Interpretation". *Muqarnas* 12, s. 84-100.
- YAŞAR, Ahmet, 2009, *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekan, Sosyalleşme ve İktidar*, Kitap, İstanbul.

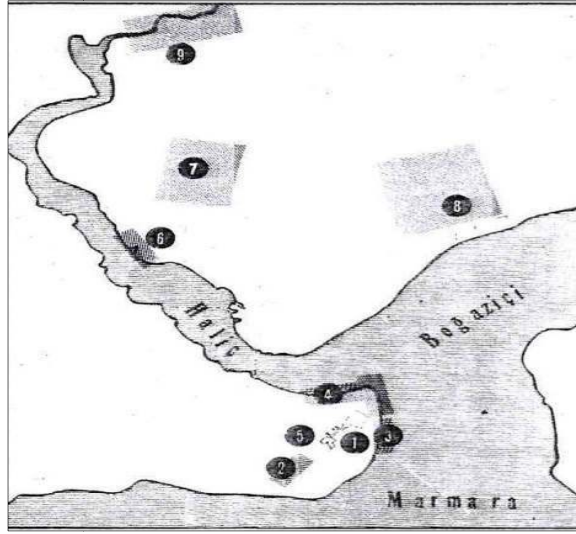


Fig. 1 Eğer sadece İstanbul'da olan şenlikler ele alınırsa, genelde tercih edilen şenlik yerleri numaraları ile: 1. Topkapı sarayı 2. At Meydanı 3. İncili Köşk 4. Yalı Köşkü 5. Alay Köşkü 6. Aynalı Kavak 7. Ok Meydanı 8. Dolmabahçe 9. Kâğıthane (And 1982: 39).



Fig.2 1582 şenliğinde At Meydanı ve soytarıların gösterisi (And 1982: fig. 99). Nakkaş Osman, III. Murad surnamesinde, At Meydanının kuzey batı bölümünde kurulan amfityatro düzeninin yarısını, hiç değişmeyen bir arka plan olarak kullanır ve bu tasvirlerine sanatsal bir bütünlük kazandırır (Stout 1966: 55). Bu ana dekor içerisine şenliğin değişik sahnelerini koyar ve bu dekoru "bir tiyatro, daha doğrusu bir kukla tiyatrosu dekoruna ya da ışıklı hayal perdesine benzetebiliriz" (Tansuğ 1993:30).

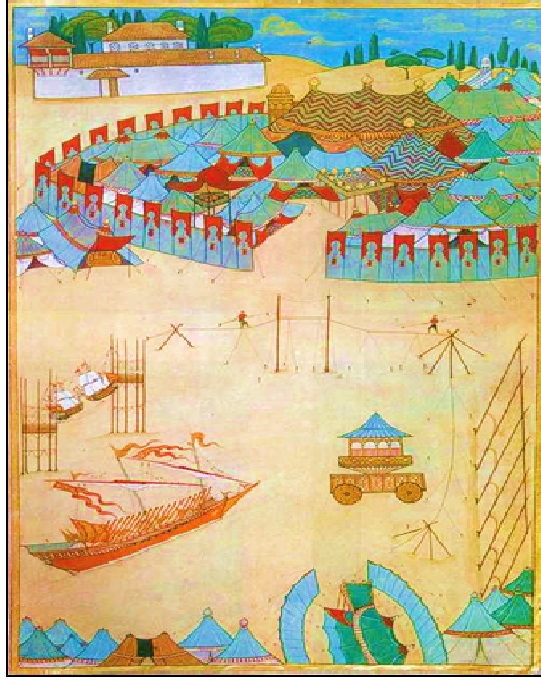


Fig. 3 1720 Şenliğı Ok Meydanı (And 1999: 8).



Fig. 4 1720 Şenliğı sal üzerinde Kol Oyunu (And 1982: fig. 117).

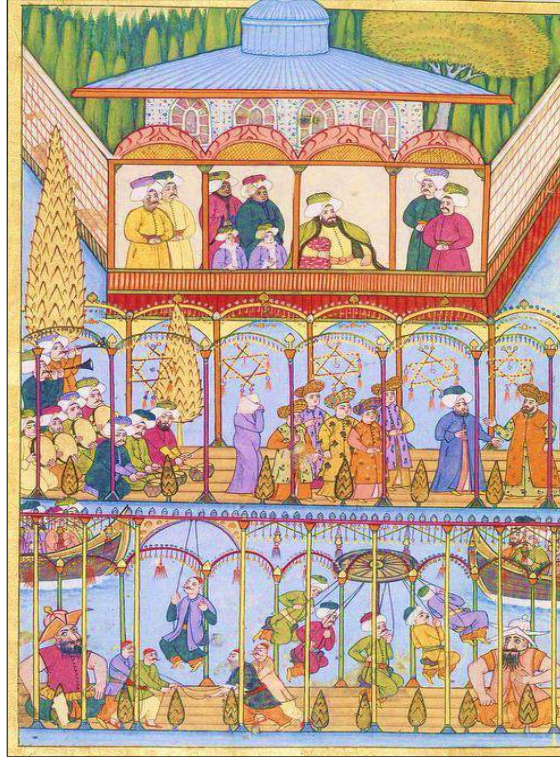


Fig. 5 1720 Şenliğinde III. Ahmet ortaoyunu seyrediyor (And 2004: 269).

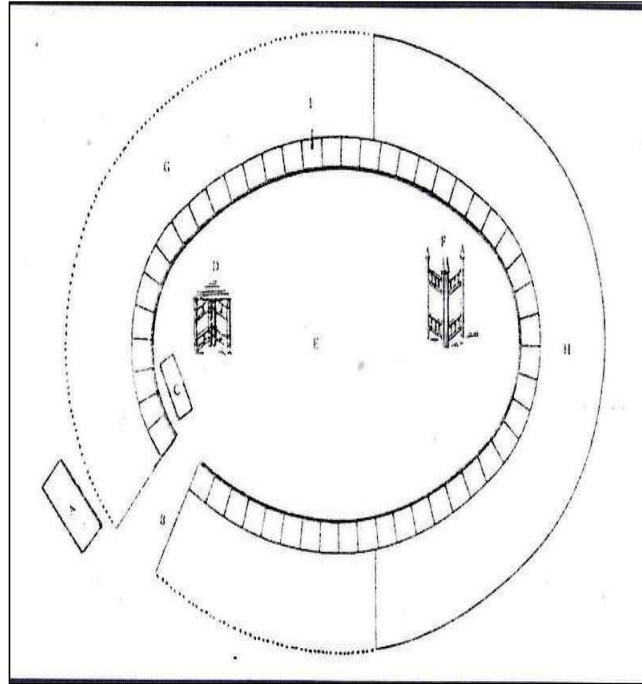


Fig. 6 Klasikleşmiş ortaoyunu meydanı (Kudret 2007:55).

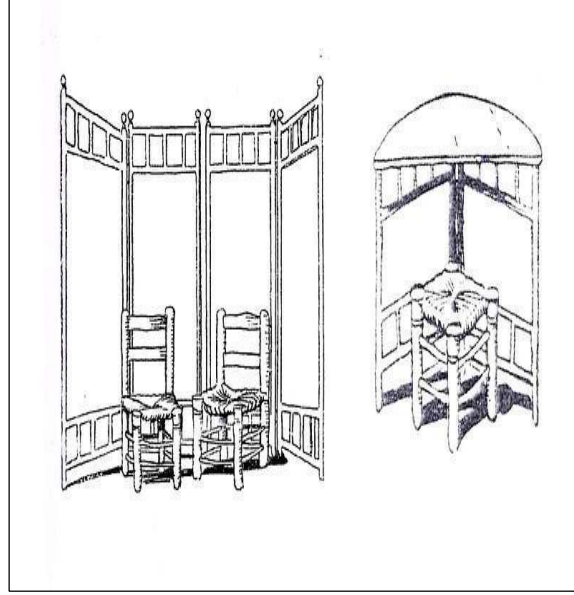


Fig. 7 1582 Şenliğinde kukla adırdı (And 1982: fig. 101)

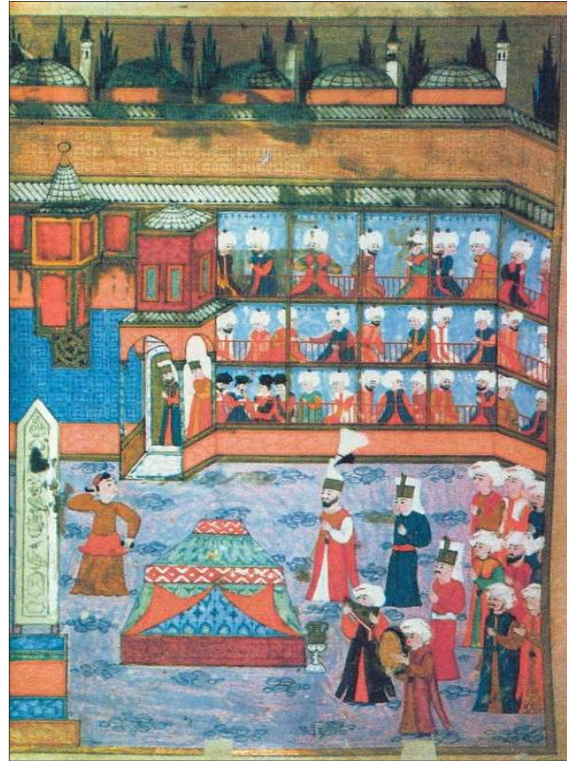


Fig. 8 1582 Şenliğinde kukla adırdı (And 1982: fig. 101)



Fig. 9 1720 şenliğinde araba içinde kuklalar (And, 1982: fig. 40).



Fig. 10 On yedinci yüzyıl. Dev kuklanın başındaki kuklalarda ayrıca oynamaktadır (And 1999: 40).



Fig. 11 İki suratlı dev kukla (And 1964: fig. 48).

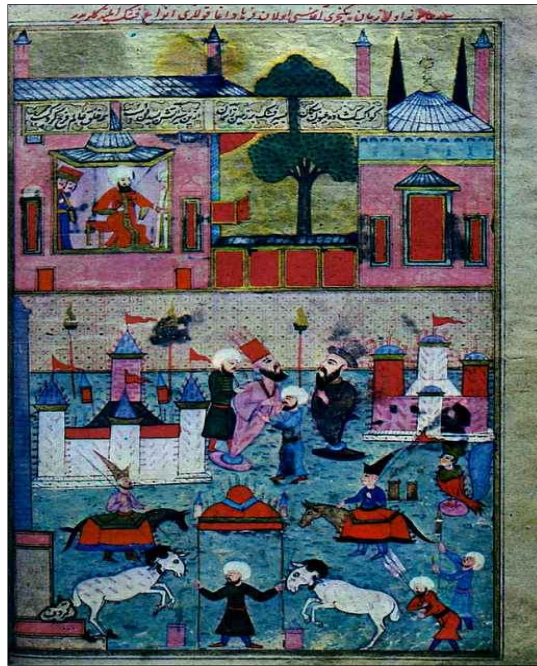


Fig. 12 1528 şenliğinde insan tasvirleri. Arka planda yer alanlar Karagöz ve Hacivat'ı anımsatmaktadır (And 1982: fig. 35).

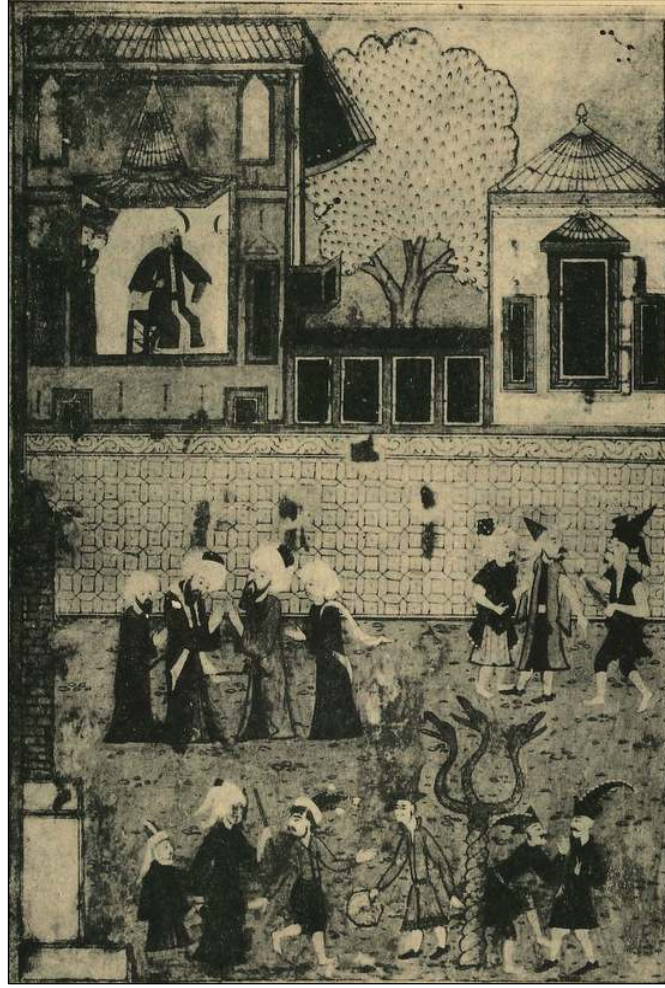


Fig. 13 Stout bu görselde en az üç adet seyirlik sanat yapan tasvirler olduğunu söyler. Bunlar, dört adet meddah, maskeli soytarılar ve oyuncular (Stout 1966: 148).

A READING ON ATATÜRK MONUMENT IN THE GRAND NATIONAL ASSEMBLY OF TURKEY: FROM IDEALIZED TO REALIZED

HATİCE GÜNSELİ DEMİRKOL

Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi

Mimarlık ve Tasarım Fakültesi

Mimarlık Bölümü

hgdemirkol@anadolu.edu.tr

ABSTRACT

This study will search for the dynamics around the selection process of the monument for the founder of the Turkish Republic, Atatürk in the site of the Grand National Assembly of Turkey in a time period between 1937 and 1981. Time period of the selection process starts with the international architectural competition launched for the new Turkish Parliament House in 1937. There had been a number of proposals of a monument in the perspective and façade drawings submitted by most of the competitors in the international competition. In parallel the winner Austrian architect, Clemens Holzmeister envisaged a monument for Atatürk in a number of situations and positions in his drawings produced for the competition for the Grand National Assembly. After the realization of the building, the issue of building a monument for Atatürk in the site of the Assembly started to be discussed as a part of a search for artworks in the Assembly building and its garden. For that reason a committee of historians, artists, architects and parliament members assembled a number of times to discuss the meanings and values to be represented in the artworks and monuments in the Assembly Site around 1976. As a result of these discussions, a two stepped competition was opened for the monument of Atatürk in 1979. In light of the findings, it is believed that the discussions of the committee and the dynamics of the selection process of the monument will be enlightening on the priorities and values of bureaucrats, academicians and politicians.

Keywords: *representation, Atatürk Monument, Turkish Grand National Assembly, Turkish sculpture, competition.*

TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ'NDE YER ALAN ATATÜRK ANITI ÜZERİNE BİR OKUMA: İDEALLEŞTİRİLENDEN GERÇEKLEŞTİRİLENE

ÖZET

Bu çalışma Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Atatürk için Türkiye Büyük Millet Meclisi bahçesinde yapılacak olan anıt yapısını belirleme sürecinin (1937-1981) dinamiklerini açığa çıkarmayı hedefler. Yapılacak olası bir anıtın belirlenmesi süreci 1937'de yeni meclis binası için açılan yarışmayla başlar. Aslında yarışmacıların teslim paftalarında yer alan perspektif ve cephe çizimlerinde Atatürk anıtının ya da olması muhtemel bir anıt için çeşitli öneriler yer almaktadır. Bunlara paralel olarak kazanan Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister da yarışmaya teslim ettiği ve yıllar içinde ürettiği meclis binası eskiz ve çizimlerinde birden fazla yer ve şekilde anıt tasvirlerinde bulunmuştur. Binanın gerçekleştirilmesinden sonra meclis içinde ve bahçesinde gerçekleştirilmesi düşünülen sanat yapıtları üzerine tartışmalar üretilmiştir. Tam da bu sebeple tarihçiler, sanatçılar, mimarlar ve meclis ve senato üyelerinden oluşan bir komisyon sanat yapıtlarında ve meclis kampüsünde yapılacak anıtlarda temsil edilmesi gereken değerleri ve anlamları belirlemek üzerine birden fazla toplanmıştır. Bu tartışmaların ışığında 1979 yılında Atatürk anıtı için iki aşamalı bir yarışmaya çıkılması kararlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *temsiliyet, Atatürk Anıtı, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Türk Heykelticiliği, yarışma.*

This study aims to propose a reading of the discussions and ideas on building a monument for Atatürk in the context and campus of the Grand National Assembly of Turkey in a period starting in 1937 and reaching to the 1980's political and social climate of Turkey. The analysis of data used in this research is mostly based on records of working of some committees of the National Assembly and Republican Senate of the Grand National Assembly of Turkey between 1976 and 1980. Similar to the domination of the field of state architecture of the Turkish Republican period mostly by the foreign architects especially between the foundation dates till the midst of the twentieth century, it was also very rare to see public sculpture owned by Turkish sculptors as well as architects and artists. This depended mainly on the fact that the Imperial School of Fine Arts , "Sanayii Nefise Mektebi" with a curriculum of the Painting, Sculpture, Architecture and Calligraphy started to give education no before than 1882 and gave only four recognized Turkish artists in 40 years (Gezer 1984: 17).¹ In the foundation years of the Republic around 1920's, students were sent to Europe for arts education but since 1940's this could not be valid for sculpture education for a number of reasons such as the delays due to Second World War and the arrival of Belling to the academy no before than 1937 (Gezer 1984: 15). Whereas during 1930's there had been many monuments by foreign artists built at the city squares with the aim of appropriation of the new order by the Republican cadres for awakening of national consciousness. Formal depictions of glorious past were proposed to the public at city squares. The focus of these glory depictions was the formal representations of the grand savior Atatürk with most generally military uniform on horseback and rarely with civil clothes as in İstanbul, Tekirdağ, Muğla and Isparta. According to Gezer, the sculpture as a term was coined with "Atatürk sculpture" in the urban repertoire of the public those times. However the issue of foreign sculptors and artists already started to be criticized in the newspapers and magazines amongst enlightened bourgeoisie.

For example Ahmet Haşim suggested that where a big monument or sculpture to be erected, we shall leave a marble mass or a bronze cast and write under it "till the Turkish artist is raised..." (Gezer 1984: 20). In response it is said that Kenan Yontu, who would later be known as the reproducer of his initial Atatürk monument at orum for two other cities as Elazığ and Kayseri, would ask from Mustafa Kemal Atatürk that public statues shall be assigned to Turkish artists who were new, underdeveloped and in need of practice. It is believed that after that instance between Yontu and Atatürk, Turkish artists were incorporated more into the public monuments and sculpture. However public sculpture was spreading from big cities to small towns and villages.²

¹ According to Gezer these four artists would be İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk and Nijad Sirel.

² Besides foreign artists, a number of Turkish artists produced city monuments after 1930's. Kenan Yontu built orum ve Edirne Atatürk monuments in 1931, Rahip Aşir Acudoğlu built Menemen-Kubilay Monument in 1932, Kenan Yontu built Silifke Atatürk Monument in 1934; Hadi Bara erected İstanbul-Harbiye Atatürk

This also meant that the movement developed into erecting public structure for founders of institutions or people who gave significant public service. It is stated by many scholars that the patronage of the public statues were mainly municipalities and city. It is thought that the biggest public sculptural work in terms of its comprehensiveness was said to be the ornamentation of Anıt Kabir during 1952 and 1953 under the direction of Belling with many artists working on the ranges of sculptural compositions such as two groups with three figures, 24 lions and a number of reliefs.

Another important event for the Turkish sculpture would be the enterprise of the Grand National Assembly Presidency Council in building a monument for Atatürk in his centennial anniversary of birthday in 1981. Though it may seem that it was just a commemorative event produced for the celebrations of the year, the search for a monument for Atatürk was again in the agenda of the Turkish parliament 40 years after the international competition for the Grand National Assembly of Turkey launched in 1937. There had been envisages of a monument in the perspective drawings in the international and national submissions in 1937. Many of the projects depicted monuments erected in front of the elevated entrances with high colonnades and monumental stairs. Austrian architect Holzmeister, the winner of the competition also envisaged statues or monuments in two different places depicted in his submissions of 1937 and 1938. After the realization of the Grand National Assembly building around 1960's, the issue of building a monument in the site of the Assembly turned into a search for artworks to be done in the Assembly building and Assembly site. For that reason a committee of historians, artists, architects, parliament and senate members assembled a number of times to discuss the character and meaning of the artworks and a monument for Atatürk to be placed. As a result of these discussions, a two stepped competition was decided to determine the Atatürk monument which could not be realized though where the monument should be built was already defined by its architect, Clemens Holzmeister in his early submissions for the parliament building.

Following the Beaux-Arts neo-classical tradition, Holzmeister developed great halls on major and minor axes in the Grand National Assembly building. He was already researching on a parliament house since he was commissioned for the governmental district in Yenışehir. In his scheme for the group of governmental buildings he planned the parliament house at the highest point of the site where it can be reached via an outdoor alley connected with inner squares and gardens. The submitted schemes of the parliament building involved public sculpture especially placed at the front façade in 1937 and the outer space in the front of the façade in 1938. Actually the international competition submissions of Clemens Holzmeister, Albert Laprade, Alois Mezara all had

monument in 1937. Also Hadi Bara and Zühtü Müridoğlu's common work of Barbaros Monument in Beşiktaş , İstanbul (1936) is a significant work of art.

“monumental, classical facades with tall colonnades, and were made even more imposing in the perspective renderings with sharp shadows, statues, flags, inscriptions and wall reliefs” (Bozdoğan 2001:279.) It was no coincidence that the submissions were in harmony with the existing representations of state architecture rather military, solid and permanent. In the first variation of Holzmeister the sculpture was placed at the front plate of the building enhancing the centrality of the building and the axial directionality represented in the rest of the governmental district. The second variation in 1938 exhibited the monument on an obelisk in the middle of the courtyard in front of the colonnaded hall of honor. These variations in the place of the monument to be erected were interpreted by Bernd Nicolai to be the opposite of the variations for the Soviet Palace project of Boris Iofan in 1930s. According to Nicolai, the Lenin Statue was first depicted on a tower, than on a stepped circular construction and lastly on a 450 meters high skyscraper tower. For Nicolai the disappearance of the monumental element could be explained with only speculations however he had found an observation of Sahip İksan Tansuk most significantly enlightening. Nicolai took the interpretation of Tansuk soothing since he speculated that the new president of the Republic, İsmet İnönü preferred to moderate the culture of Atatürk after his death (Nicolai 2000: 116-135). After the death of Atatürk, not only the Atatürk monument but also the building of the new parliament building of the new born nation was cancelled with economic constraints of the Turkish government till 1960’s. From the memoirs of Ziya Payzın, who was one of the students of Clemens Holzmeister and the commissioned architect for the detail drawings of the structure and later in 1949 the representative of Holzmeister as the head of the construction, another story can be formulated. Payzın moderated the common meetings of Assembly and Senate Presidencies under the title of Technical Assistant of General Secretary of the Grand National Assembly in 1976. This means he had quite power and knowledge about the story of the new parliament house. The start of the common meetings were given by the Senate members Bahriye Üçok, Hüsametdin Çelebi, Suphi Gürsoytrak and Osman Nuri Canpolat, who proposed a motion for artworks on Atatürk and his revolutions to be placed in and outside of the Assembly building.

As a response of the National Assembly to the subject matter, Ziya Payzın was invited to work with two representatives from the ministry. As a beginning a brochure on Atatürk monument and a series of monuments on Turkish history was distributed to all parliament members and to 200-300 recognized specialists such as authors, scientists, teachers, academicians, architects, sculptors, painters and artists. By this means the issue of monuments to be erected was opened to public debate. Due to the lack of interest and approaching election interdictions only two responses could be achieved. Anyhow the common meetings of the National Assembly and the Republican Senate resulted with a collection of ideas and a decision of assembling a jury for the

determination of where to build what. This committee also aimed to open a competition to achieve monuments in final. The committee determined Tarık Remzi Baltan as the head of the committee. According to the some of the committee members such as the senate member Hüsametdin Çelebi, instead of a classical Atatürk statue, the quality of Atatürk as the founder of the Turkish Grand National Assembly should be depicted in a composition. He also proposed that a chronological representation of Turkish history could be depicted with a series of monuments. His idea could well be a representation of the growing criticism on colossal statues of Atatürk spreading in nearly all cities. These were generally owned by the municipalities, provincial authorities and state institutions such as schools, hospitals, and state administrative units. It was no coincidence that already in 1964 Atatürk statue competition was opened for 11 cities that had no Atatürk statues by then erected. However the committee had hardship in determining the time span of the Turkish history of the history to be depicted in the Assembly Building. As a reflection of this hardship, in a second session, three variations of historical narrative became dominant. According to Üçok, there were three groups of members supporting these three variations. The first group determined the point of origin from the first appearance of Turkish civilizations such as Huns, Göktürks, Kara-Khanid Khanate and later Anatolian Seljukids. Another group supported that Asian Turks should be out of context and Anatolian civilization should be taken as the basis. According to this group, Hittites, Phrygians and Lydians were the beginning of Anatolian culture and civilization. A third group totally rejected the glorious past to be monumentalized rather than the memory of Mustafa Kemal Atatürk in his efforts in building the Grand National Assembly of Turkey. They believed that what to be monumentalized should be the evolution of the Anatolian Turk via the Republican ideals and cadres, and his struggle, support and participation in the revolutions in the social, economic and political life.

Bahriye Üçok was also in this third group of supporters with Enver Ziya Karal, Hikmet Bayur and Çoşkun Üçok. Afet İnan at first acted in the first group but then changed her mind on the large scope of the representational history of Turkish civilization and became a supporter of second group, which omitted the history of Asian Turks in the series of monuments. Bahriye Üçok declared that the building of Grand National Assembly was already a living monument for celebrating the architect's recognition and giving respect for centuries. That is why she found it necessary to give importance to the monument to be erected. Otherwise any eclectic depiction of the past could have ruined the dignity of the building. Payzın, the technical advisor of the General Secretary, proposed a sketch of monuments to be placed in the site of the Grand National Assembly to the committee. He stated that he envisaged the monument, which Holzmeister proposed on the roof of the parliament, on the level of the stairs this time. Apart from the place discussion, the committee members were also not sure if there should be only one monument or monuments to be placed in the site of the

Assembly. Hüsametdin Çelebi drew attention to the fact that they could not determine the framework of the artworks. The architect and the representative of Public Works Ministry, Orhan Akyürek stated that they had to define the functional needs of the program of the work to be done. The committee members also decided on one common jury for the senate and the Assembly. At the preliminary ideas workshop some interesting ideas were pronounced. The president of the Turkish Language Association proposed there should be three monuments: one for the oldest Turkish state, Şaman Göktürks, who left behind a written monument, one for the first Muslim Turkish State, Kara-Khanid Khanate that known for the written political diary, and one for the founder of the first Turkish Republic and Atatürk's Turkey.

Gönül Tankut suggested that what to be monumentalized urged for a dynamic process. She asked questions on how the hierarchical punctuation should be, where to start and what to handle. In order to produce ideas, Tankut proposed that a symposium should be arranged and a competition should be announced. Another point she wanted to emphasize was the monumental structure of the building. Its architecture is found foreign to its people with the neo-classical type. It could have been depicted as a monumental hill. It is a platform to reflect the sovereignty of the people. In order to compensate this alienation with the society, the artworks and monuments in the site of the Assembly could have been an instance of re-unification. Tankut believed that the discussions went through a path that what is wanted was handled as if to create a museum instead of a monument.

The head of the Chambers of Architects, Yavuz Önen suggested that the ideas should be discussed via the competitions since a very healthy and objective synthesis is needed rather than focusing on a dominant culture and its interpretations. After this preliminary ideas workshop was held, the general council determined a scientific committee of six specialists. For Turkish Revolution History (Prof. Dr. Afet İnan), Turkish Science History (Prof. Dr. Aydın Sayılı), General Turkish History (Prof. Dr. Çoşkun Üçok), Art History (Prof. Dr. Oluş Arık), Ornamentation and Interior Architecture (Prof. Architect Sadun Ersin), Turkish War History (Sadık Atak). These specialists proposed monument subjects for the site of the Assembly according to their fields and ideas that are developed during the preliminary ideas workshop. According to the report of the committee for the monuments, the artworks and their places are decided as:

1. Constitution and Secularism (Monument-Sculpture-Caligraphy): from the first constitution of 1876 to the current constitution and secularism as the basic revolution of modernization to depicted at the front garden from the street to the cascaded pool.

2. Foundation of the Turkish Republic (Monument-Sculpture-Caligraphy): a composition depicting the War of Independence and the foundation the Turkish Republic between 1918 and 1939 placed at the east entrance on the Atatürk Boulevard.

3. Revolutions of Atatürk (Relief-Sculpture-Caligraphy): a composition depicting the revolutions of Atatürk at the courtyard of the Hall of Honor on the massive side walls between the pillars.

4. Science, Art and Culture (Relief-Sculpture-Caligraphy): allegorical composition of terms of science, art and culture to be placed at the Dikmen Gate with the potential to grow inside.

5. Atatürk (Sculpture): a colossal Atatürk Statue between the gate of Hall of Honor and the flag pillars.

6. The first President of the Republic and State Founder Atatürk (Caligraphy-Sculpture-Relief): a chronological representation of the statesmanship of Atatürk between 1919 and 1939 to be depicted as relieves and writings on the walls of Hall of Honor.

7. Turkish Ancestors (Relief-Sculpture): Masks and busts of 14-15 Turkish ancestors , Atatürk in the middle, to be placed in the niches of the Hall of Honour, in original clothes and facial expressions. This subject of monuments is voted since it is thought it may result with museufication of the Great National Assembly, left for jury consultation.

8. The Contribution of Turks to Civilization and Atatürk giving value to Science: left for jury consultation.

9. The Basic Development Periods of National Culture and Civilization throughout Turkish History (Painting-Seramics): terms which are from the B. C 3000 years till today, Sumerian and Hittite Laws, Egypt Treaty, first known writing, first state governed by the rule of law, first school, inscriptions before and after Uygur Civilizations as copies of molds to be placed at the south entrance of the public axis.

10. Turkish Arts of Miniature and Painting (Painting): depictions of Ottoman-Turkish miniature art on two panels in the ceremonial hall.

The committee also decided that the awards should be organized under two groups as the Senate and the National Assembly Awards. For the selection of the jury members, letters were sent to all art and science institutions asking for their list of nominees. 18 out of 38 letters were returned and committee sent them the noble list of members in reply. Due to this letter sent by the head of the monuments committee, Tarık Remzi Baltan with the date of 4th of August in 1976, the head of the Chamber of architects replied with a criticism on the method of jury selection. Kırçak asked if the

arts jury was decided by a ministerial decision since the jury was composed of representatives of ministries of Culture and Development and Housing, four departments of State Fine Arts Academy, a related University, Faculty of Istanbul Technical University, a related administrative office, a related outside representative of administration and Chamber of Architects.³

In January 1977 with a common meeting of Senate and National Assembly Presidencies Council, it was decided that a single monument for Atatürk in the garden of the Grand National Assembly should be placed and a piece of verse should be added as in Taksim monument existed. Finally a national competition was decided to be launched in May 1978 for the first President of the Grand National Assembly, Statesman and the founder of the State, for Atatürk at the exact place where the jury announced as in front of the entrance hall in the courtyard of Hall of Honour. However the Assembly Foundation, a new agent in the history of the Grand National Assembly founded in February 1978 during the Assembly Presidency of Cahit Karakaş launched a two stepped competition for the Atatürk Monument in November 1978, while Behruz Çinici was the member of the Foundation's executive board. The advisory board was composed of Cahit Karakaş (President) and Behruz Çinici (architect). The jury members were composed of Zerrin Bölükbaşı (sculptor), Vedat Dalokay (Architect, ITU), Turan Erol (Painter, DGSA), Sadun Ersin (Interior Architect, DGSA), Orhan Özgüner (Architect, DGSA) and İsmail Tunalı (Art Critic). Deputy members were announced as Süha Özkan (Architect, METU) and Muzaffer Ertoran (Sculptor, DGSA).

Just a year before the 1980 intervention, there were many conflicts between the state institutions and civil organizations. Chamber of Architects criticized the method of jury selection and the handling of the competition so that Cansen Sönmez and Vedat Dalokay resigned from the jury memberships with the call of the Chamber of Architects. However all criticism was not for the competition, it was also for the attainment of the projects via invited competitions such as for the Public Relations Building of the Grand National Assembly. The Senate had already announced a competition for the Senate Building in 1979. In the stressful atmosphere there was another event approaching, the intervention of 1980 approaching. The competition for the Atatürk monument was handled in two stages in 1979 and 1980. Holzmeister was also invited to the jury. According to Behruz Çinici, because of his age, Holzmeister could not attend the jury meetings. However, the photographs of the works submitted were sent to Holzmeister, residing in Austria at the time. Çinici explained that Holzmeister determined the place of the monument, and sent his ideas with some sketches to the jury. In these sketches he had drawn an amphitheater for 5000 people and a people's forum of 20 x 20 meters

³ The jury members were determined as Gürdal Duyar (Sculpture), Devrim Erbil (Painting), Sadi Diren (Seramik), Emin Barın (Calligraphy), Ziya Payzın (architect), Doğan Kuban (architect and Dean of the Faculty, ITU), Nezih Eldem (architect and profesör), Sadun Ersin (architect and profesör), Orhan Akyürek (Interior architect)

facing the protocol entrance of the building. Holzmeister in his letter stated that “this place becomes the symbol of a free nation. I feel that I am fulfilling another responsibility on behalf of Atatürk’s memory” (Çinici 1995). He had always a vision of the free people of a new nation walking to the parliament via open spaces between the governmental buildings to come together in a people’s forum or a square. Holzmeister in an interview realized with Nazmi Kal and published by Balamir, states that he sent the proposals and the site selection to the jury as a jury member. In that interview he states that some architects were eager to change the architecture and layout of the parliament though it was already determined where to build the Atatürk monument in his layouts. According to that people should not stand behind the Atatürk monument. On the contrary the monument should be surrounded by people (Balamir 2002: 18). The competition program demanded a monument structure that should be solved with the physical environment enabling public ceremonies around the monument. According to Hüseyin Gezer, Holzmeister was effective in the placement of the monument not in the front garden but near the side wall of the Senate Block as he sent in the letter to the jury. By this maneuver, he aimed at breaking the axuality and taking the monument aside so that this would enable people stand not at the back of the monument but always at the front and between people. This actually coincides with his ideal of a civic forum, people approaching the parliament so that the monument at the side rather than at the center is not any more an obstacle either visual or physical. Of all the 43 submissions at the first stage, only 10 were selected for the next stage. For the second stage, they were asked to make changes, extra drawings and different scale models. Amongst them Hüseyin Gezer (sculptor) and İmran Gezer (architect) project was chosen as the winner. The second prize went to Mehmet Aksoy (sculptor) and Canan Erselçuk (architect) and the third went to Sadi Çalık (sculptor) and Fatih Gorbon (architect). In an interview with Behruz Çinici, he states that it could have been better that Mehmet Aksoy got the first prize.

Gezer defined two criteria that were effective in the physical arrangement of the monument (Gezer 1979:131). The first one was the building itself. The second one was the formal ambiance due the place of the monument. The words speaking for the monument was chosen amongst Atatürk’s sayings such as “Independence and Freedom is my character”. Their composition was defined by three figures: Atatürk figure, Man figure and Girl Figure. Atatürk figure in the composition has five meters height. Atatürk is depicted in civil clothes and pictured as walking reflecting his progressive character. Man figure is facing towards the İnönü Boulevard, with a flag representing independence. Girl figure is facing towards the Grand National Assembly building, with a torch of freedom. The second prize was awarded because of its plastic quality and sensitive approach for producing semi-open spaces under a thorn-out eave. However it was criticized because of its indirect relations with the ceremonial spaces. The third

prize was also applauded for its plastic quality. Again the volumetric composition of the ring structure dividing the ceremonial court to back and front spaces was not found good enough. Of all the ten second step submissions general criticism was on the competition between the monument and the building itself. After the determination of the project in 1979, the construction process of nearly two years started. The opening of the monument was hurried to the centennial anniversary of Atatürk's birthday. The bronze model was done in Hungary. Prof. Afet İnan, architect Behruz Çinici and the prof. Enver Ziya Karal were sent to Budapest to control the 1/1 scale gypsum model in 1980. Cahit Karakaş goes with the intervention of 1980. Finally the Atatürk monument was opened to public on the 19th of May in 1981 by Kenan Evren. The monument faces the ceremonial place and is a node for remembrance of the founder of the Grand National Assembly and the Turkish Republic. It accompanies some formal rituals of the Grand National Assembly such as state ceremonies in national holidays, welcome ceremonies for foreign visitors such as ambassadors, speakers of other nations and presidents. By this way the monument enhances to the civic quality of the space. The placement of the monument at the side rather than in the center of the ceremonial court exhibits irregularity enabling urban vistas and provides space for ceremonial gatherings of crowds.

In this study it is aimed to depict the story of Atatürk monument in the Grand National Assembly of Turkey with its diverse actors and conflicts. It is also relevant to say that when political turmoils are in case where the bounds of the people and the power structures are damaged, the artworks may be operative in restoration of national unity and act as forms of public sedative. Though sometimes detailed and hard work of cadres of power can be criticized and have the risk of becoming a vast because of the changing actors due to the long time spent for the idealization process of the artwork in the changing climate of political framework. The Atatürk monument with a nearly 40 years of discussion process is a very significant case for Turkish sculpture, politics, art and architecture. It was also very interesting that despite the preliminary ideas workshop and long discussions in the working committees of the National Assembly and the Senate, the type of the monumental representation was chosen as the colossal type by the jury. Maybe it was found safe and away from the very productive however un-resulted discussion produced so far. Vale (1992) discusses the infusion of national symbolism as a time taking period for emerging states in the physical environment so that there would be alterations due to city growth and development, and personal or group reactions against the government sponsored acts. This is valid for the unrealized and changed parts of the governmental district of Ankara as well. The disappearance of the civic forum between the ministries and the parliament in years is an outcome of these reactions appearing as physical alterations in the plan, architecture of the buildings as well as involvement of the monuments.

Bu çalışma Türkiye’de 1937’lerden 1980’lerin politik ve siyasal iklimine uzanan bir süreç içerisinde Türkiye Büyük Millet Meclisi kampüsü ve bağlamı içerisinde Atatürk için inşa edilecek olan anıt heykelin üzerinde üretilen düşünce ve tartışmaların bir okumasını gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada analiz edilen veriler büyük ölçüde 1976 ve 1980 yılları arasında Millet Meclisi ve Cumhuriyet Senatosunun çalışma komitelerinin rapor ve toplantı tutanaklarına dayandırılmaktadır.

Kuruluş yıllarından 20.yüzyılın ortalarına kadar ki süreçte Cumhuriyet dönemi tarihsel sürecinin devlet mimarisi alanının yabancı mimarların hâkimiyeti altında geçmesi gibi aynı dönemde Türk heykeltıraşlarını, mimar ve sanatçıları görebilmek pek yaygın değildi. Bu durum çoklukla ancak 1882’den sonra resim, heykel, mimarlık ve kaligrafi alanlarında ders vermeye başlayan Sanayi Nefise mektebinin ilk kırk yılında sadece dört Türk sanatçı yetiştirebilmesi ile açıklanabilir (Gezer 1984: 17).⁴ Cumhuriyetin kuruluş yıllarında 1920’ler de Türk öğrenciler Avrupa’ya sanat eğitimi almaya gönderildiyse de İkinci Dünya Savaşının yaşattığı gecikmeler ve 1937’den sonra Belling’in akademiye gelmesi sebebiyle 1940’lara kadar heykel eğitimi için bu durum geçerli olamamıştır (Gezer 1984: 15). Bununla beraber 1930’larda ulusal bilincin uyandırılması için Cumhuriyet kadrosunun getirdiği yeni düzeninin sahiplenilmesi amacıyla yabancı sanatçılar tarafından kent meydanlarına inşa edilen birçok anıt eser gerçekleştirilmiştir. Şan ve şeref dolu geçmişin biçimsel anlatımları kent meydanlarında halka sunulmuştur. Zafer anlatımlarının biçimsel anlatıları büyük kurtarıcı Atatürk’ü çoğunlukla askeri kıyafetlerle at üstünde, nadir olarak ise İstanbul, Tekirdağ, Muğla ve Isparta’daki anıtlarda olduğu üzere sivil olarak resmedildiği biçimsel temsillerinden oluşmaktaydı. Gezer’e göre, heykel terimi kent repertuarında Atatürk heykeli özdeşleşmekteydi. Bununla beraber yabancı heykeltıraşların ve sanatçıların durumu gazete ve dergilerde aydınlanmış burjuvazi tarafından eleştirilmeye başlamıştı. Mesela Ahmet Haşim böylesi bir durum için “büyük anıt ve heykel dikilecek yerde, bugün için bir mermer kütesi ya da külçe bronz koyalım ve altına ‘Türk sanatçısı yetişinceye kadar’” diye yazalım der (Gezer 1984:20). Buna ek olarak Kenan Yontunç, Çorum kenti için ürettiği ilk Atatürk heykelini diğer iki kent, Elazığ ve Kayseri için yeniden üreterek ünlenen Türk heykeltıraş, Mustafa Kemal Atatürk’ten kent heykellerinin bu alanda yeni, gelişmemiş ve pratiğe ihtiyacı olan Türk sanatçılarına bırakılması istemiştir. Atatürk ve Yontunç arasında geçen bu konuşmadan sonra Türk sanatçıların kamu anıt ve heykellerinde daha fazla söz sahibi olduğuna inanılır. Kamu heykelleri büyük kentlerden küçük kasaba ve köylere yayılmaktadır.⁵ Böylesi bir gelişme yayılan

⁴ Hüseyin Gezer’e göre bu dört sanatçı İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel’dir.

⁵ Yabancı sanatçılar yanında Türk sanatçılar da 1930’lardan sonra kent anıt heykelleri üretmişlerdir. Kenan Yontunç Çorum ve Edirne Heykelleri (1931), Rahip Aşir Acudoğlu, Menemen-Kublay Anıtı (1932), Kenan Yontunç, Silifke Heykeli (1934), Hadi Bara İstanbul-Harbiye Atatürk heykeli (1937), Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, Beşiktaş-Barbaros Anıtı, İstanbul (1936)

hareketin kurumların kurucuları ve önemli kamu hizmeti vermiş kişilerin adına kamu heykeli dikme şekline dönüşmesini de vurgulamaktadır. Birçoklarına göre kamu heykelini yaptırılanlar genellikle belediyeler ve büyük kentler için vilayetlerdir. Yine birçoklarına göre kapsayıcılığı açısından en büyük ve önemli kamu heykel çalışması 1952 ve 1953 yılları arasında Belling'in yönetiminde birçok sanatçının görev aldığı iki grup üç farklı figürden oluşan heykel kompozisyonları ile Anıt Kabir için gerçekleştirilmiştir.

Türk heykelciliği için bir başka önemli durum Büyük Millet Meclis Başkanlığı Konseyinin Atatürk'ün 100. doğumünü etkinlikleri için başlatacağı Atatürk heykeli girişimiydi. 100.yıl kutlamaları içinde bir anma etkinliği olarak algılansa da, meclis kampüsü içerisinde Atatürk için bir anıt eser arayışı 1937'de Türkiye Büyük Millet Meclisi için açılan uluslararası yarışmadan beri yaklaşık 40 yıldır Türk parlamentosunun ajandasında yer almaktaydı. Gelecekte yapılması hayal edilen bir anıt için ilk tasvirler 1937 yarışma teslimlerindeki perspektif ve cephe çizimlerinde bulunmaktadır. Birçok projede yüksek kolonatl ve anıtsal merdivenlerle yükseltilmiş girişlerin önünde çeşitli anıt ve heykel tasvirleri yer almaktadır. Yarışmanın birinci Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister de 1937 yarışma tesliminde olmak üzere Meclis yapısının giriş kolonatinin üstünde ve 1938 çalışma çizimlerinde bu yapının önünde bir obeliskin üzerinde olmak üzere iki farklı yer ve şekilde anıt heykeller tasvir etmiştir.

1960'larda Büyük Millet Meclisi yapısının inşa edilmesinden sonra Meclis kampüsünde inşa edilecek olan bir Atatürk anıt heykeli konusu Meclis binası içinde ve arazisinde yapılacak sanat eserleri arayışının içerisinde yer almıştır. Bu sebeple tarihçiler, sanatçılar, mimarlar, meclis ve senato üyelerinden oluşan bir komisyon yapılacak sanat eserlerini ve Atatürk için yapılacak anıt heykelin karakter ve anlamlarını tartışmak üzere birçok kez biraraya gelmiştir. Bu tartışmalar sonucunda Clemens Hozlmeister tarafından yarışma ve sonrasında ürettiği çizimlerde yeri bile belirtilmesine rağmen inşa edilmeyen Atatürk heykeli için iki aşamalı bir yarışma açılmasına karar verilmiştir.

Beaux-Arts neoklasik geleneğini sürdüren Holzmeister Büyük Millet Meclisi binasında ana ve ikincil akslarda büyük salonlar geliştirmiştir. Yenişehir'de yapmak için görevlendirildiği Bakanlıklar Kompleksi için daha öncesinden zaten bir parlamento binası yapısının araştırmalarını ve eskizlerini yapmaya başlamıştı. Henüz 1934'te Bakanlıklar için ürettiği binalar grubunda parlamento binasını arazinin en yüksek noktasına yerleştirerek iç meydanlar ve bahçeler arasından geçen bir açık hava koridoru ile ulaşılmasını önermişti. Meclis binası için ürettiği şemalarda ise anıt heykel 1937'de cephede yer alırken, 1938'de meclis önündeki törenler için kullanılacak açık alanda yer gösterilmiştir. Büyük Millet Meclisi için açılan yarışmada dönemin neo-klasik

mimari dili etkin olmuştur. Clemens Holzmeister, Albert Laprade ve Alois Mezara'nın yüksek kolonatl  anıtsal, klasik cepheleri perspektif çizimlerinde kullanılan keskin gölgeler, heykeller, bayraklar, yazıtlar ve duvar r lyepleri ile daha da heybetli olmuşlardır (Bozdoğan 2001: 279). Bu teslimlerin varolan devlet mimarisi temsillerine uygun bir şekilde askeri, sağlam ve kalıcı tasavvurlardan oluşması bir tesadüf değildi.

Holzmeister'in ilk varyasyonunda alınlığın üstüne yerleştirilen heykel yapının merkeziliğini ve Bakanlıklar Kompleksi'nin geri kalanında da gözlemlenen aksiyel yönlenmenin etkisini arttırmıştır. İkinci varyasyonda anıt heykel bir obelisk üzerinde kolonatl  şeref holünün önündeki avlunun ortasında tasvir edilmiştir. Bernd Nicolai dikilecek anıtın yer seçimindeki bu değişiklikleri Boris Iofan'ın 1931-1933 yıllarında gerçekleştirilen Sovyet Sarayı mimarlık yarışmasında g zlemlenin tam aksi olduğu şeklinde yorumlamıştır. Buna göre, Iofan'ın neoklasik yapısında Lenin heykeli ilk once bir kule üzerinde, sonra Iofan, Vladimir Schuko ve Vladimir Gelfreikh tarafından yapılan yenilemelerinde sırasıyla once basamaklı dairesel bir yapının üzerinde ve sonra 450 metrelik bir gökdelen kulesi üzerinde resmedilmiştir. Nicolai meclisin inşasında bu anıtsal heykel elemanın yok olmasını Sahip İksan Tansuk'un bir gözlemine dayanarak ancak spekulasyonlarla açıklanabileceğini savunur. Buna göre Tansuk Atatürk'ün ölümünden sonra yeni Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün Atatürk kültürünü zayıflatmayı seçtiğini iddia eder (Nicolai 2000: 116-135). Atatürk'ün ölümünden sonra sadece Atatürk heykeli değil, meclisin inşaası da bir duraklama ve erteleme sürecine girer.

Clemens Holzmeister'in öğrencilerinden biri, meclis yapısının detay çizimleri için görevlendirilen mimarı ve 1949'dan sonra Holzmeister'in temsilcisi olan Ziya Payzın'ın anlattıklarından bir başka hik ye daha formüle edilebilir. Payzın Meclis ve Senato Başkanlıklarının ortak toplantılarını 1976 yılında Büyük Millet Meclisi Genel Sekreterliği Teknik Danışmanı olarak yürütmekle görevlendirilmiştir. Buna göre yeni meclis yapısının hik yesinde ilgili güce ve bilgiye sahiptir. Ortak toplantıların başlatılması Senato  yeleri Bahriye  çok, Hüsamettin Çelebi, Suphi Gürsoytrak ve Osman Nuri Canpolat'ın Atatürk ve devrimleri üzerine meclis içinde ve dışında yapılacak sanat eserleri için bir önerge vermesi ile olmuştur.

Millet Meclisi bu önergeye cevaben Ziya Payzın'ı Bakanlıktan iki temsilci ile beraber konu ile ilgili çalışmalar yapmak üzere davet etmiştir. Bir başlangıç olarak yapılacak olan bir Atatürk Anıtı ve Türk tarihi üzerine bir anıtlar dizisi üstüne bir tanıtım broşürü düzenlenmiş ve bu broşür tüm parlamento üyelerine, sayıları 200-300'  bulan konularında uzman yazar, bilimadamı,  ğretmen, akademisyen, mimar, heykeltıraş, ressam ve sanat lara dağıtılmıştır. Bu araçla yapılacak olan anıtlar konusu kamuoyuna sunulmuştur. Biraz konuya ilginin azlığı biraz da yaklaşan seçim yasaklarından dolayı sadece iki dönüt elde edilebilmiştir. Bununla beraber Millet Meclisi ve Cumhuriyet Senatosu ortak toplantılarında farklı düşüncelerden oluşan bir

koleksiyon elde edilmiş ve nerede ne yapılmasına karar verecek olan bir jüri belirlenmesinde karar kılınmıştır. Bu komisyon en sonunda anıtlar için de bir yarışma açılmasını amaçlamaktadır. Komite Tarık Remzi Baltan'ı başkan olarak seçmiştir. Senato üyesi Hüsametdin Çelebi gibi bazı komite üyelerine göre, klasik bir Atatürk heykeli yerine Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kurucusu Atatürk'ün kalitesi bir kompozisyon halinde anlatılmalıydı. Çelebi aynı zamanda Türk tarihinin kronolojik bir temsilinin bir dizi anıt ile anlatılmasını önerdi. Atatürk anıtı için önerdiği düşünceler neredeyse bütün şehirlere yayılmış olan dev Atatürk heykelleri için büyüyen eleştirilerin bir yansıması gibi kabul edilebilir. Bu heykeller belediyeler, büyük vilayetler ve okul, hastane, kamu idarelerine ait devlet kurumları tarafından yaptırılıyordu. Sadece 1964'te Atatürk heykeli olmayan 11 kent için bir heykel yarışması açılması tesadüf değildi.

Bütün bunlarla beraber anıtlar komitesi Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde anlatılacak olan Türk tarihinin zaman aralığını belirlemede zorluk yaşıyordu. Bu zorluğun bir neticesi olarak, ikinci bir toplantıda, üç farklı tarih anlatımı öne çıkıyordu. Üçok'a göre, komitede üç farklı anlatımı savunan üç grup oluşmuştu. Birinci grup mecliste anıtlaştırılacak olan Türk tarihinin temsili başlangıcını Hunlar, Göktürkler ve Karahanlılar gibi Türk medeniyetlerine daha sonrasında Anadolu Selçuklularına dayandırıyor. Bir diğer grup Asya Türklerini bağlam dışı bırakıyor ve Anadolu medeniyetlerinin temel alınması gerektiğini savunuyordu. Bu gruba göre Hititler, Frigler ve Lidyalılar Anadolu kültürünün ve medeniyetinin başlangıcı olarak alınmalıydı. Sonuncu grup ise meclis içerisinde şerefli Türk tarihinin resmedilmesi yerine Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni kurarken ki çabalarının hatırası anıtlaştırılmalıydı. Bu gruba göre Anadolu Türk'ünün Cumhuriyet ideal ve kadrolarınca evrimleşmesi, mücadelesi, desteği ve sosyal, ekonomik, siyasal yaşam içindeki devrimlere katılımı anıtlaştırılmalıydı. Bahriye Üçok da üçüncü grubun destekçileri Enver Ziya Karal, Hikmet Bayur ve Çoşkun Üçok ile aynı gruptaydı. Bu grup parlamentonun önüne konulacak bir anıt istendiğine göre parlamento tarihinin çıkışının temel alınması gerektiğini savunmaktaydılar. Afet İnan ilk başta birinci grup içinde yer alsa da tartışmaların devamında Türk medeniyetinin temsili tarihinin çok geniş bir şekilde yer almasına karşı olmuş ve Asya Türklerinin tarihiyle anıtlar dizisini ilgili tutmayan ikinci grupta yer almıştır. Bahriye Üçok'a göre Büyük Millet Meclisi çağlar boyu mimarının ve geliştiricilerinin ününü yaşatacak ve saygı duyuracak bir yaşayan anıttır. Önüne dikilecek anıt da aynı şekilde önemsenmelidir diye belirtmektedir. Bütün tarihi bir arada özetlemeye çalışmanın bu eseri bozacağı kanısındadır. Payzın bu esnada komiteye Büyük Millet Meclisine yerleştirilecek anıtlar ile ilgili bir eskiz sunmuştur. Holzmeister'in çatıya koyduğu anıt heykelini kendisinin girişin önündeki merdivenler üzerinde düşündüğünü belirtir. Holzmeister'in kolonların yanlarını motifli işlediğini, bunu yaparken oraya heykel gelecek diye düşündüğünü belirtir. Fakat çatıda resmedilen heykelin bazı sakıncaları görüldüğünden bahseder. Aslında Payzın şunu

önerir. Şeref holünde Atatürk'ün başkan olarak ifadesi yer alabilir. Onun arkasında tarihin gerisine giden, Cumhuriyetten değil daha geriye orta Asya'ya giden bir tarih teması işlenebilir diye ifade etmiştir. Bahriye Üçok ise parlamento öncesine gidilirse karışıklık olacağından bahseder. Ona göre Milli mücadelede hizmeti geçenlerin burada yer alması ve ancak amacın parlamento ve devrimlerin istikametinde olması gerektiğini belirtir.

Meclis yerleşkesine yerleştirilecek anıtların yerlerinin yanında bir başka tartışılan konu ise konulacak anıtın tekliği ya da bir dizi anıttan oluşacak olmasıdır. Aslında tam da bu noktada Hüsamettin Çelebi yapılacak sanat eserlerinin çerçevesini belirleyemediklerini ifade eder. Yapılacak anıt için Türkiye Büyük Millet Meclisinin Atatürk'ün sivil olarak görevini yerine getirdiği, meclis ve devlet kurucusu olarak resmedildiği yer olmasının önemine dikkat çeker. Aslında tek anıt için sivil Atatürk tasvirinin yerinde olacağından ve eğer anıtlar dizisi olacaksa daha geniş bir çerçevede bakılmasının sakıncası olmayacağından bahseder. Bu çerçeve için İngiliz ve Amerikan parlamentolarında heykeli ya da büstleri konulan kişilerin çeşitliliğinden ve ayrıca anıt ve sanat eserlerinde parlamento ve kanun koyucuların geniş tarihsel çerçevesinin anlatıldığından dem vurur. Bayındırlık Bakanlığı Yüksek Mimarı Orhan Akyürek tam bu noktada bir ihtiyaç programının belirlenmesi gerektiğine dikkat çeker. Yarışmanın jüri belirleme sürecinin nasıl olacağı tartışılır. Buna göre Meclis ve Senato için tek bir ortak jüri belirlenmesine karar verilir. Aslında önfikirler tartışma toplantısında ilginç bildirimler ve fikirler sunulmuştur. Türk Dil Kurumu başkanı arkasında yazılı bir anıt bırakan en eski Türk devleti, Şaman Göktürkler, yazılı politik bir günlük bırakan Müslüman Türk devleti Karahanlılar ve Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Atatürk ve Atatürk'ün Türkiyesi için üç farklı anıt tasarlanmasını önerir.

Gönül Tankut neyin anıtlştırılacağına kararlaştırmasının dinamik bir süreç ifade ettiğini belirtir. Hiyerarşik vurgulamanın nasıl yapılacağı, nerden başlanılıp neyin ele alınacağı üzerine sorular sorar. Bu konuda düşüncelerin üretilmesi için bir sempozyum düzenlenmesi ve bir de yarışma açılması gerekliliğini belirtir. Bir başka önemseddiği konu ise binanın kendisinin anıtsal yapısıdır. Tankut'a göre Büyük Millet Meclisi neoklasik mimarisi ile kendi halkı tarafından yabancılanır. Oysaki halka anıtsal bir tepe şeklinde anlatılabilir. Meclis halkın egemenliğinin yansıtıldığı bir platformdur. Toplumla yabancılaşmasının etkilerini yatıştırmak üzere meclis yerleşkesindeki sanat yapıtları ve anıtlar halkla yapıyı yeniden biraraya getirecek bir şekile getirilebilir. Tankut'a göre tartışmalar bir anıt oluşturmaktan ziyade bir müze yaratmak üzerine yoğunlaşmaktadır. Mimarlar Odası başkanı Yavuz Önen'in önerisine göre ise baskın bir kültür ve onun yorumlarının tartışılması yerine sağlıklı ve objektif bir senteze ulaşmak için düşüncelerin yarışmalar aracılığıyla tartışılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Önfigürlerden sonra anıtlar komitesi 6 uzmandan oluşan bir bilim heyeti toplanmasına karar verir. Türk devrim tarihi (Prof. Afet İnan), Türk Bilim tarihi (Prof. Aydın Sayılı), Genel Türk Tarihi (Prof. Dr. Çoşkun Üçok), Sanat Tarihi (Prof. Dr. Oluş Arık), Süsleme ve İç Mimarlık (Prof. Mimar Sadun Ersin), Türk Savaş Tarihi (Sadık Atak)'tan oluşan bilim heyeti alanlarına ve önfigürlerden gelen düşüncelere göre Meclis yerleşkesi içinde yer alacak anıt özneleri önerdiler. Anıtlar komitesi başkanlığı raporunda belirtildiği üzere Bilim Komitesinin tespit ve teklif ettiği anıt ve sanat yapıtları ile bunlar için öngörülen mahaller aşağıdaki gibidir.

1. Anayasa ve Laiklik Anıtı (Anıt-Heykel-Yazı): Devrimlerin temelini oluşturan ve çağdaşlaşma anlamına gelen laiklik ilkesinin temel olarak benimsendiği 1876 Anayasasından itibaren anayasal konu olarak ele alınması,

2. Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşu (Anıt-Heykel-Yazı): Atatürk bulvarından girişte (Doğu girişi) Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyetin kuruluşu temasının işlenmesi,

3. Atatürk Devrimleri (Rölyef-Heykel-Yazı): Şeref avlusunda bayrak direkleri arasında kürsü, çeşme, kitabeler ve masif yan duvarlar üzerinde bir kompozisyon içerisinde Atatürk Devrimlerinin işlenmesi,

4. Bilim, Sanat ve Kültür (Rölyef-Heykel-Yazı): Dikmen yolu girişinde Bilim, Sanat ve Kültür kavramlarının alegorik kompozisyonlarla canlandırılması,

5. Atatürk (Heykel) : Şeref Avlusunda Şeref kapısı ile bayrak direkleri arasında uygun bir yerde kolossal bir Atatürk anıtı dikilmesi,

6. T.B.M.Meclisinin İlk Başkanı ve Devlet Kurucusu Atatürk (Yazı-Heykel-Rölyef): Şeref holünde Atatürk'ün Devlet adamlığının belirleyici olduğu bir kompozisyon yapılması,

7. Türk Büyükleri (Rölyef-Heykel): Şeref galerisinde altın mozaik nişleri arasında mask ve büstler halinde ortada Atatürk olmak üzere kendilerine özgü kıyafet ve çehreleriyle 14-15 Türk büyüğünün resmedilmesi istenmiştir. Meclis binasının müzeleşmesi çekincesinden dolayı 5 oy mekanın boş kalması, 5 oy herhangi bir şekilde değerlendirilmesine verilmiştir. Jüri incelemesine bırakılmıştır.

8. Türklerin Uygarlığa Katkısı ve Atatürk'ün Bilime verdiği Değer (Resim-Seramik): Şeref holünün duvarlarında yazıt ve figür olarak işlenmesi jüri incelemesine bırakılmıştır.

9. Türk Tarihinde Ulusal Kültür ve Uygarlığın Temel Gelişim Değerleri (Heykel-Rölyef-Yazı): Güney halk girişi ekseninde M.Ö. 3.binden bu yana Sümer, Hitit kanunları, Mısır Andlaşması, ilk yazı, ilk hukuk devleti, ilk okul gibi değerlerle Orhun yazıtları öncesi ve sonrası yazıtların, mülajların kopyalarından oluşan kompozisyonlar,

10. Türk Minyatür ve Resim Sanatı (Resim): Tören salonunda giriş kapısının sağında ve solunda iki pano halinde Osmanlı-Türk Minyatür sanatı ile Türk yaşantısı, ağırlama, tören temalarının işlenmesi, boş yerlerde çağdaş Türk ressamlarının eserlerinden yararlanılması,

Komite 1, 4, 5, 7, 9 numaralı anıtların Cumhuriyet Senatosu ödülüne, 2, 3, 6, 8, 10 numaralı anıtların ise Millet Meclisi ödülüne konu olmasını karar vermiştir. Jüri üyelerinin seçimi için tüm sanat ve bilim kurumlarına jüri aday listelerini isteyen mektuplar gönderilmiştir. Gönderilen 38 mektuptan 18 tanesi geri dönüş yapmış ve komite asil jüri üyelerini belirleyip bu kurumlara göndermiştir. Komite başkanı Tarık Remzi Baltan tarafından 4 Ağustos 1976'ta gönderilen mektuba istinaden Mimarlar Odası Başkanlığı jüri seçim metodunu eleştiren bir cevap metni hazırlamıştır. Kırçak jüri seçiminde sanat jürisinin (asil üyeler) Bakanlık kararı ile yapılmış olup olmadığını sorgulamıştır. Zira asil jüri üyeleri Kültür, Gelişme ve Konut bakanlığı temsilcileri, 4 güzel sanatlar alan üyesi, bir ilgili üniversite temsilcisi (İTÜ), bir içeriden idari ofis temsilcisi, bir dışarıdan idari ofis temsilcisi ve bir Mimarlar Odası temsilcisinden oluşmaktadır.⁶

Tüm bu önfikir araştırmaları, anıtlar komitesi ortak toplantıları, bilim heyeti önerilerine rağmen 20 Ocak 1977'de gerçekleşen Senato ve Millet Meclisi Başkanlık Divanları ortak toplantısında TBMM Anıtlar ve Sanat Yapıtları komitesinin önerdiği rapordaki anıtlardan vazgeçilmek suretiyle Atatürk için tek bir heykel yarışması açılmasına karar verilmiştir. Toplantı kararından anlaşılacağı üzere bu anıta Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda olduğu gibi tek bir parça söz eklenmesine Cumhuriyet Senatosu Başkanvekili Mehmet Ünalı'nın önerisiyle karar verilmiştir. Sonuç olarak Mayıs 1978'de Büyük Millet Meclisi'nin kurucusu, Devlet Adamı ve Devlet kurucusu, Atatürk için jürinin belirttiği gibi Şeref Avlusunun ortasında olmak üzere bir heykel dikilmesi üzerine ulusal bir yarışma ilan edilmesine karar verilmiştir. Alınan kararlardaki sürekliliğin kırılmasında 5 Haziran 1977'de gerçekleştirilen genel seçimler öncesi yoğun atmosfer sırasında hızlı kararların alınması etkili olmuş olabilir. Bu hızlı karardan belki de bir dönüş olarak yorumlanabilecek bir gelişme yaşanmıştır. Büyük Millet Meclisi tarihine Şubat 1978'de giren yeni bir kurumsal aktör olan Meclis Vakfı, Cahit Karakaş başkanlığında ve Behruz Çinici'nin yönetim kurulu üyeliğinde Atatürk heykeli için Kasım 1978'te iki aşamalı bir yarışma ilan etmiştir. Bu yarışmanın danışman jüri üyeleri Cahit Karakaş ve Behruz Çinici olmuştur. Asil jüri üyeleri ise Zerrin Bölükbaşı (heykeltraş), Vedat Dalokay (Mimar, İTÜ), Turan Erol (Ressam, DGSA), Sadun Ersin (İç Mimar, DGSA), Orhan Özgüner (Mimar, DGSA) ve İsmail Tunalı (Sanat Eleştirmeni) olarak belirlenmiştir. Yedek üyeler ise Süha Özkan (Mimar, ODTÜ) ve Muzaffer Ertoran (Heykeltraş, DGSA) olarak belirlenmiştir.

1980 darbesinden bir yıl öncesinde devlet kurumları ve sivil toplum örgütleri arasında pek çok fikir ayrılığı gözlemlenmekteydi. Mimarlar Odası yarışmanın jüri seçme metodunu ve yürütülmesini keskin bir dille eleştiriyordu ki Cansen Sönmez ve

⁶ Asil jüri üyeleri Gürdal Duyar (Heykel), Devrim Erbil (Resim), Sadi Diren (Seramik), Emin Barın (Yazı), Ziya Payzın (Mimar), Doğan Kuban (Mimar ve Fakülte Dekanı, İTÜ), Nezih Eldem (Mimar ve Profesör), Sadun Ersin (Mimar ve Profesör), Orhan Akyürek (İç Mimar) dan oluşmaktadır.

Vedat Dalokay Mimarlar Odasının çağrısıyla yarışma jürisinden çekilmişlerdi. Gelen eleştirilerin tümü Atatürk heykeli yarışmasının düzenlenmesine değildi. Büyük Millet Meclisi yerleşkesinde yapılacak olan Halkla İlişkiler Binasının davetli bir yarışmayla elde edilmesine de karşı çıkıyorlardı. Zaten 1979 yılında Cumhuriyet Senatosu yeni Senato binası için bir yarışma anons etmişti. Bu karışık ve stresli ortamda 1980 darbesi de yaklaşmaktaydı.

Atatürk heykeli için açılan yarışma 1979 ve 1980’de iki aşamalı olarak gerçekleştirildi. Jüriye Holzmeister’da davet edildi. Behruz Çinici’nin anlattıklarına göre Holzmeister yaşından dolayı seyahat edebilecek durumda değildi. Bununla beraber yapılan yarışma teslimlerinin fotoğrafları o zaman Avusturya’da ikamet eden Holzmeister’a gönderilmişti. Çinici Holzmeister’ın anıtın yerini belirlediği eskizleri jüriye gönderdiğini belirtir. Bu eskizlerde 5000 kişilik bir amfi ve Şeref Avlusunu karşılayacak şekilde 20x20 metrelik bir halk forumu çizer. Holzmeister, Balamir tarafından yayına hazırlanan, TRT sunucusu Nazmi Kal tarafından yapılan bir röportajında jüri üyesi olması sıfatıyla bazı önerileri seçip gönderdiğini belirtir. Bazı mimarların Meclis yapısında değişiklikler yapmayı istediğinden dem vurarak, Meclis’te Atatürk Anıtı’nın yerinin belli olduğundan, o anıtın arkasında değil önünde toplanılması gerektiğinden bahseder. Atatürk’ün çepeçevre sarılması gerektiğini anlatır (Balamir 2002: 18). Gezer’ e göre Holzmeister anıtın yer seçiminde jüriye gönderdiği mektupta belirttiği şekliyle ön bahçede değil de Senato bloğunun yanında yer almasında etkili olmuştur. Bu manevrayla bina ve çevresindeki aksiyelite kırılacak ve böylelikle insanlar anıtın arkasında değil hep önünde toplanacaklardır. Bu fikir Holzmeister’ın en baştan beri gerçekleştirmek istediği halk forumu ideali ile örtüşecek, Parlamento binasına yaklaşımda Atatürk heykeli görsel ve fiziksel bir engel oluşturmayacaktır.

Yarışmanın ilk etabında teslim edilen 43 projeden sadece 10’u ikinci etap için seçilmiştir. İkinci etapta yarışmacılardan bazı değişiklikler yapmaları istenmiş, ek çizimler ve farklı ölçek modelleri teslim etmeleri beklenmiştir. Aralarından Hüseyin Gezer (heykeltıraş) ve İmran Gezer (mimar)’ın projeleri birinci seçilmiştir. Holzmeister kendisi ile yapılan röportajda kendisinin de seçtiği bu projenin, yine kendi belirttiği yerde kurgulanmasına sevindiğini ifade eder (Balamir 2002: 18). İkinci seçilen proje Mehmet Aksoy (heykeltıraş) ve Canan Erselçuk (mimar)’a aittir. Daha sonraları Çinici ile yaptığımız bir röportajda birincilik ödülünün Mehmet Aksoy’a verilmiş olmasının daha iyi olacağını ifade etmiştir. Üçüncü ödül ise Sadi Çalık (heykeltıraş) ve Fatih Gorbun’dan (mimar) oluşan gruba verilmiştir.

Gezer anıtın fiziksel düzenlenmesinde iki ölçütün önemli olduğunu ifade eder (Gezer 1979:131). İlki binanın kendisidir. İkincisi de anıtın konulacağı yerin resmi ambiyansdır. Atatürk’ün deyişleri arasından anıt için “Bağımsızlık ve Özgürlük benim karakterimdir” seçilir. Kompozisyonda üç figür yer almaktadır: Atatürk figürü, Erkek

figürü, Kız figürü. Atatürk anıtının yerden yüksekliği yaklaşık 5 metre belirlenmiştir. Sivil kıyafetler içerisinde yürürken temsil edilen Atatürk'ün atılımcı karakteri sembolize edilmek istenmiştir. Erkek figürü yüzünü İnönü bulvarına dönmüş elinde bağımsızlık meşalesini taşımaktadır. Kız figürü binaya dönük elinde özgürlük meşalesi ile temsil edilmiştir. Atatürk heykeli yarışmasında ikinci ödül plastik kalitesi ve yırtık bir saçak altında yarı-açık mekanlar yaratan duyarlı yaklaşımıyla seçilmiştir. Bunun yanında tören avlusu ile kurduğu dolaylı ilişkilerden dolayı eleştirilmiştir. Üçüncü ödülün plastik kalitesi yine övgüyle karşılanmıştır. Ve fakat yerden yükseltilmiş halka yapının tören avlusunda yerleştirildiği yerden dolayı tören avlusunu ön ve arka mekanlara bölüyor olması beğenilmemiştir. Aslında ikinci etapta teslim edilen 10 projenin en fazla eleştirildiği konu Meclis binası ve anıt heykelin birbiriyle yarışıyor olmasıdır.

Projenin 1979 yılında belirlenmesinden sonra iki yıllık inşaa süreci başlar. Anıtın açılışı Atatürk'ün 100. Doğumgünü kutlamalarına yetiştirilmek istenir. Heykelin bronz modeli Macaristan'da yaptırılır. 1980 yılında Prof. Afet İnan, mimar Behruz Çinici ve Prof. Enver Ziya Karal Budapeşte'ye 1/1 alçı modeli kontrole gönderilir. Cahit Karakas 1980 darbesiyle gider. Sonunda Atatürk heykeli 19 Mayıs 1981'de Kenan Evren tarafından açılır. Heykel tören alanına dönük yüzüyle, Büyük Millet Meclisinin ve Cumhuriyetinin kurucusu için bir hatırlama noktasıdır. Büyük Millet Meclisinin resmi bayramlardaki devlet törenleri, yabancı devlet konukları için karşılama törenleri gibi bazı resmi ritüellerin gerçekleştirilmesine eşlik eder. Bu yönüyle anıt mekanın *civic* kalitesini arttırır. Anıtın tören alanının ortasına değil de yanına yerleştirilmesi aykırılık sergilerken kentsel *vista* lara ve kalabalıkların alanda toplanmasına olanak sağlar.

Bu çalışmada Türkiye Büyük Millet Meclisinde yer alan Atatürk anıtının gerçekleşme hikâyesi içerdiği farklı aktörler ve çatışmalar ile anlatılmak istenmiştir. Halk ve güç unsurları arasındaki bağların zayıfladığı darbeler gibi siyasal düzensizlikler sözkonusu olduğunda ya da yeni yönetim kadroları devreye girdiğinde sanat yapıtları milli birliğin sağlanması için araç olabilirler ve halkı yatıştıran unsurlar olarak davranabilirler. Bununla beraber yönetim kadrolarının anıtlar ve sanat yapıtların gerçekleştirilmesi için gerçekleştirdiği detaylı ve zorlu çalışmalar eleştirilebilir, çekinceler geliştirilebilir ve siyasal çerçevenin değişmesi ile beraber bu çalışmalar için harcanan zamana rağmen değersizleşmeleri söz konusu olabilir. Bütün bu açılardan bakıldığında yaklaşık 40 yıla varan bir tartışma sürecinin sonunda dikilen Atatürk anıtı Türk heykelciliği, politika, sanat ve mimarlığı açısından oldukça özgün bir örnektir.

Millet Meclisi ve Senato'nun çalışma komiteleri tarafında yürütülen uzun tartışmalara, önfikir araştırmalarına, bilim heyeti raporlarına karşın en son yarışmada kolossal, heybetli heykel türünün seçilmesi enteresan bulunmuştur. Belki de uzun ve verimli ancak bir o kadar da netleşemeyen tartışmalardan uzak ve güvenilir bir yol olarak izlenmiştir. Vale'e göre fiziksel çevrede yeni kurulan devletler için ulusal

sembolizmin nüfuz etmesi zaman alan bir süreçtir ki kentin büyümesine, gelişmesine paralel olarak ve hükümet destekli eylemlerin kişiler ve gruplar tarafından rededilmesi ile değişiklikler yaşanabilir. Bu durum Ankara'daki Bakanlıklar Kompleksi ya da Yönetim Mahallesi diye adlandırılan fiziksel çevrede gerçekleştirilmeyen ve değiştirilen kısımlarda gözlenmiştir. Bakanlıklar ve parlamento binası arasındaki halk forumun ortadan kalkması gibi bu reaksiyonların bir göstergesi Meclis binalarının plan ve mimarilerinde olduğu kadar içindeki anıtların kullanımında da görülmektedir.

KAYNAKLAR

- BALAMİR, Aydan, 2002, "Prof. Clemens Holzmeister'la Salzburg'da yapılan Röportaj", *Mimarlık*, No: 303, 16-18.
- BOZDOĞAN, Sibel, 2001, *Modernism and Nation Building Process: Turkish architectural culture in the early Republic*, University of Washington Press, Seattle
- ÇİNİCİ, Behruz, 1995, *Clemens Holzmeister: Mimarlık Tarihi Ders Notları, 1951-1952*, İTÜ Yayınları, İstanbul.
- DEMİRKOL, Hatice, G., 2009, *The Turkish Grand National Assembly Complex: an evaluation of the function and meaning of parliamentary spaces*, Department of Architecture, Middle East Technical University, (Unpublished Doctoral Dissertation) Ankara.
- GEZER, Hüseyin, 1979, "Türkiye Büyük Millet Meclisi Atatürk Anıtı", *Arkitekt*, No: 376, İstanbul, 130-145.
- GEZER, Hüseyin, 1984, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NICOLAI, Bernd, 1998, *Moderne und Exile: Deutschsprachige arkitekten in der Türkei 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin
- Nicolai, Bernd, 2000, "Zeichen Geordneter Macht -Clemens Holzmeister und die Türkei", *Clemens Holzmeister*, ed. Georg Rigele, Georg Loewit, Haymon-Verlag, Innsbruck, 116-135.
- T.B.M.M. Anıtlar Dizisi- Önfikir Araştırması I. Toplantı Bildiriler ve Tutanaklar*, 1976, T.B.M.M. Matbaası, Ankara
- T.B.M.M. Anıtlar Dizisi- Önfikir Araştırması I. Toplantı Programı*, 1976, T.B.M.M. Matbaası, Ankara
- T.B.M.M. Anıtlar Dizisi- Önfikir Araştırması II. Toplantı Bildiriler ve Tutanaklar*, 1976, T.B.M.M. Matbaası, Ankara.
- T.B.M.M. Anıtlar Komitesi Çalışmaları Tutanakları*, 1976, T.B.M.M. Matbaası, Ankara.
- Türkiye Büyük Millet Meclis Atatürk Anıtı Yarışma Şartnamesi*, T.B.M.M. Matbaası, Ankara.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Atatürk Anıtı Yarışması Jüri Raporu ve Kollokyum*, T.B.M.M. Matbaası, Ankara.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Atatürk Anıtı Albümü*.
- VALE, Lawrence, J., 1992, *Architecture, Power and National Identity*, Yale University Press, New Haven, London.

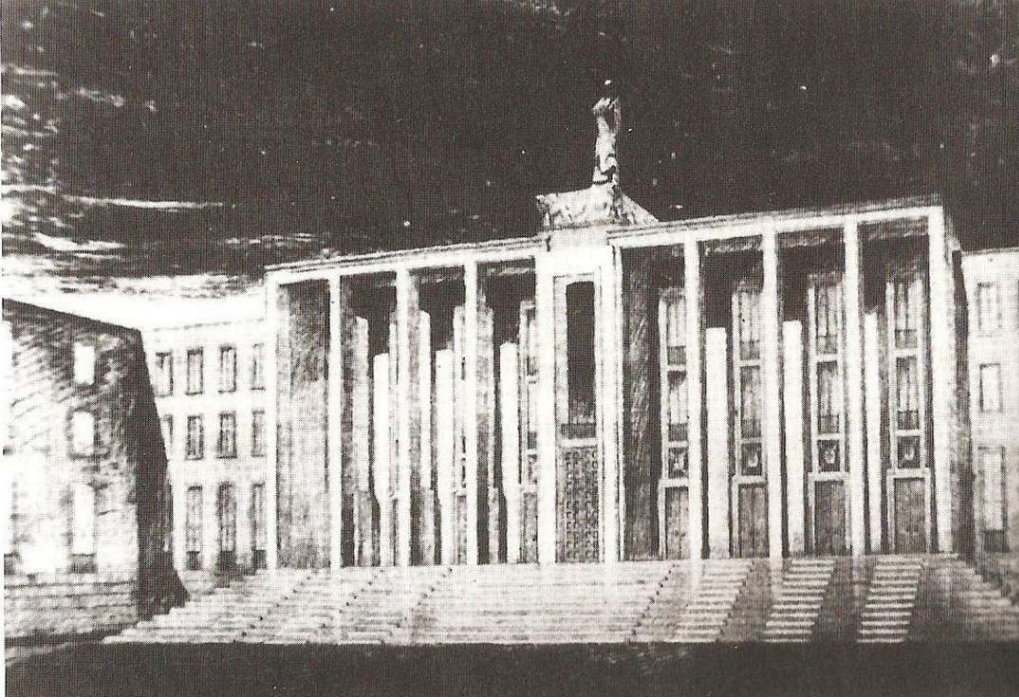


Fig.1 First variation of the monument as in 1937 submission of Clemens Holzmeister, Statue of the Roof (Anıt heykelin ilk varyasyonu, Clemens Holzmeister, 1937) (Nicolai 1998: 170)

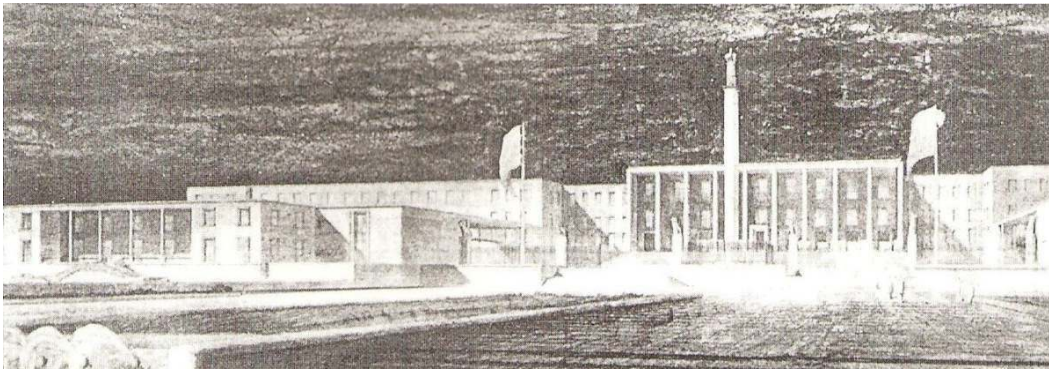


Fig. 2 Second variation of the monument as in 1938 submission of Clemens Holzmeister, Statue on an Obelisk (Anıt heykelin ikinci varyasyonu, Clemens Holzmeister, 1938) (Nicolai 1998: 171)

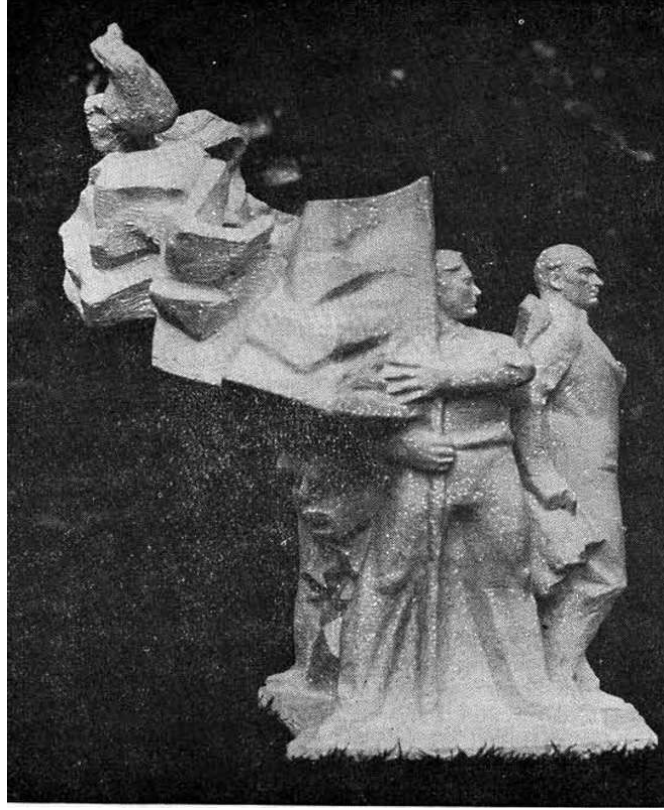


Fig. 3 First Prize, The submission of Hüseyin Gezer and İmran Gezer, model (Birinci ödül, Hüseyin Gezer and İmran Gezer, 1979) (Gezer 1979: 130)

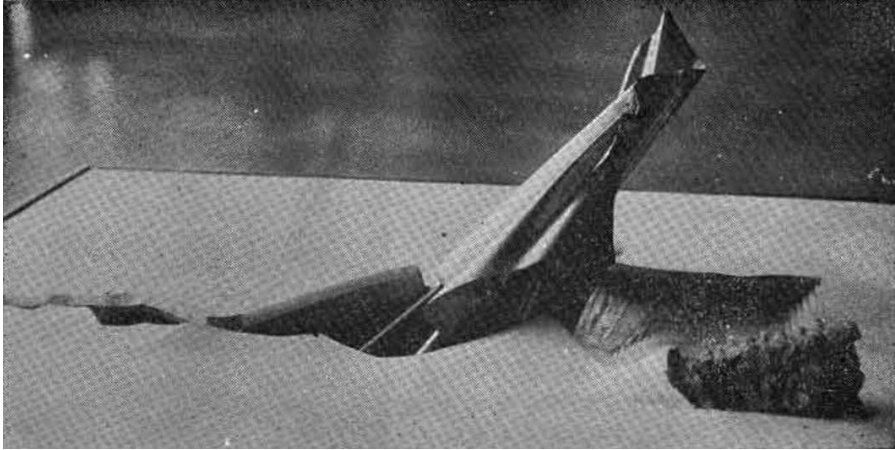


Fig 4. Second Prize, Submission by Mehmet Aksoy, Canan Erselçuk , model (İkinci Ödül, Mehmet Aksoy ve Canan Erselçuk, 1979) (Gezer 1979: 131)



Fig 5. Third Prize, Submission by Şadi Çalık, Fatih Gorbon, model (Üçüncü Ödül, Şadi Çalık ve Fatih Gorbon, 1979) (Gezer 1979 : 131)

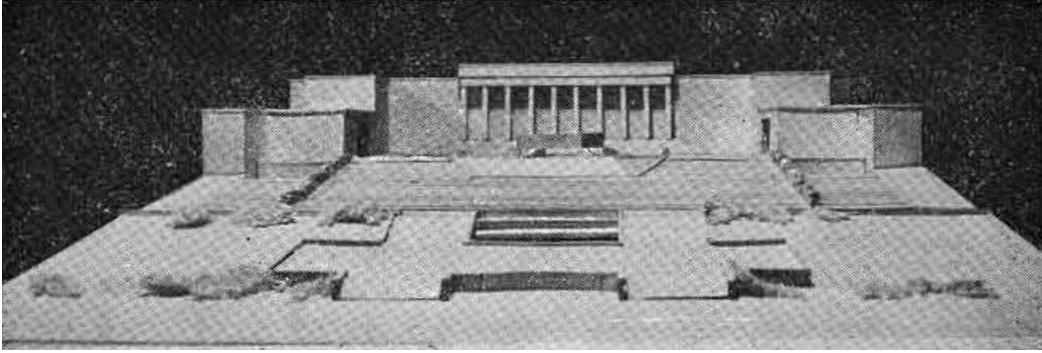


Fig 6. The site model of the third prize depicting the volumetric monument at the center of the ceremonial court (Hacimsel anıtın tören avlusunda konumlanması, Üçüncü Ödül, 1979) (Gezer 1979: 131)



Fig. 7 Atatürk Monument as placed at the side wall of the Presidency Block at the ceremonial forecourt in the photographic album of the Atatürk Monument (Atatürk heykeli Senato bloğunun yanındaki yerinde, Meclis Atatürk Heykeli Albümünden)



Fig. 8 The opening ceremony of the Atatürk monument in 1981 in the photographic album of the Atatürk monument (Atatürk heykeli açılışı, 19 Mayıs 1981, Meclis Atatürk heykeli Albümünden)

ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESİMLERİNİN SIVA ANALİZ SONUÇLARI*

HANDE GÜNÖZÜ

Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
handegunozu@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, Trakya'nın Edirne iline bağlı Enez kasabasında 12. yüzyılda inşa edildiği ve 1455 yılında camiye çevrildiği düşünülen, Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami) adlı yapıda bulunan Bizans ve Osmanlı dönemine ait duvar resmi sıvalarının, içerik analizleri kalsinasyon, asitle muamele, asitle reaksiyona girmeyen agregaların analizi, petrografik analiz ve FT-IR ve EDXRF yöntemleri kullanılarak açığa çıkartılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Enez, Aya Sofya, Fatih Cami, duvar resmi, siva analizleri.

PLASTER ANALYSES ON WALL PAINTINGS OF THE AINOS HAGIA SOPHIA CHURCH (FATİH MOSQUE)

ABSTRACT

This study aims to reveal the content analysis of the plasters on wall paintings of Ainos Hagia Sophia Church (Fatih Mosque) that are thought to have been constructed in the Enez borough affiliated to the Edirne province of Thrace in the 12th century and turned into a mosque in 1455; with the methods of chemical analyses facilitated with instrumental measurements such as calcination, acidic treatment, fine layer chromatography and FT-IR, EDXRF.

Keywords: Ainos, Hagia Sophia, Fatih Mosque, wall painting, plaster analyses.

* Bu çalışma, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü'nde 2007 yılında hazırlanmış olan "Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami) Duvar Resimlerinin Analizleri ve Koruma Önerileri" başlıklı yüksek lisans tezinden alınmıştır. Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi (BAP Proje No: T-954/06102006) tarafından desteklenmiştir.

Bizans dini yapıları arasında, önemli bir yeri olan Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami), Enez¹ akropolü üzerinde batı-doğu ekseninde inşa edilmiştir.

Yapının tarihlendirilmesi hususunda farklı görüşler mevcuttur. 1961-1962 yıllarında Trakya araştırmaları dâhilinde, Enez Ayasofya kilisesini inceleyen Pof. Dr. Semavi Eyice, yapının ilk olarak Orta Bizans devri sonlarına doğru köşe duvarlı haç planlı bir kilise olarak inşa edildiği, 13 ve 14. yüzyıllarda ise buna bir exonarthex ilave edilerek kubbe sütunlar ve kemerlerle ayakta tutulmaya çalışıldığı görüşündedir (Eyice 1969: 354). Mango ise; exonarthex'i Palaiologoslar devrine tarihlendirmiş fakat kilisenin kendisinin 12. yüzyılda yapılmış olabileceği fikrini kesin olmayan bir dille ileri sürmüştür (Mango 1976: 275). Vocotopoulos ise kilisenin iki bölümünü de Palaiologoslar devrine tarihlendirmiştir (Vocotopoulos 1981: 563). Enez'de Kasım 1978 ve Ağustos 1982 yıllarında incelemelerde bulunan Robert Ousterhout ise kilisenin planı, konstrüksiyonu ve süsleme detaylarını ayrıntılı bir biçimde incelemiş, kilisenin iki bölümünün de 12.yüzyılda yapıldığına kanaat getirmiştir ayrıca kilisenin "kubbeli bazilika" olarak adlandırılabilirliğini belirtmektedir (Ousterhout 1985: 261-263).

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1455 yılında Enez'i Fethinin ardından kilise camiye çevrilmiştir (Eyice 1962-1963: 148). Kilise camiye çevrildiğinde güney kolunda yer alan duvarın doğu tarafına bir mihrap, batı tarafına ise bir minber yerleştirilmiştir. Ayrıca kilisenin diakonikon apsisi ile ana apsis arasında kalan dış bölümüne kesme taştan bir minare inşa edilmiştir.1902 yılında Lampakes'in Enez'i ziyareti sırasında kilise, cami olarak kullanılmaktadır (Lampakes 1908: 4) (Fig. 1). Hasluck'un 1908-1909'da yayımlanan makalesinde; Enez akropolünde az sayıda aile yaşadığını ve birkaç kilise bulunduğunu, bunların içlerinde ilgi çekicisinin, eskiden Aziz Konstantin (S. Constantine), şimdi ise cami olan kilise olduğundan bahseder ve yapının kapalı yunan haçı planlı tipte büyük bir yapı olduğu, batısında zarif, açık bir narthex kısmı bulunduğunu belirtir (Hasluck 1908-1909: 251-252) (Fig. 2). Semavi Eyice ise; 1961-1962 yıllarındaki ziyareti sırasında halen cami olarak kullanılan yapının, birçok kısmında tehlikeli çatlaklar olduğu ve önlem alınmasa kısa bir sürede çökebileceğine dair uyarıda bulunmuştur (Eyice 1969: 148) (Fig. 3-5). Kilise 23 Ağustos 1965'te muhtemelen Saroz merkezli 5,9 şiddetindeki depremde kısmen yıkılmıştır (Başaran 2004: 149). Enez Arkeolojik Kazıları kapsamında Prof. Dr. Sait Başaran başkanlığında günümüze dek yapıda acil koruma müdahalelerinde bulunulmuştur.

¹ Ainos, 40°43'29 Kuzey, 26°4'57 doğu paralelleri arasında yer alır. İlçe Trakya'da bulunan Edirne ilinin güneybatı köşesinde, batısında Ege denizi, kuzeyinde Yunanistan ve İpsala ilçesi, güneyinde Saroz Körfezi'nin bulunduğu Ege denizinin kuzey sahilinde ve Meriç (Hebros) (Herodotos: iv, 90, 217) nehrinin denize döküldüğü sahada, denizden 23-24m yükseklikte muhtemelen orta Miosen devrine ait bir yerleşimdir. (Ardel 1959: 139-140)

Mimari Özellikler ve Onarım Kayıtları

Enez kalesi içerisinde, akropolis üzerinde batı-doğu ekseninde inşa edilmiş kilise 21x38 (apsis hariç) metre ölçülerindedir (Plan 1). Konstantinopol'de Orta ve Geç Bizans dönemine tarihlendirilen kiliselerin neredeyse tamamından daha büyük olduğu düşünülen yapı, muhtemelen Ainos şehrine Katedral olarak hizmet vermiştir (Ousterhout - Bakirtzi 2007: 23) (Fig. 6).

Çok alışılmamış bir plana sahip kilise kubbeli bazilika olarak adlandırılabilir (Ousterhout - Bakirtzi 2007: 23). Naos kısmı, köşe duvarlı haç planlı bir mekân olarak inşa edilmiştir ve naosun batı yönünde çift narthex bölümü yer almaktadır (Fig. 7). Haçın doğu kolunu bema kısmı oluşturur ve bemanın yanlarında da pastoforion hücreleri bulunmaktadır. Bu üç bölüm birer apsis ile sonlanmaktadır, bunlar içten yarım yuvarlak dışansa çokgendir. Haçın batı kolu diğer kollara göre daha uzundur ve yanlarında birer köşe mekânı yer almaktadır. Bu batı kolu köşe mekânlarından birer sütun ve ikişer kemerle ayrılmaktadır. Naos, merkezi ve geniş bir kubbe ile taçlandırılmıştır. 7 metreden daha fazla çapa sahip merkezi kubbe, -L- şeklinde dört adet payanda ile desteklenmiştir. Bu -L- şeklindeki payandalarda ikişer tane sütun yer almaktadır. Haçın kolları pastoforion hücrelerinde olduğu gibi beşik tonozlarla örtülmüştür. Haçın batı kolunun iki yanında yer alan köşe mekânları ise ikişer çapraz tonozla örtülmüştür. İç narthex üç bölüme ayrılmıştır. Bu narthexin orta bölümü beşik tonozla yanları ise birer çapraz tonozla örtülmüştür. İç narthexin batı duvarının formu belirgin değildir. Dış narthexin cephesi iki paye ve dört sütunla desteklenen yedi kemerle meydana gelmiş galerili kısımdan oluşmaktadır (Fig. 8). Bu cephe ana yapıyla bağlantılı değildir ve üst örtüsü günümüze ulaşmamış olan bu bölümün üzerinde muhtemelen ahşaptan bir örtü bulunmaktaydı (Ousterhout, 1985: 263). Kilise alternatif olarak sıralanmış tuğla ve taş sıralarıyla inşa edilmiştir. Tuğla örgülerde gizli tuğla tekniği kullanılmıştır. Prothesis apsisinin dış cephesinde meander motifi, iç kısmında ise zikzak motifi yer almaktadır. Diakonikon'un güney cephesinde balıksırtı ve iç apsisinde zikzak motifi yer almaktadır (Ousterhout-Bakirtzis, 2007: 26-27) (Fig. 9-11).

Kilise, özellikle Semavi Eyice ve Robert Ousterhout tarafından detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu çalışmalar yayınlanmıştır (Eyice 1969: 351-354; Ousterhout - Bakirtzi 2007: 23-31). Semavi Eyice, kilisenin üç devir gösterdiğini belirtmektedir. Araştırmacı, kilisenin ilk olarak köşe duvarlı haç planlı mimari kompozisyonda Orta Bizans devrinde inşa edildiğini ve daha sonra 13 veya 14. yüzyılda yapıya exonarthex bölümünün eklendiğini kaydetmektedir. Bu dönemde kubbenin desteklenmesi için, payelerdeki sütunların ve üzerindeki kemerlerin eklendiğini belirtmektedir. Sonradan kubbenin çöktüğünü ve 19. yüzyılda naos'un orta kısmının ahşap tavanla örtüldüğünü ileri sürmüştür. Araştırmacıya göre, kubbe kasnağının ise 18. yüzyıldaki onarımda mı yoksa 19. yüzyıldaki ikinci büyük onarımda mı kaldırıldığı bilinmemektedir. S. Eyice, 1962 yılında incelediği yapının tavanının 19 yüzyıla ait kalem işleri ile süslenmiş olduğunu kaydetmektedir (Eyice 1969: 352, 354).

Robert Ousterhout ise, kilisenin genel olarak “kubbeli bazilika” olarak adlandırılabilirliğini, naos kısmının ise haç planlı olduğunu belirtmektedir ve kiliseyi 12.yüzyıla tarihlendirmiştir. Exonarthexin ise ana yapıyla bağlantısız olduğunu, buna rağmen 12.yüzyılda yapılmış olduğunu ileri sürmektedir. Naosta merkezi kubbeyi taşıyan büyük kemerler araştırmacıya göre Türkler zamanında güçlendirilmiştir buna delil olarak ise kemerlerin sivri formunu göstermiştir. Payelere iliştirilmiş çift sütunların ise orijinal olduğunu ve bunun erken Hıristiyan mimarisinde olağan olduğunu belirtmektedir. Naos kısmındaki korint sütun başlıklarının ise açıkça 6.yüzyıla tarihlendirilebileceğini kübik başlıkların ise emin olmayan bir dille 6.yüzyıla tarihlendirilebileceğini belirtmiştir (Fig. 12). Exonarthexte bulunan kübik başlıkların ise ilk örneklerinin 6.yüzyılda görüldüğünü fakat kilisede bulunan başlıkların 9–10.yüzyılda yapılmış olabileceğini vurgulamaktadır (Fig. 13). Dış narthexteki ve naostaki sütunların başlıklar gibi tekrar kullanıldığını kaydetmektedir. Osmanlılar zamanında kilisenin birçok kez tamir geçirdiğini gösteren kanıt olduğunu, bunlar arasında en dikkate değer olanlarının apsis ve pencerelerde yapılan onarımlar olduğunu belirtmektedir. Ayrıca 1965 depreminde yapının büyük ölçüde hasar gördüğünü ve kuzey duvarı ve tonozlarının çöktüğünü belirtmektedir. Narthexlerin güney duvarının ise 1972–1982 tarihleri arasında tahrip olduğundan bahsetmektedir (Ousterhout, 1985: 18–280).

Sonuç olarak kilisenin Latin istilası öncesinde 12.yüzyılda yapıldığını belirtmektedir. Kiliseyi yapım teknikleri, mimari süslemeleri ve şeması açısından 12. yüzyıla tarihlendirmekte ayrıca Konstantinapol'deki birçok kilise mimarisiyle benzerlikleri olduğunu vurgulayarak makalesinde ayrıntılı olarak bu benzeşmeleri belirtmektedir (Ousterhout 1985: 18–263, 265–266, 273, 276).

Enez Fatih Cami'nin Osmanlı Devrinde Onarımına Dair Kayıtlar

Kilisenin, Osmanlı devrinde onarıma ihtiyaç duyduğunu ve onarıldığını kanıtlayan belgeler ise şunlardır. Başbakanlık Arşivi Maliye defterleri arasında N.3882-s.255-H.1122 (M.1710) tarihine ait kayıta; *“İnoz kalesi dâhilinde vaki, merhum ve mağfur Ebuğ-feth Sultan Mehmet Han'ın bina eylediği cami-i şerif mürur eyyam ile harabe müşerref ve eşed-i ihtiyaç ile tamire muhtaç olmakta...”* ibaresi yer almaktadır. Ayrıca bundan başka tamirat defterlerinden 8 numaralı defterde İnoz'da bulunan caminin tamirine dair kayıtlar bulunmaktadır, bu defter H.1120–1126 (M.1708/1709–1714–1715) yılları arasındaki tamir kayıtlarının ihtiva eder. Keşif ve tamirat defterlerinden 3 numaralı defterde ise; İnoz kalesi dâhilindeki caminin keşif ve tamirine dair kayıtlar bulunmaktadır, bu kayıtlar H.1178 ie1187 (M.1764/1765–1773/1774) yılları arasındaki mimari ve inşaa faaliyetlerini içermektedir (Erdoğan, 1953: 101, 111). Ayrıca Evâhir-i Şâ'bân 1141(“1729 yılı Mart ayının son günleri”) tarihli bir hüküm suretinde ise;

"İnoz kazasında nâibüşşer'(şeriat kurallarına göre hüküm veren kimse) olan Mevlana Mustafa zîyde ilmehuya hükmüm şudur ki saadet eşiğimize (bizim tarafımıza) mektup gönderip İnoz kasabasında oturan sakin alimler, salihler, imamlar, hatipler ve sâir kimseler şer'-i şerif meclisine (kadılık) varıp söz konusu kasabada bulunan merhum ve mağfur Ebülfeth Sultan Mehmet Han câmi-i şerifinin zamanın geçmesi ve zelzeleden kubbesi ve bazı yerleri harap olmaya başlayıp yağmur yağdığına çoğu yerleri damlayıp namaz kılan cemaate sıkıntı vermekte ve hala söz konusu olan kasabada belirtilen câmi-i şeriften başka cami olmayıp toplanacak tek bir câmi-i şerife bulunduğu ve onunda tamire ve termime muhtaç olduğu için şu anda harap olmak üzere olan yerleri gereği gibi keşfedilip yazmak hususunda emir vermeme rica ve iltimas etmişlerdir. Açıklandığı üzere şeriatı uygun olarak işe vakıf olanların vasıtasıyla keşif ve ilan olunmak konusunda şan-ı yüksek fermanım çıkmış olup yazılmıştır." ibaresi yer almaktadır (Erdoğan, 1977-1978: 181).

Bu hüküm suretinde yapının özellikle üst örtüsünün kötü bir durumda olduğu anlaşılmaktadır.

Duvar Resimleri

Günümüzde kalan duvar ve yüzeyleri incelendiğinde² kilisenin ayakta olan tüm iç ve dış duvar, tavanlarının sıva ile kaplı olduğu anlaşılmaktadır ayrıca iç mekânda yer alan bazı sütun başlıklarının üzerinde sıva-boya bulunmaktadır. 1902'den başlayarak günümüze dek kilisede yapılan çalışmalar sırasında çekilen fotoğraflar karşılaştırıldığında yapının ve duvar resimlerinin bu süreçte nedenli hasar gördüğü anlaşılmaktadır. Kilisede Bizans ve Osmanlı olmak üzere iki döneme ait olduğu gözlemlenen duvar resimleri bulunmaktadır.

Bizans Dönemi Duvar Resimleri

Bizans dönemi resimlerini ortaya çıkartmak amacıyla İhsan Tunay'ın başkanlığında bir ekiple 1993 yılında üst sıva örtüsünü kaldırarak bir uygulama yapılmış ayrıca kilise içerisinde iç narthex'ten ana mekâna girişte, orta kapı ve sağ yan kapı üzerine ve yıkılmış durumda olan tonozun başlangıç yerlerinde Bizans dönemine ait duvar resimleri aranmıştır. Ayrıca yapının ana mekânında özellikle yan hücrelere giriş kemerlerinde sondajlar yapılarak Bizans dönemine ait olanları saptanmaya çalışılmıştır ve Bizans dönemi duvar resimlerine koruma onarım müdahaleleri yapılmıştır (Tunay 1993: 521). Ayrıca Sait Başaran başkanlığında Enez arkeolojik kazı çalışmaları kapsamında Enez Ayasofya'sı duvar resimlerine acil koruma onarım müdahaleleri yapılmıştır.

² Günümüzde büyük kısmı yıkılmış durumda olan kilisenin ayakta kalan kısımları şunlardır: Yapının güney kısmı, apsis ve diakonikon bölümlerinin üst örtüleri mevcuttur. Prothesis, narthex ve naos kısımlarının ise üst örtüleri mevcut değildir. Kilisenin en çok zarar gören kısmı ise kuzey kısmıdır, bu kısım üst örtüsüyle beraber tamamen yıkılmış durumdadır, kilisenin naos kısmını örten üst örtü ise tamamen yok olmuştur. Yapının mihrabı günümüze ulaşmıştır. Ayrıca kesme taştan yapılan minaresinin bir kısmı ayakta.

Prothesiste Bulunan Duvar Resimleri

Kilisede ilk göze çarpan prothesis hücresinin bemaya açılan kapısının batı kısmında yer alan figürdür (Fig. 20). Diğerlerinden farklı olarak bu resmin sadece yüz kısmı çentiklenmiştir. İnce ve kaba sıva tabakasından oluşan resmin, üst yüzeyinde başka bir sıva katmanına ait iz bulunmamaktadır. Bu resim muhtemelen, yapıda Osmanlı döneminde yeniden sıvanmayan nadir resimlerden biridir.

Görsel olarak incelendiğinde lacivert zemin üzerine cepheden yerleştirilen kaba hatlı haleli ve sakallı ayakta duran aziz figürünün elbisesi kızıl-kahve tonları ile boyanmış elbise kıvrımlarındaki gölgelerde ise beyaz renk kullanılmıştır bu beyaz ton özellikle Bizans döneminde sonradan onarım gören ya da farklı bir ustanın çalışmış olduğunu düşündüğümüz etek kısmında yoğunlaşmaktadır. Figürün yüz kısmı kazınmış ve çentiklenmiştir. Yüz boyun ve el kısmında ise ten rengi göze çarpmaktadır. Sol elinde muhtemelen bir obje tuttuğu elin duruşundan anlaşılmaktadır fakat obje seçilememektedir. Saç ve sakalındaki siyah renk görülebilmektedir. Halede ise sarı tonları kullanıldığı düşünülmektedir. Resmin kuzey kısmında sahnenin lacivert ve kızıl kahve bitiş çizgisi görülebilmektedir. Yüzü ve başının sağ ve sol kısmında olabilme ihtimali olan ismi ve elinde bir obje tutup tutmadığı anlaşılamayan figürün eldeki verilerle kim olduğu hakkında görüş bildirmek yanıltıcı olabilir. Bu sıva kemer boyunca büyük bir lokal alan halinde uzanmaktadır fakat bu alanda lacivert zeminin bozulmaya uğramayan nadir alanları dışında herhangi bir boya kalıntısı görülememektedir. Günlük çalışma sıvaları (*giornata*) ve iskele seviyesi boyunca uzanan sıva bağlantısının (*pontata*) izleri görülebilen resim, muhtemelen ıslak sıva üzerine resmedilmeye başlanmıştır. Figürün halesinin üzerinde dikkatlice bakıldığında, alt boya katmanında başka bir halenin izi görülmektedir. Bu duvar resmi sade üslubu nedeniyle erken Palaiologoslar dönemine tarihlendirilmiştir (Ousterhout-Bakirtzis 2007: 31).

Prothesis'ten haçın kuzey koluna geçiş kapısının güney kısmında, kapı kemeri ile dolgu duvar arasında üzeri çentiklenmemiş duvar resmi alt seviyeden yukarıya doğru dikey olarak uzanmaktadır (Fig. 21-22). Burada yeşil kırmızı ve lacivert renkler göze çarpmaktadır. Bizans döneminden kalan bu sıvada görülebilen kısımlarda boyalar iyi durumdadır. Ayrıca Prothesis'in güney duvarı ve batı duvarında fragmanlar halinde sıvalar bulunmakta sıvaların üzerinde ise lokal olarak kırmızı boya gözlemlenmektedir. Zeminin çatı örtüsünün yıkılması ve hücrenin zemininin dolması sebebiyle alt kısımlarda sıva olup olmadığı görülememekte fakat güney kısımda bulunan çentikli sıvanın aşağıya doğru devam ettiği anlaşılmaktadır (Fig. 23).

İç Narthexte Yer Alan Resimler

İç narthexte yer alan Bizans dönemi resimleri İ. Tunay başkanlığında 1993 yılında yapılan çalışma sırasında ortaya çıkartılmıştır (Tunay 1993: 521-523). İç narthexten noasa ana giriş kapısı ve kapının sağ tarafında yer alan kapının üzerinde

ayrıca bu iki kapının orta ve yukarısında yer alan duvar üzerinde, Bizans dönemi duvar resimleri üzerlerindeki sıvalar kaldırılarak ortaya çıkarılmıştır (Fig. 24).

İç narthexten naosa giriş kapısı üzerinde yer alan sahnenin sol ve yukarı kısmı bulunmamaktadır. Yuvarlak bir kemer içerisinde kırmızı çerçeve içerisine alınmış sahnede; yeşil lacivert renkli fon üzerinde, ortada ters perspektifli bir seki üzerinde görülen kadın figürünün, içi lacivert renkli üzerinde ise mor renkli giysi bulunmaktadır. Bu resim hakkında çalışma yapan araştırmacılar bu kadın figürünün Meryem, sağ yanında bulunan figürün ise bir piskopos olduğu görüşünde hemfikirdir (Tunay 1993: 522-523; Ousterhout-Bakirtzis 2007: 30-31). Bu figürün sağ yanında yer alan figürün üzerinde ise; sade ve lacivert renkli tunik (sticharion) üzerine yeşil ve kahve renkli pelerin (phelonion) bulunmaktadır. Gövdesinden eteklerine kadar, üzerinde siyah saçlar bulunan kalın bir şerit halinde bant inmektedir. Bu piskoposların giydiği omophorion adı verilen piskopos boyun atkısıdır. Sağ elinde bir kitap tutan piskopos Meryem'e doğru saygı ifadesiyle hafifçe eğilmektedir. Bu figürün simetrisinde yer alması gereken figür ve var olan figürlerin omuz hizasından yukarısı günümüze ulaşmamıştır (Fig. 25-26).

Sağdaki kapı üzerinde yuvarlak bir kemer içerisinde yer alan diğer resimde ise; Birbirine geçmeli dairelerden oluşan resim bulunmaktadır. Boyaları bozulmaya uğrayan resim hakkında fikir beyan etmek yanıltıcı olabilir (Fig. 27).

İç narthex'ten naosa giriş kapısının sağ kısmının üzerinden, beşik tonozu kadar devam eden duvar resmi bulunmaktadır. Ortadan kırmızı bir şeritle ayrılan sahnenin alt kısmında lacivert bir fon üzerinde kısmen var olan sarı renkli bir hale bulunmaktadır. Kırmızı şeridin üst kısmında ise yeşil fon üzerine üç çift ayak görülmektedir soldaki ayakların üzerine lacivert elbisenin etek kısımları görülmektedir. Ayaklarında sandalet bulunan bu figürler hakkında, eldeki verilerle fikir beyan etmek yanıltıcı olabilir (Fig. 28).

Naos'ta Bulunan Duvar Resimleri

Kilisede İ. Tunay zamanında yapılan çalışmalar esnasında, haçın güney kolu minber arkasında yer alan duvarda, fragmanlar halinde yer alan duvar resmi kaldırılarak Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Laboratuvarına getirilmiştir (Fig. 29). E.83 İva envanter numaralı, 92x58 cm ölçülerinde, oldukça küçük boyutlarda figürlerin bulunduğu bu duvar resminin alt hizasında lacivert fon üzerinde üç adet sarı harelî insan figürü yer almaktadır. Ortada yer alan figür cepheden resmedilmiştir, bu figürün iki yanında yer alan iki figür ise ortadaki figüre doğru hafif eğilmiş pozisyonundadır. Ayrıca bu resimde tek bir fragman halinde, başlıklı genç bir erkek başı figürü bulunmaktadır. Resim ortasından kırmızı bir şerit geçmektedir. İnce sıva tabakasıyla kaldırılan ve boş alanları tümlenen çok parçalı bu resim günümüzde çok kötü durumda olmakla beraber doğru bir konservasyon uygulamasıyla kurtarılabilir durumdadır. Yüzey temizliği sonrasında sahne ile ilgili fikir beyan etmek daha doğru olacaktır.

Osmanlı Dönemi Duvar Resimleri

Kilisenin Enez'in fethiyle camiye çevrilmesinin ardından 1965 yılına dek cami olarak işlevini sürdürmesi sebebiyle, bu süreçte birçok kez yapı sıvanmış ve badanalanmıştır.

S. Bozdağ'ın 1978 yılında Enez'in Eski Eserleri başlıklı yayımlanmamış bitirme tezinde ve S. Eyice'nin Trakya'da Bizans Devrine ait eserler adlı makalesinde bulunan siyah-beyaz fotoğraflar, yapının günümüze ulaşamamış duvar resimleri hakkında bilgi vermektedir (Bozdağ 1978: 358-361). Mihrap nişinin iç yüzeyindeki kıvrımlı perde motifinin merkezinde bulunan yarım daire içerisine alınmış gülçe motifi görülmektedir. Gülçe motifinden başlayan, üç adet zincirin ucunda sarkan bir kandil resmi görülmektedir. Bu motif günümüze ulaşmamıştır (Fig. 30-31). Kavsara kısmında ise kıvrımlı bitkisel motifler kısmen görülebilmekte, sivri kemerinin yanlarında ve üstünde bitkisel motifler bulunmaktadır. 2002 yılında Sait Başaran Başkanlığında mihrapta yapılan konservasyon çalışmaları sonrasında, mihrap kemeri üzerinde iki yanda buketler halinde çiçek demetleri, kemerin üzerinde ise oval kartuşlar içerisinde çiçek, karşılıklı iki lale motifi ve baklava içerisinde çiçek şeklinde birbirini takip eden motifler ortaya çıkarılmıştır. Bu motiflerin 18.yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir (Fig. 32).

S. Bozdağ'ın çalışmasında yer alan ve İ. Tunay'a ait fotoğraflarda görülen ve günümüze kadar ulaşamayan baldaken tipindeki minberin üst örtüsünün iç ve dış kısmında kalem işi süslemeler görülmektedir (Fig. 33-35). Kilisenin güney kısmındaki pencerelerin üst kısımları bitkisel tarzda süslenmiştir (Fig. 36). Haçın güney kolu duvarının üst kısmında ise kıvrımlı dal ve çiçek motifleri arasında, yuvarlak madalyonlar içerisinde Allah, Muhammed, Hasan, Hüseyin isimleri yer almaktadır. Bu madalyonlar büyük ölçüde bozulmaya uğramış olarak günümüze ulaşmıştır (Fig. 37).

Naos kısmında yer alan iki kemerde ise üç boyutlu testere dişi motifi yer almaktadır (Fig. 38). Bu motifte siyah ve siyahın tonları ve beyaz renkler kullanılarak resme üç boyut kazandırılmıştır. Naosta bulunan sütun başlıklarının üzerinde ise lacivert renkli lale motifleri bulunmaktadır (Fig. 39). Pandantiflerde ise mavi, lacivert ve turuncu renkler kullanılarak oluşturulan stilize bitkisel motifler yer almaktadır (Fig. 40). Günümüze kadar ulaşamayan S. Eyice'nin çalışmasına yer alan pandantif fotoğrafında üstte bir yazı kuşağı, altta ise madalyon içinde bir isim ve etrafında bitkisel motifler görülmektedir (Fig. 41). Bu yazı kuşağının bir kısmı tahrip olmuştur, bu yazının okunabilen kısımları şöyledir, "...men-zellezî yeşfe'û 'indehû..." buda Âyet'el-kürsî'nin bir kısmıdır. Madalyon içerisinde görülen isim ise "Osman" olarak okunmuştur. Yapının naos ve apsis kısmında koyu mavi şeritler ve yer yer turuncu renkli stilize dal motifi görülmektedir. Kemerlerin iç kısmında bu motiflerden başka net olarak görülemeyen lacivert, mavi ve turuncu renklerin kullanıldığı dilimli kemere benzeyen motifler bulunmaktadır (Fig. 42). Bu motiflerin

Semavi Eyice'nin fotoğraflarında apsis üzerinde devam ettiği ayrıca kemerin naos bölümüne bakan kısmında da bulunduğu görülmektedir (Fig. 43).

Naostan iç narthexe geçilen orta kapının üzerinde, altta oldukça zarar görmüş bir yazı kuşağı (bu yazı okunamamaktadır), bu yazının yukarısında ise ışınsal motif görülmektedir (Fig. 44). Kapının diğer tarafında ise diğerinden farklı bir ışınsal motif görülmektedir (Fig. 45). Günümüze kadar bu motifler ulaşmamıştır. Ana apsis ve haç planlı naosun kuzey koluna bakan prothesisin batı duvarında kuvvetli bir ışık kaynağıyla bakıldığında yazı kuşaklarının izleri görülebilmektedir.

Duvar Resmi Sıvalarının Analiz Sonuçları

Duvar resimlerinin korunmasına dair, bir konservasyon projesinin oluşturulma aşamasında yapım tekniklerinin ve kullanılan malzemenin içeriğinin, niteliğinin miktarlarının ve oranlarının bilinmesi, konservasyon uygulamasında kullanılacak malzemelerin belirlenmesinde, ana unsur olmasıyla beraber, duvar resmi sanatçısının kullandığı malzemeler ve uyguladığı tekniğin ortaya çıkarılması açısından son derece önemlidir.

Enez Ayasofya'sı duvar resimlerinin içeriklerinin belirlenmesi için kullanılan yöntemler: Örneklerin toplanması ve görsel analizi, kızdırma kaybı (kalsinasyon), asitle muamele, asitle reaksiyona girmeyen agregaların stereo mikroskop altında incelenmesi ve mineralojik analizleri için polarizan mikroskop ile ince kesit incelemesidir. Yapının duvar resmi sıvası bulunan kısımlarından 61 ayrı noktadan alınan örneklerle çeşitli sıva analizleri gerçekleştirilmiştir. Sıva ve boya içeriklerinin ayrıntılı olarak belirlenmesi amacıyla 4 adet yüzeylerinde çeşitli renklerde boya bulunan sıva örneği analizleri ise FTIR ve EDXRF ile Prof.Dr. Sevim Akyüz tarafından gerçekleştirilmiştir. Yapının duvar resmi sıvası bulunan kısımlarından 61 ayrı noktadan alınan örnekler ile kızdırma kaybı (kalsinasyon), asitle muamele, petrografik analizleri Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Kimya Laboratuvarı'nda Doç. Dr. Ahmet Güleç gözetiminde, tarafımdan gerçekleştirilmiştir.

Duvar Resmi Sıva Örnekleri Tanımlamaları

Sıva analizleri için alınan örnekler şunlardır. Yapının narthex bölümünden alınan 2 adet dış narthex, 16adet iç narthex sıva örneği. İç narthex kuzey birimden alınan 2adet sıva örneği. Güney batı hücreden alınan 4 adet sıva örneği. Haçın kuzey kolundan alınan 3 adet sıva örneği. Mihraptan alınan 6 adet sıva örneği. Ana apsisten alınan 8 adet sıva örneği. Güney hücreden (diakonikon) alınan 12 adet sıva örneği. Kuzey hücreden (prothesis) alınan 8 adet sıva örneği olmak üzere toplam 61 adettir.(Tablo I-VII) (Plan 2).Bu örneklerden miktarın yetersiz geldiği ve kütle halinde olmayanlar işleme alınmamıştır. Örnek ad ve numaraları, yapıda alındığı bölüm adının ilk iki sessiz harfi ve her bölümde 1'den başlayan numaralar verilerek oluşturulmuştur. İnce sıvalara A, kaba sıvalara ise B- harfi verilmiştir. Boya örnekleri ise b harfiyle adlandırılarak ayırt edilmesi sağlanmıştır. Bu örnekler öğütülerek bozulma analizleri içinde kullanılmıştır.

Kızdırma Kaybı Tayini Kalsinasyon

Nem Tayini için Örnekler çok ince öğütülerek porselen krozelere alınarak tartımları yapılmış 105C° etüvde 2 saat bekletilmiş ve ardından desikatörde soğutularak tekrar tartılmıştır. %Nem miktarını saptamak için aşağıdaki formül kullanılmıştır (Güleç 1992: 30-34).

$$\%Nem = \frac{W - W1}{W1} \times 100$$

W=Alınan örneğin gram miktarı

W1=Kuru örneğin gram miktarı

Kızdırma kaybı tayini için, nem tayini yapılmış örneklerin bileşim suyu ve organik madde içeriklerinin tayini için 505C°'lik fırında 1saat bekletilen örnekler desikatöre alınarak soğutulmuş ve tartılmıştır. % Kızdırma Kaybı şu aşağıdaki formülle hesaplanmıştır.

$$\%Kızdırma\ Kaybı = \frac{W1 - W2}{W1} \times 100$$

W2: Fırından sonraki örnek gram miktarı

Örneklerin içirdiği karbonat miktarını saptamak için nem ve kızdırma tayini yapılan örnekler, 1055C°'lik fırında sabit tartıma kadar kızdırılmıştır. Bu sıcaklıkta kalsiyum karbonat (CaCO₃) bozularak sönmemiş kirece (CaO+CO₂) dönüşür. % Karbonat miktarı şu şekilde hesaplanmıştır.

$$\%Karbonat\ Miktarı = \frac{W2 - W3}{W1} \times \frac{100}{44} \times 100$$

W3=1055C° kızdırmadan sonra alınan tartım.

Petrografik Analiz

Petrografik analiz için kohezyon kaybına uğrayarak dağılmış ve birbiriyle aynı olan örnekler üzerinde çalışılmamıştır.

Sıva örnekleri 105 C° etüvde 2 saat kurutulduktan sonra, kalıplara yerleştirilmiş ve vakumlu desikatörde AY103-HY956 epoksi reçinesi emdirilmiştir. Reçine polimerizasyonunu tamamladıktan sonra örnekler elmas kesme diskiyle kesilerek ince lam üzerine AY103-HY956 epoksi reçinesi ile yapıştırılmış ve ince kesit aletinde inceltirilmiştir. İnceltelen örnekler stereo mikroskop ve polarizan mikroskop altında incelenmiştir.

Asitle Reaksiyona Girmeyen Agregaların Analizi

Bu işlemde yaklaşık 10g örnek etüvde 105C°'de 4 saat kurutulmuş ve ardından %10'luk HCl (hidroklorik asit) ile muamele edilmiştir. Asitli çözeltide reaksiyon tamamlanana dek bekletilen örnekler, çökeltileri klor-iyon reaksiyonu vermeyene dek destile edilmiş ve ardından 105C° etüvde 24 saat kurutulmuştur. Asitle reaksiyona girmeyen agregalar 1000, 500, 250 ve 125 mikronluk eleklerde elenmiştir. Her aşamada örnekler tartılmıştır. Örneklerin içerdiği silikatlı agregalar,

puzzolonik maddeler, kırıktık ve hububat kabuğu gibi organik katkıları stereo mikroskop altında incelenmiştir.

Kimyasal İçerik ve Mikro Yapı Analizi

Kimyasal içerik ve mikro yapı analizi için XRF ve EDXRF kullanılmıştır. Örneklerden sadece dış narthexte yer alan Bizans sıvaları deneme amacıyla gönderilmiş ve kapsamlı sonuçlar alınmış ve sonuçlar 2009 yılında yayımlanmıştır. (Akyüz, v.d.)

Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami) Duvar Resmi Sıvalarının Analiz Bulguları

Bu çalışmada Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami) duvar resmi sıvalarından alınan örneklerin değerlendirmeleri birçok ayrı döneme ait sıva bulundurması ve örnek miktarının fazla olması açısından bölümler halinde değerlendirilecektir. Sıva analizlerden elde edilen bulgular tablolar ile gösterilmiştir (Tablo VIII–XVII) (Fig. 46-52)-

İç ve Dış Narthex

İç narthexte bulunan sıvalar ince ve kaba sıvadan oluşan iki sıva katmanlı ve tek sıva katmanlı olarak gruplandırılabilir. Dış narthex dış cepheden alınan örnekler ise tek katmanlıdır. Kaba sıvalar renk ve doku olarak birbiriyle aynıdır ve %CaCO₃ miktarları ortalama %81-82'dir. Kalsiyum karbonat miktarının bu denli fazla olması katkı olarak kalsit (karbonat kökenli-içerikli agrega) kullanıldığını akla getirmiş ve yapılan petrografik incelemelerde %30–35 oranında kalsit parçalarına rastlanmıştır. Bu kalsit parçaları katkı olarak büyük ihtimalle kireç taşı ya da mermer tozu kullanıldığını düşündürmektedir kireç taşı dışında kullanılan agregalar ortalama 3mm elek altı kara kumu ve az miktarda tüfik özellikli volkanik kayaç parçalarıdır. Organik katkı olarak kum miktarından biraz fazla kısa kesilmiş keten kırıktık kullanılmıştır. Kısaca kaba sıvada kullanılan ortalama %81–82 CaCO₃ (kalsiyum karbonat)'in %30-35'i kalsit geri kalan %40-45'i kireçtir. Agrega olarak kullanılan inorganik katkı maddeleri %5–10 oranında 3mm elek altı kara kumu ve %1 oranında tüfik özellikli volkanik kayaç parçalarıdır. Kaba sıva kalınlığı ortalama 1.5-2cm'dir. Organik katkı olarak ise %10 oranında kısa kesilmiş keten kırıktık kullanılmıştır. İnce sıvalar ise ortalama 5mm kalınlığında ve kalsiyum karbonat oranı ortalama %83-84'tür, bu oranın %30-35'i çok ince öğütölmüş kalsit parçaları, geriye kalan %40-45'i ise kireçtir. Agrega olarak kullanılan inorganik katkı maddeleri %5–7 3mm elek altı kara kumu,%0,5 tüfik volkanik kayaç parçalarıdır. Organik katkı maddesi olarak kısa kesilmiş %10–13 kısa kesilmiş keten kırıktık kullanılmıştır. NR-3A,3B ve NR-4A,4B sıvaları karşılaştırılarak varılan bu sonuç dış narthex iç kuzey duvarı ve iç narthex kuzey dış duvarında kullanılan sıvanın birbirine benzer özellikte olduğunu ortaya koymuştur.

Tek katmandan oluşan sıvalarda ise iki ayrı grup görünmektedir.1–1.5cm'den 3–3.5cm kalınlığa kadar değişen ve CaCO₃ oranı ortalaması %50–55 olan ve agrega

oranı diğerine göre daha fazla olan grup. Bu grupta örneklerin alındığı yerler dış narthex güney dış duvarı(NR-1), iç narthex güney duvarı (NR-7) iç narthex payanda (NR-5-6), İç narthex kuzey cephesi (NR-18) ve iç narthex doğu duvarlarından (NR-7,13,14,15,18) alınan sıva örnekleri olduğu görülmektedir. Agregalarının doku ve renk, içerik ve miktarlarının aynı olması bu duvarların tamamında aynı sıvanın kullanıldığını ortaya koymaktadır. Analiz sonuçlarına göre agrega ve CaCO_3 miktarları şu şekildedir. Ortalama %50-55 CaCO_3 bu miktarın ortalama %10-15 kadarı kalsit parçalarıdır, geri kalan %40-45 kadarı kireçtir. Agregada olarak %10 Volkanik kayaç parçaları, ortalama %25-30 oranında 4mm elek altı kara kumu kullanılmıştır. Organik katkı maddesi olarak ortalama %5 kısa ve ince keten kıtık kullanılmıştır.

Tek katmandan oluşan diğer dört sıva ise birbirine benzer ve farklı özellikler göstermektedir. NR-10,11 numaralı örnekler iç narthex doğu duvarının üst kısımlarından alınan örneklerdir. Bu iki örnek birbirine benzer özellikler göstermektedir. Bu örneklerde ortalama CaCO_3 miktarı %76'dır. Bu miktarın %20-25 kadarı kalsit kalan %45-50'si kireçtir. Agregada oranı NR-11'de biraz daha yüksek olmak üzere ortalama %3-5'i volkanik kayaç parçaları, %10 2mm elek altı kara kumudur. Organik katkı olarak %5-10 kadar kısa kesilmiş keten kıtık kullanılmıştır

İç narthex'ten naosa açılan kapı üzerinde yer alan Meryem ve Psikopos figürünün bulunduğu yerden alınan NR-16 nolu 1.5cm kalınlığında olan örnek NR-10 ve 11 numaralı örneğe benzer özelliktedir. %65.97 CaCO_3 miktarı bulunan örnekte bu oranın %15-20 kadarı kalsit geriye kalanı kireçtir. Agregaları diğer iki örnekten fazladır, %5 kadarı tüfik özellikli volkanik kayaç parçaları, %15-20 kadarı 1mm elek altı kara kumudur. Organik katkı olarak %5-7 kadar çok kısa kesilmiş ve ince kıtık kullanılmıştır.

Yapıda narthex kısmından alınan örneklerden NR-12 nolu örnek restorasyon amacıyla kullanılan harçlardan kopmuş bir parça olmalıdır bu sıva, çimento, tuğla kırığı ve 5mm elek altı kara kumu kullanılarak oluşturulmuştur.

İç narthex'te yer alan kuzey birimden alınan KB-1 ve KB-2 numaralı örnek tek katmandan oluşan birinci grup iç narthex sıvalarıyla aynı özellikte olduğundan sıva analizi yapmaya gerek görülmemiştir.

Güney Batı Hücre

Güney batı hücreden alınan 4 adet örneğin sıva kalınlığı 1.5cm 'dir. GBH-2,3,4 numaralı örnekler birbirine yakın özelliktedir. GBH-1 numaralı örneğe diğerlerinden farklı içeriktedir. GBH-1 numaralı örnekte CaCO_3 oranı %57.42'dir. Bu oranın %10-15 kadarı kalsit geriye kalan %40-45 kadarı kireçtir. Agregada olarak %5 volkanik kayaç parçacığı ve %10-15 kadar 2-3mm elek altı kara kumu kullanılmıştır. GBH-1,2,3 örneklerinde ortalama CaCO_3 miktarı %80 civarındadır. Bu oranın %30-35'i kalsit %40-45'i kireçtir. Agregada kullanılan kıtık, volkanik kayaç parçaları ve kum örneklerin tamamında aynı özelliktedir fakat miktar değişmektedir. GBH-4'te bulunan tuğla kırığı parçaları tuğla arasında bulunan

harçtan gelen parçalardır. Ortalama agrega miktarı olarak %5-10 volkanik kayaç parçaları, %5-10 3mm elek altı kara kumu ve organik katkı olarak %5-10 kısa kesilmiş kırıntı kullanılmıştır.

Haçın Kuzey Kolu

Haçın kuzey kolu farklı noktalardan alınan örnekler birbirleriyle benzer özelliktedir. Ortalama CaCO_3 miktarı %50 civarındadır. Bu miktarın %10-15'i kalsittir. HKL1 ve 2 örneğinde volkanik kayaç parçası daha fazladır buda % kalan miktarını etkilemektedir. Ortalama agrega olarak %10-15 volkanik kayaç parçası, %5 çok ince kısa keten kırıntı ve %30-35 civarında 2-3mm elek altı kara kumu kullanılmıştır.

Mihrap

Mihrap ve çevresinden alınan 6 ayrı sıva üzerinde çalışılmıştır. MH-1 numaralı örnek restorasyon için kullanılan sıvadır. %48.44 oranında CaCO_3 ihtiva etmektedir. Agrega olarak tuğla kırığı ve tozu kullanılmıştır volkanik kayaç parçaları tuğla içeriğinden kaynaklıdır. MN-2,4,5,6 örneklerinin agregaları renk ve doku olarak birbirleriyle çok yakın özelliktedir. Ortalama CaCO_3 oranı %70-75 civarındadır bunun %10-15 kadarı kalsittir geriye kalanı kireçtir. Agrega olarak %5 civarında volkanik kayaç parçası %1 kadar kısa kesilmiş ince keten kırıntı ve %10-15 kadarı 2-3mm elek altı kara kumu ihtiva etmektedir. MH-3 numaralı örneğin CaCO_3 miktarı %53.3'tür. Petrografik inceleme için örnek miktarı yetersiz olduğundan kalsit oranı ile hakkında fikir beyan edilememektedir. Agrega olarak %5 tuğla kırığı %1-2 volkanik kayaç parçası %15-20 2-3mm elek altı kara kumu, organik katkı olarak %10-20 kısa kesilmiş ince kırıntı kullanıldığı düşünülmektedir.

Ana Apsis

Apsisten alınan 8 adet sıva örneğinden AP-6 numaralı örnek tamamen kohezyon kaybına uğradığından analizi yapılmamıştır. AP-1,2,3,4,5 birbirleriyle çok benzer özelliktedir. Ortalama CaCO_3 miktarı %80 civarındadır bu miktarın %30-35 kadarı kalsit kalanı %40-45'i kireçtir. Agrega olarak %5 volkanik kayaç parçası, %5-10 3mm elek altı kara kumu kullanılmıştır. Organik katkı olarak %5 ince ve kısa kesilmiş keten kırıntı ihtiva etmektedir.

AP-7 örneği apsisin kuzey-doğu köşesinden alınmıştır bu örnek organik katkı bulunmamaktadır. CaCO_3 miktarı %75.18'dir bunun %30 kadarı kalsit %35-40 kadarı kireçtir. Yapılan incelemelerde prothesisten alınan örneklerle minerolojik olarak benzerlik göstermektedir. Agrega olarak %5 civarında tükük özellikli volkanik kayaç parçaları ve %10-15 civarında 2-3mm elek altı kara kumu kullanılmıştır.

AP-8 numaralı örneğin asitle muamelesinde asitle dağılamayan parçalar kalmıştır oldukça sertleşmiş ve iki adezyonu çok kuvvetli sıva katmanı halinde görülen bu sıvanın kahve-gri renkli alt katmanında bol miktarda volkanik kayaç parçası, kuvar ve feldspat görülmektedir. Üst katmanında ise kuvar, feldspat ve

kalsit görülmektedir. Toplam 7-8mm kalınlığında olan bu sıva X-Işınları Florasans Spektrometresi ile incelendiğinde daha sağlıklı bir sonuç alınabilecektir.

Diakonikon

Güney hücreden alınan 12 adet sıva örneği üzerinde inceleme yapılmıştır. Bu örnekler birbirlerine benzer içerikte olmalarıyla beraber agrega miktarlarında farklılık göstermektedir. Genellikle iki katmanlı olan sıvaların alt katmanında bulunan kaba sıvası kohezyon kaybına uğradığından ve miktarları çok yetersiz olduğundan asitle muamele ve kalsinasyon analizleri yapılamamıştır.

DC-1,2,3,4,5,6 örnekleri agregalarının renk doku ve içerikleri bakımından çok yakın özelliktedir. CaCO_3 miktarları DC-2 örneğinde %60.06, diğer örneklerde ortalama %80-85 civarındadır bu miktarın %35-40 kadarı kalsit %40-45 kadarı kireçtir. Agrega olarak %5 civarında tüfik özellikli volkanik kayaç parçacığı ve %10 civarında 2-3mm elek altı kara kumu ihtiva etmektedir. Organik katkı olarak %5 civarında ince ve kısa kesilmiş keten kıtık ve çok az miktarda kaba keten kıtık bulundurmaktadır. DC-9 örneği yukarıdaki örneklerle aynı özellikte olup ateş yakılan bölgeden alındığı için kıtıkları yanmış ve renkleri gri-kahverengine dönüşmüştür. DC-7,8,10,11,12 örneklerinde ortalama kalsit ve kireç oranı diğerleriyle aynı olup agrega dağılımı farklılık göstermektedir. Agrega olarak %2-3 tüfik özellikli volkanik kayaç parçası %5-10 2-3mm elek altı kara kumu ve %7-10 ince kesilmiş keten kıtık ve kaba keten kıtık içermektedir.

İki katmandan oluşan DC-2,6,12 örneklerinde alt katmanda, volkanik kayaç parçaları, kalsit kuvarts ve feldspat gözlemlenmiştir. Üst katman ise kuvarts, feldspat, kalsit ve keten kıtık lifleri gözlemlenmiştir. Kalsit miktarı fazladır.

Prothesis

Prothesiste farklı 8 noktadan alınan örnek üzerinde analizler yapılmış ve örneklerin tamamının benzer özellikte olduğu anlaşılmıştır. İki örnek üzerinde kaba ve ince sıva katları gözlemlenmiş ve ayrılarak ince kesit ile petrografik incelemeleri yapılmıştır.

PR-2, 3A, 3B, 4, 5, 6 örneklerinde ortalama miktarı %70-75 civarındadır, bu miktarın %25-30'u kalsit geri kalan %40-45 kadarı kireçtir. Agrega olarak %5 tüfik özellikli volkanik kayaç parçası ve %10-15 2mm elek altı kara kumu kullanılmıştır. Organik katkı olarak 1-2 çok ince kılcal lifler halinde keten kıtık kullanılmıştır. Polarizan mikroskopta sadece PR1A örneğinden alınan lif üzerinde inceleme yapılmış ve yapı olarak keten lifine uygun olduğu görülmüştür.

PR1A örneğinin kaba sıvası olan PR1B örneğinde yapılan minerolojik incelemede bol miktarda tüfik özellikte volkanik kayaç parçası ve kalsit ayrıca kuvarts ve feldspat görülmüştür. Bu örnekte CaCO_3 oranı %40.94'tür, bu oranda kaba sıvada kalsiyum karbonat ve kalsitin ince sıvaya nerdeyse yarı yarıya oranla kullanıldığını göstermektedir. PR2B örneği ise ince sıvalarla aynı karakterdedir, büyük ihtimalle aynı sıva katı iki kez uygulanmıştır.

XRF ve EDXRF Analizleri Sonuçları

Yapının narthex bölümünden alınan 8 adet sıva ve boya örneği FTIR ve EDXRF analizi için gönderilmiştir. Bunların içinden analize uygun miktarda ve yapıda olan 4 örnekten sıva ve boya içerikleri hakkında veri alınmıştır. (Akyüz,S. ;Akyüz T.v.d.,2009) Sonuç alınan örnekler şunlardır; NRb-1, NRb-7, NRb-8 ve NRb-9.

NRb-1: İç narthex güney duvarı 0-28 cm arası noktalardan alınan 6 adet boya örneği

NRb-7: İç narthex'ten naosa açılan kapı sövesi üzerine düşen krem renkli içerisinde muhtemelen organik katkı boşlukları bulunan sıva ve üzerinde büyük bölümü tozumuş durumda siyah-yeşil boya izleri bulunan sıva-boya örneği.

NRb-8: İç narthex güney duvarı 0-28cm seviyesinden alınan krem renkli alt kısmında muhtemelen taşıyıcı duvarda bulunan tuğladan kaynaklı kırmızı lekeler ve az miktarda lokal siyah izler bulunan üzerinde koyu mavi (lacivert) ve kırmızı boya bulunan hassas durumda sıva-boya örneği.

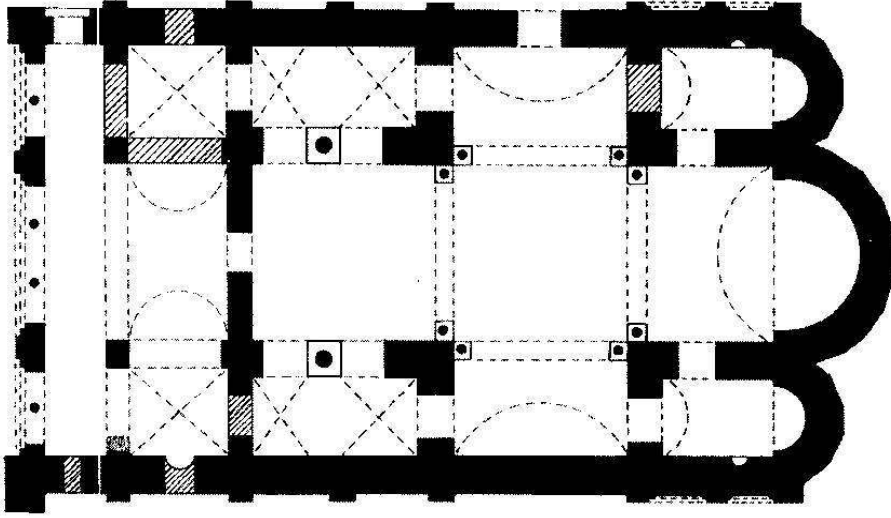
NRb-9: İç narthex orta ile sol kapı arasında bulunan büyük boyutlu olduğu tahmin edilen çıplak ayakların bulunduğu sahnenin, sahne bitiş çizgisinden alınan kırmızı boya örneğidir.

FTIR ve EDXRF analiz sonuçlarına göre yüksek oranda (%30-80) kalsiyuma rastlanmıştır. Kalsit, aragonit, gypsum ve kuvarz, feldspata tüm sıva örneklerinde rastlanmıştır. (S. Akyüz;v.d; 2009, s.402). Eser miktarda bulunan Toryum (Th) elementi ise Çanakkale'den başlayarak Trakya sahillerinin kumlarının içeriğinde bulunan bir element olup; bu bulgu iç narthex Bizans dönemi sıvalarında kullanılan agregaların çevrede bulunan yakın kaynaklardan sağlandığını düşündürmektedir.

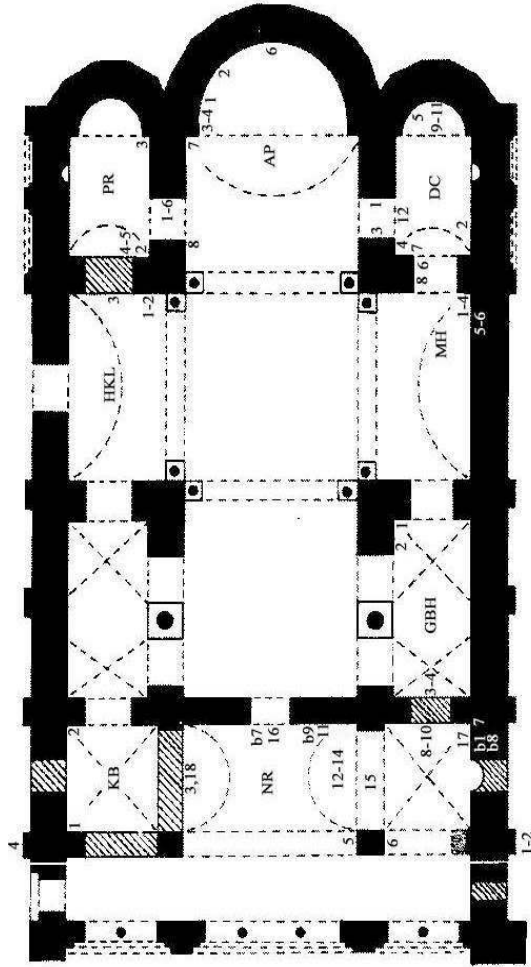
KAYNAKLAR

- AGRAWAL, R.C., v.d.,2003, “Icomos Principles for Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings (2003)”, *Icomos 14th General Assembly in Victoria Falls, Zimbabwe*, s. 1-5
- ARDEL, A., 1959, “Keşan Ainos Bölgesinde Coğrafi Müşahadeler,” *İ.Ü Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, C. 5, No: 10, s. 138-144
- AUBRY, de la Motraye, 1727, *Voyages in Europe, Asie et Afrique*, La Haye.
- AKYUZ, S., v.d., “FT-IR and EDXRF analysis of Wall paintings of ancient Hagia Sophia Church”, *Journal of Molecular Structure*, Volume 924-926, Issue (April 30, 2009), p. 400-403. ISSN: 0022-2860 DOI:10.1016/j.molstruc.2009.01.020 Elsevier Science
- BAŞARAN, Sait, 2004 “Balkanları Anadolu ve Ege’ye Bağlayan Kent,” *Toplumsal Tarih*, No: 125, s. 4-7.
- BATUR, Muzaffer, 1961, “Enez”, *Arkitekt*, No: 305, s. 173-186
- BOZDAĞ, Sevgi, 1979, *Enez’in Eski Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bizans Sanatı Kürsüsü, (Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul, 1979.
- CASSON, St., 1926, *Macedonia, Thrace and Ilyrica*, Oxford.
- COMTE, de Choiseul-Gouffier, 1842, *Voyage Pittoresque de la Greece*, Paris.
- ÇEŞMELİ, Hande., 2007, *Enez Ayasofya Kilisesi (Fatih Cami) Duvar Resimlerinin Analizleri ve Koruma Önerileri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- DİKİLİTAŞ, Gülseren, 2005, *Duvar Resimlerinin Bozulmasına Neden Olan Etkenler ve Koruma Uygulamaları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- ERDOĞAN, Muzaffer,1953, “Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları,” *Tarih Dergisi*, C.3, No: 5-6, İstanbul, s. 95-122.
- ERDOĞAN, Muzaffer, 1977-1978, “Osmanlı Devrinde Trakya Abidelerinde Yapılan İmar Çalışmaları,” *Güney Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, No: 6-7, İstanbul, s. 121-188
- ERZEN, A., 1972, “Enez (Ainos) Araştırmaları,” *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, I, s. 235-248
- EVLİYA ÇELEBİ, 1970, *Seyahatname V*, (Çev. Zuhuri Danışman), C. 8, İstanbul.
- EYİCE, Semavi,1962-1963, “Enez’de Yunus Kaptan Türbesi ve Has Yunus Bey’in Mezarı Hakkında Bir Araştırma,” İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, C.13, No:17-18, s. 141-158
- EYİCE, Semavi, 1969, “Trakya’da Bizans Devrine Ait Eserler,” *Bellekten*, No:131, s. 325-358

- EYİCE, Semavi, 1975, "Bertrandon de la Broquière ve Seyahatnamesi", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, C.VI, No:1-2, s. 85-126
- GÖKBİLGİN, M. Tayyib, 1952, *XV-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 508, İstanbul.
- GÜLEÇ, Ahmet, 1997, "Tarihi Yapılarda Koruma: Kimyasal Sağlamlaştırıcılar ve Koruyucular", *Yapı*, No: 185.
- GÜLEÇ, Ahmet, "Ayasofya Müzesinde İklim Araştırmaları: Pilot Çalışma," *III. Müzecilik Semineri Bildirileri*, İstanbul, 1996, s. 216-233.
- GÜLEÇ, Ahmet, "Enez Ayasofyası Harç ve Sıva Analizleri," *Kültürel Mirasın Korunmasında Spektroskopik Yöntemler*, İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Sempozyum 05-08 Nisan 2007, (yayınlanmamış bildiri).
- HASLUCK, F. W. 1908-1909, "Monuments of the Gattelusii," *The Annual of the British Scholl of Athens*, No:15, s. 248-257.
- HERODOTOS, 1991, *Herodot Tarihi*, (Çev. Müntekim Ökmen), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOMEROS, 1999, *İlyada*, (Çev. Azra Erhat-A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul.
- HUTZ, I. 1828, *Beschreibung der Europaeischen Türkei*, München.
- LAMPAKES, Georgios, "Periegeseis," *Deltion tes Christianikes Archaologikes Etaireias*, 8, 1908, s. 3-41.
- MANGO, C., 1976, *Byzantine Architecture*, New York.
- MAY, J. M. F., 1950, *Ainos Its History and Coinage*, Oxford Universty Press, London.
- MORA, P., MORA, L., Philippot, P., 1984, *Conservation of Wall Paintings*, Glasgow.
- MYSTAKIDES, B. A., 1932, "Enia-Ainia," *Thrakika*, No: 15, s. 44-54.
- OUSTERHOUT, Robert, 1985, "The Byzantine Church at Enez: Problems in Twelfth-Century Architecture", *Jahrbuch der Österriechischen Byzantinistik*, 35, s. 262-280
- OUSTERHOUT, R., BAKİRTZİ, C., 2007, *The Byzantine Monuments of the Evros/Meriç River Valley*, European Center for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, Thessaloniki..
- PİRİ REİS, 1935, *Kitab-ı Bahriye*, Türk Tarihi Araştırma Kurumu Yayınları, No: 2, İstanbul.
- PROCOPIUS, 1940, *The Buldings of Procopius*, Loeb Classical Library, Harvard Universty Press..
- SLADE, Adolphus, 1833, *Records of Travels in Turkey, Greece*, London.
- TUNAY, M. İhsan, 1993, "Enez Ayasofyası Fresko Araştırmaları", *11. Kazı Sonuçları Toplantısı*, No:1676, Ankara 24-28 Mayıs 1993, s. 521-525
- VERGILIUS, 1971, *Aeneas III*, (Çev. Oktay Akşit), İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, No.1710, İstanbul.
- VOCOTOPOULOS, P. L., 1981, "The Role of Constantinopolitan Architecture During the Middle and Late Byzantine Periods," *XVI. Internationaler Byzantinisten Kongreß, Akten I/2, Wien 1981, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31/2.



Plan 1: Enez Ayasofya Kilisesi planı (S. Eyice / R. Ousterhout)



Plan 2: Sıva örneklerinin alındığı konumlar



Fig. 1 Enez'in ve Ayasofya Kilisesi'nin 20. yüzyılın başlarındaki genel görünümü (G. Lampakes)



Fig. 2 Enez'in ve Ayasofya Kilisesi'nin 20. yüzyılın ilk yarısındaki genel görünümü (F. W. Hasluck)



Fig.3 Enez Ayasofya Kilisesi'nin kuzey cephesi (S. Eyice 1961-1962)



Fig. 4 Enez Ayasofya Kilisesi'nin güney cephesi (S. Eyice 1961-1962)



Fig. 5 Enez Ayasofya Kilisesi'nin güneybatı cephesi (S. Eyice 1961-1962)



Fig. 6 Enez Ayasofya Kilisesi'nin güneybatıdan genel görünümü (H. Günözü)



Fig. 7 Kilisenin naos bölümü (H. Günözü)



Fig. 8 Kilisenin galerili batı cephesi (exonarthex) (H. Günözü)



Fig. 9 Prothesis apsis cephesinde yer alan meander motifi (H. Günözü)



Fig. 10 Prothesis iç apsisinde yer alan zigzag motifi (H. Günözü)



Fig. 11 Diakonikon güney cephesinde yer alan balık sırtı motifi (H. Günözü)



Fig. 12 Naos bölümünde bulunan korint sütun başlığı (H. Günözü)



Fig. 13 Exonarthex galerisi sütun başlığı (H. Günözü)



Fig. 14 Güney cephe (H. Günözü)



Fig. 15 Tahrip olmuş kuzey cephe (H. Günözü)



Fig. 16 Apsis (Ş. Yeşil)



Fig. 17 Diakonikon (H. Günözü)



Fig. 18 Mihrap (Ş. Yeşil)



Fig. 19 Minare (H. Günözü)



Fig. 20 Prothesisin bemaya açılan kapı kemerinde yer alan figür (H. Günözü)



Fig. 21: Prothesisin batı duvarında kapı kemeri ile dolgu duvarı arasında bulunan Bizans dönemi duvar resmi (H. Günözü)

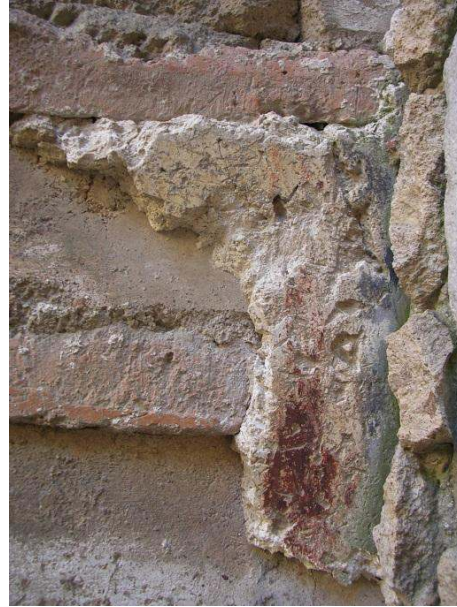


Fig. 22 Fig. 21'in ayrıntısı



Fig. 23 Prothesisin güney duvarında aşağı doğru devam eden duvar resmi sıvası (H. Günözü)



Fig. 24 Kilisede 1993 yılında yapılan çalışma sonunda ortaya çıkartılan Bizans dönemi duvar resimleri (İ. Tunay)



Fig. 25 İç narthex orta kapı üzerinde yer alan Meryem ve Psikopos figürleri (R. Ousterhout)



Fig. 26 İç narthex orta kapı üzerinde yer alan Meryem ve Psikopos figürleri (G. Köroğlu)



Fig. 27 İç narthex sağ kapı üzerinde yer alan duvar resmi (G. Köroğlu)



Fig. 28 İç narthex orta kapının sağ üst kısmında yer alan duvar resmi (İ.Tunay)



Fig. 29 Minber arkasında yer alan duvardan kaldırılan duvar resmi (İ. Tunay)



Fig. 30 Mihrap (S. Bozdağ)



Fig. 31 Mihrap nişindeki perde ve kandil motifleri (S. Bozdağ)



Fig. 32 Kilisede 2002 yılında ortaya çıkarılan mihrap süslemeleri (H. Günözü)

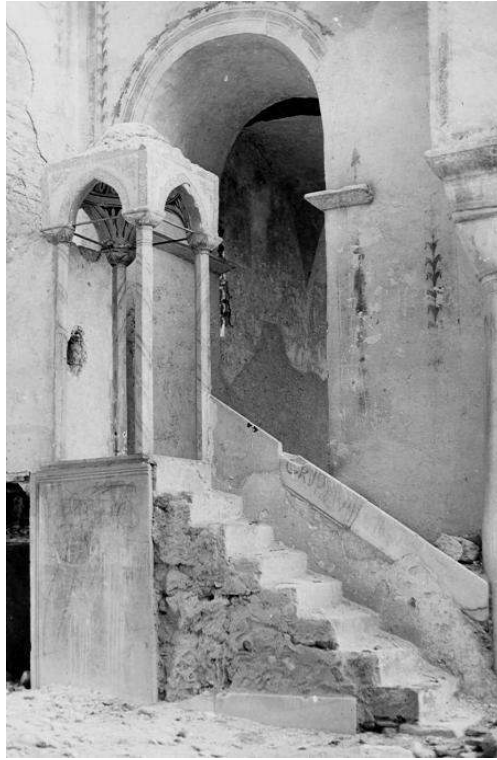


Fig. 33 Minber (S. Bozdağ)



Fig. 34: Minber detayı (S. Bozdağ)



Fig. 35 Minber örtüsünün iç süslemesi (İ. Tunay)



Fig. 36 Güney duvarı pencere süslemesi (H. Günözü)



Fig. 37 Güney duvarı süslemeleri (Ş. Yeşil)



Fig. 38 Kemerlerde bulunan üç boyutlu testere dişi motifi (H. Günözü)



Fig. 39 Sütun başlığının üzerinde yer alan süslemeler (H. Günözü)



Fig. 40 Güneydoğu pandantifte yer alan süslemeler (H. Günözü)

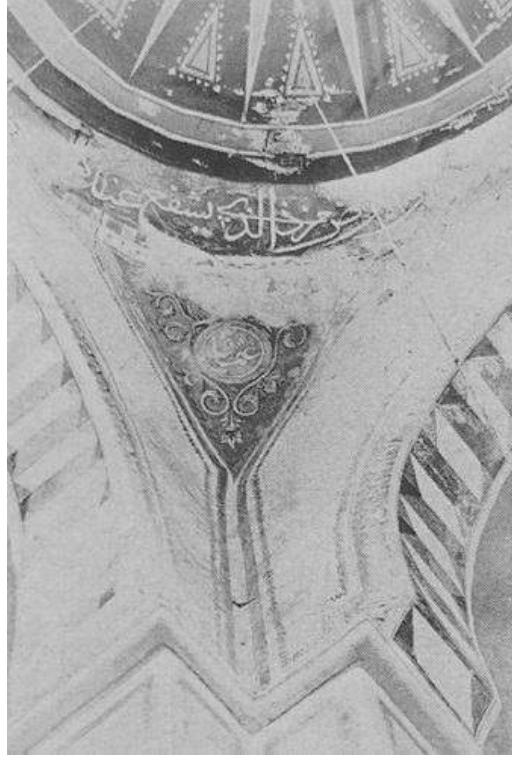


Fig. 41 Kuzeydoğu pandantifte yer alan süslemeler (S. Eyice)



Fig. 42: Bema kemerinde bulunan süslemeler (H. Günözü)

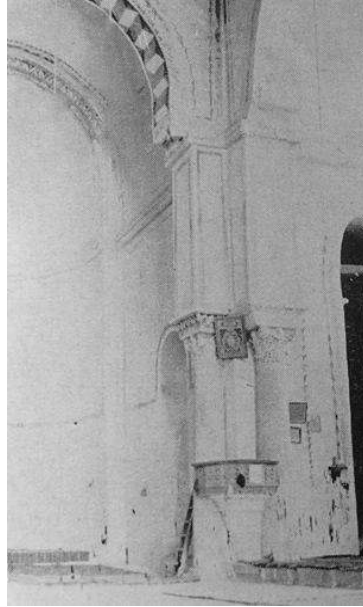


Fig. 43 Apsis ve bema kemerinde yer alan süslemeler (S. Eyice)



Fig. 44 Naostan iç narthexe geçilen orta kapının üzerindeki yazı kuşağı (S. Bozdağ)



Fig. 45 İç narthex orta kapısının üzerinde yer alan ışımsal motif (S. Bozdağ)



Fig. 46: DC6 Kaba sıvadaki bozulmuş demirli minareler (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)

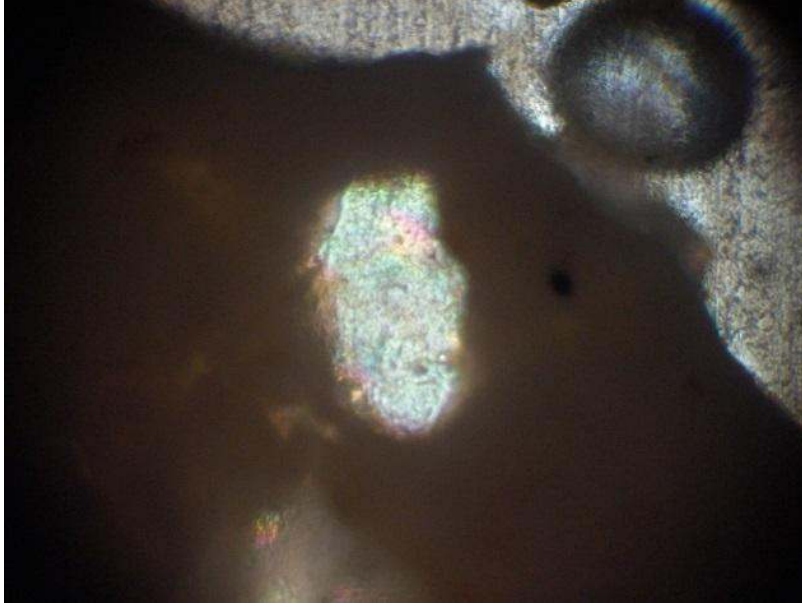


Fig. 47 HKL 3 Kalsit ve kireç bağlayıcılı volkanik kayaç/tozu (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)

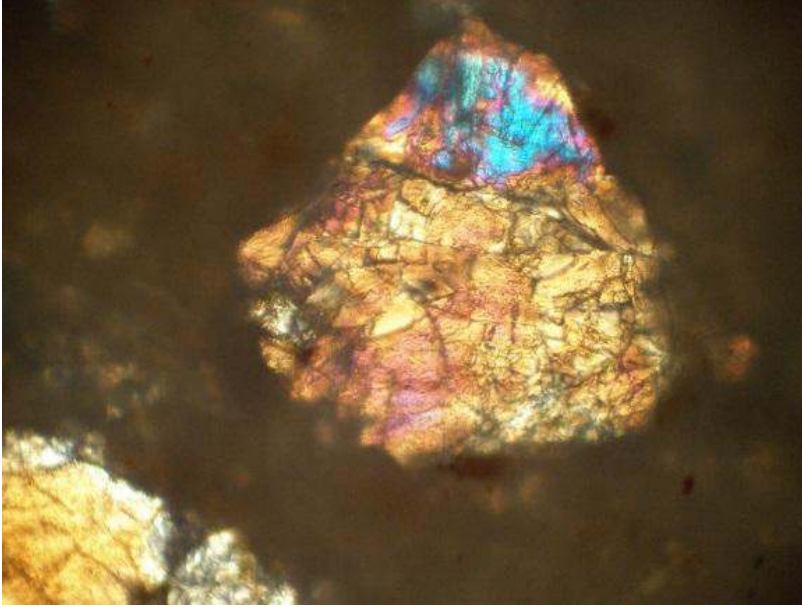


Fig. 48 AP7 Kuvartz (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)

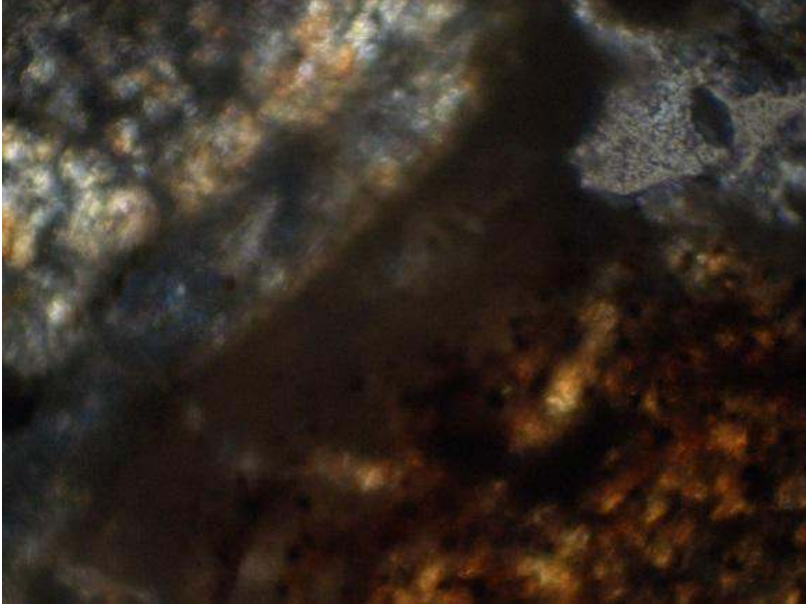


Fig. 49 AP6 Plajiroklas ile bozularak kile dönüşmüş feldspat (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)



Fig. 50 AP8 Plajiroklas ile kuvarz iç içe (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)



Fig. 51 AP8 Plajiroklas (EA10/0.25/1.60) (M. Keskin)



Fig. 52 Keten kıtık (EA10/0.25/1.60) (H. Günözü)

Tablo I	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
NARTEX (Sıva örnekleri görsel tanımlama)	NR-1	Exonarthex güney duvarı dış cephe zemin seviyesinden alınan yüzeyi erozyona uğramış krem-gri renkli içerisinde agregaları (çakıl) görülebilen en üst katmanı beyaz boyalı (muhtemelen badana) iyi durumda sıva örneği.
	NR-2	Exonarthex güney duvarı dış cephe 1m seviyesinden alınan krem renkli içerisinde çakıl taşları görülebilen oldukça hassas durumda sıva örneği.
	NR-3A	İç narthex kuzey iç mekân duvarı 1.60cm-2.20cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık parçaları görülebilen 5mm kalınlığında ince sıva örneği.
	NR-3B	NR3A örneğinin 1.7cm kalınlığında krem renkli içerisinde kırık çakıl ve kum agregaları görülebilen kaba sıva örneği.
	NR-4A	İç narthex kuzey duvarı dış cepheden alınan krem renkli içerisinde kırık ve kum-çakıl agregaları görülebilen krem renkli sıva örneği.
	NR-4B	NR4-A örneğinin alt katmanında bulunan bol miktarda kırık ve kum agregaları görülebilen sıva örneği.
	NR-5	İç narthex bağımsız duran ayak kuzey cephesi 1.40cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde çakıl taşları görülebilen sıva örneği.
	NR-6	İç narthex bağımsız duran ayak güney cephesi 1.30cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık ve çakıl taşları bol miktarda görülebilen iyi durumda sıva örneği.
	NR-7	İç narthex güney duvarı doğu köşe noktası taban seviyesinden alınan krem renkli içerisinde az miktarda kum ve çakıl görülebilen iyi durumda sıva örneği.
	NR-8	İç narthex doğu duvarı zemin seviyesinden alınan krem renkli içerisinde çakıl taşları görülebilen kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
NR-9	İç narthex doğu duvarı 94cm seviyesinden alınan krem renkli, içerisinde agregaları (kum-çakıl) görülebilen hassas durumda sıva örneği.	

Tablo II	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
NARTEX (Sıva örnekleri görsel tanımlama)	NR-10	İç narthex doğu duvarı 1.64cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde agregaları (kum-çakıl) az miktarda görülebilen sıva örneği.
	NR-11	İç narthex doğu duvarı kapının sol tarafındaki duvar 2.50cm seviyesinden alınan içerisinde çakıl taşı ve kırıntı görülebilen hassas durumda sıva örneği.
	NR-12	İç narthex doğu duvarı önünden yerden toplanan dışı pembe içi gri renkli içerisinde bol miktarda çakıl taşı az miktarda tuğla kırığı görülebilen harç örneği.
	NR-13	İç narthex doğu duvarı önünden yerden toplanan krem renkli içerisinde az miktarda çakıl görülebilen üzeri beyaz badanalı hassas durumda sıva örneği.
	NR-14	İç narthex doğu duvarı önünden yerden toplanan krem renkli içerisinde çakıl taşı görülebilen sıva örneği.
	NR-15	İç narthex doğu duvarı ile bağımsız duran ayağın ortasındaki noktada yerden alınan krem renkli içerisinde agregaları görülebilen krem renkli sıva örneği.
	NR-16	İç narthex noasa açılan kapı üzeri, Meryem ve piskopos figürün olduğu duvar resmi 27cm seviyesinden alınan içerisinde çakıl taşları ve az miktarda kırıntı görülebilen hassas sıva örneği.
	NR-17	İç narthex güney cephesi 94cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde agregaları görülebilen (çakıl-kum) krem renkli sıva örneği.
	NR-18	İç narthex kuzey cephesinden krem renkli içerisinde kum ve kırıntı görülebilen sıva örneği.

Tablo III	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
KUZAY BİRİM	KB-1	İç narthex kuzey birim kuzey batı duvar köşesi 2m seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık parçaları görülebilen kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	KB-2	İç narthex kuzey birim kuzey doğu duvar köşesi 2m seviyesinden alınan krem renkli kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
GÜNEYBATI HÜCRE	GBH-1	Güney batı hücre kuzey sol duvarı iç köşe noktası 50cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde az miktarda kırık ve çakıl-kum görülebilen üst seviyesi 2mm kalınlığında kızıl-kahve kabukla kaplı en üst seviyede ise krem renkli ince bir kabuk bulunan oldukça sertleşmiş sıva örneği.
	GBH-2	Güney batı hücre kuzey duvarı 70cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde çakıl taşı-kum görülebilen üzerinde lokal olarak izleri mevcut iyi durumda sıva örneği.
	GBH-3	Güney batı hücre batı duvarı 3.50cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık parçaları görülebilen sıva katı ve altında az miktarda gri-krem renkli agregaları (çakıl) görülebilen iyi durumda sıva örneği.
	GBH-4	Güney batı hücre batı duvarı (dolgu duvar) 5m seviyesinden alınan açık krem renkli içerisinde kırık parçaları ve siyah cüruf görülebilen hassas sıva örneği. Sıvanın en alt kısmında pembe renkli içerisinde tuğla kırıkları görülebilen sıva parçası mevcut. Muhtemelen bu harç duvardaki tuğla arası horasan harcını düzeltmek için kullanılan sıvadan kalan kısım.

Tablo III	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
KUZEY BİRİM	KB-1	İç narthex kuzey birim kuzey batı duvar köşesi 2m seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık parçaları görülebilen kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	KB-2	İç narthex kuzey birim kuzey doğu duvar köşesi 2m seviyesinden alınan krem renkli kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
GÜNEYBATI HÜCRE	GBH-1	Güney batı hücre kuzey sol duvarı iç köşe noktası 50cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde az miktarda kırık ve çakıl-kum görülebilen üst seviyesi 2mm kalınlığında kızıl-kahve kabukla kaplı en üst seviyede ise krem renkli ince bir kabuk bulunan oldukça sertleşmiş sıva örneği.
	GBH-2	Güney batı hücre kuzey duvarı 70cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde çakıl taşı-kum görülebilen üzerinde lokal olarak izleri mevcut iyi durumda sıva örneği.
	GBH-3	Güney batı hücre batı duvarı 3.50cm seviyesinden alınan krem renkli içerisinde kırık parçaları görülebilen sıva katı ve altta az miktarda gri-krem renkli agregaları (çakıl) görülebilen iyi durumda sıva örneği.
	GBH-4	Güney batı hücre batı duvarı (dolgu duvar) 5m seviyesinden alınan açık krem renkli içerisinde kırık parçaları ve siyah cüruf görülebilen hassas sıva örneği. Sıvanın en alt kısmında pembe renkli içerisinde tuğla kırıkları görülebilen sıva parçası mevcut. Muhtemelen bu harç duvardaki tuğla arası horasan harcını düzeltmek için kullanılan sıvadan kalan kısım.

Tablo IV	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
HAÇIN KUZHEY KOLU	HKL-1	Haçın kuzey kolu doğu duvarı (dolgu duvar) zemin seviyesinden alınan krem renkli içerisinde bol miktarda agregaları (çakıl taşı-kum) görülebilen ve az miktarda kırık görülebilen yüzeyinde bir kat badana mevcut sıva örneği.
	HKL-2	HKL-1 örneği ile aynı noktadan alınan krem renkli içerisinde bol miktarda agregaları (çakıl taşı-kum) bulunan. Kırık parçaları görülebilen yüzeyinde bulunan badanası kısmen zarar görmüş, sıvası ise kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	HKL-3	Haçın kuzey kolu doğu duvarı 10-11m seviyesinden alınan koyu-krem renkli içerisinde bol miktarda agregaları (çakıl taşı-kum) görülebilen, az miktarda kırık ve bir adet deniz kabuğu görülebilen, üst yüzeyi erozyona uğramış sıva örneği.
MİHRAP	MH-1	Mihrabın sol tarafına bulunan pencerenin sol tarafındaki duvardan alınan pembe renkli kohezyon kaybına uğramış, toz halde 1.katmana ait (en üst katman) sıva örneği.
	MH-2	MN-1'in altında yer alan 2. katmandan alınan kohezyon kaybına uğramış toz halde bej renkli sıva örneği.
	MH-3	MN-1 ile aynı yerden 50cm seviyesinden alınan içerisinde organik katkıları (keten-kırık) görülebilen, kısmen kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	MH-4	MN-1'in aşağı hizasından alınan krem renkli üzerinde sarı ve lacivert boya izleri görülebilen hassas durumda sıva örneği.
	MH-5	Sol pencerenin sağ kanadından alınan krem renkli kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	MH-6	Sol pencereden alınan bej renkli üzerinde iki kat siyah ve mavi boya görülebilen hassas sıva-boya örneği.

Tablo V	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
ANA APSİS	AP-1	Apsis duvarı kuzey bölümü zemin seviyesinden alınan krem renkli, kıtık görülebilen sıva örneği. Örnekte iki kat boya görülmekte. 1.kat (en üst) gelişigüzel fırça izlerinin görüldüğü beyaz badana, 2. katta ise koyu mavi boya. Oldukça hassas olan sıva kohezyon kaybına uğrayarak kısmen dağılmış durumdadır.
	AP-2	Apsis duvarı merkezi ile kuzey kısmı arasında zemin seviyesinden alınan krem renkli, dolgu ve katkıları gözle görülemeyen sıva örneği. Örneğin üzerinde iki kat boya mevcut.1.kat badana, 2. kat ise koyu mavidir. Sıva son derece hassas ve dağılılabir durumdadır.
	AP-3	Apsis duvarı kuzeye dönen kısmından 50cm seviyesinden alınan krem renkli keten-kıtık görülebilen iyi durumda sıva örneği.
	AP-4	AP-3 ile aynı konum 1m seviyesinden alınan krem renkli içinde keten-kıtık görülebilen sıva örneği.
	AP-5	Apsis duvarının merkez noktası 1.5m seviyesinden alınan krem renkli oldukça hassas sıva örneği.
	AP-6	Apsisin duvarının merkezinde bulunan büyük boşluktan alınan AP-5 örneğinin bir alt katı (üstten ikinci kat sıva) gri-krem renkli, kohezyon kaybına uğrayarak dağılmış toz halde sıva örneği.
	AP-7	Apsisin kuzey-doğu köşesinden alınan krem renkli içerisinde az miktarda agregaları (çakıl ve kum) görülebilen, üzerinde kirli sarı renkli bir kir katmanı bulunan sıva örneği.
	AP-8	Prothesisin bemaya açılan kapısının, bemada bulunan kuzey duvarından kapının sol tarafı köşe hizasından alınan iki katmanlı sıva örneği. Sıvanın altta bulunan katman koyu gri ve 3mm kalınlığında, üstte bulunan krem renkli ve 1mm kalınlığında düzgün olmayan bir katman.

Tablo VI	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
GÜNEY HÜCRE (DIAKONİKON)	DC-1	Güney hücre bemaya açılan kapı doğu tarafı 3m seviyesinden alınan açık krem renkli içerisinde kırıktık parçaları görülebilen, oldukça hassas sıva örneği.
	DC-2	Güney hücre güney duvarı 3m seviyesinden alınan açık krem renkli içerisinde kırıktık parçaları (az miktarda) görülebilen lokal alanlarda sıva üzerinde siyah izlere rastlanan, iyi durumda sıva örneği.
	DC-3	Güney hücre bemaya açılan kapı batı tarafı 3m seviyesinden alınan açık krem renkli, içerisinde organik katkıları görülebilen, en üst seviyesinde ince bir kat badana görülebilen hassas durumda sıva örneği.
	DC-4	Güney hücre kuzey sol duvarı 40-50cm seviyesinden alınan 2 katmanlı sıva örneği. Üstte kırıktık katkılı krem rengi sıva, altta gri-krem renkli çakıl taşı ve kum katkıları görülebilmektedir. Alttaki katman kohezyon kaybına uğramıştır.
	DC-5	Güney hücre apsisin sol duvarı 1.40cm seviyesinden alınan üst yüzeyinde lokal alanlarda siyah kabuk bulunan, krem renkli içerisinde kırıktık parçaları mevcut, en alt seviyesinde muhtemelen kaba sıvadan kalma çakıl taşları görülebilen, çok hassas durumda sıva örneği.
	DC-6	Güney hücre haçın güney koluna açılan kapının kuzey köşe duvarından alınan 2 katmanlı sıva örneği. Üstte krem renkli kırıktık parçaları görülebilen üst yüzeyi lokal olarak gri kabukla kaplı 1cm kalınlığında hassas sıva örneği, altta krem renkli içerisinde kum-çakıl agregaları görülebilen 1cm kalınlığında sıva görülmektedir.
	DC-7	Güney hücrenin bemaya açılan kapısında L şeklinde payandanın kuzey sol duvarından 1.78cm seviyesinden alınan üstte krem renkli içerisinde kırıktık parçaları bulunan ince sıva, altta lokal alanda gri-krem renkli içerisinde çakıl taşları bulunan kaba sıva görülebilen hassas sıva örneği.
	DC-8	Güney hücre haçın batı koluna açılan kapının kuzey duvarı 1.78cm seviyesinden alınan DC-7 ile aynı özelliğe sahip sıva örneği.
	DC-9	Güney hücre apsisinden alınan krem renkli içerisinde kırıktık parçaları görülebilen oldukça hassas durumda sıva örneği.
	DC-10	Güney hücre apsisinden 1.5m seviyesinden alınan krem renkli içerisinde az miktarda kırıktık parçaları görülebilen üzeri kahve-siyah bir kabukla kaplı sıva örneği. Sıva üzerine görülen kahve-siyah kabuğun apsisin önünde yakılan ateşten kaynaklanan is olması muhtemeldir.
	DC-11	Güney hücre apsisinden alınan krem renkli içerisinde kırıktık parçaları bol miktarda görülebilen tozumuş durumda sıva örneği.
	DC-12	Güney hücrenin bemaya açılan kapısı etrafından toplanan krem renkli içerisinde kırıktık ve az miktarda çakıl taşları görülebilen sıva örnekleri.(zeminden toplanan sıva örnekleri)

Tablo VII	ÖRNEK NO	TANIMLAMA
KUZEY HÜCRE (PROTHESIS)	PR-1A	Prothesisin bemaya açılan kapısı, doğu tarafı alt hizadan alınan, beyaz- krem renkli içerisinde bir adet siyah cüruf ve agregaları (kum) görülebilen sıva örneği.
	PR-1B	PR-1A ile aynı hizadan 1m yukarıdan alınan, koyu-krem renkli agregaları (çakıl taşı) bol miktarda görülebilen, kohezyon kaybına uğramış sıva örneği.
	PR-2	Prothesisin batı duvarı sol kısmından alınan krem renkli içerisinde büyük, yuvarlak tünel şeklinde bir boşluk ve birçok organik katkı boşluğu bulunan, yüzeyinde bir kat kırmızı boya görülebilen oldukça kirli sıva örneği.
	PR-3A	Prothesisin güney duvarı sol alt hizadan alınan, krem renkli içerisinde kırıktır görülebilen 4mm kalınlıkta ince sıva katmanı, koyu krem-sarı renkli agregaları (kum) görülebilen üzerinde çok az kırmızı boya izleri mevcut, yüzeyinde çentikler bulunan sıva örneği.
	PR-3B	PR-3A örneğinin 1,5 cm kalınlığında içerisinde kum-çakıl agregaları görülebilen kaba sıva örneği.
	PR-4	Prothesisin batı duvarı sol köşesinden alınan krem renkli, içerisinde kırıktır izleri görülebilen, muhtemelen kum katkılı, yüzeyinde lokal alanlarda siyah lekeler görülen iyi durumda sıva örneği.
	PR-5	Prothesisin batı duvarından alınan krem-beyaz renkli içerisinde kırıktır izleri görülebilen, yüzeyinde sarımtırak-kırmızı renkli boya izleri görülebilen sıva örneği.
	PR-6	PR-1A ve PR1B ile aynı noktadan alınan krem renkli içerisinde kırıktır izleri görülebilen, agregaları (çakıl taşı-kum) görülebilen üzerinde bir kat bordo boya bulunan sıva örneği.

TABLO VIII. ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ SIVA ÖRNEKLERİNİN KIZDIRMA KAYBI (KALSİNASYON), ASİT KAYBI, BOYUT DAĞILIM (ELEK) ANALİZİ SONUÇLARI

ÖRNEK	%NEM	%550C°	%CaCO ₃	Asitte %Kalan	Asitte %Kayıp	Boyut Dağılımı (Elekte Kalan %)				
						1000µ	500µ	250µ	125µ	- 125µ
NR1	2.75	3.07	52.89	38,21	61,79	44,83	7,62	36,56	6,85	4,13
NR3A	4.94	6.72	81.93	2,42	97,58	3,23	3,23	51,61	16,13	25,81
NR3B	7.44	7.78	81.83	4,88	95,12	14,81	5,56	55,56	11,11	12,96
NR4A	12.07	9.25	84.44	2,83	97,17	64,29	3,57	17,86	3,57	10,71
NR4B	10.70	9.06	82.14	3,41	96,59	8,93	1,79	53,57	7,14	28,57
NR5	0.41	2.31	64.09	39,49	60,51	46,17	7,82	39,42	2,61	3,99
NR6	0.31	2.37	52.92	39,86	60,14	42,52	7,15	44,21	1,82	4,29
NR7	1.55	4.38	51.07	34,29	65,71	29,31	7,89	51,86	4,62	6,31
NR8	1.96	4.84	43.33	47,43	52,57	34,85	7,74	49,66	2,96	4,78
NR10	3.31	6.80	79.18	5,43	94,57	16,18	1,47	44,12	7,35	30,88
NR11	2.35	5.98	73.78	11,46	88,54	55,49	0,61	35,37	7,93	0,61
NR12	11.44	7.06	14.26	43,37	56,63	18,56	6,93	29,64	2,49	42,38
NR13	2.19	4.47	44.88	51,55	48,45	42,17	7,83	40,99	4,70	4,31
NR16	3.38	6.73	65.97	16,58	83,42	24,80	0,54	27,49	10,78	36,39

TABLO IX. ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ SIVA ÖRNEKLERİNİN KIZDIRMA KAYBI (KALSİNASYON), ASİT KAYBI, BOYUT DAĞILIM (ELEK) ANALİZİ SONUÇLARI

ÖRNEK	%NEM	%550C°	%CaCO ₃	Asitte %Kalan	Asitte %Kayıp	Boyut Dağılımı (Elekte Kalan %)				
						1000µ	500µ	250µ	125µ	-125µ
NR17	4.22	6.96	76.58	9,50	90,50	20,27	5,41	37,84	6,76	29,73
NR18	2.79	6.11	51.75	39,24	60,76	18,94	7,58	48,48	15,91	9,09
GBH1	6.36	8.58	57.42	17,65	82,35	1,62	0,74	36,43	12,39	48,82
GBH2	9.20	6.94	86.47	4,00	96,00	27,78	3,33	43,33	7,78	17,78
GBH3	3.31	5.45	72.19	17,22	82,78	48,51	5,60	27,99	6,34	11,57
GBH4	0.93	5.55	86.21	4,79	95,21	22,97	9,46	45,95	4,05	17,57
HKL1	6.39	6.12	68.21	30,65	69,35	51,56	0,08	39,51	2,95	5,90
HKL2	0.47	2.57	41.30	56,54	43,46	51,85	0,05	42,02	2,94	3,14
HKL3	2.01	3.20	39.99	52,83	47,17	49,61	0,06	43,60	2,46	4,27
MH1	7.78	11.31	48.44	22,22	77,78	24,14	3,45	37,93	3,45	31,03
MH2	6.67	9.70	69.19	5,93	94,07	20,00	10,00	50,00	10,00	10,00
MH3	7.43	11.76	53.50	15,28	84,72	19,30	8,77	59,65	1,75	10,53
MH4	8.61	9.37	79.64	7,86	92,14	20,29	4,35	52,17	7,25	15,94

TABLO X. ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ SIVA ÖRNEKLERİNİN KIZDIRMA KAYBI (KALSİNASYON), ASİT KAYBI, BOYUT DAĞILIM (ELEK) ANALİZİ SONUÇLARI

ÖRNEK	%NEM	%550C°	%CaCO ₃	Asitte %Kalan	Asitte %Kayıp	Boyut Dağılımı (Elekte Kalan %)				
						1000µ	500µ	250µ	125µ	-125µ
AP2	8.49	6.40	88.26	5,81	94,19	41,98	1,23	37,04	3,70	16,05
AP3	11.76	8.80	81.16	6,37	93,63	32,20	5,08	38,98	8,47	15,25
AP4	10.70	8.59	76.40	7,62	92,38	32,92	10,56	42,24	3,73	10,56
AP5	11.61	7.70	81.07	4,59	95,41	30,00	5,38	39,23	6,15	19,23
AP7	8.61	7.82	75.18	13,63	86,37	7,05	0,34	44,63	22,48	25,50
AP8	2.81	4.39	26.49	63,58	36,42	86,54	0,08	8,38	2,62	2,37
DC1	5.22	5.99	87.31	2,78	97,22	3,33	3,33	70,00	3,33	20,00
DC2	6.16	5.51	60.06	11,89	88,11	44,84	6,77	34,52	3,55	10,32
DC3	4.89	6.55	85.22	5,45	94,55	10,48	3,81	45,71	6,67	33,33
DC4	6.72	5.83	78.11	8,16	91,84	31,18	3,23	41,40	5,91	18,28
DC5	6.99	5.71	87.61	9,47	90,53	31,08	5,41	42,57	5,41	15,54
DC6	5.96	7.25	85.43	13,81	86,19	34,50	8,19	39,18	4,68	13,45
DC7	6.69	5.75	87.09	4,57	95,43	23,76	22,77	35,64	0,99	16,83
DC8	5.83	5.70	87.00	3,97	96,03	26,87	5,97	34,33	5,97	26,87

TABLO XI. ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ SIVA ÖRNEKLERİNİN KIZDIRMA KAYBI (KALSİNASYON), ASİT KAYBI, BOYUT DAĞILIM (ELEK) ANALİZİ SONUÇLARI

ÖRNEK	%NEM	%550C°	%CaCO ₃	Asitte %Kalan	Asitte %Kayıp	Boyut Dağılımı (Elekte Kalan %)				
						1000µ	500µ	250µ	125µ	-125µ
DC9	15.09	10.70	83.29	2,71	97,29	42,42	12,12	24,24	3,03	18,18
DC10	5.85	6.06	82.76	7,38	92,62	28,36	4,48	45,52	5,22	16,42
DC11	12.90	10.43	82.75	6,20	93,80	15,38	9,62	36,54	5,77	32,69
DC12	3.49	4.49	78.15	5,32	94,68	7,78	8,89	47,78	7,78	27,78
PR1A	11.48	9.73	83.96	5,81	94,19	20,00	20,00	20,00	20,00	20,00
PR1B	2.06	3.17	40.94	52,88	47,12	51,83	8,72	30,73	2,75	5,96
PR2	10.58	8.98	70.29	11,49	88,51	0,49	0,49	26,96	9,80	62,25
PR3A	9.63	8.67	65.73	16,30	83,70	2,24	0,45	35,43	11,66	50,22
PR3B	9.67	7.86	72.26	12,08	87,92	0,46	0,46	29,03	9,68	60,37
PR4	1.82	3.96	78.70	12,43	87,57	0,93	0,47	27,57	10,28	60,75
PR5	0.74	3.07	79.70	12,19	87,81	0,83	0,83	28,33	10,00	60,00
PR6	5.75	6.98	74.65	12,69	87,31	1,85	0,46	36,11	12,50	49,07

Tablo: XII ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
NR1	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Protein	(%2-3) VK,(%1) kırıntı, (%30-35) 4mm elek altı kara kumu
NR3A	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%0,2) VK, (%1-1,5) kırıntı, (%1) 3mm elek altı kara kumu
NR3B	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%0,5) VK, (%1) kırıntı, (%1-2) 3mm elek altı kara kumu
NR4A	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%0,2) VK, (%1,5) kırıntı, (%0,5-1) 3mm elek altı kara kumu
NR4B	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kırıntı	(%0,1) TK, (%2) kırıntı, (%1) 3mm elek altı kara kumu
NR5	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kırıntı/Protein	(%2-3) VK, (%1) kırıntı, (%30-35) 4mm elek altı kara kumu
NR6	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kırıntı/Protein	(%2-3) VK, (%1) kırıntı, (%30-35) 4mm elek altı kara kumu
NR7	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kırıntı	(%1-2) VK, (%0,5) kırıntı, (%30-32) 4mm elek altı kara kumu
NR8	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kırıntı	(%2-4) VK, (%0,5) kırıntı, (%40-45) 2mm elek altı kara kumu
NR10	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kırıntı	(%0,5) VK,(%3) kırıntı,(%2) 2mm elek altı kara kumu
NR11	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%1) VK, (%3-5) kırıntı, (%3-5) 0.5mm elek altı kara kumu
NR12	TK-Q-F-SC-M-B	Köşeli		(%1-3)TK, (%35-40) 5mm elek altı kara kumu (çimentolu harc)

Tablo: XIII ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
NR13	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı/Protein	(%5)VK, (%0,5) kırıntı, (%40-45) 4mm elek altı kara kumu
NR14	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%2-3) VK, (%1) kırıntı, (%30-35) 4mm elek altı kara kumu
NR15	TK-VK-Q-F	Köşeli	Kırıntı	(%2-3) VK, (%0,5) kırıntı, (%30-35) 4mm elek altı kara kumu
NR16	VK-Q-F	Köşeli	Kırıntı	(%1-3) VK, (%3-5) kırıntı, (%5-10) 0,5-1mm elek altı kara kumu
NR17	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı	(%1-3) VK, (%1) kırıntı, (%5-6) 2mm elek altı kara kumu
NR18	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kırıntı/Hububat Kabuğu	(%3-4) VK, (%0,5) kırıntı, (%30-35) 1-2mm elek altı kara kumu
KB-1	VK-Q-F-	Köşeli	Kırıntı	(%0,5)VK,(%1) kırıntı, (%5) 2-3mm elek altı kara kumu
KB-2	VK-Q-F-	Köşeli	Kırıntı	(%0,5)VK,(%0,5) kırıntı, (%4-5) 2-3mm elek altı kara kumu
GBH1	VK-F-Q-K-B	Köşeli		(%2) VK, (%10-15) 2-3mm elek altı kara kumu
GBH2	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kırıntı	(%0,5) VK, (%2) kırıntı, (% 1-1,5) 2-3mm elek altı kara kumu
GBH3	VK-Q-F-M-B	Köşeli	Kırıntı	(%3) VK, (%3-4) kırıntı, (%5-10) 2-3mm elek altı kara kumu
GBH4	TK-Q-F-M-B	Köşeli	Kırıntı/Protein	(%0,5) TK, (%1) kırıntı, (%3) 2-3 mm elek altı kara kumu

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cüruf. M: Muskovit. B: Biyotit

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cüruf. M: Muskovit. B: Biyotit

Tablo: XIV ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
HKL1	VK-Q-F-SC-M	Köşeli	Kıtık	(%5) VK, (%0,5) kıtık, (%20-25) 4mm elek altı kara kumu
HKL2	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtık/Protein	(%5-10) VK, (%0,5) kıtık, (%35-40) 4mm elek altı kara kumu (agregalar yangın geçirmiş olabilir)
HKL3	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtık	(%3-5) VK, (%0,5)kıtık, (%40-45) 4mm elek altı kara kumu
MH1	TK-VK-Q-F-SC	Köşeli		(%15-20) TK, (%3) VK, 2005 yılı restorasyon çalışmalarında çerçevede kullanılan sıva.
MH2	VK-Q-F-M-B	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%0.01) kıtık, (%3-5) 1,5-2mm elek altı kara kumu
MH3	TK-VK-Q-F--M-B	Az Köşeli	Kıtık	(%2-3) TK, (%0,5) VK, (%5) kıtık, (%5-6) 2-3 mm elek altı kumu
MH4	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli		(%1) VK, (%5-6) 2-3 mm elek altı kara kumu
MH5	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli		(%0.5) VK, (%2-3) 2-3 mm elek altı kara kumu
MH6	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli		(%1) VK, (%6-7) 2-3 mm elek altı kara kumu
AP1	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kıtık	(%1) VK, (%1) kıtık, (%5-6) 4mm elek altı kara kumu
AP2	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%1,5-2) kıtık, (%1) 4mm elek altı kara kumu

Tablo: XV ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
AP3	VK-Q-F-B	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%2-3) kıtık, (%1,5-2) 4mm elek altı kara kumu
AP4	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%3-4) kıtık, (%2) 4mm elek altı kara kumu
AP5	VK-Q-F-SC-M-B	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%1-1,5) kıtık, (%2) 4mm elek altı kara kumu
AP7	TK-VK-Q-F-SC	Köşeli		(%2) VK, (%11) 2-3mm elek altı kara kumu
AP8	Q-F			Bağlayıcısı asitte dağıtılamayan parçalar var.
DC1	VK-Q-F- SC	Köşeli	Kıtık	(%0,1) VK,(%0,2) kıtık,(%2-3) 2mm elek altı kara kumu
DC2	VK-Q-F- SC	Köşeli	Kıtık/Hububat kabuğu	(%2-3) VK, (%1) kıtık, (%5-10) 2-3mm elek altı kara kumu
DC3	VK-Q-F- SC	Köşeli	Kıtık	(%0,5) VK, (%1) kıtık,(%3-5) 1-2mm elek altı kara kumu.
DC4	VK-Q-F-SC-B	Köşeli	Kıtık	(%1-2) VK, (%0,5) kıtık, (%5-6) 2-3mm elek altı kara kumu
DC5	VK-Q - F- SC	Köşeli	Kıtık	(%1-2) VK, (%0,5) kıtık, (%5-7) 2-3mm elek altı kara kumu.
DC6	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtık	(%1) VK, (%1-2) kıtık, (%5-10) 2-3mm elek altı kara kumu
DC7	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtık	(%0,1) VK, (%3) kıtık, (%1-1,5) 2-3mm elek altı kara kumu

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cürüf. M: Muskovit. B: Biyotit

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cürüf. M: Muskovit. B: Biyotit

Tablo: XVI ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
DC8	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	(%0,5) VK, (%1-1,5) kıtlık, (%2) 2-3mm elek altı kara kumu
DC9	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	(%0,5) VK, (%0,1) kıtlık, (%2) 2-3mm elek altı kara kumu
DC10	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	(%0,5)VK, (%4) kıtlık, (%3), 2-3mm elek altı kara kumu
DC11	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	(%0,5)VK, (%3) kıtlık, (%3) 2-3mm elek altı göl kumu
DC12	VK-Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	(%0,5)VK, (%1-2) kıtlık, (%3) 2-3mm elek altı göl kumu
PR1A	Q-F-SC	Köşeli	Kıtlık	Örnek %kalan miktarı tanımlama için yetersiz.
PR1B	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce kıtlık	(%5-10)VK, (%30-40) 2mm elek altı kara kumu
PR2	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce kıtlık	(%3-4) VK, (%1) kıtlık, (%5-10) 2mm elek altı kara kumu
PR3A	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce Kıtlık	(%3-4) VK, (%1) kıtlık, (%5-10) 2mm elek altı kara kumu.
PR3B	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce Kıtlık	(%3-4) VK,(%1) kıtlık, (%5-10) 2mm elek altı kara kumu
PR4	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce Kıtlık	(%3-4) VK,(%1) kıtlık, (%5-10) 2mm elek altı kara kumu

Tablo: XVII ENEZ AYASOFYA KİLİSESİ (FATİH CAMİ) DUVAR RESMİ SIVALARININ İÇERİĞİNDE BULUNAN AGREGALARININ STEREO MİKROSKOP İLE GÖRSEL ANALİZ SONUÇLARI

TK-VK-Q-F-SC-M-B*

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
PR5	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce Kıtlık/Protein	(%3-4) VK, (%1) kıtlık,(%5-10) 2mm elek altı kara kumu
PR6	VK-Q-F-SC	Köşeli	İnce Kıtlık	(%3-4) VK,(%1) kıtlık,(%5-10) 2mm elek altı kara kumu

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cüruf. M: Muskovit. B: Biyotit

* TK: Tuğla kırığı, tuğla tozu. VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cüruf. M: Muskovit. B: Biyotit

DUVAR RESİMLERİ VE MOZAIKLERİN “TAŞINABİLİR”LİĞİ

GÜLSEREN DİKİLİTAŞ

Uzman, M.A., dgulseren@gmail.com

ÖZET

Bu makalede, duvar resmi ve mozaikler gibi yapıya ait taşınmaz unsurların, taşınmasının ortaya koyduğu sorunlar, bazı ilke kararları çerçevesinde yeniden gözden geçirilmektedir. Bu kapsamda, taşınmaz kültür varlıklarının taşınabilir kültür varlığı olarak ele alınması sorunu, çözüm olarak görülen bu uygulamaya ait örnekler ve ortaya koyduğu sorunlar, korumanın bileşenleri, yerinde koruma sorunları ve önemi, özgünlüğün korunması ve “taşınabilirlik” kavramının yeniden değerlendirilmesinin gerekliliği konuları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: mozaik, duvar resmi, taşınabilir, taşınmaz, taşınabilirlik, yerinde koruma.

“REMOVABILITY” OF WALL PAINTINGS AND MOSAICS

ABSTRACT

In this article, problems which are caused by the removal of immovable elements of a building as well as wall paintings and mosaics, are reviewed in accordance with some principle decisions. In this scope, problems of immovable cultural property which is treated as movable cultural property, samples of cases and the problems that are caused by accepting them as a solution, components of conservation, issues of in-situ conservation and it's importance, protection of the authenticity and the necessity of reevaluation of the concept of “removability” are discussed.

Keywords: mosaic, wall painting, movable, immovable, removability, in-situ conservation.

Taşınmazların Taşınabilirliği

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nda taşınmaz kültür varlıkları içinde yer alan ve ait oldukları mekânın ayrılmaz unsurları olan duvar resimleri ve mozaikler, çeşitli nedenlerle taşınabilir kültür varlıkları gibi değerlendirilmektedir. Uluslararası tüzükler ve ilke kararlarında da taşınmaz kültür varlıklarının özgün konumunda korunmasının kesinlikle mümkün olmadığı durumlarda taşıma işlemine başvurulabileceği belirtilmektedir. Yasaya ve ilke kararlarına rağmen taşınabilir kültür varlıkları gibi değerlendirilmelerine yol açan etkenlerin başında, arkeolojik alanlarda güvenliğin sağlanamaması, zeminden ve ortamdan kaynaklanan sorunların çözülememesi gibi "taşınmazın yararına" ya da baraj yapımı, alanın imara açılması ve ulaşım gibi "kamu yararına" olduğu ileri sürülen nedenler gelmektedir.

Korunmaları için düzenlenen tüzüklerdeki bazı maddelerin tam olarak uygulanmaması ve taşıma kararını kolaylaştırıcı ifadelerin dikkate alınması da¹ bu kararları kolaylaştırmaktadır.

Arazide korumaya göre müzelere taşıyarak koruma altına almanın daha kolay olacağına inanılması, ziyaretçiler için erişim kolaylığı ve açıkça ifade edilmese de müzelerin görsel zenginlik içeren malzemelere sahip olma isteği de taşıma kararında etkili olan diğer nedenlerdendir.

Bu etkenlerden bazıları taşıma kararı alınmasında geçerli sebep oluşturmakla birlikte, buradaki temel sorun yerinde koruma konusunda yeterli araştırma ve çalışma yapılmadan, taşımanın çözüm olarak kabul edilmesidir.

Çözümle Gelen Sorunlar

Ülkemizde Türkiye Milli Komitesi bulunan ve amacı, kültür varlıklarının korunmasına yönelik ilkeler, teknikler, siyasetler geliştirmek ve araştırmaları desteklemek ve yönlendirmek olan ICOMOS², arkeolojik alanlarda koruma ile ilgili olarak, oldukça net ilke kararları oluşturmuştur. Bu kararlar, yaşanan olumlu/olumsuz deneyimlerden edinilen sonuçların, koruma konusunda çalışan kurumlar ve uzmanlarca paylaşılması ve tartışılmasıyla alınmaktadır. İlke olarak

¹ICOMOS, *Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü*, 1990, *MADDE 8: Anıtın tamamlayıcı unsurları sayılan heykel, resim gibi süslemeleri, ancak bunları korumanın başka çaresi yoksa yerlerinden kaldırılabilir.*

²International Council on Monuments and Sites, Uluslararası ve hükümetler dışı bir organizasyon olan ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) 1965 yılında Varşova'da kurulmuştur. Başlıca amacı, tarihi anıtlar ve sitlerin korunması ve değerlendirilmesine yönelik ilkeler, teknikler ve siyasetler geliştirmek ve ilgili her türlü araştırmayı desteklemek ve yönlendirmek olan ICOMOS'un kuruluşunun arka planında 1964'de Venedik'te yapılan 2.Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi'nin sonuç bildirgesi olan "Venedik Tüzüğü" nün, anıt ve yerleşmelerin korunması konusunda çalışacak uluslararası bir konseyin kurulmasını önermesi yatmaktadır. <http://www.icomos.org.tr>

benimsenmeleri ve koruma politikalarının bu ilkeler doğrultusunda oluşturulması eserlerin korunmasında hayati önem taşımaktadır.

ICOMOS, “Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü” Madde 6’da; Arkeolojik miras yönetiminin genel hedefinin, sürekli bakım ve koruma sağlanarak, anıt ve sitlerin yerinde korunması olduğu ifade edilir. Kültür mirasının bazı öğelerinin taşınmasının, özgün ortamında koruma kuralının çiğnenmesi anlamına geldiği vurgulanır. Yerinde koruma yapılamayacaksa kazı yapılmaması, kazı yapıldığında, ortaya çıkarılan unsurların her türlü etkene açık bırakılmaması gerektiği belirtilir.

Kazı koşulları ve kazı sonrasında yapılması gerekenler yasal düzenlemelerle karara bağlanmışsa da, kültür varlıklarının korunabilmeleri için gereken planlamanın doğru yapılmasında ve maddi kaynak bulunmasında sorunlar yaşanmaktadır.

Arkeolojik alanlarda korumanın zorluğu ve ortaya koyduğu sorunlar bilinmekle beraber, düzenli kontrol ve bakım yapılarak (Fig. 1), koruyucu çatı oluşturularak (Fig. 2) veya iklim koşullarının sert olmadığı durumlarda açıkta bırakılarak (Fig. 3) ya da uygun yöntem ve malzemelerle yeniden gömülerek yerinde koruma sağlanabilmektedir³.

Buna karşın; koruma amacıyla müzelere taşınan eserlerin içinde buldukları elverişsiz teşhir ve depo koşullarından olumsuz yönde etkilendikleri, bu durumun eserler açısından yeni konservasyon sorunları oluşturduğu ve bozulma sürecinin devam ettiği gerçeği, genellikle göz ardı edilmektedir (Fig. 4-5).

Özellikle müzelere taşınmış olan mozaiklerin ortaya koyduğu sorunlar taşınmanın bir çözüm olmaktan çok çözülmesi gereken yeni sorunlara neden olduğunu göstermektedir. Taşınmaları durumunda karşılaşılan sorunlar genel olarak şunlardır:

- En hasarsız biçimde yapılan kaldırma işlemlerinde bile, yapılan kesmeler ve uygulamanın getirdiği riskler nedeniyle çeşitli derecelerde kayıplar meydana gelmektedir.
- Mozaikler kesilmeden, tek parça halinde, sadece tessera tabakası alınarak kaldırıldığında yüzeye özgü, korunması gereken düzensizlikler, kaybedilip muhtemelen hiç olmadıkları kadar düz ve ölü yüzeyler haline dönüşmektedirler.
- Tessera kayıplarının olduğu boşlukların, fazla müdahaleci bir biçimde, “restorasyonun ayırt edilebilir olması” ilkesi gözetilmeksizin tamamlanması yanıltıcı sonuçlar doğurmaktadır: *Venedik Tüzüğü, Madde 12- Eksik kısımlar tamamlanırken, bütünle uyumlu bir şekilde bağdaştırılmalıdır; fakat bu onarımın, aynı zamanda*

³ *Conservation and Management of Archaeological Sites, Special Issue on Site Reburial, Vol.6, 2004, UK.*

artistik ve tarihi tanıklığı yanlış bir şekilde yansıtmaması için, orijinalden ayırt edilebilecek bir şekilde yapılması gereklidir.

- Alandan taşınmalarının ardından geride kalan yapı kalıntıları kaderlerine terk edildiğinden bu arkeolojik unsurlar kaybedilmektedir.
- Ait oldukları alan ve mekânlardan 'koparılan' bu eserlerin ve alanın görsel bütünlüğü zarar görmekte, özgünlükleri kaybedilmektedir.
- Müzelere getirilen ve müze mekânlarına göre oldukça büyük boyutlu olan bu eserler için genellikle yer bulunamamakta ya da onarımları ve sergilenmeleri için gereken para ve teknik yardım bulunamayışı gibi sorunlar nedeniyle gerektiği gibi korunamayıp, uygun koşullarda sergilenip, depolanamamaktadırlar. Bu durumda da daha iyi koruma amacıyla getirilmiş oldukları müzelerde zarar görmeye devam etmektedirler.
- Taban mozaiklerinin zeminde sergilenmeleri geniş mekânlar gerektirdiğinden, ortaya çıkan yer sorunu nedeniyle duvar panoları haline dönüştürülmekte dolayısıyla kendilerine ilişkin anlam ve bilgi aktarımı yitirilme ya da değiştirilmektedir.
- Maddi kaynak yetersizliği ya da diğer nedenlerle pek çok eser müzelerde yeniden ele alınmayı beklemekte, bir kısmı ise bu bekleyişe yenik düşerek tahrip olmaktadır.
- Önceki dönem uygulamalarında çimento ve demir gibi orijinal malzemeyle uyumlu olmayan malzemelerin kullanılmış olması özellikle iklim koşullarının denetim altına alınmadığı ortamlarda tahrip edici olmaktadır.
- Özgün malzemeye zarar veren önceki restorasyon malzemelerinin uzaklaştırılması ya da başka deyişle yeniden restorasyonu esere yeni müdahaleler demek olup, yeni maddi kaynaklar gerektirmektedir.

Uluslararası Mozaik Konservasyonu Komitesi'nin⁴ (ICCM VII.) sadece 1999 yılı konferans özetlerinden aldığı bazı örnekler, yerinden kaldırılmış olan mozaiklerle ilgili, karşılaşılmakta olan sorunları ortaya koyması bakımından çarpıcıdır:

Örneğin; Almanya, Trier'de, yerinden kaldırılarak müzeye getirilen mozaik panoların giderek artan sayısının sergileme ve depolama sorunu yarattığı ve eski restorasyonların yeniden ele alınması gerektiği, bu durumun müzeler için devam eden bir maddi külfet yaratmakta olduğu ifade edilmektedir. Geçen yüzyılın ilk yarısından beri yaklaşık 200 parça mozaik döşeme bulunmuş olduğu ve bunların 100 tane kadarının kısmen ya da tamamen koruma altına alınmış olduğu belirtilirken büyük koleksiyonlar söz konusu olduğunda, eserlerin zarar görmeden,

⁴ The International Committee for the Conservation of Mosaics (ICCM) 1977'de Roma'da, ICCROM tarafından organize edilen, mozaik konservasyonu ile ilgili toplantıda kurulmuştur.

pratik ve ucuza nasıl depolanabileceği gibi ciddi sorunlar ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

Bir diğer örnekte ise; İngiltere, Hinton St. Mary, Dorset'te bulunan mozaiklerinin kaldırılması, sergilenmesi ve yeniden kaldırılması ile ilgili olarak; 1963'de ki kazıdan sonra 1965'de British Museum tarafından alınan yaklaşık 8.10x5.20m boyutlarındaki, önemli taban mozaiklerinden birisinin, 180 den çok parça halinde müzeye taşınmış olduğu ve ana merdiven sahanlığında sergilendiği, 1992'de müzedeki "The Great Court" inşa projesine kadar burada kaldığı, proje başlayınca yeniden taşınmış olduğu belirtilmektedir. Bu taşımada ise 1965 yılında yapılan kesme noktalarını kullanmak mümkün olmayınca 190 adet yeni kesme yapılması ve parçaların kutulanarak depoya kaldırılması sorunlarına değinilmiştir.

Lübnan, Beyrut'ta yerinden kaldırılmış mozaiklerin korunması ile ilgili olarak geçici, yetersiz depo koşullarından taşınmalarının, müdahale bile edilmeden önce önemli lojistik sorunlar ve harcamalar yaratmış olduğu, büyük boyutlu bu mozaiklerin konservasyonları konusunda hala (1999) çalışılmakta olduğu anlatılmaktadır.

Yunanistan; Sparta müzesinde ise kurtarma kazılarında getirilen ve ikonografik unsurlu, geometrik bezemeli ayrıntı yapılarak, düşey pozisyonda sergilenmekte olan mozaiklerin durumu ve gelecekte yapılacak müzede taban mozaiklerinin mimari ile birlikte bir bütün olarak, tabanda sergilenmeleri önerisi getirilmektedir.

Slovenya Ulusal Müzesi'nde bulunan ve geçen yüzyılın başında Emona'da bulunmuş olan mozaiklerin daha sonra teşhir edilmek üzere toprak altında bırakılmış olduğu ancak şehirleşme yüzünden zarar görmeleri üzerine 1930-40'larda tekrar kazılarak müzeye getirilmiş ve burada unutulmuş olduğu anlatılmaktadır. 1990'larda tekrar "bulunan" mozaiklerin uygun olmayan geçmiş uygulamaların ve zamanın belgeleri olarak korunmaya çalışıldıkları belirtilmektedir.

Yapılan açıklamaların ortaya koyduğu gibi yerinden kaldırılarak müzelere taşınan mozaiklerin sergilenmesi, depolanması ve restorasyon gereksinimlerinin karşılanması konuları önemli sorunlar haline gelmektedir. Mozaikler ve duvar resimleri bakımından oldukça zengin olan ülkemizde de, özellikle de mozaiklerin yoğun olarak bulunduğu bazı bölgelerde, müzelere taşınmış olanların birçoğu, uygun olmayan depo koşullarında, hatta müze bahçelerinde "koruma altına alınmış" olup, yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bulunmaktadır (Fig. 6).

Korumanın Bileşenleri

Uluslararası yasalar ve tüzükler kazı yapılarak açığa çıkarılan kültür varlıklarının ilgili kişi ve kurumlarca korunmasının garanti altına alınmasını öngörse de: Düzenli denetim ve bakımı yapılmayan alanlardaki duvar resmi ve mozaikler olumsuz çevre koşullarından etkilenmekte, gerekli önlemler alınmadığında yok olma

tehlikesi ile karşı karşıya bulunmaktadır (Fig. 7-8). Yeterli güvenliğin sağlanamadığı alanlarda ise insan ve diğer etkenler nedeniyle tahrip edilmektedir.

Eserlerin korunabilmesi için, Venedik Tüzüğü, Madde 4’de ifade edildiği gibi, anıtların korunmasındaki temel tutum korumanın kalıcı olması, devamlılığının sağlanması olmalıdır.

Arkeolojik miras ve anıtların korunabilmeleri için devlet yetkilileri, akademik araştırmacılar, özel veya kamu girişimcileri, sivil toplum örgütleri ile halk arasında işbirliği ve katılım sağlanmalı, bu konuda yapılan çalışmalar etkinleştirilmeli ve desteklenmelidir.

“Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü”nde arkeolojik mirasın korunmasıyla ilgili politikaların arazi kullanımı, gelişme ve planlama kadar kültürel, çevresel ve eğitim politikalarının önemli bir bileşeni olması gerektiği, bu politikaların sürekli olarak gözden geçirilmesi ve güncel tutulmasının gerekliliği ifade edilmektedir. Arkeolojik mirasın korunmasının uluslararası, ulusal, bölgesel ve yerel düzeydeki planlama politikalarıyla bütünleştirilmesinin, halkın etkin katılımının ve halkın bilgilendirilmesinin bütünleşik koruma politikasının bir parçası olmasının gereği ve karar alınmasında bunun önemi üzerinde durulmaktadır. Yine aynı tüzükte arkeolojik mirasın bütün insanlığın malı olduğu, dolayısıyla korunması için gereken kaynakların sağlanmasının her ülkenin görevi olduğu vurgulanmaktadır.⁵ Bu konuda halkın etkin katılımının sağlandığı kurslar ve seminerler düzenlenmeli, alan ziyaretleri düzenlenmeli, bilgilendirici yayınlar yapılmalıdır.

Bilimsel davranış disiplinler arası ortak çalışma gerektirmektedir. Bu konu Venedik Tüzüğü’nde anıtların korunması ve onarımı için, mimari mirasın incelenmesine ve korunmasına yardımcı olabilecek bütün bilim ve tekniklerden yararlanılması gerektiği ifadesiyle vurgulanmıştır.⁶ Arkeolojik mirasın korunması ve doğru yönetilebilmesi için farklı disiplinlerden gelen uzmanların birlikte çalışması sağlanmalıdır. Bu uzmanlar, koruma yasaları doğrultusunda, etik bir koruma yaklaşımı ile bilimsel koruma teknikleri araştırarak ve geliştirebilecek bilgi, deneyime sahip olmalıdır.

İsviçre, Vallon, Fribourg örneğinde olduğu gibi; taban suyunun yükselmesiyle su baskınına uğrayan mozaikler büyüklükleri ve dekoratif karmaşıklıkları nedeniyle taşınmayınca, taban suyunun kontrolü için çözümü aranmıştır.⁷ Buradan anlaşılacağı gibi, büyük boyutlu bu mozaiklerin taşınmaları sırasında ve sonrasında karşılaşılabilecek durumlar değerlendirilmiş ve taşıma kararı yerine bilimsel bir yaklaşımla taban suyunun kontrolü için çözüm bulunmaya çalışılmıştır.

⁵ ICOMOS, *Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü*, 1990.

⁶ Venedik Tüzüğü, Madde 2.

⁷ Francois Guex, *Uluslararası Mozaik Konservasyonu Komitesi*, (ICCM VII.) 1999 toplantısı konuşma özetleri.

Özgünlüğün Korunması

Çağdaş koruma-onarım anlayışı kültür varlıklarının sahip oldukları tüm özgün unsurları değiştirilmeden, çevresi ile birlikte bir bütün olarak korunmalarını hedeflemektedir. Kültür varlığının sahip olduğu doku bütünlüğünün korunmasının yanı sıra, bu dokuya malzeme ve biçim veren sürecin bütünlüğünün korunması da hedeflenmelidir.

Özgünlük (ya da otantiklik) kültür varlıklarının sahip olduğu ve korunması gereken en “dokunulmaz” niteliklerindedir. Bu nedenle 1994 yılında Japonya’nın Nara kentinde kaleme alınan Özgünlük Belgesi’nde⁸ özgünlüğün tanımı yapılarak, kültür mirasına ait nesnel ya da nesnel olmayan özgünlüğün önemi vurgulanmıştır: *Bir anıtın ya da sitin doğasına ve kültürel bağlamına bağlı olarak; özgünlük yargısı çok çeşitli bilgi kaynaklarına bağlıdır. Bu kaynaklar; tasarım ve biçimi, malzeme ve nesneyi, kullanım ve işlevi, gelenek ve teknikleri, konum ve yerleşimi, ruh ve anlatımı, ilk tasarım ve tarihsel evrimi içerir. Bilgi kaynakları yapıtın bünyesinde olabileceği gibi, dışında da olabilir. Bu kaynakların kullanımı, kültür mirasının, sanatsal, teknik, tarihsel ve toplumsal boyutlarıyla tanımlanmasına olanak verir.*⁹

Venedik Tüzüğü’nde de yer verilen özgünlüğün önemi; *“Her türlü bilimsel çalışmada, koruma ve restorasyon müdahalelerinde, Dünya Mirası Listesi’ne kabul edilme sürecinde, ya da kültür mirasıyla ilgili her türlü envanterde özgünlük çok önemli bir işlev yüklenir.”* açıklamasıyla vurgulanmıştır.

“Taşınabilirlik” Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi

Kazı sonrası yeterli koruma sağlanmadığında ve periyodik kontrol / bakım yapılmadığında, eserler ortam koşullarına bağlı olarak, hızlı ya da yavaş bir yok olma süreci içene girmektedir (Fig. 9-11). Benzer sebeplerle, müzelere taşınmaları halinde uygun ortam koşulları oluşturulmadığında da eserler zarar görmekte, aşırı müdahalelere maruz kaldıklarında ise özgünlükleri giderek kaybedilmektedir. Bu nedenle, arkeolojik alanlardan taşınmaları durumunda, mozaik ve duvar resimlerinin kendilerinin ve söz konusu alanların kayıpları ve kazançları “etik ve teknik” olarak yeniden değerlendirilmelidir.

Taşıma geri dönüşümsüz ve aşırı bir müdahaledir. Bu nedenle, ilke olarak, taşınabilirlik korumanın başka hiçbir biçimde mümkün olmadığı durumlarda düşünülmesi gereken en son olasılık olmalıdır. Günümüzde anıtsal yapıların bile taşınmasının teknik olarak mümkün olduğu göz önüne alındığında, taşınabilirlik kavramı artık teknik değil, etik bir konu olarak değerlendirilmelidir.

⁸ Nara Özgünlük Belgesi, 10. madde. (1-6 Kasım 1994 günlerinde Japonya’nın Nara kentinde düzenlenen Nara Özgünlük Konferansı’nın 45 katılımcısı tarafından kaleme alınmıştır. Dünya Mirası Sözleşmesi çerçevesindeki bu konferans, Japon hükümeti Dış İşleri Dairesi ve Nara Valiliği’nin daveti üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu konferans UNESCO, ICCROM ve ICOMOS’un işbirliğiyle düzenlemiştir.)

⁹Nara Özgünlük Belgesi, 13. madde.

Eserlerin yerinden kaldırılması ya da nasıl korunması gerektiği konusu oldubittiye getirilmeden, bu konuda çalışan konservatörler ve diğer uzmanların (mimar, mühendis, jeolog, subilimci, arkeolog vd.) inceleme, araştırma, görüş ve önerilerinden oluşan teknik raporlar alınarak, değerlendirilmelidir. Bu kadar önemli kararlar, tüm tarafların katılımının sağlandığı, geniş kapsamlı bir araştırma ve tartışma ortamı yaratılmadan alınmamalıdır. Kültür varlıkları, insanlar ve diğer canlılar feda edilerek, ait oldukları topraklardan taşınmaya zorlanmadan önce cevaplanması gereken sorular olmalıdır.

Örneğin, ortaçağdan beri deniz suyu yükselmesine karşı mücadele edildiği bilinen Hollanda'da modern teknoloji ile büyük ölçekli alanların sular altında kalması engellenebilmektedir. Bu durumda, Zeugma gibi nispeten küçük ölçekli ama ünik zenginlikte mozaîge ve duvar resmine sahip bir arkeolojik alanın baraj suyundan uzak tutulması sağlanabilir miydi? Arkeolojik alanların su ile ilişkide olacağı sınır boyunca bir duvar oluşturularak ya da alan kazılıp, belgelenerek, baraj ömrünü tamamladıktan sonra yeniden açılıncaya kadar, bu suya dayanıklı bir sistemle üstü örtülerek (kapatılılarak) ya da başka bir biçimde yerinde koruma sağlanamaz mıydı? Bu kadar önemli bir karar hangi teknolojik olasılıklar değerlendirildikten sonra alındı? Barajların yerleri, sosyal, arkeolojik, jeolojik, ekolojik özellikler yeterince araştırılarak mı seçilmektedir?

Bu konuda devletlere düşen görev araştırmaya dayalı, sistemli bir koruma politikası oluşturmak ve kültür varlıklarının binlerce yıldır var oldukları ortamlardan taşınmasını gerektirecek projeler ve durumlar oluşturulmamasına özen göstermek olmalıdır.

Taşınmanın yerinden kaldırılan mozaikler ve duvar resimleri için olduğu kadar, alan için de özgünlüğün kaybedilmesi anlamına geldiği unutulmamalı, yapı ve yapı kalıntılarında ait tüm katmanlar bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

Taşındıkları anlam ve bilgiyle, geçmiş zamanlara yolculuk yapabilmemizi mümkün kılan kültür varlıklarının geleceğe yolculuklarını korunmaları konusunda ki yaklaşımımız belirlemektedir. Koruma politikamız onların yaşamalarını mümkün kılacak ya da sonsuza dek yok olmalarına neden olacaktır.

KAYNAKLAR

- BURCH, Rachel, AGNEW, Neville , 2004, "Reburial Research: A Conceptual Design for Field Testing for the Reburial of Wall Plasters and Mosaic Pavements", *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 6, Issue 3-4, pp. 347 – 361.
- BEN ABED, Aïcha, DEMAS, Martha, ROBY, Thomas (Ed.), 2008, "Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation", *Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, 2005*.
- DİKİLİTAŞ, Gülseren, "Arkeolojik Alanlarda Koruma", *Restorasyon ve Konservasyon Dergisi*, S. 6, KUDEP, İstanbul.
- ICOMOS Türkiye, *Tüzükler*, www.icomos.org.tr
- KÖKTEN, Hande, 2012, "In Situ Preservation of Ancient Floor Mosaics in Turkey", *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 14 Issue: 1/4, pp. 303 – 309.
- ROBY, Thomas , ALBERTI, Livia , BEN ABED, Aïcha, 2010, "A Preliminary Assessment of Mosaic Reburials in Tunisia", *Studies in Conservation*, Vol. 55, Issue: Supplement-2, pp. 207 – 213.
- ROBY, Thomas, DEMAS, Martha, (Ed.), 2012, *Mosaics in Situ: An Overview of Literature on Conservation of Mosaics in Situ*, GCI.
- SEVERSON, Kent, KOOB, Stephen, WOLFE, Julie, CHOE, Perry, HORNBECK, Stephanie, MCGREGOR, Howarth, SARAH, SIEGEL, Anthony, 2000, "Recovery of Unbacked Mosaics From a Storage Depot Fire at the Sardis Excavations, Turkey", *JAIC (Journal of the American Institute for Conservation)*, Vol. 39, Issue 1, pp. 3-13, <http://www.maneyonline.com>
- STANLEY-PRICE, Nicholas, others, (Ed.), 2004, *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Special Issue on Site Reburial, Vol. 6, UK.
- STANLEY-PRICE, Nicholas, KING, Joseph (Ed.), 2009, *Conserving the Authentic: Essays in Honour of Jukka Jokilehto*, ICCROM.
- STEWART, John, 2004, "Conservation of archaeological mosaic pavements by means of reburial", *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 6, Issue: 3-4, pp. 237 – 246
- STOVEL, Herb, 1998, *Risk Preparedness: A Management Manual for World Cultural Heritage*, ICCROM.
- The International Committee for the Conservation of Mosaics*, ICCM VII., 1999.
- VAROLI-PIAZZA, Rozalia, (Ed.), 2007, *Sharing Conservation Decisions*, Lectures, ICCROM.
- VERITA, Marco , 2000, "Technology and Deterioration of Vitreous Filosaic Tesserae", *Studies in Conservation*, Vol. 45 Issue: 1, pp. 65 – 76, <http://www.maneyonline.com/>
- WATSON, Peter, 1998, "Cyprus Mosaics", *Culture Without Context: The Newsletter of the Near Eastern Project of the Illicit Antiquities Research Centre*, Issue 3, pp. 17. <http://traffickingculture.org/wp-content/uploads/2012/07/CWC-8.pdf>



Fig. 1 Periyodik kontrol ve bakım



Fig. 2 Dzenli bakım yapılan, koruyucu çatı altındaki alandaki taban mozaigi



Fig. 3 İklim şartlarının ve ortam koşullarının elverişli olduğu alanlarda, çatı oluşturulmadan, düzenli bakım yapılarak korunan taban mozaïği



Fig. 4: Elverişsiz depolama, teşhir ve diğerk nedenlerle oluşank çatlak



Fig. 5 Depolarda bekleyen mozaikler



Fig. 6 Yerinden kaldırılarak müze bahçesine getirilmiş mozaikler



Fig. 7 Yeterli koruma önlemi alınmayan, periyodik kontrol ve bakımı yapılmayan taban mozağının tesseralarında dağılıma



Fig. 8 Kazı sonrası açıkta bırakılan mozaikli alandaki yoğun bitki oluşumu



Fig. 9 Üzeri geotekstil ve ince bir kum tabakası örtülerek, dönemsel olarak koruma altına alınmış, periyodik kontrol ve bakımı gerektiren, taban mozaïği



Fig. 10 Kontrol ve bakım eksikliği nedeniyle geotekstil örtü altında oluşan bitki kökleri



Fig. 11 Örtme işlemi için uygun olmayan bir malzeme olan naylon örtü altında yoğun bitki oluşumu ve yatak harcından ayrılmış durumdaki tesseralar

KAĞIT KONSERVASYONUNDA KULLANILAN YAPIŞTIRICILAR

M. NİLÜFER KIZIK KIRAZ

*Uzman Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü,
Genel Koruma Anabilim Dalı
niluferkizik@yahoo.com*

ÖZET

Kağıt restorasyonu ve konservasyonunda uzun yıllardır kullanılan farklı yapıştırıcılar bulunmaktadır. Buğday nişastası, pirinç nişastası ve metil selüloz sıklıkla kullanılan malzemelerdir. Bu çalışmada en çok tercih edilen diğer yapıştırıcılar ile metil selülozun avantajları ve dezavantajları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: *kağıt restorasyonu, konservasyon, yapıştırıcılar, buğday nişastası, pirinç nişastası, metil selüloz.*

THE ADHESIVES FOR USE IN PAPER CONSERVATION

ABSTRACT

Different adhesives have been used in paper restoration and conservation for many years. For example, wheat starch, rice starch, and methyl cellulose are often used. In this study, with the most preferred other adhesives, the advantages and disadvantages of methyl cellulose are discussed.

Keywords: *paper restoration, conservation, adhesives, wheat starch, rice starch, methyl cellulose.*

Kağıt konserasyonunda yırtık yapıştırma veya t mlemede uzun yıllardır farklı malzemeler kullanılmaktadır. Geçmişten bu yana hayvansal kaynaklı yapıştırıcılar, nişasta (buğday veya pirinç), PVA (polivinil asetat) ve metil selüloz gibi pek çok malzemeden yararlanılmıştır.

Kağıt eserlerin restorasyonunda kullanılan yapıştırıcıların performanslarının çok iyi bilinmesi gerekmektedir. Yapıştırıcı güçlü ve esnek olmalı, renk değişimine uğramamalı, restorat r n çalışması sırasında kolaylık sağlamalı, UV, nem ve diğer evre koşullarına karşı dayanıklı olmalı, eserin onarım sonrası kullanımında yeterince dayanıklılık gösterebilmelidir. Yapıştırıcıda aranan en önemli özelliklerden biri ise gerektiğinde esere zarar vermeden uzaklaştırılabilir olmasıdır.

Koruma eğitimi alan öğrencilere ilk öğretilen kavramlardan biri, uygulanan tedavinin geri dönüşümlü olması gerektiğidir. Yanlış bir yapıştırıcı 20-30 yıl sonra çok daha kapsamlı bir restorasyon yapılmasını gerektirebilir. Bu sebeple uygun yapıştırıcı malzemenin seçimi çok önemlidir. Bu çalışmada günümüzde tercih edilen ve kullanımı gelenekselleşmiş yapıştırıcılar, hazırlanma biçimleri ile anlatılmakta, bununla birlikte kullanımından kaçınılması gereken malzemeler de ele alınmaktadır.

Buğday Nişastası

Nişasta ( zellikle buğday nişastası), kağıt restorasyonunda uzun yıllardır yaygın olarak kullanılan bir malzemedir. Güçlü bir yapıştırıcı, kolay bulunan ve ucuz bir malzeme olması nedeniyle tercih edilmektedir. 200ml distile suya yaklaşık 20gr buğday nişastası katılır ve ağır ateşte un kokusu kaybolana dek pişirilir. Soğuduktan sonra üzerinde oluşan kabuk alınır ve süzülerek ağzı sıkıca kapanan bir kapta, serin bir yerde muhafaza edilir. Nişasta kolası, muhallebi, kalın kola gibi farklı isimlerle anılan bu yapıştırıcı hazırlandıktan sonra kısa sürede k flenerek bozulabilmektedir. Bozulmayı önlemek için uzun yıllar restorat rler tarafından içerisine pişme ve soğutma sonrası formaldehid katılmıştır. Formaldehid soluma ve deriyle temas halinde kullanıcıya zararı olan zehirli bir maddedir. Bu sebeple nişasta kolası formaldehid katılmadan günlük olarak da hazırlanabilir. Ancak yapıştırıcıya eklenen formaldehid aynı zamanda uygulama sonrası böcek ve bakteri tehdidine karşı da önleyici olarak kabul edilmektedir.

Pirinç Nişastası

Pirinç nişastası, buğday nişastası gibi uzun yıllar kağıt restorasyonunda tercih edilmiş bir malzemedir. Hazırlanması buğday nişastası ile aynı biçimdedir. Buğday nişastası ile hazırlanan kolaya göre daha pürüzsüz bir kıvamdadır ancak kolayca bozulabilir. Aynı zamanda böcekler için çekici bir malzemedir. Pişirme sonrası içerisine formaldehid katılarak bozulma süreci uzatılabilmektedir.

Metil Selüloz (MC)

Metil selüloz (MC), selülozdan elde edilen kimyasal bir bileşiktir. Beyaz toz halinde bulunan metil selüloz kokusuz ve tatsızdır, soğuk suda belirgin yoğun bir çözelti ya da jel oluşturarak  z nebilir. MC'nin çözünürlüğü sıcaklıkla ters

orantılıdır. Isıtıldığında viskozitesine bağlı olarak 40-70°C'de çöker. Konservasyon yanında kalınlaştırıcı, koruyucu ve yapıştırıcı adı altında kozmetik, ilaç, tekstil ve gıda sanayinde kullanılmaktadır (Konuklar 2011: 3).

Metil selülozu bu kadar geniş alanda kullanıma uygun kılan özellikleri şunlardır: düşük konsantrasyonlarda yüksek viskozitelidir, köpük önleyici yeteneği iyidir, toksik değildir ve insanlarda alerjik reaksiyonlara yol açmaz.

Konservasyonda tercih edilme sebebi ise saf selülozdan üretilmiş olması, geri dönüşümlü oluşu, hazırlama ve saklama kolaylığı, yapıştırıcı olarak istenen özellikleri sağlamasıdır. MC hazırlanırken kullanılan su deiyonize veya distile olmalıdır. Pişirme işlemi yapılmadığından oda sıcaklığındaki su kullanılır. Uygulama alanına bağlı olarak istenen kıvamda hazırlanabilir. Karıştırma işlemi elle veya bir karıştırıcıyla yapılabilir, ancak karıştırma hızı çok yüksek olmamalıdır. Hazırlanan yapıştırıcı kullanmadan önce en az bir saat bekletilmelidir. Böylelikle karışımın içerisindeki hava kabarcıkları kaybolur ve homojen bir görüntü alır. Saklama kabı hava geçirmez olmalıdır. MC yapıştırıcı jel görünümüne ve uzun süre bozulmayan niteliktedir.

MC özellikle düz yüzeyli (yoğun lifli olmayan veya iyi liflendirilmemiş) kağıtlar arasında çok iyi bir bağ kuramaz. Gerekliğinde güçlendirmek için buğday nişastası kolası ile karıştırılabilir.

Sodyum Karboksi Metil Selüloz (SCMC)

Sodyum karboksi metil selüloz; beyaza yakın krem renkte toz halde, yarı sentetik, suda çözünebilir polimerdir. Suda kolayca çözünür ancak organik sıvılarda çözünmez. SCMC dondurma, su bazlı boyalar, deterjan ve kağıt ürünleri gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. SCMC çok polar bir yapıştırıcıdır, kağıt tabakaları arasında çok iyi bir bağ yapar ve bu bağ stres yaratmaz, taşıyıcılık açısından yararlıdır. Aynı zamanda buğday nişastası ile karıştırılarak da kullanılabilir. İnce bir tabaka yapıştırıcı kuruduktan sonra soğuk su ile kolayca geri dönüştürülebilir. Leke yapmaz ve yaşlanma sonucu kırılgan hale gelmez. Soğuk su veya sıcak suda çözünebilir. Metil selüloz gibi etanol veya aseton gibi organik çözücüler ile bir dereceye kadar seyreltilebilir (Baker 1982).

Nişasta ile karıştırılan SCMC, yırtık yapıştırmada veya boya dökülmelerini sağlamlaştırmada etkili olmaktadır. SCMC, MC'ye göre daha kalın yapıdadır ve papirüs, parşömen, harita gibi malzemenin konservasyonunda yapıştırıcı olarak kullanımı tercih edilmektedir (Baker 2007: 177)

MC ve SCMC'nin Konservasyonda Farklı Kullanım Alanları

MC ve SCMC kağıt konservasyonunda yapıştırma dışında; kağıdı güçlendirme ve temizleme amaçlı da kullanılabilir. Kağıdı güçlendirmede yaklaşık %3 gibi düşük konsantrasyonda hazırlanan MC yüzeye yumuşak bir fırça ile sürülerek uygulanabilir. Mürekkebin akıp akmadığı test edilerek anlaşıldıktan sonra

gerçekleştirilen bu uygulama, kağıdın arka yüzüne veya uygunsa her iki yüze de yapılabilir.

Kağıt yüzeyindeki yağ ve kirin uzaklaştırılmasında MC ve SMC deterjan gibi de kullanılabilir. Solüsyona batırılan bir tamponla yüzeye uygulanır. Ancak uygulama sonra fazlası yüzeyden alınmalıdır, yüzeyde grimsi bir film tabakası meydana getirebilir.

Lapa biçiminde koyu kıvamlı hazırlandıklarında yüzeydeki lekeyi emmek için, kağıt üzerindeki eski yapıştırıcıyı yumuşatmada (aherli kağıtlar hariç) kullanılabilirler. Ayrıca enzimler, ağartıcılar ve solventler için viskoz bir taşıyıcı gibi hareket edebilirler.

Klucel G ve Klucel E

Klucel G ve Klucel E, hidroksipropil non-iyonik selüloz eterleridir. Klucel 40°C'nin altındaki suda ve etil alkol, metil alkol, aseton, izopropil alkol başta olmak üzere birçok polar organik çözücüler içerisinde çözünür. 40°C'nin üzerindeki suda, toluen, ksilen ve trikloretilende ise çözünmez. Klucel G orta, Klucel E düşük viskoziteye sahiptir (Anderson-Puglia-Reidell 2009).

Kitap konservasyonunda sağlamaştırıcı olarak kullanılmaktadırlar. Kullanım alanları daha çok deri kitap ciltleridir. Klucel G tozlaşmaya başlamış deriye uygulandığında tozmayı durdurur ve derinin ömrünü uzatır. Esnekliği, uyumu, hem su hem de etanol, aseton gibi çözücüler içerisinde çözünmesi sebebiyle aydınlar kağıdı üzerine yapılmış harita vb. çizimlerin konservasyonunda da tercih edilmektedir. Aydınlar kağıdının bünyesindeki reçine ve yağları bozmadan ve kağıdın tansparan görünümünü opağa çevirmeden yapıştırır ve sağlamaştırır (Page 1997).

Selüloz Tozu

Kağıttaki küçük delikleri hızlı bir biçimde doldurmak için kullanılan bir yöntem ise selüloz tozu CF11'i, MC veya CMC ile karıştırarak uygulanmaktadır. Selüloz tozu beyaz renktedir, ama sıcak bir plaka üzerinde örneğin bir teflon tavada kuru toz pişirilerek rengi kahverengiye doğru değiştirilebilir. Solunduğu takdirde toz rahatsız edici olabileceğinden bir toz maskesi takılmalıdır. Ayrıca tozun kavrulması sırasında dikkatli olunmalıdır. Selüloz tozuna gerektiğinde önceden kavruarak renklendirilmiş tozun daha açık veya daha koyu tonlarını ekleyerek orijinal kağıtla uyumluluk sağlanabilir. %3 MC ya da %2.5 CMC ile selüloz tozu karıştırılır. Daha sonra spatula veya bir neşter ucu ile delik veya boşluğa uygulanır ve kurumaya bırakılır. Rötüş nadiren gereklidir. Pürüzsüz bir yüzey gerekli ise küçük miktarda kalsiyum karbonat toz, yapıştırıcıdan önce ilave edilebilir. Çalışma sonrası arta kalan selüloz tozu birkaç damla su ekleyerek tekrar bir hamur haline getirilebilir.

Vakumlu masada çalışırken uygulama yapılan alanlarda parlaklık meydana gelebilir. Bu sebeple Hollytex, Reemay veya Pellon gibi gözenekli ve kaygan bir malzeme üzerinde uygulama yapılmalı ve kurumaya bırakılmalıdır.

Kullanımı Tercih Edilmeyen Diğer Yapıştırıcılar

Piyasada bulunan ticari yapıştırıcıların çoğu (şeffaf yapışkan bantlar, sıvı yapıştırıcılar vb.) kağıt üzerinde hasara sebep olur. Kağıdın liflerine işleyen bu yapışkanlar bir süre sonra kağıt üzerinde kahverengi oksidasyon lekelerine yol açar. Bu yapışkanları eser üzerinden uzaklaştırmak oldukça zordur ve genellikle yaş metotlar gerektirir. Bu sebeple kullanımları kesinlikle uygun değildir.

Hot-melt (sıcak erimiş) yapıştırıcılar ise, genellikle montaj ve sergilemede kullanılır. Konservatörler tarafından kullanılan hot-melt yapıştırıcılar genellikle akrilat ve metakrilat kopolimerlerdir (Horie 2010: 137). Esneklikleri iyidir ve yaşlanma sırasında renk kararlılığını korurlar. Ancak, yapıştırıcıyı kaldırmak için gerekli olan tedavi (ısı ve/veya çözücüler) pahalı ve genellikle başarısızdır. Bazı etilen vinil asetat (EVA) hot-melt yapıştırıcılar ise, yaşlanma ile ilgili istenen fiziksel özellikleri sağlamaktadırlar, ısı yoluyla kaldırılma sırasında bir sorun yaşanmadığı da tespit edilmiştir.

Polivinil asetat (PVAc) ve vinil asetat etilen (VAE) emülsiyonların, koruma alanında kullanımının uzun bir geçmişi vardır. Ancak bu yapıştırıcılar, yaşlanmayla esnekliklerini kaybeder ve renk değiştirirler. Bu nedenle PVAc kullanımı günümüzde önerilmez.

Konservatörler tarafından kullanılan yapıştırıcıların çeşitliliği, karşılanması gereken gereksinimler nedeniyle oldukça azdır. Esere zarar vermeden susuz tedaviler ile uzaklaştırılabilir, kolay kullanılabilir, modern, sentetik yapıştırıcılar için çalışmalar devam etmektedir.

Sonuç

Yukarıda özellikleri ve kullanım alanları ifade edilmiş olan yapıştırıcılar eserlerin sorunları ve nitelikleri gerektirdiğinde kullanılabilirler. Ancak günümüzde en sık kullanılan yapıştırıcılar buğday ve pirinç nişastasası ile metil selülozdur. Bu sebeple tabloda bu 3 yapıştırıcının özellikleri karşılaştırılarak tercih sebeplerinin anlaşılmasına çalışılmıştır.

Tabloda da belirtildiği üzere (Fig. 1) MC; hazırlama ve kullanım kolaylığı, pişirme gerektirmemesi, kullanım süresinin uzun oluşu, homojen görünümü, su katılarak inceltilebilir veya metil selüloz tozu eklenerek koyulaştırılabilir oluşu, kuruduktan sonra sertleşmemesi gibi pek çok avantaja sahiptir. Buğday ve pirinç nişastasasına göre daha geç kuruması ve bu yapıştırıcılara oranla daha zayıf olması ise dezavantajlarıdır. Konservasyon işlemleri sırasında ihtiyaç duyulan nitelikler doğrultusunda bu yapıştırıcılardan biri ya da bir arada kullanımları tercih edilebilmektedir.

KAYNAKLAR

- BROMMELLE, N. S., PYE , Elizabeth M., SMITH, Perry, THOMPSON, Garry, (Ed.), 1984, *Adhesives and Consolidants*, International Institute for Conservation. Preprints of the Contributions to the Paris Congress, 2-8 September 1984, London: IIC.
- ANDERSON, P., PUGLIA, A., REIDELL, S., 2009, *Book Conservation Catalog*, Book and Paper Group.
- BAKER, C., 1982, *Methylcellulose and Sodium Carboxy Methylcellulose: Uses in Paper Conservation*, AIC, The Book and Paper Group Annual, Volume 1.
- BAKER, C., 2007, *Sodium Carboxymethylcellulose (SCMC) Re-evaluated for Paper, Book, Papyrus and Parchment Conservation*, AIC, The Book and Paper Group Annual, Volume 26.
- BALLOFFET, N., HILLE, J., 2005, *Preservation and Conservation for Libraries and Archives*, American Library Association.
- BATDORF, J.B., ROSSMAN, J.M., 1973, *Sodium Carboxymethylcellulose*, (Ed. by. Roy L. Whistler), Industrial Gums, Academic Press, NY.
- HORIE, V., 2010, *Materials for Conservation - Organic Consalidants, Adhesives and Coatings*, Elsevier Ltd.
- KONUKLAR, M., 2011, *Kağıt Eserlerin Korunmasında Yeni Yöntem Araştırılması*, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- PAGE, S., 1997, *Conservation of Nineteenth-Century Tracing Paper: A Quick Practical Approach*, , The Book and Paper Group Annual, Volume 16.

YAYGIN OLARAK KULLANILAN YAPIŞTIRICILAR VE ÖZELLİKLERİ				
Malzeme	Görünüm	Avantajları	Dezavantajları	Saklama Koşulları
Bu`day Nişastası	· Mat (Fig.2)	· Güçlü bir yapıştırıcıdır. · Ucuzdur. · Mali gücü olmayan arşiv projeleri için en iyi seçimdir. · Pişirme süresi pirinç nişastasına göre biraz daha kısadır.	· Pişirme gerektirir. · Süzme gerektirir. · İyi hazırlanmadı`nda pürüzlü olabilir. · Kullanım ömrü kısadır. · Böcekler için çekicidir. · Uygulama sonrası kurudu`nda sertleşebilir (Özellikle geniş alanlarda ve kalın sürüldü`ünde).	· Serin ve karanlık bir yerde, kapalı kapta 2-3 gün saklanabilir.
Pirinç Nişastası	· Yarı mat (Fig.3)	· Güçlü bir yapıştırıcıdır. · Ucuzdur. · Bu`day nişastasından daha pürüzsüz bir yapıdadır.	· Pişirme gerektirir. · Süzme gerektirir. · Bu`day nişastasından biraz daha pahalıdır. · Kullanım ömrü kısadır. · Böcekler için çekicidir.	· Serin ve karanlık bir yerde, kapalı kapta 2-3 gün saklanabilir.
Metil Selüloz	· Parlak, şeffaf (Fig.4)	· Hazırlanması ve kullanımı kolaydır. · Pişirme gerektirmez. · Raf ömrü uzundur. · Pürüzsüzdür. · Gerekti`inde su katılarak inceltilebilir. · Geniş alanlarda ve yo`un kullanılmış olsa bile kuruma sonrası sertleşmez.	· Bu`day ve pirinç nişastasına göre daha geç kurur. · Diğerlerinden daha zayıf bir yapışkandır. · Hazırlanması daha kolaydır ancak yine de kullanmadan önce birkaç saat dinlendirilmesi gerekmektedir.	· Kapalı kapta birkaç hafta boyunca saklanabilir.

Fig.1 Yaygın olarak kullanılan yapıştırıcılar ve özellikleri.



Fig.2 Buğday nişastası.



Fig.3 Pirinç nişastası.



Fig.4 Metil selüloz.

**CELAL ESAD ARSEVEN, “BİZDE TEMAŞA SANATI”, HAYÂT
MECMUASI, C. I, S. 17, ANKARA, 24 MART 1927, S. 335-336
(OSMANLICADAN ÇEVİRİ) VE CELAL ESAD ARSEVEN KİMDİR?**

NAZLI MİRAÇ ÜMİT

*Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com*

Bina inşasını bilen bir mimar, taşları acemice birbiri üstüne yığarak ev yapmak isteyen birisinin sarf ettiği emeklere nasıl acır ve merhamet duyarsa Avrupalı bir tiyatrocü da bizim yirmi seneden beri bu sahada yaptığımız gayretler ve bu hususta sarf ettiğimiz emeklere acımdan kendini alamaz.

Zavallı bizler! Orta Oyunu ve Karagözde ne kadar mahirdik. Tiyatroya geçince neden böyle aciz kaldık?

Bunun sebebi pek basit: Evvelinde sanatın tezahürü için ferdin deha ve gayreti kâfi idi. Tiyatroda ise içtimai tezahürüne lüzum vardı.

Koltuğunda taşıdığı perdeyi rast gelen bir köşeye kurarak şemasını yakıp tefi eline alınca bütün sanatını izhara imkân bulan ve hatta refahıyla yaşayan eski sanatkâr ile binaya, müellife, dekora, rejisöre ve tiyatrodan zevk alacak temaşacılara bağlı olan şimdiki sanatkârın tesadüf ettiği müşkülât arasında büyük fark vardır.

Temaşa sanatı bütün bir cemiyetin seviye-i irfanıyla alakalıdır. En yüksek bir istidat ile doğmuş olan bir sanatkâr, inkişaf edip kendini gösterebilmek için bir sahne, bir eser ve ona iltifat edecek bir halk ister. Onun içindir ki bizde temaşa sanatını inkişaf ettirebilmek evvelâ halkın temaşa zevkini ve ihtiyacını yapmakla mümkün olur. Bu da tavuk ve yumurta hikâyesine benzer. Hangisi evveldir?

Aşikâr olan bir şey varsa o da evvelâ halkı yetiştirecek ilk sanatkârları, her ne pahasına olursa olsun, vücuda getirecek bir temaşa nüvesi yaratmak lazımdır. Bu nüveyi de yine halkın yani halkı temsil ve idare eden münevver zümrenin yapması lâzımdır.

Yirmi sene evvel Darülbedayi bu mantıkla tesis edildi. Fakat “az gitti uz gitti, dere tepe düz gitti” tabiriyle yirmi sene sonra görüldü ki Darülbedayi bir arpa boyu yol gitmiş. Buna sebep? Hiç şüphesiz meselenin iktisadı cehttir.

Darülbedayi tesis edildiği vakit şimdiki gibi varidatıyla bazı sanatkârları geçindirecek bir müessese-i hayriye şeklinde değildi. Müntesiplerinin hayatını ve hatta istikbâllerini temin edecek bir bütçeye malik bir sanat ocağı olarak vücuda getirilmiş, halka temaşa zevkini vermek ve ona irfan sahasında yol göstermek için yani bilet parasından almayan bir çerağ olmak vazifesi verilmişti.

Darülbeydi bir taraftan kendi dersanelerinde toplanan sanat heveslilerine temaşa tedrisatı yaparken içlerinde temayüz edenleri de sahneye çıkararak temaşa terbiyesini yapmakla işe başlamıştı. Edebiyat, inşaat, mimik, evzâ ve evtar hocaları, sanatkârların sıcak salonları, kütüphaneleri, prova sahneleri ve her şeyden daha mühim olarak yaşayacak kadar aylıkları vardı. O vakte kadar zelil görülen sahne, artık bir şeref ve itibar sahası olmuş, sanatkârlık hayat ve istikbâli temin edebilir bir meslek ad olunmaya başlamıştı. Tahsil görmüş bazı gençler koşullar ve Türk kadınının sahneye çıkamaması gibi pek büyük bir mâni karşısında yine Eliza, Kınar, Aznif Hanımlara Türkçe okumak ve yazmak öğretilerek şiveleri düzeltilmek suretiyle epeyce mühim bir temsil heyeti vücuda geldi. Bugün sahne hayatında gördüğümüz Ertuğrul Muhsin, Raşit Rıza, Galip, Behzat, Muvahhit, Nurettin Şefkati, Vasfi Rıza, Emin Belig, Kemal beyler gibi güzide sanatkârlarımız hep o mektebin mahsulüdür. Başlayan bir hareket niçin akim kaldı! Niçin sanat namına büyük bir şey yapılamadı? Niçin halk temaşa namına kafeşantan vodvillerinden ve dekor namına çuval üstüne sürülmüş ve fena tenvir edilmiş kalemkâr işlerinden başka bir şey göremedi?

Niçin halk bugünkü temaşa cereyanlarını takip edemedi? Niçin bir Ertuğrul Muhsin, niçin bir Râşit Rıza yetişemedi? Niçin Ertuğrul Muhsin hayatını bir Berlinler 'de Rusyalar 'da aradı? Niçin Raşit Rıza tiyatro ticaretine kalktı?

İşte bütün bu niçinlerin cevabını gayelerimize gitmek için sarf lazım gelen gayreti ölçemememizde ve her teşebbüste olduğu gibi ceht ve gayretin bizi daima yarı yolda bırakmasında ve her şeyden ziyade metotsuz çalışmamızda aramalıdır.

Şimdiye kadar Darülbeydi'yi idare eden heyetler, encümenler, komisyonların ilk işi meselenin birazda iktisâdi cihetini tahlil ederek hastalığa teşhis ve ona bir çare aramak olmalıydı.

Bizde henüz tiyatro kendi masrafını korur ve sanatkârlarını geçindirir bir müessese-i ticariye haline gelemediği için artistleri hasılat ile geçindirmeği düşünmek ancak ammenin zevkini okşayarak rağbet bulacak eserlerin revacına bir kapı açmaktı.

Şehrin bir tiyatro binası olmamak ve yegâne olan Tepe Başı binasını da kiraya vererek Darülbeydi'nin kira köşelerinde panayır oyuncularını gibi oradan oraya sürünmesine kail olmak bugünkü neticeye evvelen razı olmaktı.

Tiyatro müdüriyeti, sırf bilet hasılatını kontrol ve artistlere pay taksim eden bir muhasebe ve heyet-i edebiye kendi yazdığı eserlerin vaz sahne edilmesinden başka bir şeyle pek fazla meşgul olmayan hasbi bir heyet ve sanatkârlar nafakalarını gişeden bekleyen ve hasılat olmayınca kazan kaldıran tüccar oyuncu mahiyetinde kaldıkça bugünkü neticeye vasil olmak mükerrerdir.

Sanat, mühendislik veya kunduracılık gibi tahsil veya öğrenmekle iktisap olunur bir bilgi değildir. Sanatkâr ceddani verasetler ve duygularla dünyaya gelir.

Arılar da nasıl birkaç bin doğarsa her milletin her neslinde de sanat hissi yüksek öyle birkaç insan doğar.

Türklerde de bu insanlar doğmuştur ve yaşıyor. Fakat bunlar acaba bugün sahnede gördüğümüz sanatkârlarımızdan mı ibarettir?

Mesele neslin sanatkâr olarak doğan tek mil fertlerini meydana çıkarmak ve onlardan azami istifade etmektir. Halkın temaşa terbiyesini artık onlar yapacak.

Ve sonra sanat zevkinde yükselen neslin doğuracağı sanatkârların adedi de çoğalacak, derecesi yükselecek ve nihâyet sanatkâr halkı ve halk sanatkârı vücuda getirerek bugünkü akim daire-i fâsideden çıkılacaktır.

İnsanlar intisap ettikleri mesleklerin ya şeref ya refah ve yahut hem şeref hem refah temin etmesine bakarlar.

Şimdi bizde temaşa mesleği ise artık müntesiplerine şu iki faydadan hiçbirini temin edemiyor. İlk zamanlarda büyük bir amîd ile atılan birkaç sanatkâr hayatın bin türlü sıkıntılarında şimdi kendilerini bile tanımayacak hale gelmişlerdir. Onlarla beraber halkın temaşa zevki de azalmıştır.

O halde her iki tarafı da şu sukuttan kurtarmak için ilk yapılacak şey halkın yani onları temsil eden şehirlerin sanatkârlara bir refah ve şeref kazandıracak mevki ihdas etmeleridir.

Eğer sanatı seviyor ve ona hürmet ediyorsak evvelâ onun kadriyle mütenasip bir ocağı bir binası olmak lazım gelmez mi?

İnşa olunacak bir binadan hiç bir istifade-i maddiye beklememek icap eder. Kiradan kurtulan ve kendilerine verilecek mukannen maaşlarla hayatlarını düşünmeyen sanatkârların artık şeref ve sanattan başka bir kaygıları kalma.

Mesleğinde eskiyen veya çalışamayacak hale gelenlerin atisi de mevzubahis olmalıdır.

Darülbedayi yeni tesis istediği vakit iktidarları görülen bazı sanatkârlara tiyatro hasılatından kayd-ı hayat şartıyla bir hisse verilmesi tekerrür etmişti. Her genç tiyatroya koştı. Fakat o nizam-nâmeler, o hisseler, o vaatler ne oldu? Ortada metin esaslara ibtina eden bir müessese, temelleri toprağa girmiş bir bina ve onun şehir bütçesine talik etmeyen bir varidatı olmayınca bittabi bunların hepsi kum üstüne yazılmış yazı gibi bir rüzgârla bir hava olur gider. Bugünkü sahne kurbanlarının hâli göz önünde iken artık sahne hayatına kim atılır?

Bu bir nevi intihar demektir. Bugün en küçük memuriyet en büyük sanatkârın kazandığından fazla temin ettiği halde bir genç ona niçin intisap etsin, sanat için mi? Bari o olsa. O da yok. Abdesthane kokan ve her taraftan rüzgâr esen sahnelerde uyuklamak ve fena basılmış hurufatlı ilanlar üzerinde kendi ismini görmek için mi?

Anlaşıyor ki işe binadan ve sanatkârların refahından başlamak lazım. Fakat ondan sonra da müşkülât bitmeyecektir. Refah ve şeref olan yere herkes hücum

edecektir. Memleketin sanat hissiyle doğan evlâdını toplamak için yapılan bu yere kimler girebilecektir?

O da bir meseledir.

Müessesin gayeye gidebilmesi onu mümkün merteye komisyonlar ve heyetlerin tesirinden azade ve müstakil bir vaziyette bırakmakla mümkün olabilecektir. Eserleri okuyup kabul edecek fakat gerek program ve gerek idare işlerine katiyen müdahale etmeyecek bir *okuma heyeti* “heyet-i edebiye” kâfidir.

Tiyatro âlemi dedikodunun en çok olduğu bir yerdir. Sanatkârlar arasındaki kıskanmalar, hasetler, müelliflerin eserlerini oynatmak için gösterdikleri hırçınlıklar, gazetecilerin tenkitleri, himâyeler, sevdalar, tezvirlere velhâsıl her türlü entrikalara karşı hedefe doğru gidebilmek için geçittir.


Avrupa’da dahi mevcut olan bu müşkülât memleketimizde tiyatro mümtaz bir mevki alınca daha çok olacaktır.

Bundan sonra tiyatronun sahne ve dekora ait husustaki tek emelini düşünmek lazım gelir. Yirmi seneden beri tiyatro sanatının geçirdiği inkılaptan bihaberiz. Başka memleketlerde tiyatroya dair yüzlerce gazete, yüzlerce risâle çıkıyor; dekora dair yazılmış eserlerin haddi hesabı yok.

Muhtelif nazariyeler birbirleriyle çarpışıyor, tecrihler yapılıyor. Hatta sırf bu sanat tecrihlerini yapabilmek için milyonlar serefiyle yeni binalar, yeni sahneler vücuda getiriliyor. Sahnelerin tarzları ayrılıyor, eserle muhiti, muhitle aktörlerin kostümü arasındaki münasebetler tahlil ediliyor, sahneden resim kaldırılıyor. Artistlere resmeden elbise getiriliyor. Mûsikîye göre dekor, piyese göre ziya, tiyatronun küçüklüğü, büyüklüğü binlerce meseleler münakaşa ediliyor ve sanat tayyare süratliyle ilerliyor da biz hala “Sir Antoine” den kalma realist dekorları bile yapamadığımızı teessüf ediyoruz.

Celal Esad

Osmanlıca Metin



میهن و ما میاں... ریایر دها مرق مبات فاعلم!...

نسخه شماره ۱۰ فروردین
شماره پستی ایلد ۱۰
(اجتی عملکر ایجین ۱۰ دلار)

ایره دامان اشیری ایجین استانبول پروسه
سراجت ایچیور
باری اشیرلیک مرچی آقره مزیزد

اواره مرکزی:
آقرهده ، استانبول جامسته آقره
مداف ایجینی ایشدی داور

استانبول نوروسی:
ایجین جامسته ۱۱۰ نوردو
دائرة عروسه
تلون: ۳۶۰۷

سای: ۱۷

آقره، ۲۴، مارت، ۱۹۲۷

۱ نجی جلد

سای: ۱۷

آلمانیا بزدن کلی مقدارده نوتون ، نوری پیش ،
پالماسه فندق ، باغرساق ، دری ، نوش پین
پوموله ، آبیون ، خالی ، پاموق ، بیانی آلیز .
حایبورخ شیری نوزک آبیون ، فندق ، باغرساق
بیاسیدر . وقتبله خیل مقدارده کیره ادخال
ایدردی .

تورکی آلمانیادن هر نوع ماکنه ، کاهده ،
منوجات ، نمایه ادخال ایکندهدر .
آلمانیا تجارت خارجده اوزون وعدهله فرهدیلر
سیستی نه قبول ایکنه نمایالردن پیشده شرقده ک
ایشلرته پوزک بر وست وردیلر . باخصوص که بزه
ادخال ایکنه کلاری مالردن برا کثرتی ماکنه تکلیف
ایشیک و پوزلده کومروک رسندن مناف پولدنن
جهنله بزه قازنی بر آرز مناز موفنده پوزورلر .
شوزکره بزم طرفده مذاکراتی اداره ایمن
رجال پوقلهن نظرده اهرق ماهدنک امشاه
قادار کومروک رس اعتبارله آلمانیا ایکنه
اولنیاان خالیزمن ایجین مهم نزیلات تأمین ایشلردر .
اسکدن یوز کیلوسنده ۲۲۰۰ مازق کومروک
رسنه تابع اولان خالیزمن مامدهه موجینه شدی
۸۰۰ مازق و بره چکلر دکا ای امتیازلردن مسوددر .
نوروز اوزوم وسائر نوری یشلر ایچینده ای
نزیلاته موفق اولمشدر .

— بو مامدهه سایه سنده آلمانیا ایله تورکی
آراستدنک مبادلات تنظیم و آمنکدار بر شکل
کیرمشدر . شو قادار که تورک تاجرلری ده بوند
اهنسی فائده تأمین ایدیشلری ایجین آوروپا و پالماسه
آلمانیا دک تجارتی و اقتصادی تکلیفاته مناسط آتکیلات
وجوده کتیرملری ضروریدر .

روس تورک تجارت مامدهه سده سوک کوزلده
امضالاشعدر . شرق و اقتصادیات عالمه پک کیش
تجاری فعالیت ساحه سی ایچین اولان بو مامدهه
دنه بیلیکره اک اوزون سورده اک کوچ مذاکراته
زین اولانیدر . مذاکرات ایجه مشکلف دای اولوش
ویر آردلق انقطاع تیکلرینه کیرمشدی ، نهایت
آکلاشلق ممکن اولمشدر .

مشکلف تأمین ایمن ایله پوزک سیلردن بری ده
سایه تورکیه سنده اقتصادیات بر نسپیری اوردیشلرده
کوره باقداری تکیلاتدر . اول اسرده پوتون تجاری
ماملاتی حکومت مقایزه سیله اداره ایتمه اصولی
قول ایمن روسه بو احوال مشکلفدن طولانی
بر آرز سیملاست پایش و نسیله باقی باعلی اخراجات
و ادخالات ماملاتی نه روسی تشکلار واسطه سیله
اداره ایکنده پوزمشدر . بو اختیارله اخراجات
موایدزدن بر چونی پالماسه روسیه ده کلی دوایی
اولان پاش و نوری یشلر سربیت تجارته داخل
اولدانی کی سربیت تجارت ماملاتی ده ناده خصوصنده
کلی تقیداته تابع پوزلغده ایدی . یک تجارت مامدهه سنده
پوتنیدان ایجه رفع ایش اولدینی کوزیوروز که
مهم بر موفیتدر . روسیه ایله آراستنده تجارت
ماملاتی پیلانجوسی بزم طلیزمده ایدی . ۱۹۲۶ ده

۱۶



بزده تاشا صنعتی

بنا انتاسنی بیلان بر مسبار ، طاشلری حیجه
پرری اوسته بیلارق اویاتیق است بر بریک صرف
ایندیکی املکر مصل آتیر بر سخت طویارسه اوردیلر بر
تیاروچده بزیمکری سته دنبری بساحه ده پایدیمز
غیرطویو خصوصنده صد ایته کوز املکر آجیقندن
کندنی آلاماز .

زوالی بزل ! اورتاویونی وفره کوزده نه قادر
ماهرک . تیاروچه کیجه تمدن پویله عاجز قالدق ؟

روسیه دن ۳۵۰۰۰۰۰۰۰ آتون لیراتی مال ادخال
و نه عینی سنده بو مملکته ۸۵۰۰ لیراتی قادر
مال اخراج اغیر . منازکدن سوکرا روسیه ایله
تجارت ماملاتی لهزمدهدر . ۳۴۱ سته سنده ک ادخال تیز
۱ میلیون لیراتی کیمکده ایدی .

روسیه غمضولایزدن پک جونی ایجین پک کوزل
بر غرچیدر . پالماسه پلانوط پلانوط خلاسه سی ،
قوروز و پاش عتزلر ، پاموق روسیه ده پوزک وراج
تأمین ایکندهدر .

پویکی مامدهه تورکیا تجارنده پکی اکتشافلر
تأمین ایدجکی شه سزدر .

شو وسیله ایله پوزورده بر آرز بحث ایدینکیز
پویکی ساهه بی عودت اسپوزر . دنیا اقتصادیاتک
سوک آلتینی شکل مامیت و فری . تنیلاته غیر
مساعدر . تجارنده اقتصاد بونده « فریته » کیمی آرتق
مناسط بر افط کیم قان اولنه باشلاشعدر . حق
فرانسرلری پوله پو کله یه و کله یه پروگرامنه تنصیه
طرفدار اولدیلر قرضی اعلان ایشکارلی حالده تیکلرینه
نظام اقتصادی کینده فریته آردا جوریمکدهدر .
آلمانیا ده فرانکلر ، فرانسه سنده و قوتورلر ،
آمریکانده تروسطلر و هر پرده کینده توسع ایمن
قوتورایلر... فریته اکل و یلع ایکندهدر . سرمایه تک
سوک سه لره ده . جبرالاری ، اسنصال عاتده سی
تجاری اوزونه اقتصادیات بوندن اوتوز سته اولانکی
شکلنده چقارمشدر . تمرکزله ، این تشکل ایش غروبیلر .
درکه کینده کوز فونج بر شکل آلان بازار رقابتی
سی و رمایه رقابتی بر درجه قدر تنظیم ایدیلر .
غایت فی مضبوط اصولدار دایرمنده چالیشان
بومضول قارشوسه بزایتدانی تکیلاتلرله جبارساق
طبیعی درکه غایب ایدر و پوزک فدا کارقلره اله ایدین
اقتصادی سربیتی بیسته تیکلرله دوش بریزر . بو اختیارله
تورک جهوزتیک اقتصادی بروراندن بری سده
ملی اقتصادیات قارشوسه چیتان طرفله مناسط بر
سوزنده تنظیم و تنیق ایتمک اولالیدر .

پویچی پتیزمن دن اول سوک کوزلده امضالانان
مامدهه نله لیک بر آن اول تصدیق ایدیلر بر سینه
کیرسی تنیق ده آیرجه اظهار ایجکی و طبیعه ایلرله .
غایب نیشیار

۱۵

پوتک سسپیک بیسط : اولکنده سنده تک نظامی
ایچون نوزک دها وغیرق کالی ایمنی . تیارووه ایسه
اجتی نظهاراته لزوم واردی .

قوتورنده ماشیندن برده ی راست کلن بر کوشه
قورلوق ششمه سی باقوب دفی الله آکنه پوتون
صنعتی اظهاره امکان بولان وحش زفا دیله باشایان
اسکی صنعتکار ایله ، بنایه ، مؤلله ، ده نوره ،
رایسوره و تیاروندن ذوق آلاچیق تاشا حیایه باغل
اولان شیدیک صنعتکارک تصادف ایشیک مکتلات
آراستده پوزک فرق وارد .

تاشا صنعتی پوتون بر جمیعک سدیه عرفانیله
علاوه ایدر : اکیو ک بر استناد اله مطوخش اولان
بر صنعتکارک اکتشاف ایوب کندنی کورتویلیک
ایچون برصنه ، رانر اوکا انان ایدجک بر خلق
ایشدر . اولک ایچون درکه بزده تاشا صنعتی اکتشاف
ایشدر بیلک ، اول حاکم تاشا ذوقی و احیایی
پایفته تکمل اولور . بومضولوق و پومضول حاکم سته
بکوزر . هانکیسی اولور ؟ خلق صنعتکارکی
صنعتکار خلق پیشدر بر جکدر . بو وارته فاسدندن
چیقنده ایجه کوجدر .

آشکار اولان برنی وارسه اوده اول خلق
پیشدر بر جک اولان ایک صنعتکارکی ، هر نه پامنه
اولرسه اولسون ، وجوده کتیردیک بر تاشا کومسی
پاراق لرویدر . پوتوننده با طبیعت خلق یعی
خلق قیل و ادا . ایدین منور زور سوک پامنی لازمدر .
یکری سته اول دارالدایع بو منطله تأمین
ایزدی . فقط دار کیندی اوز کیندی ، درته دوز
کیندی « تمیز یله کیری سته سوکرا کوزلور که
داوالدایع بر آویا پوی پول کیشن . پوک سب ؟
میچ شیخیر سته تک اقتصادی چیهیدر .

داوالدایع تأسس ایدیلکی وقت شیدیک کی
واردایله بعضی صنعتکارلری کیندر بر جک بر روسیه
خیره شکلنده دکلدی . مشیلر تک حیاتی و حتی
ایشلارلری تأمین ایدجک بر درجه مالک بر صنعت
اولان اولاروق وجوده کتیریشن . خانه تاشا ذوقی
برمک اوکا عرفان ساحه سنده بول کورتیلتاجون
باغی بیلت پاراستدن آلمان بر جراج اولی و طبیعه سی
وریشندی .

داوالدایع بر طرفندن کندی درسنا هرلده
طولایان صنعت هوسیلر سته تاشا نوسناتی پوزک
ایچلرته تجار ایدلری ده صحه چیقاروق خلق
تاشا تریپسی پایقه ایسه باشلامدی . ادبیات ،
اسناد ، میبک ، اوعاخ و اطوار خواجهری ، پروا
صنعتکارلرک صیحا صالونری ، کینخاله لری ، پروا
صنعلری و هر شیدین داغا مهم اولاروق باشا یحق
قادر ایشلری واردی . اووقته قادر ذلیل کوزولوش
صحه ، آرتیق بر شرف و اعتبار ساحه سی اولوش ،
صنعتکارلری حیات و اسفالی تأمین ایدیلر بر مسک
عه اولر نه باشلامدی . تحصیل کوزوشن یعی
کینلر قوشدیلر و تورک قانده تک صحه چیچماسی کی
پک پوزک بر مانه قوشوسندن نه لایر ، قاز ،
آزینف خایله تورکه اوتونوم و یازنی اوز کینله لیک



محمد اباہ طاووق خیرسزی

محمد اباہ طاووق خیرسزی

(محمد بر آرائی كوچوك چالچيده اوطوران بر قائمقام آسپرير . چارش به آيش و بريشه ايزه يك پشيري باجه بلره جوچولره اوتار . عسرك حياتنه كه راحت وسعود بر زميندر .)

باجه قاپسك اوكنده آلساق بر موياق اكنهسته اوطوروش اطرافه طر بلانان جوچولره ايجه سوكره دالارندن دودوك بايوردى . بو اونك جوچوكن كوشده اوكره نديكى بر مندى .

دودوك بايوردو ديه تازه دالارى كسيكى اوره له من قاپقري چيناردن اوزلر نه ديكر وضعتده براتقه نك اولايه جكدر . اثرلى اوقوبوب قولايده چك فقط كرك بر و غرام كرك اداره ايشر نه نظما ماخله ايجه ك بر « اوقوه هينى » هينت اديه كايير .

تيازو عالمى ديدى قوديك كه چوق اولينى بر برذر . منسكارلر آراسته ك قيفاقه لر . حدار . مؤلك اثرلر اوتاق ايجون كوستر دكلرى خيجينظر و غرتاجيك تيدولرى . جاهله سوادله ترورلر و الحاصل هر دورلو ايتريه لره قارشو هدفه طوغرو كيدمليك ايجه كوچدر .

اوروپاده دنى وجود اولان بو مشككت ملكنر ده تيازو ممتاز بر موق آله داما چوق اولاجدر .

بو دن سوكر ا تيازو ك صنه و ده قوره عائد خصوصته ك شكلنى دوشونوك لاشك بكي سته ديري تيازو منسك كيدى اقلاندى خيزر . باشقا ملكنر ده تيازو به دار يوزلرجه غننه يوزلرجه رساله چيغور . ده قوره دار بازلش اثرلك حدوحسابى بو .

مبول اعص

وسوكر ا منسك دولنده بو كسان لسك طوغوراسى منسكارلر كه هدى ده چو لاجق و قوجسى بو كلك چك و نهايت منسكار خانى و خلق منسكارى وجوده كيرهوك بو كوك عقم دائره فاسده دن چيله هدى . اسلر اكناب ايندكارى مسلكلر ك باشرف و پا رلاه و پا خود هم شرف . هم راه تامين ايجه سه باقارلر .

شيدى برده ناشا مسلكى ايه آرتيق منسك ليرنه شر ايكى فاده دن هيچ برى تامين ايجه سه بو . ايك زمانر ده بو ك بر ايد ايله آيلان بواج منسكار حياتك بيك دورلو ميقيتيلرى ايجنده شيدى كندلرى يله طايه چن حاله كلفردو . اونلر برابر خلقك ناشا ذوقده آزالشدر .

اوطاله هر ايك طرفه شوشو طردن نور اتريق ايتون ايلك بايلاق نى خلقك ينى اولرى نجيل ايدون شهرلك منسكارلر بر رلاه و شرف فزائلير اتريق موقى اخدا ت ايتيردو .

اكر منسك سو بيور و او كا حرم ت ايدى بوسوق اول اوتك قدره متناسب بر اوچاي . بر بناسى نونق لازم كلزمزى ؟

اننا اولونانچ بو يادن هيچ بر اسفاده ماده بكمه نك ايجاب ايدو . كوان قورونلاق و كندلر يله ويريله چك منن ماشارله حياتلرى دوشونين منسكارلر آرتيق شرف و منسك باشقار بيمورى نالار .

ملكده امكنين و پا چالچي اتريق حاله كائلك آيسى ده موضوع ايتير اولايير . دالوا دايغ يكي ناسس ايندي بو وقت اقتدارلى كورون بى منسكارلر تيازو حاصلاندى قيد حيات شرطيه بر صعه ويريشى نقر ايتدى .

هر كنج تيازو به قوشدى . فقط او طامانله او حصه لر . او بعدر ناولدى . اورناده من اسلر اينا ايدون بر مؤسسه . نالرى طوبراغه كيرمش برينا و اونك شو بو چه سه نعلق ايتون بر وارداش اولانجه ناطليه بولر هينى قوم اوسته بازلش بازي كى بر روزگار له رهوا اولور كيدر . بو كوك صنه قرا بلر نك حال كوز اوكنده ايكن آرتيق صنه حاشه كيم آيتلور ؟

بو بر نوع ايجار بئكدر . بو كوك كه كوچوك مأموريت كه بو ك منسكارلر فزائلندن فضا تامين اينديكي حاله ركنج او كا ايجون نساب ايسون منسك ايتونى ؟ نارى او ايله . اوده بو . ايسنه فون و هر طرفدن روزگار اسه ن صنه لره او يولاق ونا با ميلش حروفه اعلا نر اوزر نه كندى اسنى كوروك ايجونى ؟

آ كاشي بولوك ايشه يادن و منسكارلر ك راهندن باشلاق لازم . فقط اوتدن سو كراه مشككت ايجكدر . رلاه و شرف اولان بره هر كس مجوم ايدو كدر . ملكك منسك حيله طوعان اولادى طر يلاق ايجون بايلان بوره كيدر كدميله ككدر ؟ اوده بر سله در مؤسسه ك عايه كيدم بايه سى اوتن نك صنه قوميسونر و هيننك بايتندن آزده و منسك بر

شيوه لرى دوزه ليدك صووتيله ايجه مهم بر قتل هين و جوده كدى . بو كوك صنه حياتنه كوروك كور اولرلر حسن . راشد رضا . غالب . بيزاده موده نوالدين شفق . وسنى رضا . امين باغ . كمال نكر كى كزيمه منسكارلر هم او مكنتك محموليدو . باشلايان بو حركت ايجون عقم قالى ! ايجون منسك نامه بو كوشيش بايلامدى ؟ ايجون خلقك ناشا نامه فاده شان بو دويلر اتين . و ده قور نامه چوال اوسته سورولش ونا تيزو ايدش لئسكار ايتلر دن ناشا برنى كورمه دى ؟

ايجون خلق بو كوكى ناشا جريالرى نقيب ايدمه دى ؟ ايجون بر اطرلر حسن . ايجون بر رلاه ونا بنسده دى ؟ ايجون اطرلر حسن حياتى بر ايتلره رو به لره آزاده ؟ ايجون راشدرنا تيازو نجارته قاهدى ؟

ايشه بو تون بو ايجونر ك جوابى ناهلر نه كتنه ايجون صرف لازمك غريق اوليه ملكنر ده و من ناسف هر بنسده اولينى كى جهد و غيرتك بزي داما بازي بولره بر افاسنده و هر ميشدن زياده نه قودسز چالچي مزده آراناييدو .

شيدى به قادر دالوا داي اداره ايدون هر نيلر ايجونر قوميسونر ك ايلك ايشي مسلكك بر آزده اقتصادى هينى تحلىل ايدوك خسته نى نخرين او كا بر جاره اترلق اولاييدى .

برده هوز تيازو كندى مصريف قورور و منسكارلرى كيندر بر مؤسسه تجاره حاله كندى ايجون آرتيسترى حاصلات ايله كيندر بىك دوشونك ايجون عايه ك ذوقى اوخشا ياق رغبت بولايق اثرلك رواجه بر وق ايتدى .

شريك بر تيازو بناسى اولانق و نك اولان تبه باشى بناسى ده كرايه و نك دارالدايك كرا كوشه زنده باي . او بو خيزرى كى اورادن اورايه سوروشنه قائل اوتق بو كوكى نقيه اولون راضى اولدى .

تيازو مديرى . صرف يلك ماسا نى قورول و آرتيستر باى قسم ايدون بر حساب و ميت اديه كندى بازدى اثرلك وضع صنه ايدله منسك باشقا بر شيله ك فصله منول اولمايان حسى بر ميت و منسكارلر نقر لرى كيشه دن بگيرن و حاصلات اولانجه قازان قديران تجار او بونى ماهينده قالدق . بو كوكى نيه به اصل اوتق نرردى .

منسك مهندسك ويا قوندره چيل كى تحصيل ويا اوكره نك اكنساب اوتور بر بيلىك دكدر منسكار جفاى ورائنر و طوموزله دنبايه كايير .

آيزده نعل بواج يك طوغور سه هر ملك هر سله ده صنت حسى بو كوك اوله بواج انسان طوعان .

بوزكاره ده با اسلر طوغندر و باشا بور . قط بولر حبا بو كوك صنه كوروك منسكار لر مندى حياتو ؟

منسك لسك منسكار اولانق طوعان اكميل قورلرى مده چينارنق و اورنل اعظمى اسفاده ايتكدر . خلقك ناشا تريمسى آرتيق اولر بايلاق

Celal Esad Arseven Kimdir?

İstanbul'un tarihi topografyasından operaya, Türk süsleme sanatlarından film yapımına kadar farklı alanlarda çalışmalar yapmış, eserler üretmiş bir sanat tarihçisi ve sanatçıdır. 1876'da Beşiktaş'ta dünyaya gelen Arseven, Beşiktaş Taş Mektep'te başlayan ve Mektebi Harbiye'de sonlanan eğitim yılları boyunca altı okul değiştirmiştir. Buna sebep olarak Arseven'in resim sanatına küçük yaşlarda başlayan ilgisi ve öğrenme arzusunun aile beklentileri ile çatışması¹ gösterilebilir. Ancak bu çatışmadan Arseven galip çıkmıştır. Okullarla birlikte değişen çalışma ortamlarına ve aile baskısına rağmen döneminin önemli ressamlarından ve sanatçılarından dersler almış, atölyelerine katılmış ve henüz yirmi yaşında iken 'Resim Kütüphanesi' başlıklı bir kitap serisi çıkartmaya başlamıştır.²

Mimarlık, belediyeçilik, şehircilik ve kütüphaneler üzerine çeşitli eserleri bulunan; Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanat Tarihi Enstitüsünün kurucularından olan Arseven, Nejat Diyarbakirli'ye göre; bir ressam, yazar, şehir ve çevre plancısı, ansiklopedist ve sözlükçü olarak Türk Sanatı sahasının ilk öncüsü ve çok yönlü bir ilim adamıdır (Diyarbakirli 1972: 303). Beş ciltlik Sanat Ansiklopedisi, dört ciltlik Türk Sanatı Tarihi, Sanat Kamusu (Fransızca ve Türkçe) en önemli ve bilinen eserleri arasındadır³. Arseven, Türk sanatını diğer İslam medeniyetleri ve kültürleri ile aynı çatı altında incelemeyi ya da onların etkisi altında özelliğini yitirdiğini öne süren görüşü reddetmiş ve bu görüşün önce Türk araştırmacıları tarafından terk edilmesi gerektiğini savunmuştur. Doğan Kuban, Arseven'in bu yaklaşımını "Batının geliştirdiği kriterlere göre sanat tarihi öğrenmiş bir genç Türk düşünürünün kendine özgü bir Türk Sanatı olduğunu ileri sürmesi büyük bir entellektüel cesaretti" diye yorumlar⁴ (Kuban 1962: 18). 1971'de Devlet Kültür Armağanı alan Arseven aynı yıl vefat etmiştir.

Arseven ve Sahne Sanatları

Sanatın hemen hemen her dalı ile ilgilenmiş olan Arseven; piyano, akordeon, gitar ve ut çalardı (Diyarbakirli 1972: 309). Resim sanatına olan merakı, çocukken yemek yediği siniler ve tepsilerdeki süslemeler, işlemeler ve boyalı resimlerle tetiklenmiş, kâğıtları aşırıp kömürle duvarlara yaptığı resimler yüzünden zor

¹ Ressam olma isteğine karşı çıkan amcası Kazım Paşa'nın kendisine her gün söylediklerini şöyle özetler: "Sadrazam Esad Paşanın oğlu nasıl ressam olur? Bu ailemizin şerefine yakışır mı? Bu kadar tahsiline yazık değil mi? Baban gibi devlete, millete, hizmet edecek büyük bir adam olmalısın. Seni Bâb-ı Ali'ye kâtip yapalım, istersen Harbiye'ye yazdıralım, zabıt çıkar ve bir gün paşa olursun" (Arseven 1993: 43).

² Harbiye Mektebinde Şeker Ahmet Paşa ve Kolağası Üsküdarlı Ali Rıza Bey'den ders alma fırsatı olmuştur (Arseven 1993: 46). Arseven'in yazı hayatı daha öncesinde, Mektebi Mülkiye' de okurken başlamıştır. Kendi evinde bastığı *Kahkaha* adlı karikatür dergisi (Arseven 1993, 13)

³ Detaylı bibliyografya için bakınız: Semavi Eyice, 1942, "Celal Esad Arseven", *Belleten*, 142 s. 173-202.

⁴ Arseven, 1910 yılında İstanbul'un eski eserleri üzerine yaptığı incelemeleri *Eski İstanbul- âbidat ve mebânisi, Şehrin Tesisinden Osmanlı Fethine Kadar* adlı kitabında bir araya getirmiştir. Bu eserin Paris'te kendi çevirisi (Essad Djelal, 1909, *Constantinople: De Byzance à Stambul*, H. Laurence, Paris.) ile yayınlanması sonrasında gördüğü tepkiyi ile ilgili şöyle der: 1909 yılında yayınladığımız bir kitapta ilk defa kullanılan "Türk Sanatı" deyimini, Arap ve İranlı sanatı dışında bir Türk sanatının var olduğuna inanmak istemeyen birkaç tenkitçinin bazı itirazlarıyla karşılaştı" (Arseven 1984: 6).

zamanlar geçiren⁵ Arseven'in yazıya döktüğü hatırlarında, tiyatro veya diğer seyirlik sanatlarına karşı buna benzer bir tutku ile başlayan bir bağ olmadığını görürüz.⁶ Ancak hem plastik hem de sahne sanatlarında da, yurt içinde ve yurt dışında, 'ilk' denebilecek eserlere ve projelere imza atmıştır.⁷

Darülbedayi Dönemi

Darülbedayi-i Osmani'nideki idari görevinden önce 1914 yılında Fransa'dan İstanbul'a bu ilk konservatuar ve ödenekli tiyatronun 'umum müdürü' olmak üzere davet edilen Andre Antoine'nin bir dönem yardımcılığını yapmıştır. Antoine'nin aynı yıl içerisinde savaş sebebi ile geri dönmek zorunda kalışı ve yaşanan diğer sıkıntılar sebebiyle kapanma noktasına gelen Darülbedayi'nin, alınan önlemler ve kararlar ile 'ikinci kuruluş' yılı sayılan 1915'te göreve başlamıştır.

Aynı dönemde Kadıköy Belediye müdürü olan Arseven, görevlerini fahri olarak yerine getirecek yedi kişilik bir yönetim kurulunun üyesi olmuştur. 7 Mayıs 1915'te ilk kez yapılan yönetim kurulu toplantısında da sekreter olarak atanmıştır (Sevengil 1934: 99). 1926 ve sonrasına denk gelen bir sonraki yeniden yapılanma döneminde de Darülbedayi'nin idare meclisi kaldırılmış, belediyeye bağlı ilk düzen kurulmuş ve Arseven hem müdürlüğe hem de edebi heyet üyeliğine tayin edilmiştir. 1927 baharında Arseven'in yerine Suphi sadık Bey getirilmiş ve aynı dönem Rusya'dan dönen Muhsin Ertuğrul artık Darülbedayi'nin 'sanat işlerinin başına' gelmiştir (Sevengil 1934: 99).

İdari görevlerinin yansıra Arseven, Darülbedayi sahnelenen oyunların kostüm, sahne, dekor düzenleri ile de ilgilenmiştir. Örneğin, Halide Edip'in yazdığı bir opera librettosunun sahnelenmesi için seçilen kurulda yer almış ve dekorları Viyana'da yaptırma görevini üstlenmiştir (Nutku 1969: 43).

⁵ Arseven bir anısını şöyle anlatır: "Bir daha duvarlara resim yaparsan ellerini bağlayıp seni yüke kapatacağız, diyorlardı. Pulat tepsi üzerindeki resimleri gördükçe yine hevesim uyanıyor, fakat artık korkudan duvarlara resim yapamıyor, kağıtlar üzerine küçük resimler yapmakla iktifa ediyordum. Bütün emelim bunlar gibi boyalı resim yapmaktı" (Arseven 1993: 29).

⁶ Diyarbakirli, Celal Esad'ın tiyatroya olan ilgisini ise şöyle ifade eder: "Tiyatroya merakı, küçükken Ramazan aylarında devam ettiği Karagöz gösterilerinden sonra başlamıştı. Ayrıca meddahların gösterilerini ve Galata'da o devrin namli pandomim artistlerinin temsillerini izlemişti. Yine ramazan aylarında Şehzadebaşında gösteriler yapan Abdürrezzak ve Mınakyan'ın temsillerine büyükleriyle sık sık giderlerdi [...] Nitekim kısa zamanda, tiyatro merakı gönlünde kıvılcımlar yaratmış, Beşiktaş'taki konaklarında bir sahne kurarak mahalle arkadaşlarıyla bir hayli tiyatroculuk oynamışlardı" (Diyarbakirli 1972: 307).

⁷ Birinci Dünya savaşı yıllarında müttefik devletlere Türkleri iyi tanıtmak amacıyla yapılan girişimlerde Celal Esad'ın hazırladığı rapor uygulamaya geçirilmiş ve Avrupa'da sergiler açma ve konserler verme kararı alınmıştır. Bu sayede Avrupa'da ilk Türk resim sergisi gerçekleştirilmiştir (Arseven 1993: 20). Sergide, Namık İsmail, Feymahan, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Sami Yetik'in eserleri yer almıştır. Bu sergi için Arseven: "Bunda esas itibarıyla nazar-ı dikkate aldığım mesele Avrupa'da yalnız muhaberedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir millet gibi telâkki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik milletlerde bir sempati uyandırmaktı. Bunun için de Viyana ve Berlin'de Türk ressamlarının eserlerinden bir sergi yapmak faydali olacağı kanaatinde olduğumu yazmıştım" der (Arseven 1993, 62). Arseven ayrıca 1918'de Almanya'da kurduğu Trans Orient Film şirketi ve gösterime giresede senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini üstlendiği Die Tote Wacht adlı filmi ile ilk sinemacılarımızdan sayılır (Arseven 1993: 164).

Eserleri

Selim-i Salis (Üçüncü Selim)⁸

1909'da Salah Cimcoz ile birlikte yazdığı, üç perdelik tarihi bir oyundur. Eser, "ilk defa 6 Eylül 1910'da Beyoğlu'nda, eski Halep Çarşısı içindeki⁹ tiyatrodaki Mınakyan Efendi'nin Osmanlı Dram Kumpanyası tarafından" oynanmış ve yaklaşık dört yüz seksen altı defa sahnelenmiştir (alıntılardan Sevengil 1934: 39-40).¹⁰ Dekorları kendisi tasarlayıp Paris'te yaptıran Celal Esad, bu oyunda "modernleşme sorununu işlerken Napoleon ile III. Selim arasında bağlar kurar" (Arseven, *Sanat ve Siyaset...* 164). 1958 yılında da Şehir Tiyatroları'nda Behzat Butak tarafından Üçüncü Selim adıyla tekrar sahnelenmiştir (Diyarbakirli 1972: 307).

Bay Turgan (Büyük Yarım)

Arseven'in 1913 yılında yazdığı üç perdelik tarihi dram 1914'de ilk kez Tepebaşı tiyatrosunda sahnelenmiştir. Daha sonra 1936'da müzikli olarak tekrar sahnelenen oyunun dekor ve kostüm tasarımı Arseven'e aittir.¹¹ Oyunun 1937 baskılı nüshasında Arseven'in sahne tasarımı çizimlerine yer verilmiştir. Oyun ile ilgili Tercümanı Hakikat gazetesi 31 Aralık 1914 sayısında Bay Ağa Oğlu Ahmed ve İdam gazetesi 29 Aralık 1914 sayısında Ahmet Cevdet'in yazıları vardır (Arseven 1939: 160-169, 171-173).

⁸ Oyun, *Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selimi Salis* adıyla Sedat Semavi tarafından beyaz perdeye aktarılmak istenmiştir. Bu ilk tarihi film denemesi yarım kalmıştır. (<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/yarimkalanfilmler.html>)

⁹ Varyete Tiyatrosu (Théâtre des Variétés). Eser 'Yeni Tiyatro' oyuncularından sahnelenmiştir

¹⁰ Salah Cimcoz ile Abdülhamit döneminde Paris'e 'kaçan' Arseven eserin yazılı aşaması ile ilgili şöyle der: "Paris'e varınca Türkiye'deki garplılaşma temayüllerini gösteren ve mevzu itibarıyla Fransızları da ilgilendiren bir piyes yazıp oynatmak ilk işimiz olacaktı. İşte Üçüncü Selim'i bu maksatla evvelâ Türkçe olarak kaleme aldık, Fransızcasını da İzzet Melih Bey'e hazırlattık [...] İstanbul Hareket Ordusu'nun gelmesi ve ortalığın yatışmasından sonra memlekete döndük. Abdülhamit tahttan indirilmişti. Hürriyet'in artık kuvvetle yerleştiğine kanaat getirdiğimiz için Paris'te oynatmak fırsatını bulamadığımız Üçüncü Selim'i İstanbul'da Türkçe olarak oynatmayı kararlaştırdık. Piyesimizi Mınakyan Efendi'nin Osmanlı Dram Kumpanyası'na verdik." (Arseven 1993: 39)

¹¹ Diyarbakirli oyundan şöyle söz eder: "*Konu Orta çağın İç Asya'sında, Türk toplulukları arasında geçtiği için, 'Türk Kıyafetleri' üzerine araştırmalar yapmış, gerekli olanları tespit etmiş ve temsillerde bu kostümler giyilmiştir. Ayrıca suluboya ile yapmış olduğu modellerini ve İç Asya ile ilgili sahne dekorlarını sergilemiştir. Bugün bile Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde 20 yıldır okutulan 'Üslup ve Kostüm Tarihi' derslerinde Tarih boyunca Türk kıyafetleri gösterilmezken ve Yunan Roma kıyafetleri öğretilirken, daha I. Dünya harbinden önce Celal Esad'ın "Milli Kültürümüz" üzerine yaptığı bu araştırmaları takdirle karşılamak ona hayranlık duymamak elde değildir[...]*piyesin bütün ruhunu temsil için, dekorları tanzim hususunda ihtiyar ettiği fedakarlık ve Türk ruhunu tecelli ettirmek suretile gösterdiği yenilik sahnelerimize şimdiye kadar ilk defa olarak kaydedilecek en büyük bir muvaffakiyettir (Diyarbakirli 1972: 307).

Şaban

Arseven'in Fransızca yazdığı ancak sonra Almanca'ya çevrilen ve Viyana'da sergilenen ilk Türk operettidir.¹² İlk gösterimi 20 Şubat 1918'de Volksoper'de olmuştur (Fremden-Blatt 7). Dekor ve kostüm tasarımı Arseven'e aittir.¹³ Bestesini Victor Radeglia yapmıştır. Eser ile ilgili İkdam Gazetesi 10 Mart ve 13 Mart 1918 tarihli sayılarındaki yazıların yanı sıra Viyana basınında da gösteriminden sonra yazılar yer almıştır (Nutku 1969: 41).

Saatçi

Darülbedayi 1931-32 oyun sezonunda dokuz kez sahnelenmiş bir operettir (Sevengil 1934: 60). Sevengil yazarı ve bestekârı Celal Esad olarak belirtmiş (1934: 51) ancak Nutku (1969: 119) Yaşar Nabi'nin bir yazısına¹⁴ dayanarak bestekârı Hasan Ferit Alnar olarak belirtmiştir. Oyunun Darülbedayi dergisi ilanında ise Celal Esad adı geçmektedir

Büyük İkramiye

Arseven'in Yusuf Sururi ile yazdığı ve 1933 yılında sahnelenen bir operettir. İBB Şehir Tiyatroları kütüphanesindeki nüshasında 3 perdelik komedi olarak kaydedilmiştir.

Bir İki Üç Dört...

Arseven'nin yine Yusuf Sururi ile birlikte yazdığı bir eserdir.(Özön ve Dürder 43) Bestesi ise Arseven'e ait 3 perdelik musikili komedi'dir.

Yaman Don Kışot

Yusuf Sururi ile yazdığı bu diğer eser 1937-39 oyun sezonunda sahnelenmesi kabul edilmeyen on yedi oyun arasındadır (Nutku 1969: 242).

Gökte Ararken

Nejat Diyarbekirli Bay Turgan'dan sonra Arseven'nin *Gökte Ararken* isimli bir oyunu tercüme ettiği bilgisini verir (Diyarbekirli 1972: 309).

¹² 10 Mart 1918 tarihli İkdam sayısı yazısında eserin önce Türkçe yazıldığı sonradan Almanca'ya çevrildiği yazmaktadır.

¹³ Bu eseri için yazar şöyle der: "Bütün emelim Türk musikisini, Ruslar, Macarlar, Polonyalılar gibi polifonik yani çok sesli bir musiki haline getirerek garp âlemine tanıtmaktı. Bu haye ile İstanbul'da bulunan ve musiki eserleri naşiri Ricordi'nin musiki şefi olan Radeglia'yı bularak, yazdığım bir operanın armoni ve orkestrasyonlarını yapmasını teklif ettim. İşe başladık ve birkaç ayda operayı bitirdik. Şaban ismini verdiğim bu operam, para kazanmak için Anadolu'dan gelen Şaban isminde bir köylünün İstanbul'da geçen macerası idi. Müzik motifleri de Dede ve Itrî gibi eski Türk musiki üstadlarının eserlerinden alınmıştı. Henüz bir opera heyetine malik olmadığımız için bunu, o zaman İstanbul'da temsil etmek mümkün değildi[...] Hiçbir opera arkası arkasına bir iki defadan fazla oynanmadığı halde 'Şaban' yedi defa temsil edilmişti" (Arseven 1993: 132-133).

¹⁴ (Yeni Mecmua 'Darülbedayi' Aralık 1932).

KAYNAKLAR

- AHMET, Ağaoğlu, 14 Aralık 1914, "Büyük Yarın", *Tercümanı Hakikat Gazetesi*, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad, 24 Mart 1927, "Bizde Temaşa Sanatı", *Hayat Mecmuası*, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad, 1937, *Bay Turgan*, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad, 1939, *Büyük Yarın*, İkdam Matbaası, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad, 1984, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad, 1993, *Sanat ve Siyaset Hatırlarım*, (Haz., Ekrem Işın), İletişim Yayınları, İstanbul.
- CEVDET, Ahmet, 14 Aralık 1914, "Büyük Yarın", *İkdam Gazetesi*, İstanbul.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, 1972, "Türk Sanatının Büyük Kaybı Celal Esad Arseven", *Türk Kültürü*, 113, s. 303-314.
- EYİCE, Semavi. 1942, "Celal Esad Arseven", *Bellekten*, 142, s. 173-202.
- KUBAN, Doğan. 1962, "Celal Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı", *Mimarlık*, 72, s.18-20.
- NUTKU, Özdemir. 1969, *Darülbedayi'nin Elli Yılı: Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara.
- ÖZÖN, M. Nihat ve DÜRDER, Baha. 1967, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, Ankara.
- SEVENGİL, Refik Ahmet. 1934, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 1. Cilt, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- SEVENGİL, Refik Ahmet. 1968, *Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu*, Devlet Konservatuvarı, İstanbul.

YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI (PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES)

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nın yayını olarak TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayınlanan "Art – Sanat" isimli dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildiriler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber...) kabul edilmektedir. Düzenli olarak yılda iki defa yayınlanan dergi, ulusal ve uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine veya Açık Dergi Sistemlerine (Open Journal Systems) gönderilmelidir. Gönderilmiş olan makale önce editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem olmak üzere ilgili hakemlere gönderilir ve makale hakkında en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda makale yayınlanır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir. Dergide yayınlanan makale ve yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Dergiye Türkçe ve İngilizce kabul edilecek makalelerdeki ve çeşitli yazılardaki (Microsoft Word'de yazılmış) atıflarda ASA (American Sociological Society) stili kullanılmalıdır. **Metinde atıf parantez içinde;** soyad yayın yılı: sayfa numaraları, görsel malzeme numarası. Tek kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140, 148-150, fig. 243), birden çok kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140; Hillenbrand 1976: 94, 98-99) şeklinde olmalıdır. **Kaynaklarda kitaplar;** Soyad, ad. yayın yılı. *kitap ismi* (italik), varsa editör (ed.), çeviren (çev.) veya hazırlayanın (haz.) ismi soyadı, yayın yeri: yayınlayan, (Coomaraswamy, Ananda K. 1965. *History of Indian and Indonesian Art*, New York: Dover Publications,) şeklinde yazılmalıdır. **Kaynaklarda makaleler;** Soyad, ad. yayın yılı. makale ismi (iki tırnak arasında), *yayın ismi* (italik), sayı: sayfa numaraları (başlangıç ve bitiş) (Hillenbrand, Robert. 1976. "Saljuq Dome Chambers in North-West Iran", *Iran*, 14: 93-102) şeklinde yazılmalıdır. Kaynaklarda, çok yazarlı bir eserde, ilk yazardan (soyad, ad) sonra gelen yazarlar, ad soyad şeklinde yazılmalıdır. Eser iki yazarlı ise metinde soyadlar arasına, kaynaklarda ise iki yazarın arasına -ve- konulmalıdır. Eser üçten fazla yazarlı ise metinde ilk iki soyad arasına virgül, üçüncü yazardan sonra ise -vd,- getirilmelidir (üçüncü soyaddan önce -ve- olmalı). Kaynaklarda ise aralarına virgül konularak bütün yazarlar yazılmalıdır (çoklu yazarlarda, son yazardan önce -ve- gelmelidir). Atıfta bulunulan yazarın aynı yılda birden çok yayını varsa, metin içinde ve kaynaklarda, yayın tarihlerinin yanına sırasıyla küçük harfler konulmalı (1993a, 1993b gibi) Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile özet (150-200 kelime) ve aynı dillerde 3-5 adet anahtar kelime olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır. Yayında kullanılacak görsel malzemelerin başına -Figür/Fig.- getirilmeli ve numaralandırılmalıdır (Figür 3/Fig. 3 gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.