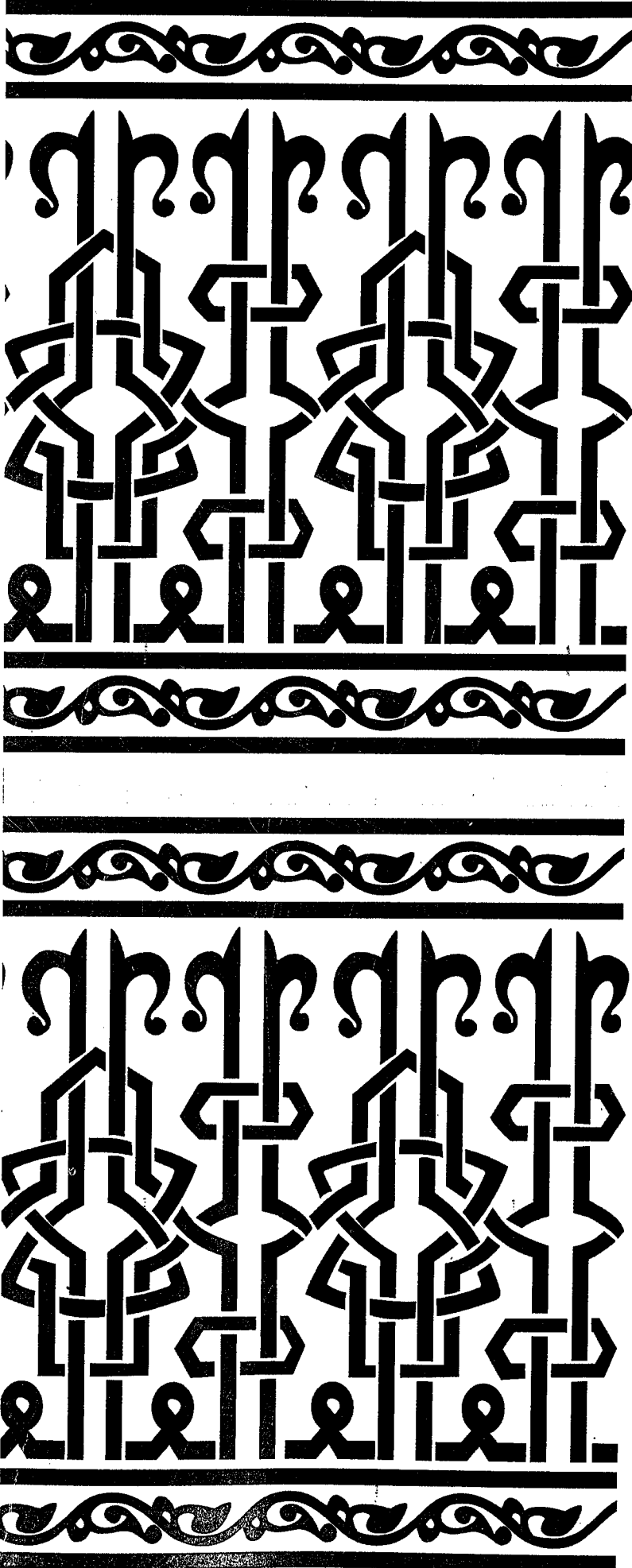




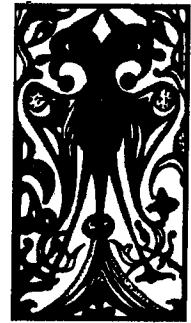
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ



SANAT TARİHİ

YILLIĞI

XVI



SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İ.Ü.Yayın No : 4436
ISSN 0579-4080
Sayı 16 / 2003

SANAT TARİHİ YILLIĞI XVI



İSTANBUL
2003

I. Ü. Basım ve Yayınevi Müdürlüğü
İSTANBUL - 2004
Tel : 631 35 04 - 631 35 05

SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

YAYIN KURULU

Tarcan Yılmaz
Yayın Kurulu Başkanı

Ara Altun M. Baha Tanman
A. Gül İrepoğlu Sedat Avcı

DANIŞMA KURULU

Karin Adehl	Zeynep İnankur
Hüsamettin Aksu	Hans Georg Mayer
Ara Altun	Zeynep Mercangöz
Ayda Arel	Robert Ousterhout
Oluş Arık	Ayla Ödekan
Rüçhan Arık	Semra Ögel
Oktay Aslanapa	Gönül Öney
Nurhan Atasoy	Filiz Özer
Esin Atıl	Ebru Parman
Afife Batur	Günsel Renda
Gönül Cantay	Julian Ruby
Yıldız Demiriz	Zeren Tanındı
Geza Fehervari	Uşun Tükel
Semra Germaner	

Yazışma Adresi

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Tel: 0212 455 57 00/ 15732
Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67
e-mail: tarcan@istanbul.edu.tr

JOURNAL OF ART HISTORY

Istanbul University
Faculty of Letters

EDITORIAL BOARD

Tarcan Yılmaz
Editor in Chief

Ara Altun
A. Gül İrepoğlu

M. Baha Tanman
Sedat Avcı

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Karin Adehl
Hüsamettin Aksu
Ara Altun
Ayda Arel
Oluş Arık
Rüçhan Arık
Oktay Aslanapa
Nurhan Atasoy
Esin Atıl
Afife Batur
Gönül Cantay
Yıldız Demiriz
Geza Fehervari
Semra Germaner

Zeynep İnankur
Hans Georg Mayer
Zeynep Mercangöz
Robert Ousterhout
Ayla Ödekan
Semra Ögel
Gönül Öney
Filiz Özer
Ebru Parman
Günsel Renda
Julian Ruby
Zeren Tanındı
Uşun Tükel

Correspondence Address

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Phone: 0212 455 57 00/ 15732

Fax: 0212 511 43 71- 511 24 67

e-mail: tarcany@istanbul.edu.tr

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Manzara Betimlemeli Bir Kütahya Çinisi A Kütahya Tile with a Landscape Depiction TARKAN OKÇUOĞLU.....	1
Pazırık 5. Kurgan Halılarının Işığında Geç Demir Çağı Anadolu- Orta Asya Kültürel İlişkileri Üzerine Yeni Gözlemler New Observations on the Cultural Relations between Anatolia and Central Asia in the Late Iron Age in the Light of Carpets of Kurgan 5 at Pazyryk ŞEVKET DÖNMEZ.....	9
Orta Asya'da Bir Ortaçağ Yapısı Olan Diggârân Camisi Diggaran Mosque from the Medieval Central Asia İBRAHİM ÇEŞMELİ.....	29
Denizli Kızılcabölük Camileri ve Alçı Süslemeleri Denizli Kızılcabölük Mosques and Stucco Decorations EMİNE NAZA DÖNMEZ.....	61
XVIII. Yüzyıl Sonrasında Avrupa'da Mimariye Bağlı Bahçe Düzenleme Sanatı ve Türk Bahçe Sanatına Etkileri Architectural Garden Formation from the end of 18th century and its influence to Turkish Gardening Art Y. ÇAĞATAY SEÇKİN.....	75
Gogol Gerçekçiliği ve Rus Resim Sanatındaki Yansımaları Gogol's Realism and Its' reflections on the Russian Painting GÖNÜL UZELLİ.....	89
Batı Resminde Ophelia Betimleri Ophelia Depictions in European Paintings SİMGE ÖZER PINARBAŞI.....	107
Silifke Karakabaklı'da Erken Dönem Bizans Ev Mimarisi Early Byzantion Houses in Silifke-Karakabaklı AYÇA TİRYAKİ.....	123
YÜKSEK LİSANS VE DOKTORA TEZLERİNİN LİSTESİ (İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü)	157

MANZARA RESİMLİ BİR KÜTAHYA ÇİNİSİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

*A Kütahya Tile with a
Landscape Depiction*

Tarkan OKÇUOĞLU*

This article takes up a Kütahya tile dated 1731 that figures a calligraphy alongside a landscape painting. In the above period, depictions of landscapes were common in minor arts and were widely used in wall paintings in later periods. Although landscapes did not figure on tiles, the tile examined in this article depicts an imaginary landscape and is thus significant as an early example of the naturalist position in Ottoman painting that makes use of the linear-perspective. This tile can be considered an original and unique piece since prior research has not come across an example of the kind.

* Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı. Koleksiyonunda çalışmam konusunda yardımlarını sakınmayan Sn. Mehmet Tunç'a teşekkür ederim.

Türk resim ve süsleme sanatında 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren natüralist yaklaşımın giderek güçlendiği gözlenir. Bu dönemin yapıtlarında, kimi zaman natüralist resim anlayışının gerektirdiği teknikler bilgi ve beceriyle kullanılmış, kimi zaman ise, minyatür sanatından gelen alışkanlıklar bunlarla karışarak ortak paydaya gidilmiştir. Natüralist resme yönelik sürecinde ürün veren ressamlar hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Birçok yapıtın sanatçısı ise tamamen belirsizdir. Bazı sanatçıların yapıtlarından minyatür sanatını yakından tanıdıkları, bazılarının ise, Batı resminin kurallarını bilen ya da öğrenme aşamasında bulunan sanatçılar olduğu anlaşılıyor. Genel olarak, Osmanlı sanatçılarının yaşamları ve yapıtlarının oluşum süreci hakkındaki sınırlı bilgi, natüralist resim tarihinin başlangıç aşamasını, ağırlıklı olarak yapıtlar üzerinden yazmayı gerektiriyor. Bu makalede ayrıntılarıyla tanıtılacak olan 1731 tarihli, manzara resimli çini levha da natüralist resim denemelerinde erken tarihli bir yapıt olması bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra, şimdiye kadar manzara resimli bir Kütahya çini levha yayınlanmadığından, kendi türünün bilinen tek örneği olarak değerlendirilebilir.

Mehmet Tunç Koleksiyonu'nda¹ bulunan, 474 envanter numaralı Kütahya işi çini levha, 27 cm eninde, 26.6 cm boyunda, 1.7 cm kalınlığındadır (R 1). Çini yüzeyindeki kompozisyon, üst bölümde sülüs yazı ve tarih, alt bölümde ise manzara resmini içerecek şekilde düzenlenmiştir. Hattat, Allah, Muhammed ve dört halife (Ali, Osman, Ömer ve Ebubekir) isimlerini başarılı bir istifle, levhayı üç yanından iyice kaplayacak şekilde, kırık beyaz zemin üzerine lacivert renkle yazmıştır². Yazılı bölümün hemen altında ise manzara resmi görülür. Manzara betimlemesi ile yazı arasında ise 1143 (1730/31) tarihi

okunmaktadır. Alt bölümde, solda, diyagonal konumda köşeye yerleştirilmiş yuvarlak kemerli bir köprü yer alır. Köprünün sağında, deniz ya da nehir kenarına sıralanmış konut birimleri, konutların etrafını çeviren alçak duvarlar ve duvarların gerisinde ağaçlar seçilmektedir. Yakın plandaki konutun önünden suya doğru eğimli yol ise, kayıkhaneye ya da iskele türünden, su seviyesindeki bir tesise inmektedir. Köprünün solunda ise, ufka doğru uzanan rıhtım, en ucunda serviler ve kıyıya yakın büyük bir yapı yer alır. Tam ufuk çizgisinde dört adet kayık yan yana sıralanmıştır. Ağaçlar yeşil, köprünün ayakları beyaz, konutlar beyaz ve kırmızı kiremitli, zemin ise toprak rengindedir. Resimde gerek perspektif, gerekse ışık-gölge kullanımı açısından acemilikler görülse de, natüralizm yönünde çaba gösterildiği açıktır. Örneğin köprü yolu, resmin merkezine doğru giderek genişlemekte, buna karşılık, köprüyü taşıyan kemerler de yola koşut genişleyeceği yerde, ters bir perspektif kullanımıyla yanlış olarak daralmaktadır. Işık soldan verilmiş, böylece evlerin ve ağaçların sağ tarafları gölgelenmiştir. Işık ve gölge kullanımıyla üçüncü boyut arayışlarına rağmen resimde çizgisellik aşılamamıştır. Mimari ve doğa görünüşleri levhanın çerçevesiyle sınırlanır. Resimde manzaranın nereye ait olduğuna dair ipucu verecek ne tanınmış bir yapı, ne de bu bölgenin ismini gösteren yazı bulunmaktadır.

Çini levhada yazı ile resim arasındaki ilişkinin niteliğini de incelemek gerekir. İstifli hat, yüzeyin yaklaşık olarak 3/4'üne yayılırken manzara resmi geri kalan alanı kaplar. Öyleyse, istifli hattın levha üzerindeki ana öge olduğu, manzara resminin ise çini parçasını süsleyen ikincil öge konumunda olduğu düşünülebilir. Resim, yazıya göre daha küçük olması nedeniyle, dolaylı bir ilişkiyle, örneğin padişah portrelerinin altını süsleyen manzara betimlemeleri gibi, asıl konuyu bezeme yönünden zenginleştiren bir dolgu olarak değerlendirilebilir. Ya da, dolaysız bir ilişki kurarak, hat ile manzarayı aynı resim düzleminin bileşenleri olarak bir arada değerlendirebiliriz. O zaman, yazı resmi anlamlandırıyor; manzara resmi herhangi bir

¹ Koleksiyon İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne kayıtlıdır.

² Nevşehir Müzesi'ndeki kırık bir çini levhada küçük ayrıntılar dışında aynı istif, lacivert zemin üzerine, beyaz hat ile görülmekte, yazının altında da 1141(1728) tarihi okunmaktadır. Bkz. Emine Naza Dönmez, "Nevşehir Müzesi'nde bulunan Medine Camii Tasvirli Bir Çini Levha", Prof.Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, İstanbul 1996,109-114.

görüntü olmaktan çıkıp, Allah, Peygamber ve dört halifenin isminin taşıdığı önemle kutsallaşıyor, örneğin cennetten bir köşeyi ifade ediyor olabilir. Böyle bir varsayımı rahatlıkla savunabilmek için levhanın nereden çıktığını bilmek kuşkusuz yararlı olurdu. Levhanın hangi yapıdan çıktığı tespit edilemediği gibi, levhadaki manzaranın nereye ait olduğu sorusunun da kesin bir cevabı yok. Resmi oluşturan öğelerde, manzarayı tanımlamamıza yardımcı olabilecek bir yapı ya da coğrafi bir veri bulunmuyor. Ancak, benzetmeler ve dönemin diğer sanat-zanaat ürünleriyle karşılaştırmalar sonucunda ortaya çıkacak bazı olasılıklar değerlendirilebilir. Örneğin, söz konusu levha bir türbenin ya da caminin mihrap duvarından alınmışsa, manzara resminde bir cennet bahçesinin betimlendiğini düşünmemek için neden yok. Bağlam (burada mekan) anlamı kuşkusuz değiştirebilir. Gerçekten de cennet betimlemeleri edebiyatta ve görsel sanatlarda İslam sanatının en yaygın temaları arasındadır ve toplumsal bellekte önemli yer tutarlar. Doğal olarak, Osmanlı imgelemi de aynı kaynaktan beslenmiş ve Osmanlılarda cennet imgesi, edebiyattan güzel sanatlara kadar yoğun olarak kullanılmıştır. Belleklerdeki cennet imgesi, halk ve divan edebiyatında da doğa güzellikleri ile özdeşleşmektedir. Çini levhanın ait olduğu Lale döneminden bir örnek vermek gerekirse; Nedim, “Cedvel-i Sim içre adam bir kayığa binse, istese ta cennetin yanına varılmak mümkündür. Kasrındaki nakış ve resimlerin bir benzeri olsaydı Gifari bunu nigaristanına yazmaz mıydı?” dizesinde Sadabad’ı cennet ırmaklarına benzetir³. Cennet teması bir metafor olarak popülerliğini yitirmeden yüzyıllarca kullanılmış ve her zaman dönemin görüntüsüne bürünerek güncelleşmiştir. Şair cennet imgesini, Lale devrinin mekansal sembollerinden Sadabad’a benzetirken, dönemin ressamı 19. yüzyılın ikinci yarısında cennet kapılarını Tanzimat üslubunda göstermişlerdir.

Bu tür anonim manzara resimleri 18. yüzyılda kitapları süsledikten sonra, 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Osmanlı

³ Orhan Şaik Gökyay, “Divan Edebiyatında Şehirler I”, *Tarih ve Toplum*, 105, (Eylül 1992), 10.

süsleme sanatının, özellikle de duvar resimlerinin yaygın teması oldular⁴. Bu çini levhadaki mimari ve manzara betimlemeleri de aynı yıllarda üretilen minyatürlerdeki manzara resimleriyle bire bir benzerlik gösterir. Örneğin, 1728 tarihli *Hamse-i Atayi*’de (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı R.816, s.78 b) Şeyh Baba’nın haydutları izlemesini konu eden minyatürde fondaki manzara resmi aynı anlayışla betimlenmiştir (R 2). Benzer şekilde, Türk resminin en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonları Abdullah Buhari tarafından 1728/29 yılında yapılmıştır⁵. Bu kompozisyonlar, *Tercüman ed-düstur fi-havadis el-ezmen ve’-d-dühü* (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı E.H. 1380) isimli yazmanın ön ve arka kapaklarında lake tekniğinde uygulanmıştır (R 3). Ön kapakta, çevre duvarıyla sınırlandırılmış bahçe içinde köşkler, çiçek tarhları, havuz ve içinde yelkenlilerin yüzdüğü deniz görülür. Arka kapakta ise, dağların arasından kıvrılarak akan nehrin oluşturduğu kır manzarasında, vadiye yerleşmiş küçük köy, nehrin üzerinde köprü ve iki yanında ev kümeleri vardır. Söz konusu minyatürlerde, konutların (özellikle çevre duvarı içine alınmış birimler) ve doğanın betimleniş biçimi, acemi çizgisel perspektif kullanımı, incelenen manzara resimli çiniyle benzerlik gösterir.

Yukarıda sözü edilen örneklerde olduğu gibi, duvar resimlerinde de küp biçiminde, küçük fırça vuruşlarıyla pencereleri ve kapıları belirtilmiş yapılar (köşk, kasır, yalı, kule ev), küçük kemerli köprüler, deniz, nehir, ağaç gibi öğeler şablon şeklinde tekrarlanır. Ayrıca, deniz ile gökyüzünün birleştiği ufuk çizgisinde betimlenen içi boş kayıklar da manzara kompozisyonlarının sık kullanılan öğelerindendir⁶. Bunlar, genellikle belli bir

⁴ Duvar resimleri konusunda temel çalışmalar için bkz. Günsel Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977; Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988; Tarkan Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2000.

⁵ Renda, *age*, 176.

⁶ Konu ettiğimiz çini levhadakine benzer naif kent manzaralı duvar resimleri Osmanlı Devleti’nin sınırları içinde geniş bir alana yayılmıştır. Bunların bazıları Batı sanatını yakından tanıyan sanatçıların elinden çıkmış, resimsel anlatımı gelişkin örneklerdir. Ancak, halk resmine yaklaşan,

yeri betimlemeyi hedeflemeyen, hayali kent görünümüdür. Diğer bir deyişle, ressamın yukarıda sayılan öğeleri bir araya getirerek "kent imgesi" oluşturmuş ve bu imge madenden, halıya, ahşaptan, yazmaya kadar farklı malzemeler üzerinde gösterilmiştir. Kent imgelerinin farklı bir şekli de İstanbul görünümüne aittir. Örneğin, Lale Devri'nde, İstanbul'da dışa dönük yaşam tarzının biçimlenmesi ve bunun dünya zevklerine yönelik, keyifli biçiminin kamu alanına yansıtılması, dönemin görsel sanatlarında yeni bir imge doğurmuştur. Bu dönemin İstanbul imgesi, çoğu deniz kıyısındaki köşk ve kasırların oluşturduğu, çeşmeler ve köprülerle zenginleşmiş bir kent görünümündedir. Ayrıca, payitahtın yazılı kaynaklarda "belde-i tayyibe", "mekan-ı cennet" gibi sıfatlarla anılması⁷, İstanbul betimlemelerinin aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz cennet imgesiyle de örtüştüğünü gösterir. İstanbul betimlemeleri "pictogram" olarak algılandığında, yazılı kaynakları da dikkate alarak, cennet imgesini de içerdiklerini söylemek olası görünüyor. Bu makalenin konusunu oluşturan çini levhadaki manzara resmi de, Lale Devri'ni (1718-1730) izleyen 1731 tarihinde benzer mantıkla üretilmiş olmalıdır. Ancak, bu levhadaki manzaranın esin kaynağı İstanbul olabileceği gibi, tamamen hayali bir kent de olabilir.

Çini sanatında ise, belirli ölçülerde perspektif kurallarının gözetildiği mimari betimlemelerin ilk örnekleri Mekke ve Medine resimleriyle başlar. Bu betimlemelerde sanatçıların perspektif kurallarından haberli olduğu ve bunu başarılı olabildikleri ölçülerde

naif örnekler olarak, İstanbul'da, Bayezit Yangın Kulesi, Eminönü Yeni Havatin Türbesi, Balat Yanbolu Sinagoğu, Topkapı Sarayı'nda, Cariyeler Taşlığı ve I.Abdülhamid Odası, Anadolu'da ise Soma Hızır Bey Camii, Datça-Reşadiye Mehmed Ali Ağa Konağı, Birgi Çakır Ağa Konağı, Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Yozgat Nizamoğlu Evi, Bursa Yenişehir Şemaki Evi sayılabilir.

⁷ Belde-i tayyibe ve cennet misal sıfatlarının İstanbul için kullanımına örnek olarak: "Bir belde-i behişt-abad ü irem-i zattu'l-imad esas sefa iktibasından kinayetdir. Ve bir mekan-ı cennet mekindir ki belde-i tayyibe bünyad-ı huld iktibasından ibarettir" (Cennet gibi, İrem bağına benzer bir beldedir ki, Şeddât'ın asma bahçeleri dense yeridir. Cennet gibi bir mekan olduğu ona "Belde-i Tayyibe" [güzel belde] denmesinden anlaşılır). Latifi, *Esvaf-ı İstanbul*, yay. N. Suner (Pekin), İstanbul 1977, 9; Mehmed Raif, *Mir'at-ı İstanbul*, İstanbul 1295 (1878), 3.

resimlere yansıttıkları görülür. Kabe betimlemeleri Osmanlı çini sanatında 17. yüzyıldan başlayarak İznik ve Kütahya çinilerinde uygulandı. Özellikle Tekfur Sarayı'nın ürünü olan ve çizgisel perspektifle verilmeye çalışılmış Kabe betimli çiniler İstanbul'da çeşitli camilerde görülebilir⁸. Tekfur Sarayı'nda üretilen Kabe betimli çinilerin resim tekniği İznik ve Kütahya çinilerinden farklıdır. Tekfur Sarayı çinilerinde, stilize edilmiş betimler yerine minyatür tekniğine yaklaşan bir gösterim biçimi, çoğunlukla perspektifli olarak verilmiştir⁹. Çanakkale seramiklerinde de mimari ve manzara betimlemeleriyle karşılaşılır. Köşkler, kasırlar, camiler, serviler, pupa yelken kalyonlar Çanakkale seramiklerine konu olmuşlardır. 17. yüzyıl sonları, 18. yüzyıl başları üretimlerinde desenler, Uzak Doğu'nun fırça vuruşlarıyla şekillenen resim tekniğine benzer şekilde soyut olarak verilmiştir. Bunlar yine aynı zaman diliminin minyatürlerinde ve duvar resimlerinde görülen örnekleri andırır¹⁰. Özellikle bazı mimarlık ve manzara betimlemelerinin naif örnekleri duvar resimlerinde görülenlerin neredeyse aynısıdır. Ancak, konu edilen manzara betimlemeli çini levha ile manzara betimlemeli Çanakkale seramiklerini karşılaştırırken, Çanakkale seramiklerinin mimari için üretilmediğini anımsamalıyız.

Osmanlı sanatında, incelenen türde çini levhaların üretimi yaygınlaşmamıştır. Ancak, Osmanlı Devleti'nin sınırları dışında, farklı kültürlerde benzer örnekler mevcuttur. Örneğin, manzaralı çiniler İran'ın başkenti Tahran'da, Kaçar Dönemi'ne ait Gülistan Sarayı'nda görülebilir (R 4). Sarayın bahçeye bakan cephesinde, 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen, süslemeli çerçeveler içine alınmış

⁸ Kabe betimli Tekfur Sarayı çinilerinin bulunduğu yapılara örnek olarak: İstanbul Yeni Valide Camii (1663), Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii (1515 yılı dolayları), İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734). Bu konuda bkz. Sabih Erken, "Kabe Tasvirli Çiniler", *Vakıflar Dergisi*, IX (1971), 314-315.

⁹ Zeki Sönmez, "Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çiniler", *Antika*, Çini Özel Sayısı, XXVII (Haziran 1987), 32.

¹⁰ Gönül Öney, "Çanakkale Seramikleri", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, 1998, 274.

çok sayıda manzara resimli çini bulunmaktadır¹¹. Bu çiniler İran sanatında Avrupa kültürü etkilerinin güçlendiği döneme ait ürünlerdir. Batı sanatında ise, bu kez Doğu (özellikle Çin) kültürünün etkisiyle, üretimine 18. yüzyılda Hollanda'nın Delft kentinde başlanan, çizgisel resim anlayışlı ve naif görünümlü manzara resimli çinilere rastlanır (R 5).

Sonuç olarak, Mehmet Tunç Koleksiyonu'nda bulunan bu çini levha, Türk resminde özellikle çizgi perspektifi kullanılarak natüralist anlayışta betimlenen erken tarihli bir manzara resmi içermesi bakımından önemlidir. Ayrıca, bugüne kadar yapılan çalışmalarda, manzara resimli bir Kütahya çini levhayla karşılaşılmadığından, incelenen yapıt özgün bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

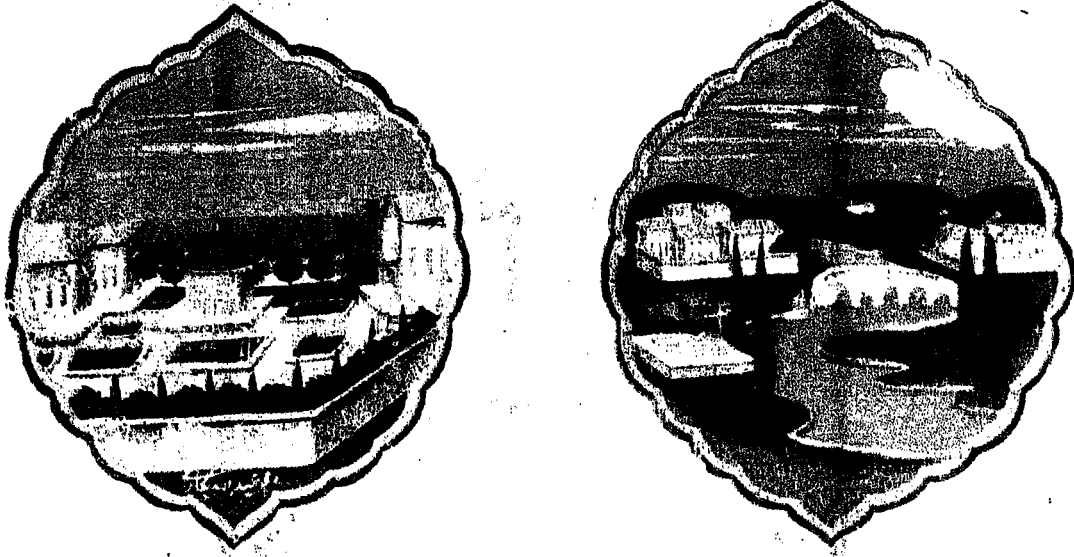
¹¹İran'da-Kaçar dönemi çinileri hakkında genel bilgi için bkz. Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, 1987, 122-129.



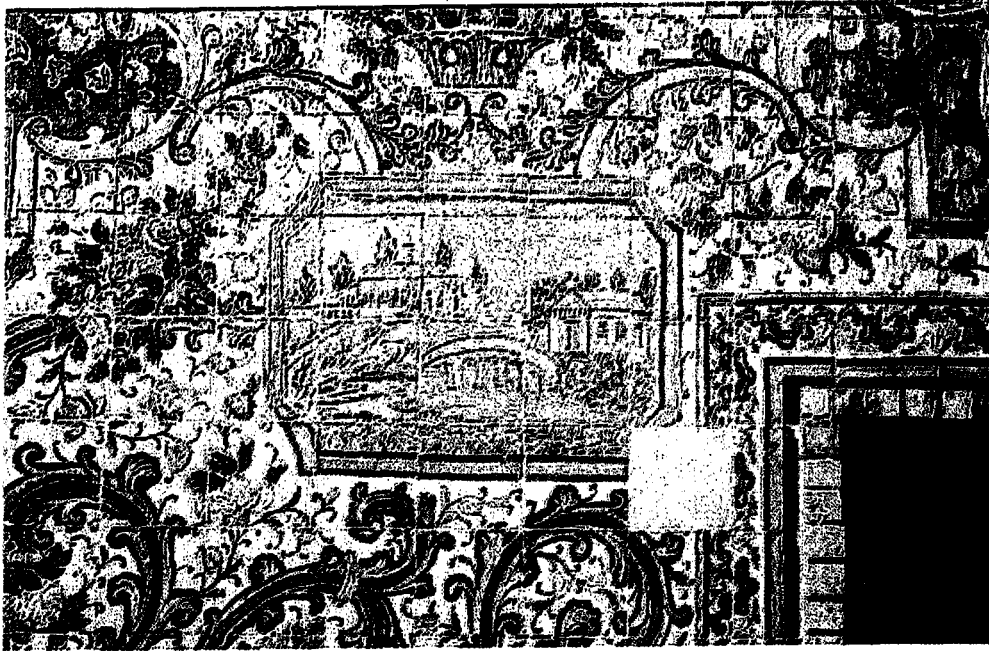
Resim 1: Manzara Resimli Kütahya Çinisi, Mehmet Tunç Koleksiyonu, Env. no: 474



Resim 2:Şeyh Baba'nın haydutları izlemesi (Hamse-i Atayi', Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, 816, 78 b; Günsel Renda, "La Peinture Traditionnelle Turque: La Miniature" Histoire de la Peinture Turque, 1988)



Resim 3:Manzara Resimli Cilt Kapakları (Tercüman ed-düstur fi-havadis el-ezmen ve'd-dühü, TSMK, E.H. 1380; Günsel Renda, "La Peinture Traditionnelle Turque: La Miniature" , Histoire de la Peinture Turque, 1988)



Resim 4: İran, Gülistan Sarayı'nın cephesinde manzara resimli çiniler (T. Okçuoğlu fotoğraf arşivi)



Resim 5:Hollanda, Delft çinisi (T. Okçuoğlu fotoğraf arşivi)

PAZIRIK 5. KURGAN HALILARININ IŞIĞINDA GEÇ DEMİR ÇAĞI ANADOLU – ORTA ASYA KÜLTÜREL İLİŞKİLERİ ÜZERİNE YENİ GÖZLEMLER

*A New Observations on the Cultural
Relations between Anatolia and Central
Asia in the Late Iron Age in the Light of
Carpets of Kurgan 5 at Pazyryk*

Şevket DÖNMEZ*

The arguments are still going on for the kurgans (barrows) in the Pazyryk Valley which about their origin (Scyth or Hun) and date. Those arguments are especially focusing on the two carpets from 5th Kurgan. When motives and representations on those carpets analyzed, particularly horseman and horse figures among them had close resemblance to the samples from Maşat Höyük, Kültepe, Hisartepe/Daskyleion, Ergili and Çavuşköy in Anatolia in the Late Iron Age. Besides this, some other arguments are going on about their dating as well. So far they are dated from 500 BC to 300 BC. This is a large time slice about 200 years. That needs to be more precise. If we look at the dating of resembled samples from Anatolia we can narrow the dating of the carpets. Potsherds from the Maşat Höyük and Kültepe dated to last quarter of 6th century BC and a fragment of a stone relief from Ergili could be dated to 5th century BC. Considering all those dates we can tell the bigger carpet from the Pazyryk 5th Kurgan could be easily dated to last quarter of 6th century and 5th century. For the smaller carpet from the 5th Kurgan if we follow a similar logic and notice the Hisartepe/Daskyleion relief dated to 5th century we can easily tell it is woven within 5th century BC. Between 9th and 6th centuries BC such as Phrygia, Urartian and Lydia in Anatolia, Assyria and Babylonia in Mesopotamia, and Manna and Med states in Iran come to being. But in 7th and 5th centuries Eurasian horseman people such as Cimmerians and Scythians continually unbalance those states politically and economically. What important here is the Cimmerians and Scythians who originated from east and northeast of the Caspian Sea possibly transfer some of the features from Central Asia to Anatolia and vice versa. For example a kurgan found near Yassihöyük/Gordion with 2 horse burials very look alike with its dimensions and horse burials to kurgans of Altai Region. Located in the same region i.e. Transition Region from West Anatolia to Central Anatolia, Demircihöyük-Sarket Cemetery in the Eskişehir Province produced a kurgan with one horse buried with Yassihöyük/Gordion. This kurgan indicates strong relations with Altai Region. The distance between Anatolia and Altai Region is about 3000-3500 km. This road for the nomad horseman should take about 12-14 months to pass through. The large part of this road possibly became one of the alternate roads of Silk Road from Central Asia to Anatolia.

* Y.Doç.Dr. Şevket Dönmez, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi Anabilim Dalı-İSTANBUL. Bu yazının hazırlanması sırasında Pazırık halıları ile ilgili görüşlerinden faydalandığım Yrd.Doç.Dr. Fulya Eruz'a teşekkür ederim.

Orta Asya'nın Altay Dağlık Bölgesi'ndeki Pazırık Vadisi'nde (bkz. Harita) yer alan kurganlarda¹ ele geçirilmiş çok önemli ve değerli eserlerin, bu mezar yapılarının krallar ve soylular için inşa edilmiş olduğuna işaret etmesi üzerine, söz konusu bu kurganların kimlere ait olduğu ve dolayısıyla bu mezarlarda bulunan eserlerin hangi ulus tarafından üretilmiş bulunduğu konusu bilim dünyasında yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Günümüze kadar süregelen olan bu tartışmada tüm bilim adamlarının fikir birliğine vardığı tek konu Pazırık kurganlarının göçebe ya da yarı göçebe yaşam tarzını benimsemiş savaşçı bir ulusa ait olduğu gerçeğidir. Özellikle en önemli eserlerin ele geçtiği ikinci dönem (1947-1949) kazılarında sonra yoğunlaşan Pazırık kurganlarının etnisite tartışmalarında Sovyet (Rus), Amerika

Birleşik Devletleri ve Avrupalı bilim adamlarının oluşturduğu grup, Pazırık kurganları ile yakın çevresindeki aynı kültürü yansıtan diğer kurganların İskitler'e ait olduğunu savunmuşlardır². Bu bilim adamlarından K. Jettmar, Pazırık'ın batısında bulunan yani aynı yörede yer alan Şibe³, Berel⁴, Katanda⁵, Başadur⁶ ve Tuekta kurganlarının⁷ Pazırık kurganları ile aynı kültüre ait olduğunun altını çizerek, söz konusu tüm bu kurganları Altay Bölgesi'nin Türk öncesi kültürleri olarak kabul etmiştir. Bölgede bir süre duraksayan araştırmalar, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra özellikle Batılı araştırmacıların faaliyetleri ile 1990'lı yılların başından itibaren yeniden yoğunlaşmıştır. Pazırık Vadisi çevresinde yer alan Ukok⁸, Bike⁹ ve Tuva¹⁰ kurganları kazılarında sonra, bunlarla çağdaş olan Pazırık kurganları temel alınarak, söz konusu bu kurganların da İskitler'e ait oldukları öne sürülmüştür. Hatta Belçikalı bir bilim adamı grubunun Altay Dağlık Bölgesi'nde yaptıkları kısa süreli bir arkeolojik çalışma sonucunda, yörenin kronolojisi tutarsız ve anlaşılabilir bir şekilde kurgulanmıştır. Bu araştırmanın sonuçlarına göre İÖ 800-İÖ 200 yılları arası İskit Dönemi, İÖ 200-İS 500 yılları arası Hun Dönemi ve İS 500-900 yılları arası ise Türkî Dönem olarak belirlenmiştir¹¹.

¹ 1924 yılında Prof.Dr. S.I. Rudenko tarafından Sibiry'a da yapılmış olan yüzey araştırması sırasında saptanmış olan Pazırık kurganları, Altay dağlık yöresinin kuzeyinde, Orta Sibiry'a'nın güneyinde bulunan Biisk'in 200 km güneydoğusunda, Moğolistan sınırına 79 km uzaklıktaki Olagan ve Başkaus nehirlerinin arasında ve bu nehirlerin birleştiği yere yakın bir konumda olan Pazırık vadisinde (bkz. Harita) yer almaktadır. Bu önemli keşfin üzerine 1927 yılında bir arkeoloji ekibi Pazırık kurganlarında ilk kazıları gerçekleştirmiştir (Griaznov/Golomshtok 1933: 30-45). Bir süre ara verilen kazılara 1947 yılında tekrar başlanmış ve ikinci dönem kazıları 1949 yılına kadar sürdürülmüştür. Leningrad Hermitaj Müzesi tarafından geliştirilen bu kazılarda özellikle 1, 2 ve 5. kurganlarda çok önemli ve değerli eserler ele geçirilmiştir (Rudenko 1970). Deniz seviyesinden yüksekliği yaklaşık 1500 m olan bu bölgenin kışları uzun ve çok soğuk yazları kısa ve geceleri gene soğuk bir iklimi vardır. Bu iklim nedeniyle kurganların içindeki herşey donmuş olarak günümüze sağlam bir şekilde ulaşabilmiştir. Kazılar sırasında kurganların alt kısımlarında yaklaşık 1.50 m kalınlığında buz tabakaları saptanmıştır. Bu iklim özelliğine bağlı olarak uygulanmış olan farklı bir kurgan inşa geleneği bu donma olayına yardımcı olmuştur. Bu teknikte mezar odalarının üstü ağaç ve taşlarla doldurulmuştur. Bu dolgunun üstünün toprakla kapatılmış ve bunların da üzerine yaklaşık 1.30-1.70 m kalınlığında taş dolgular yığılmıştır. Bu mezar kapatma tekniği sonucunda soğuk havanın sıcak havaya oranla içeriye daha çabuk etki yapmış olduğu saptanmıştır. Mezar odalarının bulunma durumlarından anlaşıldığı üzere donma olayı, mezarın kapatılmasından hemen sonra meydana gelmiş olmalıdır. Çünkü metal, deri, tahta ve kumaş eserler ile bunlar üzerindeki boya bezemeler, mumya ve iskeletler bozulmamış halde ele geçmiştir. Pazırık'ta kazılan her kurganda gömü tarzının genellikle aynı olduğu görülmüştür. İskeletler ve muşayalar kurganların güneye bakan kısımlarında, tahta bir tabut içinde yüzleri doğuya bakacak şekilde yatırılmışlardır. Atlar ise kurganların genellikle kuzey taraflarında bulunmuştur (Rudenko 1970).

² Jettmar 1967; Rudenko 1970; Artamonov 1972; Dalley 1991. Bu bilim adamlarının dışında T.T. Rice'in kaleme almış olduğu "The Scythians" adlı eserin büyük ölçüde Pazırık kurganları ve bunlarda ele geçmiş eserler üzerine kurgulandığı görülmektedir. bkz. Rice 1961

³ Jettmar 1951: 187-188

⁴ Jettmar 1951: 188-189

⁵ Jettmar 1951: 189-190

⁶ Jettmar 1967: 117-120

⁷ Jettmar 1967: 120-125

⁸ Poloşmak 2001: 101-126

⁹ Kubarev 2001: 166

¹⁰ Çugunov 1998: 273-308

¹¹ Burgeois/Burgeois/Cammaert/Decler/Langohr/Mikkelsen/Huele 1999: 309-311. Belçikalı bilim adamları tarafından politik fikirlerle kurgulandığı gözlenen bu yeni kronolojik düzenden de anlaşılacağı üzere, günümüzde Türklerle ilişkisi tartışılan İskitler (Çay/Durmuş 2002: 575-596; Dönmez 2002: 33-44; Durmuş 2002: 15-25; Soyonov 2002: 133-141; Tarhan 2002: 597-610) bir yana, en eski Türk topluluklarından biri olduğu bilimsel bir gerçeklik olan Hunlar'ın (Cosimo 2002: 709-719; Çoruhlu 2002: 54-76; Koca 2002: 687-708) bile Türk kökenli olmadıkları vurgulanmak istenmektedir. Buna karşılık ise, İslamiyet öncesi Orta Asya Türk Sanatı ile uğraşan bazı Türk sanat

Yukarıda özetlenen bu tartışmalar özellikle 5. Kurgan'da¹² ele geçmiş olan iki halı¹³ (Res.2-4, 14) üzerinde yoğunlaşmıştır. Söz konusu bu halılardaki en önemli sorunlar olarak, bunların hangi ulus tarafından üretilmiş olabileceği ve tarihlenmesi gibi önemli temel sorunlar ön plana çıkmaktadır. Pazırık kurganlarının İskitler'e ait olduğunu ileri süren bilim adamları, doğal olarak da 5. Kurgan'da ele geçmiş olan halıların yine İskitler'le ilgisi bulunduğunu savunmuşlardır¹⁴. Bazı bilim adamları ise Pazırık halılarındaki Akhemenid etkilerini farketmişler¹⁵ ve bu halıların İran kökenli olabileceğini belirtmişlerdir¹⁶.

Konuyla ilgilenen ve çoğunluğunu sanat tarihçileri ile kültür tarihçilerinin oluşturduğu Türk bilim adamları ise, söz konusu halılardaki Akhemenid etkilerini kabul etmekle birlikte, dokuma tekniği ve figürler ile motiflerdeki bazı önemli özellikler nedeniyle bunların en erken Türk topluluklarından biri olarak kabul edilen Hunlar'a ait olduğunu ileri sürmüşlerdir¹⁷. Bu bilim adamlarından N. Diyarbakırlı, 5. Kurgan'da ele geçmiş olan halılardan büyük olanını (Res.2-4) en eski

Türk halısı olarak değerlendirmiştir¹⁸. Bu düşüncelerinin temelinde yatan kanıtlar olarak, halılarda uygulanmış olan Türk Dügümü ya da Gördes Dügümü adı verilen dokuma tekniği, Büyük Halı'daki iri boynuzlu geyik figürlerinin (Res.9) yöreye yani Altay Bölgesi'ne özgü faunayı tüm gerçekliği ile yansıtmaları¹⁹ ve kurganlarda ele geçmiş olan diğer eserler üzerinde de uygulanmış olan hayvan stili bezemeler ön plana çıkmaktadır. Diğer bir görüş ise bu halıların İran'a yani Akhemenidler'e maledilemeyeceği ve bu eserlerin Türkler'le ilişkili olduğu, ancak Türkler'e ait olmasa bile bunların bir göçebe sanatı ürünü olduğu şeklindedir²⁰. Konuyla ilgilenen Türk kültür tarihçileri de Pazırık halılarının Hun eserleri olduğu konusunda sanat tarihçileri ile fikir birliği göstermişlerdir²¹.

Bilim adamları arasında fikir ayrılıklarına yol açan en önemli konu kurganlarda ele geçen söz konusu bu halılar ile diğer eserlerin kültürel açıdan homojen bir özellik göstermemeleri ve bunların Orta Asya'nın çeşitli bölgeleri ile yakın çevresinin kültürel etkilerini yansıtmalarıdır. Bu duruma en güzel örnekler Çin kökenli eserler²² ile İran'da Demir III-IV dönemlerinin politik gücü olan Akhemenidler'in sanatsal etkilerinin bariz bir şekilde görüldüğü halılar ve bazı buluntulardır. Gerçekte bu durum çok doğal olarak karşılanmalıdır. Çünkü hareket halinde olan ve yağma ile geçinen göçebe ya da yarı göçebe savaşçı toplumlar için daima yeni bir hedef, yaşamlarını sürdürebilmek için yeni ganimetler ve yağmalar gerekmektedir. Başka bir deyişle, göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzını benimsemiş olan savaşçı toplumların hareketli olmaları nedeniyle çevrelerindeki toplumlarla bazen ticaret daha çok ise ekonomileri gereği savaş temelindeki ilişkileri bu etkilere doğrudan yol açabilecek etmenlerdir. Savaş ekonomisinin en önemli getirisi olarak bilinen ganimetler söz konusu

tarihçilerinin 1950'li yıllardan beri sistemli ve planlı olarak geliştirilmekte olan bilimsel gerçekliğe aykırı bu kronolojik kurguya (Jettmar 1951: 187-190; Frumkin 1970: 31-35; Hanks 2002: 183-197) karşı duyarsız kaldıkları görülmektedir. Söz konusu bu bilim adamlarının uluslararası platformlarda bu konuları savunmak ve tartışmak yerine, Türk kökenli olarak kabul ettikleri İskit ve Hun sanatlarının defalarca irdelenmiş olan özellikle hayvan ikonografyalarını yalnızca yurtiçi yayınlarda tekrarlamayı yeterli görmeleri oldukça düşündürücüdür.

¹² Diğer kurganlara göre çok daha önemli olduğu içinde ele geçen buluntulardan anlaşılan 5. Kurgan'da (Res.1) 4 mumya, 23 insan iskeleti ve 34 at iskeleti ile birlikte tekerleklerinin çapı 1.22 m olan son derece zarif ve ustalıkla yapılmış bir araba, masalar, elbiseler, süs eşyaları, çeşitli kumaşlar, müzik aletleri, eyer ve üzengiler, dini objeler ile çok değerli ve önemli eserler olan halılar ele geçirilmiştir (bkz. Rudenko 1970: Fig.15; Rice 1961: Fig.21).

¹³ Bu eserlerin eyer örtüsü olarak kullanılmış olabileceği de düşünülmektedir. bkz. Erdmann 1955: 11-12; Zick-Nissen 1966: 569-581

¹⁴ Jettmar 1967: 82-140; Artamonov 1972: 233-241; Dalley 1991: 118

¹⁵ Jettmar 1951: 186-187; Borchhardt 1968: 171; Francfort 1988: 181; Henkelman 1997: 290-291

¹⁶ Söz konusu halılar dışında, genelde Altay Bölgesi özelde ise Pazırık Kurganları'nda ele geçmiş olan eserler üzerinde yer alan hayvan figürlerinin de özellikle İran'daki hayvan betimlemeleriyle olan yakın benzerlikleri bilinmektedir (Marsadolov 2002: Şek. 8).

¹⁷ Diyarbakırlı 1972: 96-113; Diyarbakırlı 1978: 216-221; Aslanapa 1990: 1; Yetkin 1991: 2-3

¹⁸ Diyarbakırlı 1972: 132-140; Diyarbakırlı 1993: 25-26

¹⁹ Mülayim 1994: 163-184

²⁰ Kuban 1993: 49-50

²¹ Ögel 1991: 63

²² Altay Bölgesi'nin Çin ile İÖ 2. Binyıldan itibaren güçlü kültürel ve ticari ilişkileri olduğu bilinmektedir (Li 2002: 171-182).

bu eserlerin özellikle Çin kökenlilerinin²³ geliş yolu hakkında bizleri aydınlatmaktadır. Akhemenid etkili eserlerin Pazırık kurganlarında ele geçmiş olması ise, söz konusu bu ulusun imparatorluk sisteminde bir devlet şeklini uygulamış ve anavatanları olan İran dışında da birçok bölgeyi politik ve kültürel açıdan etkilemiş bulunması gerektiği düşünüldüğünde çok doğal bir gelişme olarak değerlendirilmelidir.

Pazırık halılarından üzerinde en çok tartışma yapılmış bulunanı büyük olan halıdır²⁴ (Res.2-4). 2.00 x 1.83 m boyutunda kareye yakın dikdörtgen şeklinde olan halı üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, halının hav kalınlığının 2 mm olduğu ve her dm².sinde 3.600 düğüm bulunduğu anlaşılmıştır. Bu da halıdaki toplam düğüm sayısının 1.250.000 civarında olduğuna işaret etmektedir. Yetenekli ve eli hızlı bir dokumacının her gün çalıştığı ve günde 2.000-3.000 düğüm attığı düşünülebilirse, tek bir kişinin böyle bir halıyı dokuması için yaklaşık 1,5 yıllık bir süre ve emek gerekmektedir²⁵. Oldukça zarif işlenmiş olan halı çok iyi bir işçiliğe sahiptir (Res.3-4). Üzerindeki tekrarlanmış figürlerin ve motiflerin birbirlerinin tıpatıp benzeri oluşları dokumacının ya da dokumacıların ustalığını tartışmasız bir şekilde kanıtlamaktadır. Genel zemini açık sarı olan halıdaki bezemelerde kırmızının tonları, mavi, yeşil, açık sarı ve turuncu renkler kullanılmıştır. Halının kenarlarında yer alan motifler sarı, bu alandaki zemin ise kırmızı renktedir.

Halı bir bütün olarak incelendiğinde (Res.2), bezemelerinin dıştan içe doğru her biri kendi içinde benzer figür ve motiflerle

bezenmiş iç içe 6 dikdörtgen çerçeveden oluştuğu görülmektedir²⁶.

En dışta yer alan ve aynı zamanda halının bordürünü oluşturan birinci dikdörtgen çerçevede, her biri küçük metoplar içine alınmış, gövdesi sola bakar durumda olan ve başını ise geriye doğru çevirmiş bulunan karışık yaratık figürleri dizisi yer almaktadır (Res.2). Grifona benzeyen (Res.11) bu karışık yaratık figürlerinin toplamı 81 adettir²⁷.

İkinci dikdörtgen çerçeve içinde ise atları üzerinde oturan²⁸ ya da atların yanında yürüyen süvari figürleri dizisi²⁹ (Res.2) görülmektedir. Bu çerçevedeki tüm figürler ayrıntılı olarak incelendiğinde yandan betimlenmiş olan süvari ve at figürlerinin oldukça doğal işlenmiş olduğu gözlenmektedir (Res.5). Başları sorguçlu ve kuyrukları şal benzeri bir nesne ile düğümlenmiş olan at figürleri hareket halinde betimlenmiştir. Sağa doğru bir hareketlenmeyi yansıtan ve toplamı 28 adeti bulan at figürlerinin arasındaki mesafe daima eşit tutulmaya çalışılmıştır. Koşum takımlarına sahip at figürlerinin üzerinde eyer örtüleri olduğu da gözlenmektedir³⁰. Başlarını hafifçe öne eğmiş olan ve yeleleri de belirtilmiş bulunan at figürlerinin bacak konumlarından hareket halinde betimlendikleri izlenimi doğmaktadır. Hem atların üzerindeki hem de atların yanındaki süvariler sağ elleriyle atları yularlarından tutmaktadırlar. Üzerlerinde ayakkabılarına kadar uzanan pantolonları olduğu görülen süvarilerin alınlarından boyunlarına kadar uzanan Med stilinde başlıkları da vardır³¹.

Üçüncü dikdörtgen çerçevede zarf işaretine benzeyen motiflerden oluşan bir dizi yer almaktadır (Res.2). Toplamı 62 adet olan bu motifler halının göbeğindeki Hun gülü denilen motiflere (Res.13) benzemektedir³².

Dördüncü dikdörtgen çerçevede başları aşağıya doğru eğilmiş durumda, sanki otlama pozisyonunda betimlenmiş iri boynuzlu geyik figürleri dizisi (Res.2) bulunmaktadır. Toplam

²³ Jettmar 1951: 193, 197, 201; Rudenko 1970: 304-305, Pl.178

²⁴ Büyük Halı ile ilgili olarak bugüne değin pekçok yazı kaleme alınmıştır. Bunların birçoğu aşağıda yer alan dipnotlarda belirtilmiştir. Büyük Halı'yı konu edinmiş olan ve E.F. Tekçe tarafından yakın yıllarda yazılmış bulunan bir kitap ise (Tekçe 1993), söz konusu halı ile ilgili sorunları tam olarak gündeme getirmemiş ve karşılaştırmalarda yeterli materyal kullanmamış olması ile akademik düzeyde bir yaklaşım sağlayamamış bulunmasından dolayı bu yazıda değerlendirmeye alınmamıştır.

²⁵ Rudenko 1970: 302; Diyarbekirli 1972: 132; Diyarbekirli 1993: 26-27

²⁶ Jettmar 1967: Fig.103

²⁷ Rudenko 1970: Fig.142

²⁸ Rudenko 1970: Fig.145

²⁹ Rice 1961: 138-139, Fig.47

³⁰ Barnett/Watson 1959: 69-71

³¹ Jettmar 1967: Pl.19

³² Jettmar 1967: Fig.103

24 adet olan geyik figürleri (Res.9) süvari ve at figürlerinin aksine sola doğru bir hareketlenmeyi göstermektedir³³.

Beşinci dikdörtgen çerçevede, birinci dikdörtgen çerçevede yer alan ve küçük metoplar içine alınmış karışık yaratık figürleri dizisi (Res.2) tekrar görülmektedir. Toplamı 42 adet olan ve başlarını yine geriye çevirmiş bir şekilde betimlenmiş bulunan bu grifonların (Res.11) gövdeleri bu kez sola değil sağa bakmaktadır³⁴.

Halının göbeğini oluşturan altıncı dikdörtgen çerçevede üçüncü çerçevedeki zarfa benzeyen motifleri andıran Hun gülü (Kare gül) motifleri³⁵ yer almaktadır (Res.13). Halının göbeğindeki bu motiflerin ilk beş çerçevedeki figürler ve motifler gibi yan yana bir dizi halinde yerleştirilmediği, buna karşılık hem yan yana hem de yukarıdan aşağıya doğru olan bir kurguya sahip olduğu görülmektedir³⁶. Bu motifler 6 adet dikine ve 4 adet de enine olmak üzere toplam 24 adettir (Res.2).

Büyük Halı üzerindeki betimlemeler ve motifler ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, bunlardan özellikle at ve insan figürlerinin Anadolu'nun bazı Geç Demir Çağı eserleriyle benzeştiği açık bir şekilde görülmektedir. Zaten, Persepolis apadanasının doğusundaki merdivenlerin yanındaki duvarda yer alan ve Kral Darius'a vergi ve hediye getiren Akhemenid İmparatorluğu'na bağlı uluslar içinde, Kapadokya delegasyonunda yer alan at figürünün başındaki sorguç ve kuyruğundaki şal benzeri bir nesne ile yapılmış düğüm temelindeki benzerlikleri, Büyük Halı'daki Anadolu etkilerinin Anadolu dışındaki en bariz yansıması olarak değerlendirilebilir. Geç Demir Çağı'nda Kapadokya'nın sınırları içinde yer alan Maşat Höyük'ün İÖ 6. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen II. Yapı Katı'nda ele geçmiş olan bir çanak parçasının dış yüzeyindeki, başı sorguçlu ve kuyruğu şal benzeri bir nesne ile düğümlü at figürleri³⁷ (Res.6), Persepolis doğu merdiveni kabartmalarında yer alan Kapadokya

delegasyonundaki at figürünün³⁸ benzeridir ve dolayısı ile Büyük Halı'daki at figürlerinin de yakın bir koşutu durumundadır. Maşat Höyük at figürleri yalnız kuyruklarının şal benzeri bir nesne ile düğümlü ve sorguçlu olmaları ile değil, gövde şekilleri, duruş pozisyonları ve koşum takımları ile de Büyük Halı üzerindeki figürlerin (Res.5) çok yakın benzerleridir. Maşat Höyük at figürlerinin diğer bir önemi ise, atların kuyruklarının şal benzeri bir nesne ile düğümlenme geleneğinin Kapadokya'da oldukça yaygın olduğunu kanıtlamasıdır.

Anadolu'da Büyük Halı ile benzerlik gösteren diğer figürler kabartma taş eserler³⁹ üzerinde yer almaktadır. Söz konusu bu eserler Akhemenidler'in Kuzeybatı Anadolu'daki en önemli satraplık merkezi olan ve Balıkesir ili Bandırma ilçesi Aksakal beldesi Ergili köyünün 2 km batısında yer alan Hisartepe/*Daskyleion* ile yakın çevresinde ele

³³ Schmidt 1953: Pl.35/B; Walser 1966: Taf.16; Tourovets 2001: Fig.5/3

³⁴ Akhemenidler'in Anadolu'daki egemenlikleri sırasında, Anadolu toplumlarıyla kültürel ilişkilerde bulunmuş olmaları kaçınılmaz bir olgudur. Anadolu'nun yerel yöneticilerinin ve sanatçıların politik ilişkiler dolayısıyla İran'a gitmiş ve Akamenid sanatıyla yakından ilgilenmiş olmaları gerektiği düşünüldüğünde, karşılıklı sanatsal etkileşimler meydana gelmiş bulunduğu sonucu çıkmaktadır. Anadolu'daki Akamenid etkili eserler tüm Anadolu'da değil, yalnızca satraplık merkezleri olan kentlerde ve bunların yakınlarında, yani belirli bölgelerde görülmektedir. Bu durum, Akhemenidler'in Anadolu'yu satraplık sistemi ile yönetmelerinin sanata olan etkisinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Akhemenid etkili bütün eserlerde Anadolu sanatına Akhemenid etkisinin, Akhemenid sanatına Anadolu etkisinden çok daha az olduğu bilinmektedir. Çünkü Anadolu eskiden beri özgün ve güçlü bir sanata sahip olup, geçmişten gelen sanatsal özelliklerini korumayı başarmış olan bir kültüre sahip olmuştur. Hatta birçok ulusun defalarca saldırı ve istilası ile karşı karşıya kalmış ve dolayısıyla otokton kültürel gelişimi kesintiye uğramış olmasına karşın, Anadolu sanatı yalnızca söz konusu egemen ulusların sanatından oluşmamış, özgün geleneklerini her defasında belli bir süre sonra yeniden ortaya çıkarmayı başarmıştır. Aynı süreç olan gelişimin yaşandığı Akhemenid egemenliği sırasında da, vurgulamaya çalıştığımız bütün bu gerçeklerin ışığında, gelenek olarak Anadolu'nun köklerine giden bir sanat karışımı olan ve Akhemenidler'in yaklaşık 200 yıllık egemenlikleri sırasında ortaya çıkan stile, Anadolu kültürü ile çok fazla ilgisi bulunmayan Helenler'in adını vererek, *Greko-Pers* terimini kullanmak yerine, söz konusu bu stili *Anadolulu Akhemenid* stili olarak adlandırmak çok daha yerinde olacaktır. Çoğunlukla kabartmalı lahitler ve steller ile yazıtlar, bullalar, altın eserler ve ateş sunağının oluşturduğu bu buluntulara bir bütün olarak bakıldığında, Anadolu yerel sanatçıların İran figür, motif ve stillerine yatkın olarak atölyelerinde bu eserleri üretmiş oldukları açıkça görülmektedir.

³³ Rice 1961: 139, Fig.46; Rudenko 1970, Fig.143

³⁴ Jettmar 1967: Fig.99

³⁵ Diyarbakirli 1972: Res.107

³⁶ Jettmar 1967: Fig.103; Rudenko 1970: Fig.141

³⁷ Özgüç 1982: Lev.64/1 a-b

geçmişlerdir. Bu eserlerden ilki, Bandırma ilçesinin Çavuşköy'ünde 1904 yılında bulunmuş olan ve Müze-i Hümayun'a (bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzeleri) getirilmiş bulunan bir mezar stelidir⁴⁰. İÖ 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen⁴¹ ve iki bölümlü olan stelin üst bölümünde bir av sahnesi (Res.7), alt bölümünde ise bir ölü yemeği sahnesi yer almaktadır. İkinci eser Hisar-tepe/Daskyleion'un en yakınındaki köy olan Ergili'de, eski bir kilise kalıntısında, devşirme malzeme olarak kullanılmış durumda saptanmış ve 1910 yılında Th. Macridy Bey tarafından yine Müze-i Hümayun'a getirilmiştir⁴². İÖ 5. yüzyıla tarihlenen bu kabartmadaki kompozisyonun sağ tarafında atı ile betimlenmiş bir süvari figürü ile bunun arkasında yan yana betimlenmiş iki atla bir süvari figürü (Res.8) görülmektedir. Söz konusu kabartmalı bu iki taş eser ile Büyük Halı arasında çarpıcı benzerlikler olduğu açıkça gözlenmektedir. Örneğin, Büyük Halı'daki at figürlerinin kuyruklarındaki şal benzeri bir nesne ile düğümleme stili (Res.5), Akhamenid dönemine ait Çavuşköy stelindeki at figüründe de (Res.7) aynı şekilde görülmektedir. Büyük Halı'daki at figürlerinin hafif öne eğik başı, ayaklarının birbirinden olan aralığı ve gövde şekilleri yine Çavuşköy ve Ergili kabartmalarındaki at figürlerine (Res.7-8) benzemektedir. Büyük Halı'daki atların başındaki sorguç yine Çavuşköy stelinde yer alan at figüründeki gibidir. Büyük Halı'daki süvari figürlerinin Med stilindeki giysileri (Res.5), Çavuşköy ve Ergili kabartmalarında görülen süvari figürlerinin giysileriyle oldukça benzeşmektedir.

Büyük Halı üzerindeki geyik figürlerinin (Res.9) bölge coğrafyasının faunasına uygun olduğunu belirtmiştik. Bunu yanı sıra, Anadolu'da Orta Demir Çağı'ndan beri çanak-çömlek üzerinde bezeme olarak görülen ve gölge görünüm tekniğinde stilize olarak yapılmış geyik figürlerinin, Geç Demir Çağı'nda birdenbire görünüm değiştirdiği pek

çok örnekten bilinmektedir⁴³. Bunlar içinde Kültepe'den İÖ 6. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen 3. Yapı Katı'nın Geç Evre'sinde ele geçmiş olan bir çömleğe ait parçaların dış yüzeyinde yer alan ve doğal olarak betimlenmiş geyik figürlerinin⁴⁴ abartılı bir şekilde büyük ve uzun olarak gösterilmiş boynuzları (Res.10), Büyük Halı'daki geyik figürleri ile Pazırık kurganlarında ele geçmiş diğer eserler üzerinde işlenmiş olan geyik figürlerini⁴⁵ anımsatmaktadır. Bu önemli örnek, Geç Demir Çağı'ndaki kültürel etkileşimin yalnızca Anadolu'dan Orta Asya'ya değil, Orta Asya'dan da Anadolu'ya olabileceğine açık bir şekilde işaret etmektedir.

Büyük Halı'nın orta bölümünde yer alan bezeme stiline (Res.2) yani aynı motiflerin yukarıdan aşağıya ve soldan sağa kullanılarak kurgulanmış olan kompozisyon düzeninin ise, bir Assur etkisi olduğu ileri sürülmüştür⁴⁶.

Pazırık 5. Kurgan halılarından ikincisi bir eyer örtüsü olarak kullanılmış olduğu düşünülen, yine Türk Düğümü ile dokunmuş bulunan ve diğerine göre daha küçük olan bir halıdır (Res.14). Yapılan incelemeler sonucunda bu halının dokusunun çok ince olduğu ve her cm².sinde 22 x 24 düğüm olmak üzere toplam 528 adet düğüm bulunduğu saptanmıştır. Atkuları ince iğrilmiş yünden ve çözümleri ise çeşitli renklerde ince yünden düğümlerden yapılmış olan halıdaki betimlemeler her iki taraftan da görülebildiği için halının iki taraflı kullanılmak üzere dokunmuş olduğu anlaşılmıştır. Saf yünden dokunmuş olan bu halı üzerinde ikisi altta ikisi üstte dört adet kare şekilli metop içinde yer alan ve birbirlerinin benzeri olan dört adet kompozisyon görülmektedir⁴⁷. Halı üzerinde yapılmış olan ayrıntılı incelemeler sonucunda kompozisyonların yer aldığı bu dört parça metopun ayrı ayrı dokunmuş olduğu ve sonradan birbirlerine eklenmiş bulunduğu anlaşılmıştır. Kompozisyonları ayıran çerçeveler koyu renklere sahip üçgen dizileri ile bezenmiştir. Kompozisyonların merkezinde

⁴³ Dönmez 2001: 91

⁴⁴ Özgüç 1971: Lev.XXII/1-2

⁴⁵ Rice 1961: Fig.26, 43, 54, 56; Jettmar 1967: Fig.67; Diyarbakirli 1972: Res.54-55, 64-65, 67-68, 71-72, 76, 114-115; Diyarbakirli 1993: Res.12

⁴⁶ Dalley 1991: 127, 134

⁴⁷ Henkelman 1997: Abb.3

⁴⁰ Mendel 1912: 275, Kat. No.1054; Macridy 1913: 355; Rodenwaldt 1939: 15, Taf.2; Borchhardt 1968: Taf.52/1, 53/1; Nollé 1992: Taf.9

⁴¹ Borchhardt 1968: 206

⁴² Mendel 1912: 569, Kat.No. 1356; Macridy 1913: 352-357; Nollé 1992: Taf.14 b

buhurdan olduğu anlaşılan bir nesne görülmektedir. Buhurdanın her iki tarafında yandan betimlenmiş olan ve birbirlerine bakar durumda iki kadın figürü ve bunların da arkalarında daha kısa boylu iki kadın figürü yer almaktadır. Kompozisyonların yer aldığı kare çerçevelerin zemini değişmeli olarak ikisinde açık kahverengi ikisinde mavi renklerde. Kahverengi zeminli olanlarda kadınların elbiseleri sarı ya da kırmızıdır. Mavi zeminlilerde ise giysiler sarı ve kahverengidir. Buhurdanın rengi de mavi ya da kahverengi olarak değişmektedir. Tenleri beyaz olan kadın figürlerinin gözleri kahverengi, saçları ise mavidir. Kadınların giymiş oldukları elbiseler üzerinde dikdörtgen ya da üçgen benzeri motifler görülmektedir. Kadın figürlerinin arasında yer alan buhurdanın yakın bir koşutu Persepolis kabartmalarından bilinmektedir⁴⁸. Dört bölümlü konik bir ayağa sahip olan buhurdanın bir başı ve bir kulpu olduğu görülmektedir. Uşak-İkiztepe ele geçmiş olan gümüş bir buhurdan, formu ve stiliyle bu halı üzerindeki buhurdana çok benzemektedir⁴⁹. Buhurdanın her iki tarafında ayakta durmakta olan kadınlar saygı gösterir bir durumda betimlenmişlerdir. Sağ elleri yukarı doğru olan kadınlar sol ellerinde ise birer küçük çiçek tutmaktadırlar. Kadınların başlarında birer taç görülmektedir. Kadın figürlerinin taçlarından itibaren diz hizalarına kadar uzanan uzun başörtüleri olduğu görülmektedir. Başlarındaki taçlarının ve uzun başörtülerinin işaret ettiği üzere bu kadın figürlerinin soylu insanları belki de kraliçe ya da prensesleri yansıttığı düşünülebilir. Arka plandaki başörtüsüz kadınların ise, önlerindeki kadınlardan mevkii bakımından daha aşağıda oldukları anlaşılmaktadır. Büyük olasılıkla arka plandaki bu kadınlar önlerindeki kraliçe ya da prenseslerin yardımcılarıdır. Arka plandaki bu kadın figürleri, önlerindeki kadın figürlerine göre daha küçük betimlenerek hem daha önemsiz kişiler oldukları vurgulanmış hem de bir perspektif uygulaması gerçekleştirilmiştir. Sol ellerinde mendil benzeri bir nesne tutmakta olan arka plandaki kadınların sağ kolları ise sol kollarının dirsek içine dayalı

durmaktadır. Tüm kadınların taçlarının dört uçlu olduğu görülmektedir. Taçların ortalarında iki ya da üç adet dörtgen bezemeler yer almaktadır. Öndeki kadınların giysileri renk itibarı ile arkadakilerin elbise renklerinden farklıdır. Kadınların ayaklarında ökçesiz olduğu görülen ayakkabılar vardır. Tüm kadın figürlerinin ayaklar kısa aralıklarla arka arkaya gösterilmiştir.

İran'da bugüne değin yapılan araştırmalarda Küçük Halı üzerindeki kadın figürlerine benzeyen herhangi bir kadın figürü bulunamamıştır. Bu kadın figürlerinin en yakın benzeri yine Anadolu'da Akhemenid dönemi eserlerinde görülmektedir. Bandırma ilçesi Aksakal beldesi Muslu Çeşmesi mevkiinde bir köylü tarafından tarla sürümü sırasında bulunmuş olan⁵⁰ ve İÖ 500 yıllarına tarihlendirilmiş⁵¹ bulunan bir mezar stelinin⁵² alt sahnesinin sol tarafında bir klinenin kenarında oturmakta olan, başında dört uçlu tacı bulunan ve tacından ayaklarına doğru inen bir başörtüsü giyinmiş olan kadın figürü (Res.15), Küçük Halı üzerindeki soylu kadın figürleri (Res.14) ile pozisyon dışında her bakımdan büyük benzerlikler göstermektedir.

Bunlara ek olarak, büyük olasılıkla Hisartepe/*Daskyleion* kökenli olan, De Clercq adıyla tanınan ve Louvre Müzesi'nde bulunan silindir biçimli bir mühür üzerinde (Res.16) görülen taht üzerinde oturur pozisyondaki taçlı ve tacının arkasından ayaklarına doğru uzanan başörtülü kadın figürü ile bir buhurdan⁵³, Küçük Halı üzerindeki soylu kadın figürlerinin ve buhurdanın (Res.14) hem figür hem de kompozisyon açısından yakın benzerleridir.

Ayrıca, Küçük Halı üzerindeki kadın figürleri ile Hisartepe/*Daskyleion*'da ele geçmiş Akhemenid Dönemi'ne ait kabartmalı bir lahit parçası⁵⁴ (Res.17) üzerinde görülen ve ata binmiş şekilde betimlenmiş olan üç kadın

⁵⁰ Dolunay 1966: 19

⁵¹ Borchhardt 1968: 196

⁵² Borchhardt 1968: Taf.40/1, 50/1; Nollé 1992: Taf.3 a-b

⁵³ Daems 2001: 46, Fig.170

⁵⁴ Borchhardt 1968: Taf.45/1, 46/1. İÖ 500 yıllarına tarihlenen (Borchhardt 1968: 200-201) bu kabartmanın yeni bir çalışmada bir anıta ait olduğu kanıtlanmıştır. bkz. Karagöz 1992: 29-35, Abb.2, 9 a-b

⁴⁸ Schmidt 1953: Pl. 119, 121-123

⁴⁹ Toker 1992: 176 (155 katalog no.lu eser)

figürü⁵⁵ arasında bir benzetme ve değerlendirme yapılabilir. Lahit parçası üzerindeki bu kadın figürleri de Küçük Halı'daki figürler (Res.14) gibi ellerini yukarı doğru kaldırmışlar ve uzun bir elbise giymişlerdir. Taçsız olmalarına karşın bu kadın figürlerinin de başlarından aşağı inen uzun birer başörtüleri vardır ve bu başörtülerinin kenar kıvrımlarının vurgulandığı görülmektedir. Ancak, Küçük Halı'daki bu kıvrımların bir sıra üçgen dizisi ile belirtilmiş olduğu görülmektedir. Elbiseler her iki eserdeki kadın figürlerinde de boyun kısmına kadardır. Bu özellikler ile her iki eserdeki kadın figürlerinin birbirlerine benzedikleri gözlenmektedir.

Bütün bu tartışmaların ve değerlendirmelerin yanısıra Pazırık 5. Kurgan halılarının tarihlenmesi konusunda da günümüze değin bir fikir birliğine varılamamıştır. Söz konusu bu halılar genel olarak İÖ 5. yüzyıldan İÖ 3. yüzyıla kadar olan yaklaşık 200 yıllık bir zaman dilimi içinde yüzdürülmüştür. Hatta B. Ögel Pazırık kurganlarındaki pekçok eserin ve uygulamanın daha geç bir döneme tarihlenen ve Hunlara ait olduğu bilinen Noin-Ula kurganlarına benzerliğinden yola çıkarak Pazırık kurganlarını da İS 1. ve 2. yüzyıllara tarihlemiştir⁵⁶. Bunlara ek olarak Pazırık ve yakın çevresinde yer alan kurganlardan alınmış bazı C¹⁴ örnekleri tarihleme konusunda önemli veriler sağlamıştır⁵⁷. Bu örnekler içinde Pazırık 2. Kurgan'dan alınan bir örnek İÖ 390 yılını verirken, Başadur II ve Tuekta I kurganlarından alınan örnekler İÖ 520 yıllarını yansıtmaktadır⁵⁸. Yeni yapılan C14 tarihlemelerinde ise Pazırık'ın 1, 2 ve 5. kurganlarında İÖ 5. yüzyılın ikinci yarısından daha erkene giden tarihler ortaya çıkmazken, Tuekta I kurganında İÖ 5. yüzyılın ikinci

yarısının yanısıra İÖ 6. ve hatta 8. yüzyıla giden tarihlenmeler görülmektedir⁵⁹. Yukarıda kurguladığımız benzerlik bağlantıları temelinde, Maşat Höyük (Res.6) ve Kültepe çanak-çömlek parçalarının (Res.10) İÖ 6. yüzyılın son çeyreğine ait olmaları, Çavuşköy mezar stelinin (Res.7) İÖ 4. yüzyılın ikinci yarısı ve Ergili kabartmasının (Res.8) İÖ 5. yüzyıla tarihlendirildiği göz önünde tutulursa, Büyük Halı'nın (Res.2-5) İÖ 6. yüzyılın son çeyreği ile ve 5. yüzyıl arasında üretilmiş olma olasılığı ağır basmaktadır. Küçük Halı (Res.14) için yine aynı kurgu temelinde Hisar-tepe/Daskyleion kabartmalarının (Res.15, 17) İÖ 500 yıllarına ait olduğu düşünülürse, bu halının da İÖ 5. yüzyıl içinde üretilmiş olabileceği olasılığı ortaya çıkmaktadır. Ancak bu halıların üretildikten ne kadar zaman sonra 5. Kurgan'a bırakıldığı konusu tartışılmalıdır. Bütün bu tarihleme bulguları ışığında Pazırık 5. Kurganı'nın İÖ 5. yüzyıldan daha geç bir tarihe ait olmayacağı görülmektedir.

İÖ 9-6. yüzyıllarda Anadolu'da Frig, Urartu ve Lidya, Mezopotamya'da Asur ve Babil ile İran'da Manna ve Med devletleri tarih sahnesine çıkmışlardır. Ancak İÖ. 7-5. yüzyıllarda Önyasya ve Anadolu'da görülen Avrasyalı atlı savaşçı göçebelerden Kimmerler ve İskitler söz konusu bu devletlerin dengelerini politik ve ekonomik açılarından sürekli olarak bozmuşlardır. Burada önemli olan konu, İÖ 7. yüzyıldan itibaren Kimmerler'in ve özellikle Hazar Denizi'nin doğu ve kuzeydoğusundan gelen İskitler'in bu bölgenin kültürel özelliklerini Anadolu'ya, Anadolu'nunkileri de Orta Asya'ya taşımış olabilecekleri olasılığıdır. Örneğin Geç Demir Çağı'nda Orta Anadolu boya bezekli çanak-çömleği üzerinde birdenbire ortaya çıkan at⁶⁰ ve süvari⁶¹ figürleri büyük olasılıkla Kimmerler ve İskitler'in bir etkisidir. Bunlara

⁵⁵ Mendel 1912: 564, Kat.No 1355; Borchhardt 1968: Taf.45/1, 46/1

⁵⁶ Ögel 1991: 63-65

⁵⁷ Y. Çoruhlu Hunlar'a ait olduğuna inandığı Pazırık Kurganları hakkında ayrıntılı bilgi vermesine karşın, en önemli sorun olan tarihlendirme konusunda hiçbir yeni öneri sunmamaktadır (Çoruhlu 2002: 58). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı konusunda yazıları bulunan Dr. Çoruhlu'nun eski ve yeni birçok yayında yer alan Pazırık yöresi kurganları ile ilgili dendrokronolojik ve C14 tarihlemelerini değerlendirerek görüşlerini bildirmesi ve bu konuya ilgi duyan araştırmacıları aydınlatması beklenirdi.

⁵⁸ Jettmar 1967: 135-136

⁵⁹ Mallory/McCormac, Reimer/Marsadolov 2002: Table 13.6

⁶⁰ At figürleriyle bezenmiş boya bezekli çanak-çömleğin ele geçmiş olduğu yerleşmeler; Boğazköy-Büyükale (Bossert 2000: farbtafel C/291, 337, Taf.36/336-337, 111/336-337), Eskiyaşar (Bayburtluoğlu 1979: Lev.177/18, 20), Alışar Höyük (Schmidt 1933: Pl.V/b.140; Osten 1937: Pl.VI/4), Kerkenes Dağ (Schmidt 1929: Fig. 60), Maşat Höyük (Özgüç 1982: Lev.74/9) ve Kültepe (Özgüç 1971: Lev.XXVII/7).

⁶¹ Süvari figürleriyle bezenmiş boya bezekli çanak-çömleğin ele geçmiş olduğu yerleşmeler; Boğazköy-Büyükale (Bossert 2000: farbtafel C/354) ve Maşat Höyük (Özgüç 1982: Lev.74/10).

ek olarak, Alaca Höyük'te Anadolu'ya yabancı olduğu gözlenen çok değişik ve ayaklı büyük bir çömleğin (Res.12) dış yüzeyinde görülen grifon figürü⁶², benzerlerini ve çok sayıdaki örneklerini⁶³ Orta Asya'dan bildiğimiz bu karışık yaratığın Anadolu Geç Demir Çağı çanak-çömlek bezeme repertuarına Kimmerler ve İskitler yoluyla girmiş olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca, Yassihöyük/*Gordion*'un yakın çevresinde ortaya çıkarılan ve 2 at gömüsü içeren tümülüs ya da kurgan⁶⁴, Altay Bölgesi kurganları ile hem at gömüleri hem de boyut açılarından yakın benzerlikler göstermektedir. Yassihöyük/*Gordion*'la aynı bölgede, yani Batı Anadolu'dan Orta Anadolu'ya Geçiş Bölgesi'nde, Eskişehir ili sınırları içinde yer alan Demircihöyük-Sarıket Mezarlığı'nda ortaya çıkarılmış olan bir kurgandaki at gömüsü⁶⁵ ise bu ilişkilerin ne denli güçlü olduğuna işaret etmektedir. Lydia Devleti'nin siyasi yönetim merkezi olan Sart Mustafa/*Sardes*'te ele geçmiş olan pişmiş toprak mimari kaplama levhaları üzerindeki rozet motiflerinin⁶⁶, Büyük Halı üzerindeki Hun Güllü motifleriyle olan büyük benzerliği yukarıda örneklerini verdiğimiz Kimmer ve İskitlerin yani Avrasyalı Atlı Savaşçı Ulusların Anadolu sanatına yapmış oldukları etkilerin başka bir örneğidir.

Anadolu'nun Altay Dağlık Bölgesi'ne olan uzaklığı yaklaşık 3000-3500 km.dir. İrdelediğimiz kültürel ilişkiler bu iki bölge arasında incelenen dönemde faal durumda olan bir yolun varlığına açık bir şekilde işaret etmektedir. Atlı savaşçı göçebeler için bu yolun geçilmesi büyük olasılıkla yaklaşık 12-14 ay civarında sürmekteydi. Söz konusu bu yolun daha sonraki yıllarda dünyanın en büyük ticaret güzergahı olacak olan ünlü İpek Yolu'nun yan kollarından biri haline gelmiş olabileceği de bir olasılık olarak düşünülmelidir.

KAYNAKÇA

- Akerström 1966: A. Akerström. *Die Architektonischen Terrakotten Kleinasiens*. Lund Artamonov 1972: M.I. Artamonov. "Frozen Tombs of the Scythians", *Old World Archaeology: Foundations of Civilisation Readings from Scientific American*. San Francisco: 233-241
- Aslanapa 1990: O. Aslanapa. *Türk Sanatı*. Ankara
- Barnett/Watson 1959: R.D. Barnett ve W. Watson. "The World's Oldest Persian Carpet, Preserved for 2400 Years in Perpetual Ice in Central Siberia. Astonishing New Discoveries from the Schytian Tombs of Pazyrik", *The Illustrated London News*, 11 July, London: 69-71
- Bayburtluoğlu 1979:İ. Bayburtluoğlu. "Eskiyapar Phryg Çağı", *VIII. Türk Tarih Kongresi, Cilt I*, Ankara, 293-303
- Borchhardt 1968: J. Borchhardt. "Epichorische, gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kilikiene", *Istanbul Mitteilungen* 18, Tübingen: 161-211
- Bossert 2000: E.M. Bossert. *Die Keramik Phrygischer Zeit von Boğazköy. Boğazköy-Hattusa Ergebnisse der Ausgrabungen XVIII*. Mainz am Rhein
- Bourgeois/ Bourgeois / Cammaert / Declair / Langohr / Mikkelsen / Huele 1999: I. Bourgeois, J. Bourgeois, L. Cammaert, H. Declair, R. Langohr, J.H. Mikkelsen ve W.V. Huele. "Multidisciplinary Archaeological Research in the Sebyste Valley 1996-1997 (Kosh Agash Region, Altai Republic)", *Eurasia Antiqua* 5, Mainz: 295-389
- Cosmo 2002: N. Di Cosmo. "Hun İmparatorluğu'nun Kuruluşu ve Yükselişi", *Türkler*, Cilt 1 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 709-719
- Çugunov 1998: K.V. Çugunov. "Der skythenzeitliche Kulturwandel in Tuva", *Eurasia Antiqua* 4, Mainz: 273-308
- Çoruhlu 2002:Y. Çoruhlu. "Hun Sanatı", *Türkler*, Cilt 4 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 54-76
- Çay/Durmuş 2002: A.M. Çay ve İ. Durmuş. "İskitler", *Türkler*, Cilt 1 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 575-596
- Daems 2001:A. Daems. "The Iconography of Pre-Islamic Women in Iran", *Iranica Antiqua XXXVI*, Gent: 1-150
- Dalley 1991:S. Dalley. "Ancient Assyrian Textiles and the Origins of Carpet Desing", *Iran XXIX*, London: 117-135
- Diyarbakirli 1972:N. Diyarbakirli. *Hun Sanatı*. İstanbul

⁶² Koşay/Akok 1966: Lev.70/1

⁶³ Jettmar 1967: 109 (altındaki resim), Fig.81, 108

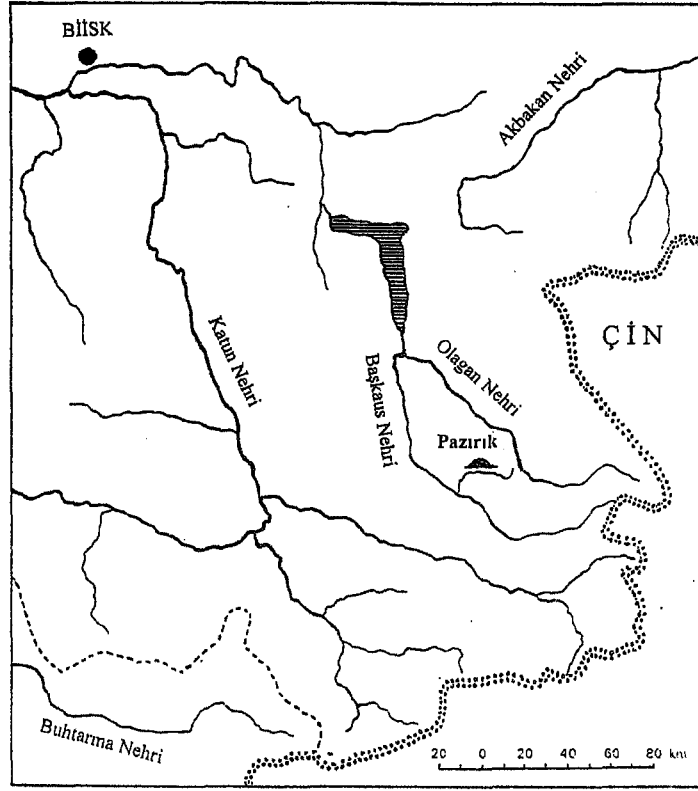
⁶⁴ Young 1964: Pl.XVI/1

⁶⁵ Seeher 1998: Taf.9/1-2

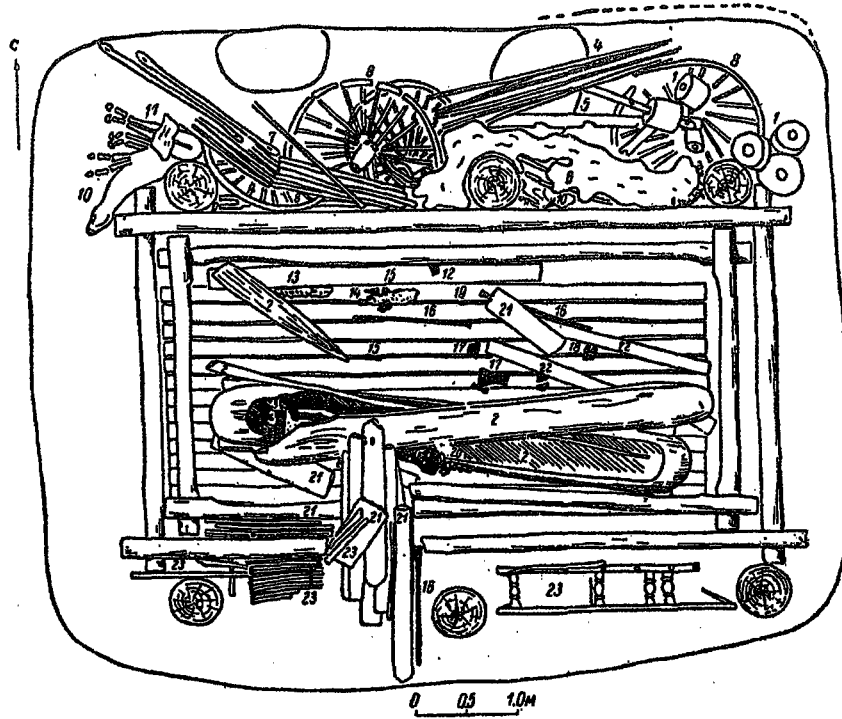
⁶⁶ Akerström 1966: Taf.44/2, 45/1-2, 4

- Diyarbakirli 1978: N. Diyarbakirli. "New Light on the Pazyryk Carpet", *Halı* 1/3, London: 216-221
- Diyarbakirli 1993: N. Diyarbakirli. "İslamiyetten Önce Türk Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara: 1-64
- Dolunay 1966: N. Dolunay. "Daskyleion-Ergili'de Bulunan Kabartmalı Steller/Reliefs Discovered at Dascyleion (Ergili)", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı/Annual of the Archaeological Museums of İstanbul 13-14*, İstanbul: 19-33/97-111
- Dönmez 2001: Ş. Dönmez. "Amasya Müzesi'nden Boya Bezekli İki Çanak Işığında Kızılırmak Kavsi Geç Demir ve Helenistik Çağları Çanak-Çömleğine Yeni Bir Bakış", *TÜBA-AR 4*, Ankara: 89-99
- Dönmez 2002: Ş. Dönmez "Önasya'da İskitler", *Türkler*, Cilt 4 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 33-44
- Durmuş 2002: İ. Durmuş. "İskit Kültürü", *Türkler*, Cilt 4 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 15-25
- Erdmann 1955: K. Erdmann. *Der orientalische Knüpfteppich*. Tübingen
- Francfort 1988: H.P. Francfort. "The Achaemenid Conquest, Organisation, Administration and Exploitation of Central Asia", *The Cambridge Ancient History. Vol. V. Persia, Greece and the Western Mediterranean c.525 to 479 B.C.* Cambridge: 170-182
- Frumkin 1970: G. Frumkin. *Archaeology in Soviet Central Asia*. Leiden
- Griaznov/Golomshtok 1933: M.P. Griaznov ve E.A. Golomshtok. "The Pazırık Burials of the Altai", *American Journal of Archaeology XXXVII/1*, New York: 30-45
- Hanks 2002: B.K. Hanks. "The Eurasian Steppe 'Nomadic World' of the First Millennium BC: Inherent Problems within the Study of Iron Age Nomadic Groups", *Ancient Interactions: East and West in Eurasia* (Ed. K. Boyle, C. Renfrew ve M. Levine). Cambridge: 183-197
- Henkelman 1997: W. Henkelman. "The Royal Achaemenid Crown", *Archaeologische Mitteilungen aus Iran 28*, Berlin: 275-293
- Jettmar 1951: K. Jettmar. "The Altai before the Turks", *The Museum of Far Eastern Antiquities Bulletin 23*, Stockholm: 135-223
- Jettmar 1967: K. Jettmar. *Art of the Steppes. The Eurasian Animal Style*. London
- Karagöz 1992: Ş. Karagöz. *Kleinasiatische - Gräko-Persische Kunstwerke im Archäologischen Museum von Istanbul*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Viyana
- Koca 2002: S. Koca. "Büyük Hun Devleti", *Türkler*, Cilt 1 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 687-708
- Koşay/Akok 1966: H. Z. Koşay ve M. Akok. *Alaca Höyük Kazısı 1940-1948'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor/Ausgrabungen von Alaca Höyük Vorbericht über die Forschungen und Entdeckungen von 1940-1948*. Ankara, TTKY
- Kuban 1993: D. Kuban. *Batıya Göçün Sanatsal Etkileri. Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*. İstanbul
- Kubarev 2001: V.D. Kubarev. "Skythische Kurgane in den Gräberfeldern Bike I und III am Mittleren Katun", *Eurasia Antiqua 7*, Mainz: 133-167
- Li 2002: S. Li. "The Interaction between Northwest China and Central Asia During the Second Millennium BC: An Archaeological Perspective", *Ancient Interactions: East and West in Eurasia* (Ed. K. Boyle, C. Renfrew ve M. Levine). Cambridge: 171-182
- Macridy 1913: T. Macridy. "Reliefs Gréco-Perses de la Région de Dascylon", *Bulletin de Correspondence Hellenique XXXVII*, Athens: 340-358
- Mallory/McCormac, Reimer/Marsadolov 2002: J.P. Mallory, F.G. McCormac, P.J. Reimer ve L.S. Marsadolov. "The Date of Pazyryk", *Ancient Interactions: East and West in Eurasia* (Ed. K. Boyle, C. Renfrew ve M. Levine). Cambridge: 199-209
- Marsadolov 2002: L.S. Marsadolov. "Milattan Önce IX-VII Yüzyıllarda Sayan-Altay Göçebeleri", *Türkler*, Cilt 1 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 526-532
- Mendel 1912: G. Mendel. *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des Sculptures grecques, romanes et Byzantine*. Vol.III, İstanbul
- Mülayim 1994: S. Mülayim. "Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubu'nun Doğuşu", *Sanat Tarihi Dergisi VII*, İzmir: 163-184
- Nollé 1992: M. Nollé. *Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion. Studien zur graeco-persischen Kunst*. Berlin
- Osten 1937: H. H. von der Osten. *The Alishar Hüyük Seasons of 1930-32*. Part III (OIP XXX). Chicago
- Ögel 1991: B. Ögel. *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*. Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre. Ankara
- Özgüç 1971: T. Özgüç. *Demir Devrinde Kültepe ve Civarı/Kültepe and Its Vicinity in the Iron Age*. Ankara, TTKY

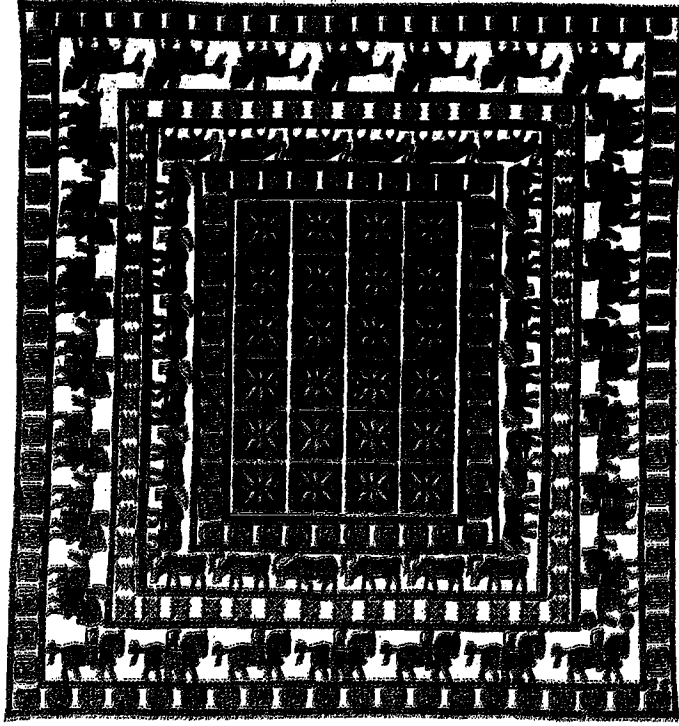
- Özgüç 1982: T. Özgüç. **Maşat Höyük II. Boğazköy'ün Kuzeydoğusunda Bir Hitit Merkezi/A Hittite Center Northeast of Boğazköy**. Ankara, TTKY
- Pološmak 2001: N.V. Pološmak. "Zur Kleidung der Pazyryk-Bevölkerung aus Ukok, südaltaj", **Migration und Kulturtransfer. Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend** (Ed. R. Eichmann ve H. Parzinger). Bonn: 101-126
- Rice 1961: T.T Rice. **The Schyrians**. London
- Rodenwaldt 1939: G.. Rodenwaldt. **Griechische reliefs in Lykien**. Berlin
- Rudenko 1970: S.I. Rudenko. **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen**. London
- Schmidt 1929: E.F. Schmidt. "Test Excavations in the City on Kerkenes Dagh", **The American Journal of Semitic Languages and Literatures** XLV/4, Chicago: 211-274
- Schmidt 1933: E.F. Schmidt. **The Alishar Hüyük Seasons of 1928 and 1929. Part II (OIP XX)**. Chicago
- Schmidt 1953: E.F. Schmidt. **Persepolis I. Structures, Reliefs, Inscriptions**. (OIP LXVIII). Chicago
- Seeher 1998: J. Seeher. "Die Necropole von Demircihöyük-Sarıket im 7. bis 4. Jahrhundert v. Chr.", **Istanbuler Mitteilungen** 48, Berlin: 135-155
- Soyonov 2002: V. Soyonov. "Eski Çağ Türk Döneminde Altaylar", **Türkler**, Cilt 2 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 133-141
- Tarhan 2002: M.T. Tarhan. "Ön Asya Dünyasında İlk Türkler Kimmerler ve İskitler", **Türkler**, Cilt 1 (Ed. H.C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca), Ankara: 597-610
- Tekçe 1993: E.F. Tekçe. **Pazırık. Altaylardan Bir Halının Öyküsü**. Ankara
- Toker 1992: A. Toker. **Metal Vessels. Museum of Anatolian Civilizations**. Ankara
- Tourovets 2001: P.A. Tourovets. "Nouvelles proposition et problèmes relatifi á l'identification des delégations de l'escalier est de l'Apadana (Persèpolis)", **Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan** 33, Berlin: 219-256
- Walser 1966: G. Walser. **Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis. Historische Studien über den sogenannten Tributzug ander Apadana treppe**. Berlin
- Yetkin 1991: Ş. Yetkin. **Türk Halı Sanatı**. Ankara
- Young 1964: R.S. Young. "The Nomadic Impact: Gordion", **Dark Ages and Nomads c.1000 B.C. Studies in Iranian and Anatolian Archaeology** (Ed. R. Ghirshman, E. Porada, R.H. Dyson, J. Ternbach, R.S. Young, E. Kohler ve M.J. Mellink), Leiden: 53-57
- Zick-Nissen 1966: J. Zick-Nissen. "Der Knüpfteppich von Pazyrik und die Frage Seiner Datierung", **Archäologischer Anzeiger** 4, Berlin: 569-581



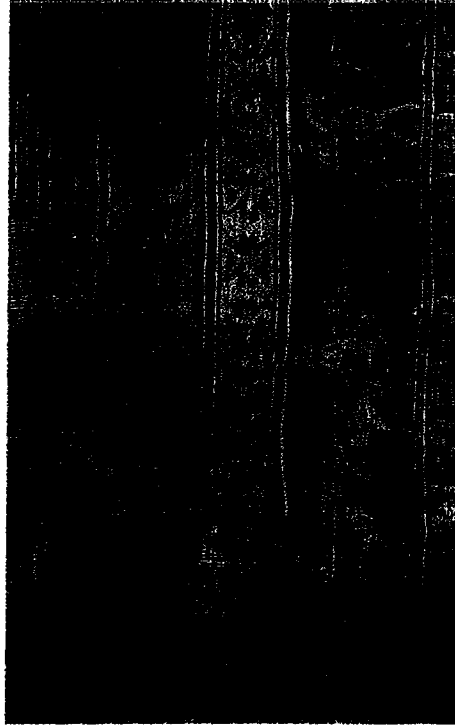
Harita: Pazyrik Kurganları'nın Coğrafi Konumu



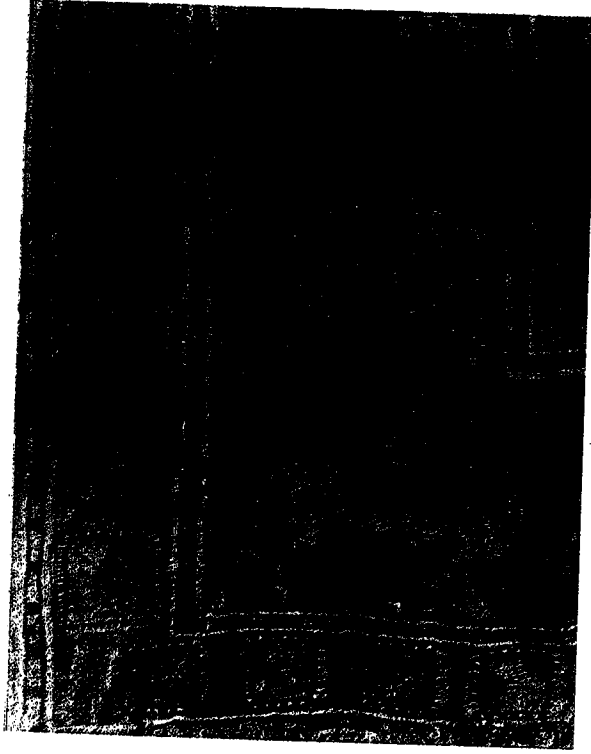
Resim 1: Pazyrik 5. Kurgan'ın Durum Planı (Rice 1961: Fig.21)



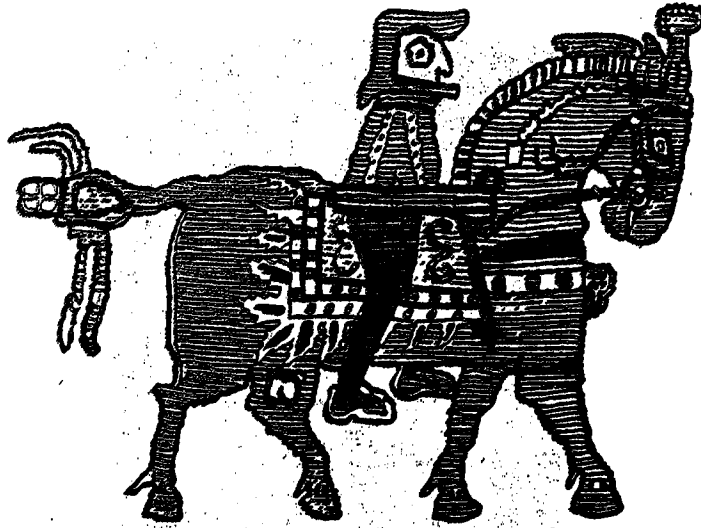
Resim 2: Büyük Halı'nın Çizimi (Jettmar 1967: Fig.103)



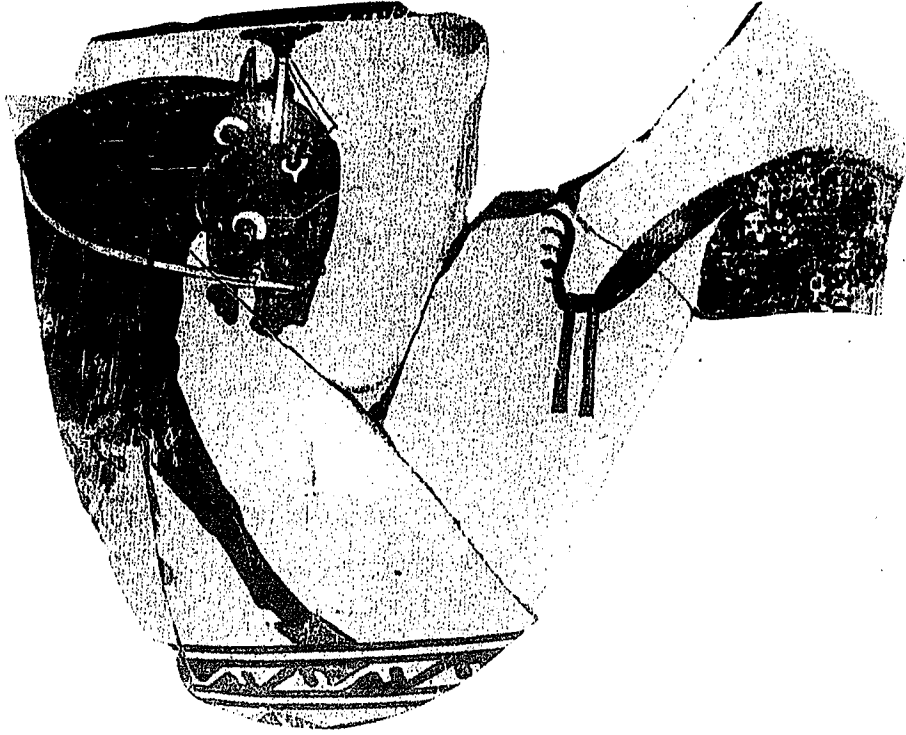
Resim 3: Büyük Halı'nın Sağ Alt Köşesi (Diyarbakirli 1993: Res.29)



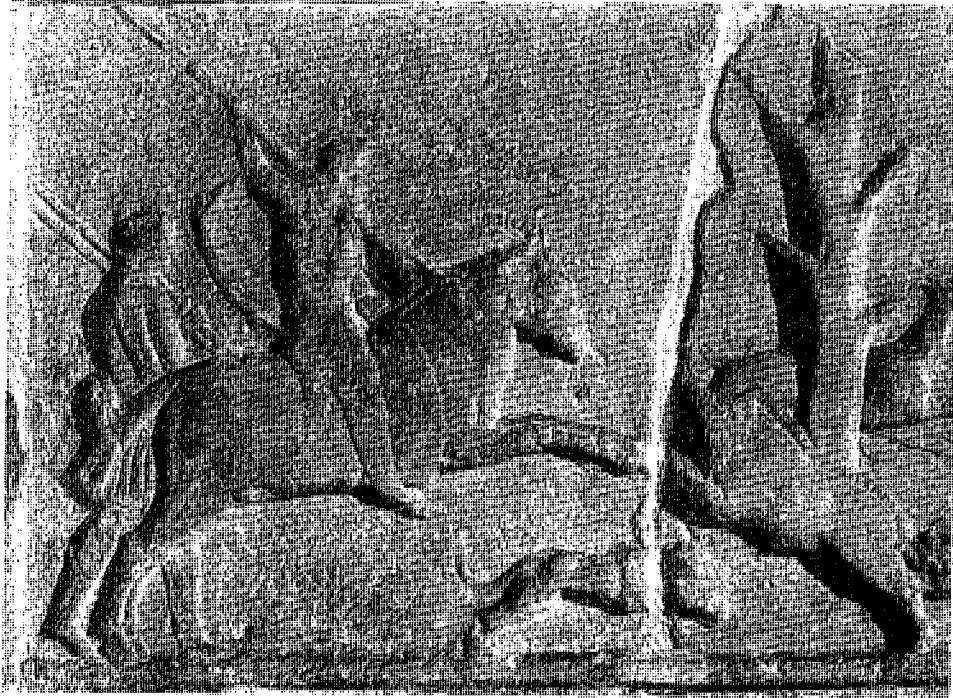
Resim 4: Büyük Halı'nın Sol Alt Köşesi (Jettmar 1967: Pl.19)



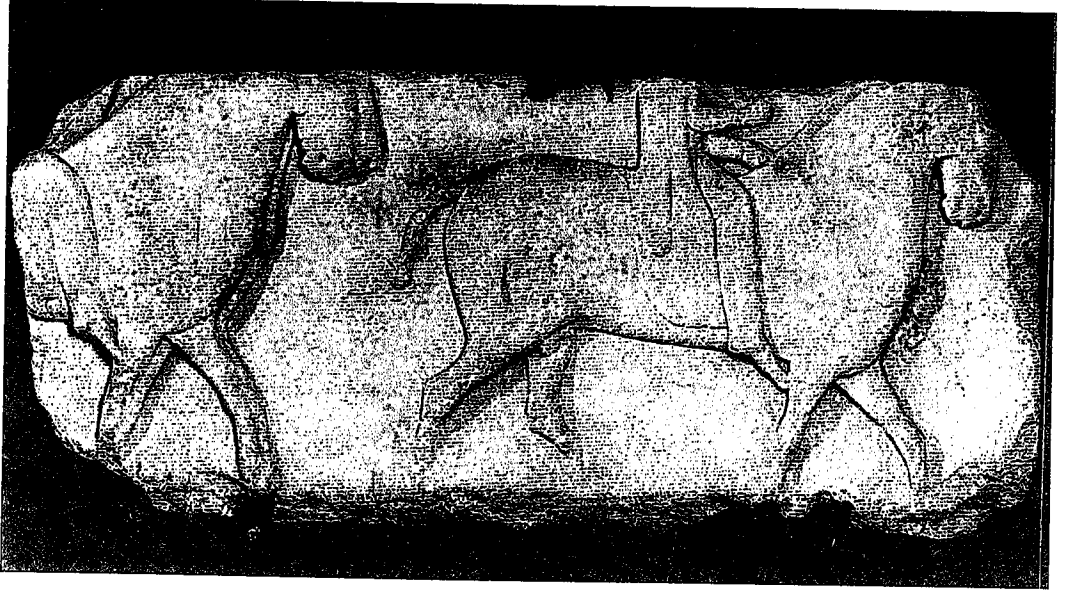
Resim 5: Büyük Halı'daki Süvari ve At Figürleri (Rice 1961: Fig.47)



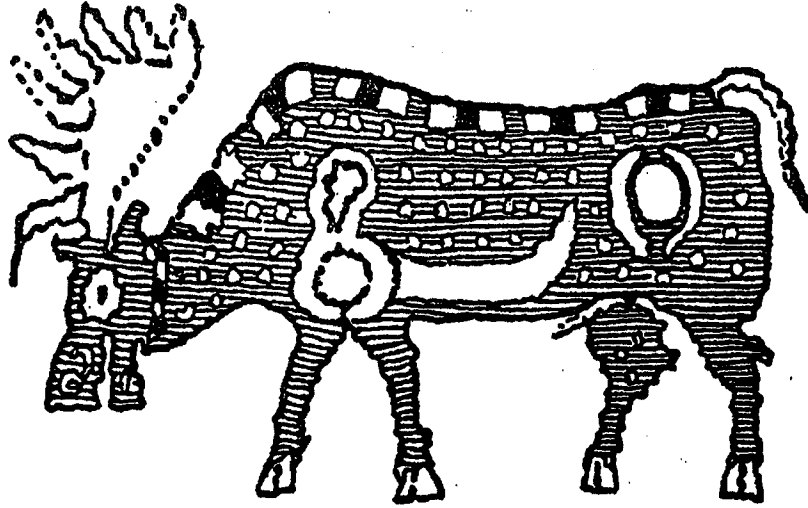
Resim 6: Maşat Höyük'ten At Figürlü Çanak Parçası (Özgüç 1982: Lev.64/1 a-b)



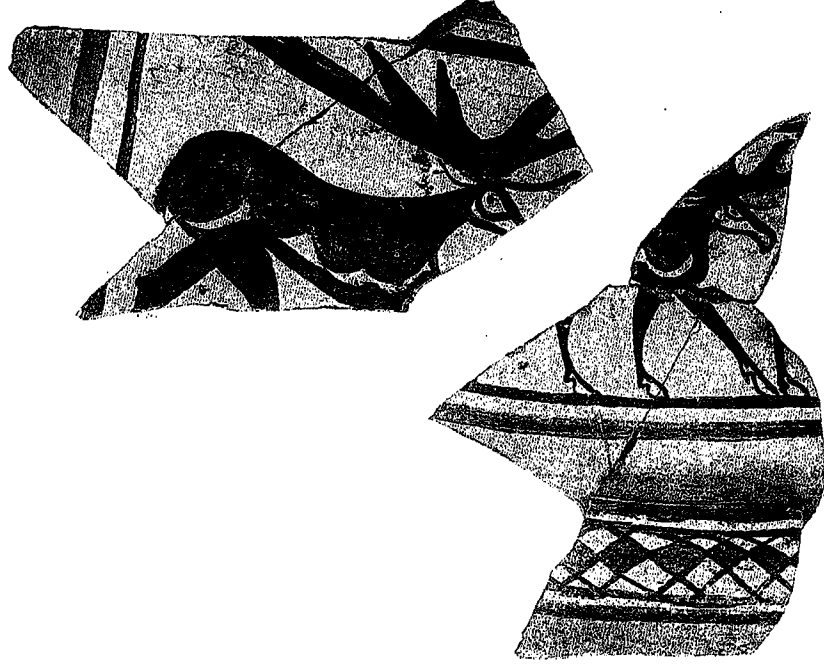
Resim 7: Çavuşköy Mezar Steli (Borchhardt 1968: Taf.53/1)



Resim 8: Ergili'den Kabartma Parçası (Borchhardt 1968: Taf.45/2)



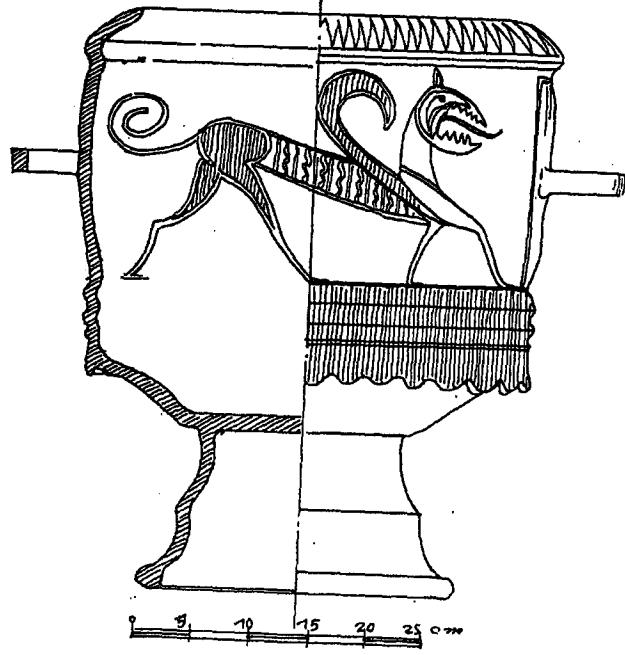
Resim 9: Büyük Halı'daki Geyik Figürü (Rice 1961: Fig.46)



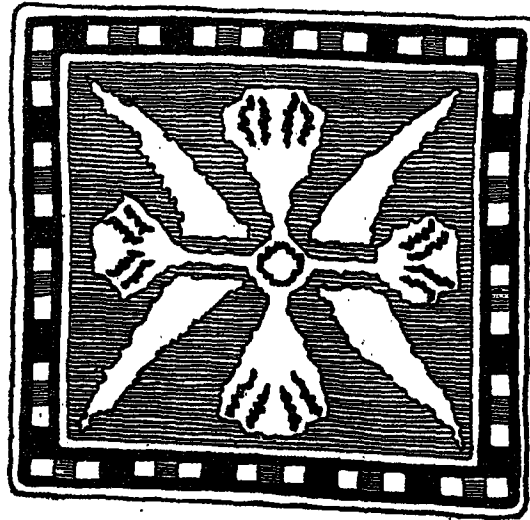
Resim 10: Kültepe'den Geyik Figürlü Çömlek Parçaları (Özgüç 1971: Lev.XXII/1-2)



Resim 11: Büyük Halı'daki Grifon Figürü (Rice 1961: Fig.45)



Resim 12: Alaca Höyük'ten Grifon Figürlü Ayaklı Çömlek (Koşay/Akok 1966: Lev.70/1)



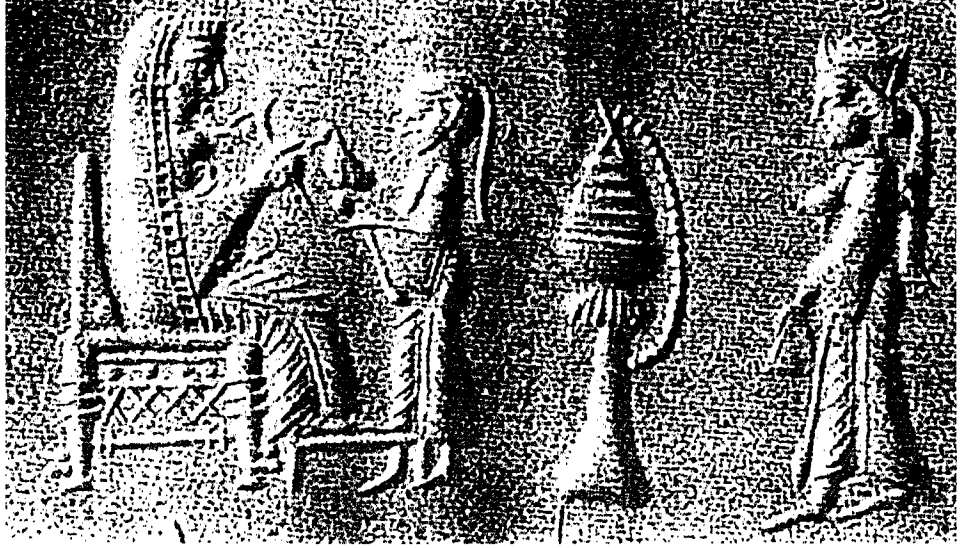
Resim 13: Büyük Halı'daki Hun Güllü Motifi (Rice 1961: Fig.44)



Resim 14: Küçük Halı'nın Çizimi (Henkelman 1997: Abb.3)



Resim 15: Aksakal Mezar Steli (Borchhardt 1968: Taf.50)



Resim 16: Louvre Müzesi'nden De Clercq Silindir Mühürü (Daems 2001: Fig.170)



Resim 17: Ergili'den Lahit Parçası (Borchhardt 1968: Taf.45/1)

ORTA ASYA' DA BİR ORTAÇAĞ YAPISI OLAN DİGGÂRÂN CAMİSİ

*Diggaran Mosque from the
Medieval Central Asia*

İbrahim ÇEŞMELİ*

Diggârân Mosque is situated south of the Khazara village near the west of the Nevai province in Özbekistan.

Some of the scientists have considered that the Diggârân Mosque was constructed in the ancient town which was named "Kök (Kuk)" and "Kökşibâğan (Kukşibagan)" by the Arabian geographers. The ruins of adobe ramparts and citadel which belong to that town can be still seen nowadays.

The mosque has no inscription and no information referring to the mosque in the manuscripts. The muqarnas ornaments, measures of bricks, ceramics, pillars and the construction indicate that Diggârân Mosque was constructed between the 10-11th. century

Diggârân Mosque has a square plan with a central dome carried by four pillars, small domes on each corners and vaults on each sides which were built by balkhi technique (except the east vault). The central dome rests on octagon drum which have squinches on four corners.

Except the east wall of the mosque, the other walls were constructed with adobe. Pillars, arches and the upper layer of the mosque were constructed with bricks. The east part where is the main entrance, was reconstructed with bricks in the beginning of the 20th. century. The huge arches which carry the central dome have protruding ornaments which look like statues.

The west wall mihrap nich, probably was constructed at the beginning of the 20th. century. Stepped muqarnas and cornice muqarnas ornaments are used in the transition to the domes and vaults except the east part. Construction of Diggârân Mosque is an initial and unique model in the Central Asian architecture. Its construction was probably originated from the fire temples.

* Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Diggârân¹ Camisi bugün Amu Derya (Ceyhun, Oxus) ve Sır Derya (Seyhun, Jaxartes) nehirleri arasında yer alan, tarihte Soğdiyana, Maveraünnehir, Turan, Transoxiana gibi isimlerle anılan bölgede bulunan Özbekistan'da, Buhara ile Semerkand şehirleri arasında kalan Nevai (Kermine) şehrine bağlı ve bu şehrin 30 km. batısındaki Hazara köyünün (Buhara'nın 60 km. kuzeydoğusunda) 1-2 km. güneyinde, Zerefşan nehrinin kanallar vasıtasıyla suladığı Kızılkum çölünde yer almaktadır. Birçok araştırmacı tarafından incelenen ve halen gizemini koruyan Diggârân Camisi, Orta Asya'da günümüze kadar ayakta kalmış ender ortaçağ yapılarından biridir. Cami boyutlarıyla mütevazı bir yapı olmasına rağmen, tasarımıyla mimarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir.

1998 ve 2003 yıllarında araştırma gezisi için gittiğim Özbekistan'da, Diggârân Camisi'ni ve caminin bulunduğu şehir harabesini yerinde detaylı bir şekilde inceleyerek, gerekli fotoğraflama ve ölçüm alma işlemlerini yerine getirdim².

Diggârân Camisi, muhtemelen Arap coğrafyacılarından İbn Hurdadbih (9. yüzyıl) ve Kudâme'nin (10. yüzyıl) belirttiği ve bugün harabe durumundaki eski Kökşibâğan³

(Kükşibagan) şehrinde yer almaktaydı. İbn Hurdadbih şöyle kaydetmiştir, "Buhara'dan Şarga kadar 4 fersahtır⁴, sonra (Şarg'dan) Tavavis'e 3 fersahtır, sonra (Tavavis'ten) Kökşibagan'a 6 fersahtır. Buradan güneye doğru yönelirseniz Çin dağlarıyla karşılaşsınız, Kökşibâğan'dan Kermine'ye kadar olan mesafe 4 fersahtır". Kudâme ise, "Buhara şehrinde Şarga kadar mesafe 4 fersah, Şarg'dan Tavavise kadar 3 fersah, Tavavis'ten Kök'e kadar 3 fersahtır. Burası bir köy olup Türk hükümdarı buradan yağma akını yapmıştır. Bu yerin güneyindeki Çin'e kadar ki ülkeler dağlıktır. Kök'ten Kermine'ye 4 fersahtır" diye kaydetmiştir⁵. Bu ufak şehir, kaynaklarda verilen mesafeler göz önünde bulundurulduğunda tarihte Buhara bölgesi içinde yer almaktaydı⁶. Kalıntılardan anlaşıldığına göre şehir; iç kale, şehristan (asıl şehir) ve rabad (şehrin dışı) bölümlerinden oluşmaktaydı. Bu tip şehir tasarımları, İslamiyet sonrası (8. yüzyıl sonrası) ortaçağ Orta Asya şehirlerinde uygulanan yaygın bir şemadır⁷. Bu üç bölümlü şehir tasarımları, İslamiyet öncesi feodal dönem (M.S. 5-8. yüzyıl) Orta Asya'sında yapılmış olan kale ve şehir kısımlarından oluşmuş iki bölümlü ufak şehir planlamalarından gelişmiştir. Genellikle İslamiyet öncesi ve sonrası ortaçağ Orta Asya şehirlerinin surları ve kaleleri dörtgen planlı olup kulelerle tahkim edilmişlerdi⁸. Kökşibâğan şehrinin kalesi, şehristan bölümünün kuzeyinde yer almaktadır. Günümüzde şehir surları az bir yükseltiye sahip tümsekler halinde kalmıştır. Şehir surları, yaklaşık 254 x 153 m. ölçülerinde olup dikdörtgen planlıdır. Fakat şehrin kuzey surlarının izi günümüze ulaşmamıştır. Kalesi

¹ "Diggârân" isminde yer alan "dig" kelimesi Farsça bir kelimedir ve "kazan, çömlek" anlamına gelmektedir. "gâr" Farsça kelime eki ise "yapan, yapıcı" anlamındadır. "ân" Farsça'da kullanılan bir çoğul ekidir. Bu kelime ve eklerin birleşiminden meydana gelen Diggârân ismi "kazancılar, çömlekçiler" anlamına gelmektedir bkz.; F. Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 1997, s. 33, 185, 277, 285; İ. Olgun- C. Draşan, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Ankara 1984, s. 164.

² Caminin bulunduğu yerleşimde 14. yüzyılda yaşadığı düşünülen Diggârân isimli bir sufiden dolayı konumuz olan cami yerel halk tarafından Diggârân ismiyle anılmaktadır. Caminin yakınındaki köyün isminden dolayı yapı, Hazara veya Kışlak Hazara adıyla da tanınmaktadır. Bu çalışmada, caminin yerel ismi olan Diggârân ismini kullanmayı doğru buldum. Diggârân Camisi konusunu 1999 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırladım. Fakat geçen süre içinde yaptığım incelemelerle edindiğim bilgiler doğrultusunda yeniden değerlendirdiğim Diggârân Camisi konusunu, bu çalışmada tekrar ele aldım.bkz.; İ. Çeşmeli, *Kışlak Hazara Camisi ve Dört Eyvan Şemasının Asya'daki Erken Gelişmesi*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1999, s. 25-41.

³ "Kökşibâğan" isminde yer alan "kök" kelimesi Türkçe bir kelimedir ve "gök, mavi" anlamına gelmektedir. "bâğ", kelimesi ise Farsça bir kelimedir ve "bağ, bahçe" anlamına

gelmektedir. "ân" Farsça çoğul ekidir. Bunların birleşiminden oluşan Kökşibagan ismi "gök bahçeleri, gök bağları" anlamına gelmektedir. bkz.; F. Devellioğlu, *a. g. e.*, s. 33, 64; M. Ergin, *Orhun Abideleri*, İstanbul 2000, s. 103.

⁴ Bir fersah ortalama 5000 m.'dir. bkz.; Ş. Sami (ed. M. Tulum), "fersah", *Kâmûs-ı Türki*, C.1, İstanbul 1985, s. 371.

⁵ Kodama İbn Dja'far, (ed. M. J. de Goeje), *Kıtab Al-Kharadj*, Leiden 1889, s. 203; İbn Khordadbeh, (ed. M. J. de Goeje), *Kıtab Al-Masallık Wal-Mamalik*, Leiden 1889, s. 25-26; O. G. Bolşakov, "Zametki po İstoriçeskoy Topografii Dolini Zarafşana v IX-X vv", *Kratkie Soobşçeniya Institutu İstorii Materialnoy Kulturi*, 61, 1956, s. 22

⁶ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 26-27.

⁷ S. Hmelniçkiy, *Mejdu Arabami i Turkami*, Berlin 1992, s. 18-35.

⁸ S. Chmelniçkiy, *Zwischen Kuschanen und Arabern*, Berlin 1989, s. 17-35.

ise yaklaşık 63 x 40 m ölçülerinde olup dörtgen planlıdır. Kalenin günümüze güney, batı ve doğu duvarları kısmen ayakta kalmıştır. Fakat bugün kuzey duvarından bir iz yoktur. Günümüze kalıntıları ulaşan kale duvarlarının en yüksek kısmı yaklaşık 6 m.'dir. Kale ve şehir surları kerpiçten ve pahasadan (dövülmüş killi balçık) yapılmıştır. Kale 2197 m², şehristan 27.962 m² ve rabad bölümü 40.000 m² 'lik bir alanı kaplamaktaydı. Şehirde İslamiyet öncesine ve sonrasına ait keramik parçaları bulunması yanında, camide yapılan incelemelerde 10-12. yüzyıl arasına tarihlenen keramik parçaları da tespit edilmiştir. Ayrıca şehir harabesinde, keramik fırınları kalıntıları ve cam parçaları da bulunmuştur. Muhtemelen şehir, İslamiyet öncesinde bölgenin yerel halkı Soğdlular tarafından kurulmuş ve şehir İslamiyet sonrasında geliştirilerek kullanılmaya devam edilmiştir. Zereşan nehrine bağlı sulama kanalları vasıtasıyla sulanan verimli toprakları ve bölgeden geçen İpek Yolu sayesinde bu küçük şehir harabesinin bulunduğu mevki, tarih boyunca Orta Asya'nın önemli bir bölgesi olmuştur. Muhtemelen şehir halkı keramik üretimiyle, tarımla ve ticaretle ilgileniyordu. Ayrıca yöre halkı eskiden kazancılıkla uğraşıyordu. Bugün bu şehir harabesinin kuzeyinde bulunan Hazara Köyünün halkı keramik üretim atölyeleriyle, tarımcılık ve hayvancılıkla geçinmektedir⁹ (çiz. 1/ res. 1).

Cami, 14. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen bir sufi ve çömlekçilerin koruyucusu olarak bilinen ve adı bir çok efsaneye karışmış Evliya Diggârân'nın ismiyle anılmaktadır. Diggârân'a atfedilen tuğladan yapılmış kare planlı ve tek kubbeli ufak çilehanesi ve mezarı caminin güneydoğusunda köyün mezarlığında, Diggârân'nın ismiyle anılan külliye içinde yer almaktadır. Bu külliye, 1994 yılında yapılmış olan kare planlı ahşaptan dört destekli ve tütekli örtüye sahip yeni bir cami de

bulunmaktadır. Aynı zamanda mezarın yanında ateş yakılan bir sunak ve üzerine bez parçaları sarılmış ahşap bir direk de bulunmaktadır. Bunlar, halen Zerdüştlük ve Şamanizm geleneklerinin bölgede sürdürüldüğünü göstermektedir¹⁰.

Diggârân Camisi, kalenin dışında ve hemen güneybatı köşesinde bulunmaktadır. Cami, dıştan 16.35 x 16.20 m., içten 14.20 x 13.70 m. ölçülerinde, kareye yakın plandadır. Mekanın ortasında kare bir alan yaratan dört yuvarlak sütun, sivri kemerler vasıtasıyla üst örtüyü taşımaktadır. Bu dört sütundan çıkan ve üst örtüyü taşıyan sivri kemerler, hem sütunlar arasında, hem de sütunlarla duvarlar arasında bağlantı kurmaktadır. Sütunları birbirine bağlayan dört büyük sivri kemer üzerinde, dört köşesinde sivri kemerli trompların olduğu sekizgen kasnakla hafifçe sivrilen merkezi kubbeye geçilmektedir. Yapının dört köşesinde oluşan kare alanların üzeri sütun, duvar ve küçük sivri kemerler ile taşınan birer küçük kubbe ile örtülüdür. Caminin dört yanındaki dikdörtgen alanların üzeri ise duvar, sütunlar, küçük ve büyük sivri kemerler ile desteklenen tonozlarla örtülüdür. Yapının sütunları, kemerleri, tonozları, kubbeleri ve doğu cephesi tuğladan kuzey, güney ve batı cepheleri ise kerpiçten ve pahasadan yapılmıştır. Cami kare planlı, dört sütunlu, merkezi kubbeli tipte bir yapıdır¹¹ (çiz. 2-7).

20. yüzyıl başında bakımsız halde olan Diggârân Camisi, 1910 yılında önemli bir onarım geçirmiştir. Bu onarım sırasında caminin doğu bölümü yeniden inşa edilmiştir. Doğü bölümündeki kapı, pencereler, küçük kubbeler, tonoz, duvarlar ve küçük kemerler tuğladan yapılmıştır. Muhtemelen mihrabı da bu onarım sırasında değiştirilmiştir. Aynı onarım sırasında camiyi desteklemesi için

⁹ A. Yakubovskiy "Arheologičeskaya Ekspeditsiya v Zeraşanskuyu Dolinu 1934 g", *Trudi Otdela Vostoka Ermitaja*, C. II, Leningrad 1934, s.130, 134-135, pl. 4, 6; V. Varonina, "Nekotorie Dannie o Pamyatnikah Zodčestva Uzbekistana", *Arhitekturoe Nasledstvo*, Moskva 1953, s. 107; V. A. Nilsen, "Mečet Diggaron v Selenii Hazara", *Trudi Institututa İstorii i Arheologii*, vıp. 7, Taşkent 1955, s. 71; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya Arkhitektura Buharskogo Oazisa*, Taşkent 1956, s. 29; İ. Çeşmeli, a. g. e., s. 26, pl. 7-8, res. 4-11; S. Hmelniçkiy, *Mejdu...*, s.72

¹⁰ İ. Çeşmeli, a. g. e., s. 26, res. 12-23; A. Yakubovskiy, a. g. e., s. 136; V. Varonina, a. g. e., s 107; Ayrıca bir sufi olan Diggârân'nın yaşamı, cami ve külliye'deki yapılar hakkında Hazara Köyü'nün imamlarından Sadullah bey ve Hammuraev Turdı Murat'tan bilgi alınmıştır.

¹¹ İ. Çeşmeli, a. g. e., s. 29, pl. 9, 11-15, çiz. 10 ; A. Yakubovskiy, a. g. e., s. 137, 139, pl. 5; V. Varonina, a. g. e., s. 107, 109, pl. 2; S. Hmelniçkiy, *Mejdu...*, s. 73; V. A. Nilsen, *Mečet Diggaron...*, s. 62-66, pl. 4; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 30-31, pl. 5; B. N. Zasıpkin, *Arhitektura Sredney Azii*, Moskva 1948, s. 34-37, pl. 19.

güney ve doğu cephesine konulan ahşaptan sundurmalar 1965 yılında kaldırılmıştır¹².

Diggârân Camisi'nin sonradan yapılan mihrabı batısında, ana girişi ise doğusundadır. Yapının kuzey, güney ve batı duvarları, geleneksel tarzda içine saman katılmış killi balçıktan meydana gelmiş kerpiçten (pişmemiş tuğla) ve pahasadan (ahşap kalıplar arasında dövülmüş killi balçık), sonradan yapılan doğu duvarı ise tamamıyla tuğladan inşa edilmiştir. Duvarlar killi balçık harcıyla örülmüştür. Muhtemelen doğu cephesi daha önce kerpiçtendi. Kerpiçten ve pahasadan olan duvarlar, zeminden yaklaşık 1 m. yüksekliğindeki tuğla duvarlar üzerinde yükselmektedir. Kerpiç ve pahasadan duvarlar yukarıya doğru daralmakta ve eğim yapmaktadır. Duvarların kalınlığı altta 1 m., üstte ise 30 cm.'dir. Kerpiç ve pahsa duvarlar üstte bir tuğla sırası ile sonlanmaktadır. Eğimli duvar yapma geleneği Orta Asya mimarisinde yaygındır ve bu tarz duvarlar yapıların sağlamlığını arttırmak için uygulanıyordu. Kerpiç ve pahsa duvarların dıştan yüksekliği yaklaşık 7.55 m.'dir. Sonradan tuğladan yapılmış olan doğu bölümünün yüksekliği ise yaklaşık 6 m.'dir. Belki cami ilk yapıldığında doğu duvarının yüksekliği, kerpiç duvarlarla aynı hizadaydı. Muhtemelen bu pahasadan ve kerpiçten yapılmış olan duvarlar zaman içinde ihtiyaç duyuldukça yenilenerek günümüze ulaşmıştır. Dış zeminden kubbenin tepe noktasına kadar olan yükseklik 12.20 m.'dir. İç zemin, dış zeminden 50 cm. kadar aşağıda olup, iç zeminden kubbeye kadar olan yükseklik 12.70 m.'dir. Caminin duvarları taş temeller üzerinde yükselmektedir. Caminin temeli killi toprak ile sağlamlaştırılmıştır. Caminin döşemesi 22 x 22 x 4 cm. ölçüsündeki tuğlalarla kaplanmıştır. Fakat caminin eski döşemesi killi, samanlı kerpiçten yapılmıştır. Yapıya, sonradan tuğladan yapılmış olan doğu yönündeki ana kapıyla girilmektedir. Bu kapının yüksekliği 2 m., genişliği 95 cm. ve duvar kalınlığı 85 cm.'dir. Belki de bu basit kapının olduğu yerde, daha

önce bir portal bulunuyordu. Fakat bu kesin değildir. Çünkü ortaçağda yapılan birçok yapı portalsizdi. Bu kapının iki yanında kapı görünümünde birer dikdörtgen pencere yer almaktadır. Bu pencerelerden solda olanı 1.20 m. genişliğinde, yaklaşık 2 m. yüksekliğindedir. Buradaki duvar kalınlığı 72 cm.'dir. Sağda yer alan ve yine kapı görünümündeki dikdörtgen pencere 1.17 m. genişliğinde, yaklaşık 2 m. yüksekliğindedir. Bu kısımda duvar kalınlığı 74 cm.'dir. Bu iki pencerenin üzerinde, sivri kemerli birer küçük pencere yer almaktadır. İç zemin dış zeminden daha aşağıda olduğu için doğu yönündeki ana kapıdan iç mekan zeminine merdivenle inilmektedir. Caminin kerpiçten yapılmış güney duvarının ortasında da bir yan giriş bulunmaktadır. Bu giriş 2.11 m. yüksekliğinde, 1.03 m. genişliğinde olup buradaki duvar kalınlığı 1 m.'dir. Muhtemelen bu yan giriş de sonradan yapılmıştır. Caminin kerpiçten yapılmış kuzey duvarının batı köşesine doğru yakın bir zamanda açılmış kapı görünümünde dikdörtgen bir pencere daha yer almaktadır. Bu pencere 1.65 m. yüksekliğinde, 1.17 m. genişliğindedir. Buradaki duvar kalınlığı da 1 m.'dir. Yapının kuzey duvarı, içe doğru hafifçe yamukluk göstermektedir. Cami, dış zeminden biraz yükseltilmiş tuğladan bir platform üzerinde yükselmektedir¹³ (res. 2-4).

Caminin ortasında, kare bir alan yaratan ve büyük sivri kemerler vasıtasıyla merkezi kubbeyi taşıyan çapları 1.24-1.32 m. (ortalama 1.28 m.) arasında değişen tuğladan dört sütun bulunmaktadır. Bu sütunların zeminden 1.55 m. derinliğine kadar inen tuğladan yapılmış temelleri 1.92 x 2.05 m. ölçüsündedir. Bu temeller, 23 x 23 (22,5) x 3 cm., 26 x 19.50 cm. ölçüsündeki tuğlalardan yapılmıştır. Temeldeki tuğlalar, önce killi balçık ve sonra alabastır harcıyla örülmüştür. Bu temeller, sütunların taşıyıcılığını kuvvetlendirmektedir¹⁴ (çiz. 8-9). Sütunlar, kemer başlangıcına kadar

¹² Caminin onarım tarihi ahşap sundurmadaki bir sütun üzerine oyulmuştur. Bu sundurma yukarıda bahsettiğimiz gibi sonradan kaldırılmıştır. bkz.; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 72; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 30, 35; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 29.

¹³ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 29-31, res. 24-28; A. Yakubovskiy, *a. g. e.*, s. 137-138; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 73-78; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 107-116, res. 1; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 61-75; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 29-35, res. 4

¹⁴ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108, 111, çiz. 6; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 72; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 30, 33, 100, çiz. 8, 44; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 55, 74.

3 m. yüksekliğindedir¹⁵. 55 cm. yüksekliğindeki tuğladan yapılmış yuvarlak kaideler, antikçağ yunan sütun kaidelerine andırmakta ve attika ion sütunları kaideleri tarzında boğumludur. Bu tip kaideler, muhtemelen Orta Asya'da Greko-Baktarian ve sonra Kuşan mimarisi yoluyla yaygınlık ve süreklilik kazanmıştır¹⁶ (çiz. 10-11). Diggârân Camisi'nde bulunan sütunların gövdeleri, alternatif olarak sıralanmış olan dikine yerleştirilmiş tek sıra tuğla ve yatay olarak yerleştirilmiş üç sıra tuğladan meydana gelmiş ve tuğla örgüsünde alabastır harç kullanılmıştır¹⁷. Bu tarz tuğla örgüsü, Part mimarisinden başlayarak İslamiyet öncesi ve sonrası İran ile Orta Asya mimarisinde uygulanmıştır¹⁸. Camide yer alan sütunlarda başlık yoktur. Bunun yerine, 10 cm. kalınlığında ve 1.25 m. uzunluğunda ahşap bir levha kullanılmıştır¹⁹(çiz. 12). Sütunların arası 4.80 m. ve sütunlarla duvarlar arası ise 2.52-2.93 m (ortalama 2.70 m.) arasında değişmektedir. Sütunların üstündeki ahşap levhaların hemen üzerinden çıkan ve merkezi kubbeyi taşıyan tuğladan örülmüş üç merkezli büyük sivri kemerler, sütunları birbirlerine bağlanmaktadır. Sütunlardan çıkan ve yanlardaki tonozlar ile köşe küçük kubbelerini taşıyan tuğladan küçük sivri kemerler ise duvarlar ile sütunlar arasında bağlantı kurmaktadır. Merkezdeki büyük kemerler ve köşelerdeki küçük kemerler, üst örtülerden gelen baskıyı sütunlara ve duvarlara dağıtmaktadır. Kemerlerin başlangıç yerlerinde giriş delikleri bulunmaktadır. Bugün halen bu deliklerde, ahşap giriş parçaları yer almaktadır²⁰ (çiz. 13-15 / res. 5).

¹⁵ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 32; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 55, 74.

¹⁶ S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 55, 74; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 67; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 33, 100, çiz. 8, 44; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 110-111, çiz.6, res.5

¹⁷ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 32, çiz. 19-20, res. 50, 51; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108

¹⁸ Diggârân Camisi sütunlarına benzer Assur Sarayı (Irak / M.S. 2. yüzyıl) ve Tarikhane Camisi (İran / Damgan / 750-786) sütunları için bkz.; A. U. Pope (ed.), *A Survey of Persian Art*, Oxford-Newyork 1938-1939, s. 422-423, 966, çiz. 335, 991b

¹⁹ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108, 111, çiz. 7; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 32, çiz.23, res. 52

²⁰ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33, çiz. 24-25 res. 53; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74-75; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108, 110, 111, çiz. 9, res. 3-4; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 64, çiz., 3; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 35, çiz. 9, res. 6.

Merkezde bulunan geniş sivri kemerlerin alt genişliği 1.25 m.'dir. Merkezdeki büyük kemerlerin alt genişliğinde, tuğladan yapılmış 1 m uzunluğunda onar adet heykelsi görünüşte çıkıntılı süslemeler yer almaktadır²¹. Bu süslemelerden güney ve kuzey kemerlerindeki, yuvarlak kenarlı olup üçlü yonca yaprağı tipindedir. Batı ve doğu kemerlerindeki ise, daha keskin kenarlı olup kırlangıç kuyruğu tipindedir²² (çiz. 16). Bu süslemelerin tipinde başka bir örnek bilinmemektedir. Bu süslemeler, muhtemelen milattan önce yapılmaya başlayan ve daha sonra uygulanmasına devam edinilen Hindistan Budist mimarisindeki kaya tapınaklarındaki (Chaitya) ahşap mimari etkili taşa oyulmuş çıkıntılı süslemelere sahip kemerlerden kaynaklanmıştır²³. İslami yapılarda yaygın olarak kullanılan dilimli kemerler, Diggârân Camisi kemerleri ile kısmen benzerlik göstermesine karşın Diggârân Camisi kemerlerinin kendine has özellikleri vardır²⁴. Tuğladan yapılmış kemerlerin ve süslemelerin üzeri alabastır sıva ile kaplanmıştır. Yapının ortasında dört sütunla meydana gelmiş kare alandan, sütunlarla ve büyük sivri kemerle taşınan merkezi kubbeye, büyük kemerlerin üzerindeki tuğladan örülmüş olan sekizgen kasnak ile geçilmektedir. Bu kasnağın köşelerinde, dıştan da belli olan sivri kemerli tromplar bulunmaktadır. Tromplar, dikine yerleştirilmiş tuğlalarla örülmüştür. Trompların aralarında sivri kemerli kör nişler bulunmaktadır. Bu kör nişlerden güneyde olanın ortasına bir pencere açılmıştır (res. 6-7). Kasnağın üzerinde yükselen tuğladan örülmüş hafifçe sivrilen merkezi kubbe 5.40 m. çapındadır²⁵ (çiz. 17 / res. 8-9). Sivrilen kubbe tipi, muhtemelen Hindistan'da eğilmiş dallardan hazırlanan kalıplar üzerine örülen "lotus kubbe" denilen kubbelerden kaynaklanmıştır. "lotus kubbe" tipi önceleri

²¹ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 110; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 32, çiz.26.

²² V. Varonina, *a. g. e.*, s. 111, çiz. 8; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 74-75; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 32, res. 54-55

²³ P. Brown, *Indian Architecture*, Bombay 1959, s. 21,27, çiz. XIX, XXV.

²⁴ S. Hmelnskiy, *a. g. e.*, s. 75; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33

²⁵ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33, çiz. 28, res. 56-65, 83-100, 104; V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 62-64; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 31; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 111, 114,116, çiz. 2, res. 13

Hindistan'daki Budist mimari de uygulanıyordu. Daha sonra bu tarz kubbeler Hindistan'daki İslami yapılarda uygulanmaya devam edilmiştir. Bu kubbe tipi daha geç dönemlerde yapılan Rus mimarisinde de kullanılmıştır²⁶. "lotus kubbe" denilen kubbelerden daha farklı tipte olan hafifçe sivrilmiş kubbeler, özellikle İslami dönem Orta Asya ve İran mimarisinde yaygın olarak uygulanmıştır. Hafifçe sivrilmiş kubbeler hava koşullarına dayanıklı olması amacıyla bu tipte yapılmıyordu. Caminin merkezi kubbesinin tepesinde daha önce 1 m. çapında bir açıklık bulunuyordu ve üzerinde de kireç taşından yapılmış sırlı tuğla ile kaplı aydınlık feneri yer alıyordu. Fakat bugün aydınlık feneri kaldırılmış, açıklıkta kapatılmıştır. Merkezi kubbe izlerinden anlaşıldığına göre, muhtemelen sonradan kısmen yenilenmiştir²⁷. Kare bir mekan üzerinde yükselen ve köşelerinde trompları olan sekizgen kasnaklı kubbeli tasarımlar, Sasani mimarisinden kaynaklanmıştır²⁸. İran'da Sasani mimarisi ile uygulanmaya başlayan bu konstrüksiyon İslamiyet öncesi ve sonrası Orta Asya ve İran mimarisinde yaygın olarak kullanılmıştır. Diggârân Camisi'nin köşelerindeki kare alanların üzerini sütun, duvar ve iki küçük sivri kemerin taşıdığı tuğladan yapılmış yaklaşık 3 m. çapındaki küçük kubbeler örtmektedir²⁹. Yapının kuzeybatı ve güneybatı köşelerindeki kare alanlardan hafifçe sivrilmiş küçük kubbeler, tuğladan basamaklı mukarnaslarla geçilmektedir (res. 10-11). Bu basamaklı mukarnaslar, küp şeklinde tuğladan konsolların birbirleri üzerine gelmesiyle bindirme tekniği ile meydana gelmiştir (çiz. 18 / res. 12). Orta Asya mimarisinde basamaklı mukarnaslar, özellikle 11. yüzyıldan itibaren yaygınlık göstermeye başlamıştır. Kuzeybatı ve güneybatı köşelerindeki küçük kubbeler, merkezi kubbe de olduğu gibi kısmen yenilenmiştir. Yapının sonradan yapılmış olan kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerindeki kare

alanların üzeri sütun, duvar ve iki küçük sivri kemerin taşıdığı yuvarlak kubbelerle örtülmüştür. Kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerindeki kare alanlardan kubbelerle pandantiflerle geçilmektedir (res. 13). Muhtemelen daha önce bu köşelerde yer alan kubbelere, basamaklı mukarnaslarla geçilmekteydi³⁰. Yapının dört yanındaki 3 x 5.50 m. ölçülerindeki dikdörtgen alanların üzeri duvarın, iki sütunun, bir büyük ve iki küçük sivri kemerin desteklediği tonozlar ile örtülmüştür. Bunlardan batı, güney ve kuzey yönündekiler, Sasani tromplarından gelişmiş, İran ile Orta Asya mimarisinde yaygın olarak kullanılan "belhi" veya "tromplu tonoz" denilen, tuğladan yapılmış yerel tonoz tipiyle örtülmüştür. Bu tip tonozlar, dikdörtgen bir alan üzerinde, tuğlaların yatay şekilde köşelerden başlayarak, çaprazlama olarak ortaya doğru örülmesiyle meydana gelmektedir (res. 14-15). Yapının doğu bölümü hariç, diğer üç yanındaki dikdörtgen alanları örten "belhi" tipi tonozları taşıyan iki küçük kemerin üzerinde, karşılıklı olarak yer alan tuğladan yapılmış 43 cm. genişliğinde mukarnas kornişler bulunmaktadır (res. 16). Bu mukarnaslar, yan yana sıralanmış tuğladan konsolların arasında oluşmuş dört nişin içi, birbirini kesen tuğlalardan yapılmış kırlangıç kuyruğu tipindeki motiflerle dekoratif hale getirilmiştir. Bu dekoratif amaçla yapılan tuğlalar, alabastırla birbirlerine tutturulmuştur. Bu mukarnaslardan batı yönündekiler, kuzey ve güney yönündekilere göre biraz daha farklıdır. Bu mukarnas kornişlerin Orta Asya mimarisinde benzer örneklerinin olmasına karşın, bu tarzda uygulama Diggârân Camisi'ne has özellikler taşımaktadır (çiz. 19). Bu mukarnas kornişlerin benzer örnekleri 11. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Üç yöndeki belhi tipi tonozların duvarla birleştiği yerin ortasında, tuğladan ufak birer aydınlık açıklığı bulunmaktadır. Fakat günümüzde bunlar dıştan kapatılmıştır. Sonradan yapılmış olan doğu yönündeki dikdörtgen alanların üstü duvarın, iki sütunun, bir büyük ve iki küçük sivri kemerin taşıdığı çapraz tonoz ile örtülmüştür (res. 17). Bu kısımda mukarnas

²⁶ E. Diez, *Die Kunst der Islamischen Völker*, Berlin 1915, s. 161, çiz. 210, 213, res. 211-212.

²⁷ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 114; S. Hmel'nitskiy, *Mejdu...*, s. 77; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33

²⁸ A. U. Pope (ed.), *a. g. e.*, s. 502 çiz. 131; J. Rosintal *Trompes et Stalactites Dans l'Architecture Orientale*, Paris 1928, s. 44-45, çiz. 41, 43; J. Rosintal, *Le Rescau*, Paris 1937, s. 10, 16, çiz. 4, 9; E. Diez, *a. g. e.*, s. 78-81, XIV-XV.

²⁹ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33-34.

³⁰ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33-34, çiz. 30, res. 76-82; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 112-113, çiz. 12; S. Hmel'nitskiy, *a. g. e.*, s. 76-77; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 32, çiz. 7

kornişler yoktur. Bugün doğu tonozunun üzeri betonla kaplanmıştır. Muhtemelen cami ilk yapıldığında, doğu yönün üzeri, mukarnas kornişlerle geçilen "belhi" denilen tonozla örtülüydü³¹. Batı duvarının ortasında sonradan betondan yapılan sivri kemerli, dikdörtgen planlı basit bir mihrap nişi bulunmaktadır. Bu mihrap, dıştan 1.28 m., içten 92 cm. genişliğinde, 44 cm. derinliğinde ve 2.66 m. yüksekliğindedir. Mihrap, duvar kalınlığı içine yapılmıştır. Yapının kuzeybatı köşesinde, günümüze ulaşmayan bir minber kalıntısı bulunuyordu. Bunun yerine bugün ahşaptan ufak bir minber yer almaktadır³².

Yapının duvarlarında ve üst bölümlerinde görülen tuğlalar 21 x 21 x 3 cm., 21 x 21 x 4 cm., 22 x 22 x 4 cm., 22 x 23 x 3 cm., 23 x 23 x 4.5 cm., 24 x 24 x 4 cm., 28 x 28 x 6 cm. 21.5 x 21.5 x 3.5-5, 23-23.5 x 23-23.5 x 4.5, 24-24.5 x 24-24.5 x 4-5, 25 x 25 x 3-4.5 cm., 26 x 26 x 4 cm. ölçüsündedir. Bunların yanında 18.5 x 6 cm., 27 x 5.5 cm., 29.5 x 5 cm., 37 x 4 cm., ölçüsündeki değişik tuğla boyutları da az sayıda görülmektedir³³. Bu tuğlalardan bazıları onarımlar sırasında sonradan konulmuştur. Caminin günümüze orijinal olarak ulaşmış olan sütunlarında kullanılan tuğlalar 21.5x 21.5 x 3 cm. ve 22 x 22 x 3.5 cm. ölçülerindedir. Diggârân Camisi, Hazara Köyü halkı tarafından halen ibadet yeri olarak kullanılmaktadır. Günümüzde, caminin batı duvarına bitişik bir misafirhane yapılmıştır.

Diggârân Camisi, tasarımı açısından Orta Asya camileri içinde bilinen tek örnektir. Ayrıca dört sütunlu merkezi kubbeli camilerin ilk bilenen örneğidir. Bu cami tipinde Orta Asya'da başka bir cami olmaması, eski

kaynaklarda hakkında bilgi bulunmaması ve herhangi bir kitabesinin yer almayışından dolayı, yapının tarihlendirilmesinde bazı problemler yaşanmaktadır. Fakat özellikle yapıda kullanılan mimari süslemeler, tuğla boyutları, sütunların örgü sistemi, caminin genel mimari tasarımı, mimari elemanları ve keramik parçaları bize tarihlendirme konusunda yardımcı olmaktadır.

Diggârân Camisi, A. Yakubovskiy tarafından 1934 yılının mayıs ayında keşfedilmiş ve cami ile şehir harabesi üzerinde ilk incelemeler, bu araştırmacı tarafından yapılmıştır. Bu incelemeden elde edilen bilgiler, 1940 yılında yayınlanmıştır. Yapının kale duvarının hemen yakınında bulunması, caminin portalsız ve merkezi planlı olması, tuğla ölçüleri, mimari formları, sütunlar, mimari süslemeleri ve keramik parçalarından yola çıkarak ve özellikle İsmail Samani Türbesi (9-10. yüzyıl) ile karşılaştırarak caminin türbeyle aynı zamanlarda veya türbeden daha önce yapılmış olabileceğini düşünmektedir. Diggârân Camisini 8-9. yüzyıla tarihlemektedir³⁴.

H. Field ve E. Prostov, 1938 yılı yayınlarında Diggârân Camisi'ni erken İslamiyet devrine 8. yüzyıla tarihlemişlerdir³⁵.

E. Schroeder, 1939 yılı yayınında Diggârân Camisi'ni tasarımı açısından ateş tapınaklarına benzetmekte ve camiyi 8-9. yüzyıla yerleştirmektedir³⁶.

M. E. Masson, 1939 yılı yayınında Diggârân Camisini 9. yüzyılın sonları 10. yüzyılın başlarına tarihlemektedir³⁷.

1948 yılı yayınında B. N. Zasıpkın, yerinde incelediği Diggârân Camisi'ni 9. yüzyıla tarihlemektedir. Caminin kerpiçten tuğlaya geçişi gösteren bir yapı olduğunu kaydetmektedir. Kubbenin sütunlar ve kemerler vasıtasıyla taşınmasının batı İslam mimarisinde bilindiğini belirtmektedir. Fakat İslamiyet sonrası Orta Asya mimarisinde böyle

³¹ S. Hmel'nitskiy, *Mejdu...*, s.75-76; V. Varonina, *a. g. e.*, s. 112-113, 115, çiz. 11, res.10, 14; İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 33-34, çiz. 30, res. 66-75, 103; A.,Yakubovskiy, *a. g. e.*, s. 137 ; "Belhi" veya "tromplu tonoz" denilen tonoz tipi için bkz.; G. A. Pugaçenkova-L.İ.Rempel, *İstoriya İskusstva Uzbekistana*, Moskva 1965, s. 233; A. U. Pope (ed.), *a. g. e.*, s. 501, çiz. 130.; E. Diez, *a. g. e.*, s. 78-79; G. Michell, *Arhitecture of the Islamic World*, London,1978, s. 115, 140.

³² İ. Çeşmeli, *a. g. e.*,s.34, res. 101-102; V. Varonina, *a. g. e.*, s.111

³³ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 108; V. A. Nilsen, *Meçet Diggaron...*, s. 68, 70; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 28; A.,Yakubovskiy, *a. g. e.*, s. 137; Daha önce tespit edilmiş olan tuğla ölçüleri ile birlikte yaptığım incelemeler sonucunda tespit ettiğim tuğla ölçüleri de verilmiştir.

³⁴ A.,Yakubovskiy, *a. g. e.*, s. 133-142.

³⁵ H. Field-E. Prostov, "Archaeological Investigations in Central Asia 1917-1937", *Ars Islamica*, V, 1938, S. 256.

³⁶ A. U. Pope (ed.), *a. g. e.*, s. 945-946.

³⁷ M. E . Masson., "Arheologičeskie issledovaniya v Uzbekistane", *Nauka v Uzbekistane za XV let*, Taşkent 1939, s. 117

bir strüktürün oluşmasının bölgede varolan İslamiyet öncesi Nesturi kiliselerinden ve Mani tapınaklarından kaynaklanmış olabileceğini kaydetmektedir. Orta Asya'da bu tarz bir uygulamanın ilk defa Diggârân Camisi'nde karşımıza çıktığını vurgulamaktadır. Diggârân Camisi'ni Kırk Kız Sarayı (Tirmiz / Özbekistan / 9. yüzyıl) ile İsmail Samani Türbesi (10.yüzyıl) arasında olduğunu kaydetmektedir. Aynı zamanda Diggârân Camisi'ne benzer Çar Sütun Camisi (Tirmiz / Özbekistan / 9-10. yüzyıl) kalıntısını ve Magak-ı Attârî Camisini (Buhara / Özbekistan / 12. yüzyıl) örnek olarak vermektedir³⁸.

M. B. Smith, 1948 yılı yayınında camiyi 8. yüzyıla tarihlemektedir³⁹.

1940 yılında V.Voronina ile birlikte S. Kabanov, Diggârân Camisi üzerinde ilk defa detaylı bir araştırma yapmışlardır. Bu incelemelerin sonuçları 1953 yılında yayınlanmıştır. Diggârân Camisi'nde görülen mukarnas komişlerin ve basamaklı mukarnasların, Amul-Harzem yolu üzerinde Day Hatun Kervansarayı (Türkmenistan / 11-12. yüzyıl) ile benzerlik göstermesi yanında, caminin Ebû Fazıl Türbesi'ninin (Serahs / Türkmenistan / 11. yüzyıl) kubbe kasağındaki konstrüksiyonuyla benzerliklerden dolayı camiyi V.Voronina, 11. yüzyıla tarihlemektedir. V. Voronina ayrıca Diggârân Camisi tasarımına benzer, Orta Asya'da yer alan, dört sütunlu Çar Sütun Camisi (Tirmiz / Özbekistan / 9-10. yüzyıl) ile altı sütunlu Magak-ı Attârî Camisi'nden (Buhara / Özbekistan / 12. yüzyıl), dört sütunlu mekânlara sahip sivil mimariden, Orta Asya ve İran'da bulunan Manilere ve Zerdüştlere ait tapınaklardan ve Ermeni kiliselerinden bahsetmektedir⁴⁰.

V. A. Nilsen, cami üzerinde 1951 yılında detaylı incelemeler ve sondajlar yapmış olup bu inceleme sonuçlarını 1955 ve 1956 yılında yayınlamıştır. Özellikle yapıda tespit ettiği ve 10-12. yüzyıllar arasına tarihlediği keramik parçalarını, caminin mimari elemanlarını ve

caminin tasarımını değerlendiren A. Nilsen, yapıyı 11. yüzyıla tarihlemektedir. Diggârân Camisi'ni, Çar Sütun Camisi (Tirmiz / Özbekistan / 9-10. yüzyıl) ve Magak-ı Attârî Camisi (Buhara / Özbekistan / 12. yüzyıl) ile karşılaştırmaktadır. Ayrıca A. Nilsen, caminin altında 9-10. yüzyıla tarihlediği bir yapı kalıntısı tespit etmiştir. Bu kalıntılarda 23 x 23 x 3 cm. ölçüsünde tuğlalar kullanılmıştır⁴¹.

O. G. Bolşakov, 1956 yılı yayınında, İbn Hurdabih (9. yüzyıl) ve Kudâma (10. yüzyıl) adlı iki Arap coğrafyacıya dayanarak, Diggârân Camisi'nin bulunduğu şehir harabesinin eski Kukşibagan (Kökşibagan) şehri olduğunu kaydetmektedir. Ayrıca araştırmacı, şehir harabesinde bulunan keramik parçalarını ve camiyi de kısaca değerlendirmektedir⁴².

Y. Yaralov, 1959 yılı bildirisinde camiyi 11. yüzyıl yapısı olarak değerlendirmektedir⁴³.

1952 yılı yayınında Kurt Erdmann, camiyi kapalı yunan haçı planlı Hıristiyan kiliseleriyle, Zerdüştlere ait ateş tapınaklarına benzetmekte ve yapıyı 8-9. yüzyıl yapısı olarak görmektedir⁴⁴.

1965 yılı yayınlarda G. A. Pugaçenkova-V. I. Rempel, Diggârân Camisi'ni mimari tasarımı, konstrüksiyonu ve mimari elemanları ve detayları açısından 10. yüzyıl sonlarında inşa edilmiş olduğunu kaydetmektedirler⁴⁵.

1987 yılı yayınlarda R. Ettinghausen-O. Grabar, Diggârân Camisi'ne bir tarih vermiyorlar. Yapıyı ateş tapınakları ile doğu Hıristiyan kiliselerine benzetiyorlar. O. Grabar, başka bir yayınında camiyi 10. yapısı olarak göstermektedir⁴⁶.

⁴¹ V. A. Nilsen, Meçet Diggaron..., s. 61-75; V. A. Nilsen, *Monumentalnaya...*, s. 27-37.

⁴² O. G. Bolşakov, *a. g. e.*, s. 22

⁴³ Y. Yaralov, "Architectural Monuments In Middle Asia Of The VIII-XII Centuries", *First International Congress Of Turkish Arts Ankara 19 th-24 th. October 1959*, Ankara 1961, s. 367.

⁴⁴ K. Erdmann, "Feuerheiligtum-Kreuzkuppelkirche", *Forschungen zur Kunts Geschichte u. Christl. Archaologie I*, 1 (1952), s. 58-59.

⁴⁵ G. A. Pugaçenkova-L.I.Rempel, *a. g. e.*, s. 195.

⁴⁶ R. Ettinghausen-O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, 1987, s. 214; O. Grabar, (çev. N. Yavuz) *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul 1998, s. 126, pl. 50.

³⁸ B. N. Zastpkin, *a. g. e.*, s. 34-37.

³⁹ M. B. Smith, "Hazara", *Ars Islamica*, XIII/XIV, 1948, s. 187.

⁴⁰ V. Varonina, *a. g. e.*, s. 107-119.

1992 yılı yayınında camiye detaylı bir şekilde ele alan S. Hmelnskiy, camiye 9. yüzyılın sonu-10. yüzyıla tarihedığı Day Hatun Kervansarayını mimari süslemeleri ile karşılaştırmakta ve caminin 9-10. yüzyıl yapılarıyla paralellik gösterdiğini belirtmektedir. S. Hmelnskiy camiye mimari özelliklerinden dolayı 10. yüzyıla veya 9. yüzyılın sonuna tarihlemektedir. Aynı zamanda S. Hmelnskiy, muhtemelen Diggârân Camisi'nin ilk olarak 8-9. yüzyılda bir ateş tapınağı olarak inşa edildiğini ve sonradan camiye çevrilmiş olabileceğini kaydetmektedir⁴⁷.

E. Esin⁴⁸, O. Aslanapa⁴⁹, M. Sözen⁵⁰, M. Cezar⁵¹, A. Altun⁵², gibi Türk araştırmacıları Diggârân Camisi'ni genelde Karahanlı dönemi 11. yüzyıl yapısı olarak görürlerken O. Arık ise camiye 12. yüzyıl Selçuklu yapısı olarak değerlendirmektedir⁵³.

Caminin içerisinde kullanılan tuğladan basamaklı mukarnaslar⁵⁴, 11. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Fakat basamaklı mukarnaslar yaygın olmasa da 10. yüzyıl yapılarında da kullanılmıştır. İshak-Ata Türbesi (Karşı / Özbekistan / 10-11. yüzyıl)⁵⁵, Alembardar Türbesi (Kerki / Türkmenistan / 11.yüzyıl)⁵⁶, Hakîm el-Tirmizi Camisi (Tirmiz

/ Özbekistan / 11-12. yüzyıl)⁵⁷, Amul-Harzem yolu üzerinde Day Hatun Kervansarayını (Türkmenistan / 11-12. yüzyıl)⁵⁸, Ayşe Bibi Türbesi (Cambul / Kazakistan / 11-12. yüzyıl)⁵⁹, Astanebaba Türbesi (Kerki / Türkmenistan / 11-12. yüzyıl)⁶⁰ gibi yapılarda Diggârân Camisi'ne benzer tuğladan basamaklı mukarnaslar kullanılmıştır. Diggârân Camisi'nde kullanılan tuğladan mukarnas kornişlerin ise, daha farklı bir uygulaması Day Hatun Kervansarayında da karşımıza çıkmaktadır. Bu kervansaraydaki kornişler, yan yana sıralanmış tuğladan konsolların aralarında oluşmuş ufak nişlerde herhangi bir süsleme yapılmamış boş bırakılmıştır⁶¹. Diggârân Camisi sütunlarında kullanılan 21.5x 21.5 x 3 cm. ve 22 x 22 x 3.5 cm. ölçüsündeki tuğlalar, 9-10. yüzyıl özellikleri taşımaktadır. Fakat yapının duvar ve üst bölümlerinde görülen tuğlaların ölçüleri 9-12. yüzyıl özellikleri göstermektedir. Diggârân Camisi'ndeki sütunların örgü sistemine benzer özellikler, muhtemelen 10. yüzyıldan kalmış olan Hocend Kalesi'ndeki bir kule veya minare kalıntısının duvar örgüsünde karşımıza çıkmaktadır⁶². Ayrıca Diggârân Camisi'nde karşılaştığımız sütun örgüsü Ribat-ı Melik adlı yapının (Nevai / Özbekistan / 11-12. yüzyıl) ikinci bölümünde (kuzey bölümü) yer alan sütun kalıntılarının örgüsüne çok benzemektedir⁶³.

⁴⁷ S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 72-78.

⁴⁸ E. Esin, "Türk Meliği Şehri Kökşibagan'da Hakanlı Devrinden Mescid", *Türk Kültürü Dergisi*, S. 98, 1970, s. 132-156.

⁴⁹ O. Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London 1971, s. 46.

⁵⁰ M. Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, s. 3

⁵¹ M. Cezar, *Anadolu Öncesi Türkler'de Şehir ve Mimarlık*, İstanbul 1977, s. 148-153.

⁵² A. Altun, *An Outline of Turkish Architecture In The Middle Ages*, İstanbul 1990, s. 8

⁵³ O. Arık, *Orta Asya Mimarlık Mirasımızdan İzlenimler*, Ankara 1994, s.72.

⁵⁴ M. Hattstein-P. Delius (ed.), *Islam Art and Architecture*, France 2000, s. 354-355; Basamaklı mukarnasların gelişimi üzerine bkz.; J. Rosintal *Trompes et Stalactites...*, s.75-79

⁵⁵ G. A. Pugaçenkova-L. I. Rempel, *a. g. e.*, s. 202-203; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 174-175; R. R. Abdurasylev-L. İ. Rempel, "Neizvestnie Pamyatniki Arhitekturi Basseyna Kaşkadari", *İskusstvo Zodnih Uzbekistan*, C.1, Taşkent 1962, s. 28-30.; L. Yu. Manskovkaya, *Arhitekturnie Pamyatniki Kaşkadari*, Taşkent 1979, s. 79.

⁵⁶ G.A.Pugaçenkova, "Arhitekturnie Pamyatniki v Selenii Astana-Baba", *Kratkie Soobşçeniye Instituta Istoorii Material'noy Kulturi*, 61, 1956, s. 79-85; G. A. Pugaçenkova, *Puti Razvitiya Arhitektury Yuznogo Turkmenistana Pory Rabovladieniya i Feodalizma*, Moskva 1958, s.286-292; A. M. Pribytkova, *Pamyatniki Arhitekturi XI veka v Türkmenii*,

Moskova 1955, s. 68, çiz. 77; *Pamyatniki Arhitekture Turkmenistana*, leningrad 1974, s. 235-240.

⁵⁷ G. A. Pugaçenkova, *Termez, Şahrisyabz, Hiva*, Moskva 1974, s.35-36; M. Hattstein-P. Delius, *a. g. e.*, s. 357-358, 365-366; V. A. Lavrov, *Gradostroitel'naya Kultura Sredney Azii*, Moskva 1950, pl. 104; G. A Pugaçenkova- L. I. Rempel, *a. g. e.*, s.197-198

⁵⁸ A. M. Pribytkova, *a. g. e.*, s. 39-64, pl. 51; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 182-187; G. A. Pugaçenkova, *Puti...*, s. 230-231; A. M. Pribytkova, "Karavan-Saray Daya Hatun", *Arhitekturnoe Nasledstvo*, III, 1953, s.100-101; M. E. Masson, "Srenevekovniye Torgoviye Puti iz Merva v Horezm v Maverannahr", *Yujno-Turkmenistanskoy Arhaeologieskoy Ekspeditsii*, C. 13, Aşhabad 1966; s.203-213; *Pamyatniki Arhitekture Turkmenistana*, leningrad 1974, s. 232-234.

⁵⁹ Y. Yaralov, *a. g. e.*, s. 369, pl. 25; M. Hattstein-P. Delius, *a. g. e.*, s. 359; A. Margulan-T. Basenov-M. Mendikulov, *Arhitektura Kazashstana*, Alma-ata 1959 pl. 19-20.

⁶⁰ G.A.Pugaçenkova, *Arhitekturnie Pamyatniki...*, s. 70-79; *Pamyatniki Arhitekture Turkmenistana*, leningrad 1974, s. 240-243; S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 98.

⁶¹ S. Hmelnskiy, *Mejdu...*, s. 184; A. M. Pribytkova, *a. g. e.*, s.46-47, res. 48-50.

⁶² S. Hmelnskiy, *a. g. e.*, s. 107.

⁶³ N. B. Nemtseva, "Rabat-ı Malik", *Hudojestvennaya Kultura Sredney Azii IX-XII Veka*, Taşkent 1983, s.112-142;

Diggârân Camisi tipinde ayakta kalmış başka bir cami olmamasına rağmen, Diggârân Camisi tasarımına benzer başka tipte camiler de Orta Asya mimarisinde bulunmaktadır. Mescid-i Tarih adlı cami (Belh / Kuzey Afganistan / 9. yüzyıl), kalıntılardan anlaşıldığına göre kare planlı ve dört sütunludur. Mekanın içinde, dört sütunun yarattığı dokuz kare birimin üzeri muhtemelen sütunların ve kemerlerin taşıdığı dokuz eşit kubbe ile örtülüydü. Camideki sütunlar ve kemerler tuğladan, duvarları ise kerpiçten yapılmıştır. Caminin mihrap duvarı hariç üç cephesinin her biri ilk yapıldığında muhtemelen iki sütun ve üç kemerle dışa açılmaktaydı. Fakat sonradan mihrap duvarının karşısındaki cephe hariç diğer duvarlardaki açıklıklar kerpiçle dolgulanmıştır⁶⁴. Çar Sütun Camisi (Tirmiz / Özbekistan / 9-10. yüzyıl), kalıntılardan anlaşıldığına göre kare planlı ve dört sütundan oluşmuş bir yapıdır. Mekanın içinde, dört sütunla meydana gelmiş dokuz kare birimin üzeri, muhtemelen sütunların ve kemerlerin taşıdığı dokuz eşit kubbe ile örtülüydü. Bu yapının duvarları kerpiçten, sütunları ise tuğladan yapılmıştır. 11. yüzyılda duvarlar tuğla ile kaplanmıştır. Cami, kuzeybatı ve kuzeydoğu yönlerinden üçer kemerle dışa açılmaktadır⁶⁵. Bugün Özbekistan'ın Buhara şehrinde bulunan, altında bir ateş tapınağının kalıntıları olan ve çeşitli dönemlerde değişikliklere uğramış, tamamıyla tuğladan inşa edilmiş Magâk-ı Attârî Camisi'nin 10. yüzyıla ait ilk inşa devresinden, mekanın içinde kare bir alan yaratan dört sütun kalıntısı günümüze ulaşmıştır. Bu cami, 12. yüzyılda mihraba doğru altı sütunlu, üç nefli bazilikal planlı bir tipte yeniden inşa edilmiştir.

N. B. Nemtseva başkanlığında son yıllarda yapılan kazılar neticesinde bulunan kalıntılar ışığında daha önce kervansaray olarak bilinen Ribat-ı Melik adlı yapının tahkimatlı bir saray olarak yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Bkz.; N. B. Nemtseva, "Tsarskaya Krepost v Buharskoy Stepi (Rabat-i Malik, XI-XII v.)", *İstoriya Materialnoy Kulturi Uzbekistana*, Vp. 33, Taşkent 2002, s. 227-242.

⁶⁴ L. Golombek, "Abbasid Mosque at Balk", *Oriental Art*, 15, 1969, s.173-189; G.A.Pugaçenkova, "Nu-Gumbet v Balhe", *Sovetskaya Arheologiya*, No. 3, Moskva 1970, s. 241-250.

⁶⁵ V. A. Şişkin, "Kurgan i Meçet Çor-Sutun v Razvalinah Starogo Termeza", *Termezskaya arheologičeska kompleksnaya ekspeditsiya*, C. 2, Taşkent 1945; G. A. Pugaçenkova, *Termez...*, s. 21-23; S. Hmelniçkiy, *a. g. e.*, s. 81-82.

Caminin üst örtüsü muhtemelen sütunlar ve kemerlerle taşınan 12 kubbeden meydana gelmişti. Camide, 16. yüzyılda (1546-1547) önemli değişiklikler yapılmıştır. Magâk-ı Attârî Camisi, 20. yüzyılda birçok restorasyon geçirmiş ve camiye eklentiler yapılmıştır. Bugün Magâk-ı Attârî Camisi dikdörtgen planlı, altı sütunlu ve 12 kubbeli olarak ayakta durmaktadır⁶⁶. Şahgabat adlı cami (Mangışlak Yarımadası / Kazakistan / 9-10. yüzyıl), kayaya oyulmuş, haç planlı, duvara bitişik dört sütunlu ve merkezi kubbeli bir yapıdır⁶⁷. Orta Asya dışında, diğer bölgelerdeki ortaçağ İslami dönem camileri içinde de, kare mekanlı dört sütunlu ve üzeri dokuz kubbeli veya tonozlu bir dizi cami inşa edilmiştir. Şerif Tabataba Meşhedi Camisi (Kahire / Mısır / 943)⁶⁸, Saba veya Sabain Vali Camisi (Asuan / Mısır / Tabataba Meşhedi adlı camiden biraz daha geç tarihlidir)⁶⁹, sonradan kiliseye çevrilmiş olan Bâb el-Mardum Camisi (Toledo / İspanya / 999-1000) ve Casa de las Tornerias Camisi (Toledo / İspanya / 12. yüzyılın ikinci yarısı)⁷⁰ gibi yapılar kare planlı, dört sütunlu ve üst örtüleri dokuz eşit kubbelidir. Fatata Camisi (Susa / İran / 838-841)⁷¹ ve Circis Peygamber Camisi (Musul / Irak / 1148)⁷² gibi yapılar ise kare planlı dört sütunlu ve üst örtüleri tonozlu yapılardır. Diggârân Camisi'nde gördüğümüz tasarımın benzerlerini daha geç dönemlerde yapılmış olan klasik Osmanlı camilerinde ve tekkelerinde de görmekteyiz⁷³.

Diggârân Camisi, genel mimari tasarımını açısından, Orta Asya'daki 9-10. yüzyıl yapılarıyla paralellik göstermektedir. Fakat

⁶⁶ V. A. Şişkin, "Magok-i Attari", *Trudi Instituta Istorii i Arheologii*, C. 1, Taşkent 1948, s.3-21; V. A. Nilsen, *a. g. e.*, s. 70-83; S. Hmelniçkiy, *a. g. e.*, s. 78-81.

⁶⁷ A. Medoev, "Podzemnaya Arhitektura koçevnikov poluostrova Mangışlak", *Prostor*, no 6, Alma-ata, 1969, s.51-57; Yapı için A. Medoev'in verdiği tarih şüphelidir. Bu konun daha detaylı incelenmesi gerekiyor.

⁶⁸ K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt I*, Oxford 1952, s.11-13, pl. 5, çiz. 6.

⁶⁹ K. A. C. Creswell, *a. g. e.*, s. 144-145, pl.1

⁷⁰ Bâb el-Mardum Camisi ve Casa de las Tornerias Camisi için bkz.; M. Hattstein-P. Delius (ed.), *a. g. e.*, s. 228-229; Ayrıca Bâb el-Mardum Camisi için bkz.; J. Hoag, *İslamische Architektur*, Stuttgart 1976, s. 90-91, pl. 99.

⁷¹ K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture II*, Oxford 1940, s. 246-248, pl.195.

⁷² F. Sarre-E.Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet II*, Berlin 1920, s. 236-238, pl. 245.

⁷³ İ. Çeşmeli, *a. g. e.*, s. 55-61.

mimari süslemeleri açısından yapı, 10-12. yüzyıl özellikleri göstermektedir. Bunların yanında kerpiç ve tuğla malzemenin bir arada kullanıldığı Diggârân Camisi'ndeki tuğla boyutlarını, sütun örgüsünü ve yapıda bulunmuş keramik parçalarını da birlikte değerlendirdiğimizde, caminin 10. yüzyılda veya 11. yüzyıl başında inşa edilmiş olabileceği sonucunu çıkarabiliriz. Fakat primitif mimari özelliklerinden dolayı camiyi 9-10. yüzyıla da yerleştirebiliriz.

Kubbenin kullanılmadığı kare mekan içinde dört sütun uygulaması, tarihte çok geçmişlere gitmektedir. Anadolu da prehistorik çağ megaronlarında, kare mekan içinde ahşaptan dört direkli tasarımlar uygulanmıştır⁷⁴. Mısır mimarisinde, Yeni Krallık döneminde (M.Ö. 1580-1085) yapılmış olan bazı tapınakların özellikle cella kısımlarında kare mekanlı dört sütunlu tasarımlarla karşılaşırız⁷⁵. M.Ö. 6. yüzyıl-M.S. 2. yüzyıl arasında, Persler, Partlar, Nabatiler ve Kuşanlılar döneminden Suriye, Irak, İran ve Afganistan'da inşa edilen ateş tapınaklarının çevre koridorlu cella bölümleri, genellikle kare mekan içinde dört sütundan oluşmuştur ve genellikle önlerinde de birer avlu bulunuyordu⁷⁶. Persler ve Partlar dönemi sivil mimarisinde de, kare mekan içinde dört sütunlu salon örnekleri uygulanmıştır⁷⁷. Minos ve Miken gibi antikçağ Akdeniz çevresi medeniyetleri ile Yunan ve Roma dönemi sivil

ve dini mimarisinde de, kare planlı dört sütunlu mekanların sıkça uygulandığını bilmekteyiz⁷⁸. Hindistan'daki bazı ortaçağ Budist tapınaklarında da, kare mekanlı dört sütunlu mekanlar bulunuyordu⁷⁹. Aynı zamanda Orta Asya'da yoğun bir şekilde uygulanmış olan kare mekan içinde ahşaptan dört sütunlu ve tütekli örtüye sahip sivil ve dini amaçlı kullanılan mekanlar, Çin'den Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada antikçağdan günümüze kadar bir gelenek halinde uygulanmaktadır⁸⁰.

Kubbenin kökenleri eski Mezopotamya mimarisine inmektedir. Daha sonra Akdeniz coğrafyasında da yayılım alanı bulan kubbeler, bindirme tekniğinde yapılmakta (yalancı kubbe) ve genellikle dairesel mekanları örtmekteydi. İlk gerçek kubbe Roma mimarisinde kullanılmasına rağmen yine dairesel mekanları örtmekteydi. Kare mekanların gerçek kubbe ile örtülmesi Sasani mimarisi ile başlamıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi, Sasani mimarisinde kare alandan kubbeye geçiş, köşelerinde trompları olan sekizgen kasnaklarla sağlanmaktaydı. Köşelerinde trompları olan sekizgen kasnaklı merkezi kubbeli mekanlara sahip Sasani döneminden günümüze önemli sivil mimari örnekler kalmıştır⁸¹. Sasaniler'le birlikte M.S. 3. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan ve günümüze çok sayıda örneği ulaşan "cihâr-tâk" denen ateş tapınakları, genellikle köşelerdeki dört kalın ayağın ve bunları birbirine bağlayan dışa açık dört geniş kemerin yarattığı kare alanın üzerindeki kubbeye basit kademeli kemerli tromplarla geçilmekteydi. Bazen bu mekanların etrafında tonozlu çevre

⁷⁴ R. Naumann, (çev. B. Madra), *Eski Anadolu Mimarlığı*, Ankara 1985, s. 139-140, 346-398, 447-448, pl. 577.

⁷⁵ G. Steindorff, *Die Kunst der Agypter*, Leipzig 1928, s. 40-41, pl. 12; K. Lang-M. Hirmer, *Egypt*, London 1956, s. 328, 350, 352, pl. 19, 33-34.

⁷⁶ Kuh-i Hwaga (İran / Pers dönemi / M.Ö. 6-5 yüzyıl), Susa (İran / Pers dönemi / M.Ö. 5-4 yüzyıl), Frataratempel (İran / Part dönemi / M.Ö. 3.yüzyıl), Kuh-i Hawaga (İran-Afganistan / Part dönemi / M.Ö. 2-1.yüzyıl), Ba'al Shamim (Suriye / Nabati dönemi / M.Ö. 1.yüzyıl), Sahr (Suriye / Nabati dönemi / M.S. 1.yüzyıl), Dilbercin (Kuzey Afganistan / Kuşan dönemi / M.S. 1.yüzyıl) Surh Kotal (Kuzey Afganistan / Kuşan dönemi / M.S. 2.yüzyıl) gibi ateş tapınakları için bkz.; K. Schipmann, *Die Iranischen Feuerheiligtümer*, Berlin 1971, s. 496-497, pl. 83; Ayrıca Nabatilere ait tapınaklar için bkz.; H.C. Butler, *Ancient in Syria*, Leyden 1916, 373-385, pl. 324, 325; H. C. Butler, *Ancient in Syria*, Leyden 1919, s. 441-443, pl. 387

⁷⁷ Persler döneminden Persepolis (M.Ö. 6-4. yüzyıl), Partlar döneminden Nippur ve Assur (Irak / M.S. 2. yüzyıl) sarayları için bkz. A. U. Pope (ed.), *a. g. e.*, s. 313, 424, 435, pl. 74, 106, 108, çiz. 100. Part dönemi Nisa Sarayı (Türkmenistan / M.Ö. 3-M.S. 3. yüzyıl) için bkz.; G. A. Pugaçenkova, *Puti...*, s. 94-95; G. A. Pugaçenkova, *Isskusstvo Turkmenistana*, Moskova 1967, s. 36-41

⁷⁸ D. E. Strong, *The Classical World*, London 1965, s. 33, 75.

⁷⁹ 11. yüzyıldan kalan Lingara Tapınağı için bkz.; P. Brown, *a. g. e.*, pl. LXXXV.

⁸⁰ S. Chmelnickij, *Zwischen...*, s. 49-59, 79, 91, 98, 101, 104, 106, 117, 120, 122, 144-146, 154, pl. 26, 46, 55, 60, 63, 65-66, 75, 78-79, 91-94, 101; S. Chmelnickij, (çev. Ü. Öztürk), "Orta Asya'da Kaybolan Bir Form Üzerine", *Sanatın Ortaçağı*, İstanbul 1997, s. 13-35, pl. 1, 10-13,

⁸¹ İran'da bulunan ve Sasani döneminden kalan Firuzabad (3. yüzyıl), Kale-i Duhtar (3. yüzyılın ilk yarısı), Bişabur (3. yüzyıl), Sarvistan (5. yüzyıl), Damgan (6. yüzyıl) ve Kasr-ı Şirin (7. yüzyıl) sarayları için bkz.; A. U. Pope (ed.), *a. g. e.*, s. 534-537, 541, 544, 579 pl. 150-151, 153, 166 çiz.133; Ayrıca Bişabur sarayı için bkz.; R. Besenval, *Technologie de la Voute dans L' Orient Ancien*, C.2., Paris 1984, pl. 193.

koridorları bulunuyordu⁸². Bu tip tapınakların gelişmiş örnekleriyle de karşılaşırız. Bugün İran sınırı içinde Gira vadisinde bulunan ve Sasani döneminde yapılmış olan birbirine benzeyen ikisi büyük ve ikisi küçük dört adet ateş tapınağı kalıntıları, Diggârân Camisi'ne yakından benzerliklerinden dolayı dikkate değerdir. Muhtemelen M. S. 428-434 yılları arasında yapılmış olan Gira vadisinde taştan yapılmış bu tapınaklar, kare planlı olup içte yer alan ve üst örtüyü taşıyan dört kalın sütun, hem büyük kemerlerle birbirlerine, hem de küçük kemerlerle yan duvarlara bağlanıyorlar. Tapınakların dört yanındaki dikdörtgen planlı alanların üzeri beşik tonozlarla örtülüdür. Tapınakların dört köşesindeki kare alanların üzeri birer küçük kubbe ile örtülüdür. Yapılarda, üst örtüyü taşıyan dört kalın sütun ve kemerlerle oluşmuş kare alandan merkezdeki kubbeye geçiş, köşelerinde trompları olan sekizgen kasnak vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir (çiz. 20). Gira tapınaklarına benzer Sasani döneminden kalan, İmam Seyid Hüseyin ateş tapınağı ile Sasani devletinin baş tapınağı olan Taht-ı Süleyman ateş tapınağı kompleksinde yer alan bir tapınak bulunmaktadır. Kare planlı merkezi kubbeli ve köşelerde yer alan küçük kubbeli tasarımlara bir örnekte bugün Berlin Müzesinde bulunan Sasani döneminden kalan bronz bir tabak üzerindeki bir yapı tasviridir⁸³. Ayrıca bugün Tacikistan sınırları içinde kalan, Soğdlulara ait eski Pencikend şehri harabelerinde bulunan 6-7. yüzyıllar arasından kalan, Zerdüştler veya Maniheizt'lere ait iki tapınak, önu bir avluya açılan eyvan benzeri kare mekan içinde

ahşaptan dört sütundan ve üst örtüden meydana gelmiştir⁸⁴. Vahş bölgesinde (Güneybatı Tacikistan) yer alan ve 7. yüzyıldan kalan kerpiçten yapılmış Adzina Tepe Budist manastırı, dört eyvan şemasına benzer mekanların yer aldığı iki açık avludan meydana gelmiş ve bu eyvan benzeri mekanların arkasında yer alan kare planlı salonlardan birinin iç mekanında dört sütun bulunmaktadır⁸⁵.

Orta Asya mimarisinde görülen bazı şato yapılarının da Diggârân Camisi'yle benzer olduğu noktalar bulunmaktadır. İslamiyet'ten önce Orta Asya'da M.S. 5. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan merkezi planlı şatolar, bir gelenek halinde İslamiyet'ten sonra 13. yüzyıla kadar yapılmıştır. İki katlı ve kerpiçten yapılmış olan kare planlı Aul Tepe Şatosu'nun (Özbekistan / 5. yüzyıl) üst katı, kare bir mekan içinde bulunan dört sütunun oluşturduğu dokuz kare birimin üzeri muhtemelen merkezde ve köşelerde olmak üzere beş eşit kubbe ile örtülüydü. Kerpiçten yapılmış kare planlı Kâfir Kale Şatosu (Özbekistan / 5-6. yüzyıl), iki katlı olup üst katı, kare planlı, dört eyvanlı, merkezi kubbeli ve köşe mekanlarının üzeri küçük kubbelerle örtülüdür. Bu iki şato muhtemelen Soğdlular tarafından inşa edilmiştir⁸⁶. Bu tip merkezi kubbeli tasarımlar Orta Asya mimarisinde İslamiyet'ten sonrada yapılmaya devam edilmiştir⁸⁷.

Diggârân Camisi'ne benzer, erken dönem Doğu Hıristiyan kiliseleri içinde, dört sütunlu, merkezi kubbeli ve köşelerinde küçük kubbelere sahip, yan tarafları tonozlu, kapalı yunan haçı planlı örnekler de bulunmaktadır. Bu tip kiliselerin benzerlerini Roma mimarisinde de görüyoruz. Suriye'de Musmiyah'da bulunan M. S. 2. ait bir Roma dönemi tapınağı, kare mekanlı dört sütunlu bir tasarım göstermektedir. Bu yapının üstü tonoz ile örtülüydü⁸⁸. Suriye'de Rusafa bölgesinde

⁸² A. Godard, "Les Monuments Du Feu", *Athar-e Iran*, III, 1938, s. 7-30, pl. 1; L. V. Berghe, "Recents Deouvarts de Monuments Sasanids dans Le Fars", *Iranica Antiquae*, I, 1961, 163-198, pl. V.

⁸³ Gira tapınakları için bkz.; E. Herzfeld, *Archaeological History of Iran*, London 1935, s. 91-93, pl. 12-13; U. M. de Villard, "The Fire Temples", *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV, Newyork 1936, s. 175-184, pl. 1; K. Schipmann, *a. g. e.*, s. 129-134, pl. 18; İmam Seyid Hüseyin tapınağı için bkz.; E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, London 1941, s. 302, pl. 398; Taht-ı Süleyman ateş tapınağı için bkz.; R. Naumann, *Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman und Umgebung*, Berlin 1977, s. 46-65, pl. 24, 26, 27, 37; A. U. Pope, *A Survey of Iranian Art (IV. International Congress of Iranian Art and Archaeology April 24-May 3 1960)*, C. 14, s. 3053, pl.1119; Bronz tabak için bkz.; P. Ackerman, "The Throne of Khusraw The Takht-ı Taqdis", *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, V, 1937, s. 106-109; A. U. Pope, *a. g. e.*, s. 554-556, çiz. 160-161.

⁸⁴ S. Chmelnickij, *Zwischen Kuschanen...*, s. 138-141.

⁸⁵ S. Chmelnickij, *Zwischen Kuschanen...*, s. 156-160, pl. 102.

⁸⁶ S. Chmelnickij, *Zwischen Kuschanen...*, s. 84-88, pl. 50-51

⁸⁷ S. Chmelnickij, *Zwischen Kuschanen...*, s. 65-114; S. Hmelitskiy, *Mejdu...*, s. 231-242; G. A. Pugaçenkova-L. İ. Rempel, *İstori İskusstvo Uzbekistana*, Moskva 1965, s. 189-190.

⁸⁸ E. B. Smith, *The Dome*, Princeton 1951, s. 111, pl. 174.

569-582 yılları arasında yapılan Bizans dönemine ait Rusafa Kilisesi, kare mekan içinde yer alan dört kalın sütun üzerinde muhtemelen piramidal olarak yükselen ahşaptan bir örtü bulunuyordu. Mekanın dört köşesinde birer küçük kubbe yer almaktadır. Dört yanını ise tonozlar örtmekteydi. Merkezi planlı olan bu yapı daha sonra gelişecek olan Bizans, Ermeni, Avrupa ve Rus mimarisindeki dört sütunlu kapalı yunan haçı planlı kiliselerin bir ön örneği gibidir⁸⁹. Ermeni mimarisinde, M. S. 4-5. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlayan kiliselerde, kare mekan içinde yer alan dört sütunun taşıdığı merkezi kubbeli kapalı yunan haçı planlı kiliselerle sıkça karşılaşırız. Örneğin Ermenistan'ın Erivan yakınlarındaki 630 yılında yapılmış ve sonradan restorasyon geçirmiş olan Ecmiadzin Kilisesi bu tarz da tasarlanmıştır⁹⁰. Belki de kare planlı, dört sütunlu ve merkezi kubbeli kapalı yunan haçı planlı doğu Hıristiyan kiliselerin kökeninin de ateş tapınakları yatmaktadır.

İslamiyet öncesinde, Zerdüştlük, Budizm, Maniheizm, Nesturilik gibi farklı inançların iç içe geçtiği İran ve Orta Asya bölgesinde, bu farklı inançlara ait tapınaklar ve kiliseler inşa edilmiştir⁹¹. Bu bölgelerden günümüze kalıntıları ulaşmış tapınak ve kiliselerden özellikle Zerdüştlere ait ateş tapınakları Diggârân Camisi ile yakından benzerlik göstermektedir. İran ile sıkı kültürel bağları olan Orta Asya bölgesinde, İran'da olduğu gibi İslamiyet öncesinde Zerdüştlük inancı egemendi ve bu inançla bağlantılı olarak gerek arkeolojik verilerden gerekse eski kaynaklardan anlaşıldığına göre bölgede ateş tapınakları sıkça inşa edilmiştir. Muhtemelen Diggârân Camisi de, genel mimari tasarımı açısından yukarıda kaydettiğimiz kare planlı, dört sütunlu, merkezi kubbeli ve köşe kubbeleri ile beş kubbeli ortaçağ ateş tapınaklarından kaynaklanmıştır. Bu tipte

yapılan ateş tapınakları, muhtemelen yukarıda değindiğimiz gibi antikçağda yapılan çevre koridorlu, kare mekanlı ve dört sütunlu ateş tapınaklarından gelişmiştir. Diggârân Camisi'nin çekirdeğini meydana getiren dört sütunlu merkezi kubbeli konstrüksiyonun kökeninde muhtemelen cihâr-tâk tipi ateş tapınakları yatmaktadır. Orta Asya'nın bazı bölgelerinde Zerdüştlük inancı İslamiyet sonrasında da yaşamaya devam etmiştir⁹².

Orta Asya ve İran'da günümüze kalıntıları ulaşmış olan Nesturi kiliselerinin tasarımları Diggârân Camisi'nden farklı olsa da, ortaçağda doğu Hıristiyan kiliselerinde yaygın olarak görülen kare mekanlı, dört sütunlu kapalı yunan haçı planlı tasarımların, Orta Asya Nesturi kiliselerinde de uygulanmış olabileceği ihtimal dahilindedir. Orta Asya'da İslamiyet'ten önce yaygın olan Nesturilik inancı İslamiyet'ten sonrada varlığını sürdürmüş ve bölgede kiliselerin İslamiyet'ten sonrada yapıldığını eski kaynaklardan öğreniyoruz⁹³. Bunları göz önünde bulundurduğumuzda belki de Diggârân Camisi, Nesturi kiliselerinden etkilenmiş olabilir. Orta Asya'daki Mani tapınakları hakkında fazla bir bilgimiz yoktur. Daha önce bahsettiğimiz gibi Pencikend'deki tapınakların, Mani tapınağı olup olmadığı kesin olarak bilinmiyor. Orta Asya dışında bugün Çin'e bağlı Sinkiang bölgesinde Uygurlar'a ait ortaçağ dönemi Mani tapınakları "cihâr-tâk" tipi ateş tapınakları modelindeydi⁹⁴. Orta Asya'da ve özellikle de Uygur çevresinde İslamiyet'ten önce Maniheizm inancı yaygındı ve İslamiyet'ten sonra da bu bölgelerde Maniheizm yaşamaya devam etmiştir. İslamiyet'ten sonra da Orta Asya'da Mani tapınaklarının yapıldığını yine

⁸⁹ H. Spanner-S. Guyer, *Rusafa*, Berlin 1926, s. 42-44, 66-69, pl. 31-32; E. B. Smith, *a. g. e.*, s. 112-113, pl. 176.

⁹⁰ E. Utudjian, *Les Monuments Armeniens du IV^e siècle du XVII^e siècle*, Paris 1967, pl. 56; P. Cuneo, *Architettura Armena*, C. 1, Roma 1988, s. 94-95.

⁹¹ S. Chmelniczki, *Zwischen Kuschanen...*, s. 155-178; V. V. Barthold, (haz. H. D. Yıldız), *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Ankara 1990, s. 195; V. V. Barthold, *Four Studies On The History Of Central Asia*, Leiden 1962, s. 9-10.

⁹² V. V. Barthold, *Four Studies...*, s. 10-11; Narşahî, (çev. R. N. Frye), *The History Of Bukhara*, Cambridge 1954, s. 20-21; S. Chmelniczki, *Zwischen Kuschanen...*, s. 177-178

⁹³ İ. Çeşmeli, "Semerkand Şehrinin Antik Dönemden 19. Yüzyıla Kadar Olan Fiziksel Gelişimi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, XV, İstanbul 2002, s. 66-67; L. G. Strange, *The Lands Of The Eastern Caliphate*, Cambridge 1905, s. 465; B. E. Colless, "The Nestorian Province of Samarqand", *Abr-Nahrain*, XXIV, 1986, s. 51-57; V. V. Barthold, *Four Studies...*, s. 10; V. V. Barthold, *Moğol İstilasına...*, s. 99; R. Şeşen, *İslam Coğrafyalarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, Ankara 1985, s. 230-231; Marco Polo, (çev. H. Yule), *The Book Of Ser Marco Polo*, London 1975, s. 183-186, dipnot.3; S. Chmelniczki, *Zwischen Kuschanen...*, 170-177.

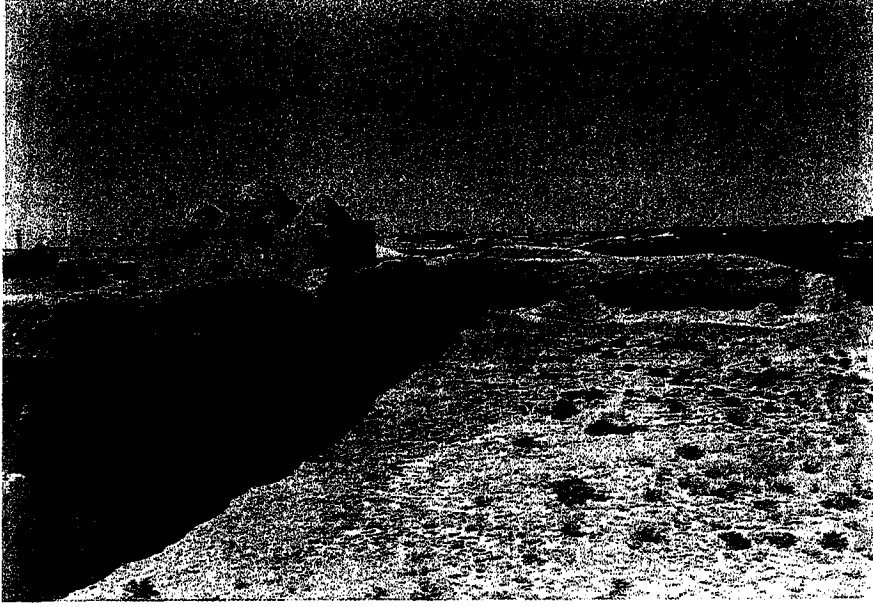
⁹⁴ A. U. Pope, *a. g. e.*, s. 560

eski kaynaklardan öğreniyoruz⁹⁵. Budizm, Orta Asya'da İslamiyet öncesinde yaygındı ve bölgede bu inançla bağlantılı manastır ve tapınaklar inşa edilmiştir. Fakat zamanla Budizm bölgede etkinliğini kaybetmiş ve İslamiyet sonrasında ortadan kaybolmuştur. Budizm, Orta Asya'ya nazaran daha çok Hindistan, Çin ve Sinkiang çevresinde ağırlık kazanmıştır. Orta Asya ve Sinkiang bölgesinden günümüze kalıntıları ulaşan Budist tapınakları, genelde tasarım açısından Diggârân Camisi'nden daha farklı tiptedirler⁹⁶. Muhtemelen kare mekan içinde dört sütunlu merkezi tasarımlar, bölgede köklü bir geçmişi olan kare planlı ahşaptan dört destekli ve tütekli örtüye sahip merkezi planlı mekanlardan gelişmiştir.

Diggârân Camisi, muhtemelen ateş tapınaklarından kaynaklanış olup 10. yüzyılda veya 11. yüzyıl başında inşa edilmiştir. Belki de caminin olduğu yerde daha önce bir ateş tapınağı bulunuyordu ve bu tapınak sonradan camiye çevrilmiştir. Çöllük bir alanda tek başına ayakta duran ve Orta Asya'nın İslamiyet öncesi ile İslamiyet sonrası mimari özelliklerini uyumlu bir şekilde bünyesinde kaynaştıran Diggârân Camisi, primitif ve sade mimarisiyle son derece etkileyici bir görüntü sunmaktadır.

⁹⁵ V. Minorsky, *Hudûd al-Âlam*, London 1937, s. 113; İ. Çeşmeli, *Semerkand...*, s. 61, 64; V. V. Barthold, *Four Studies...*, s. 10

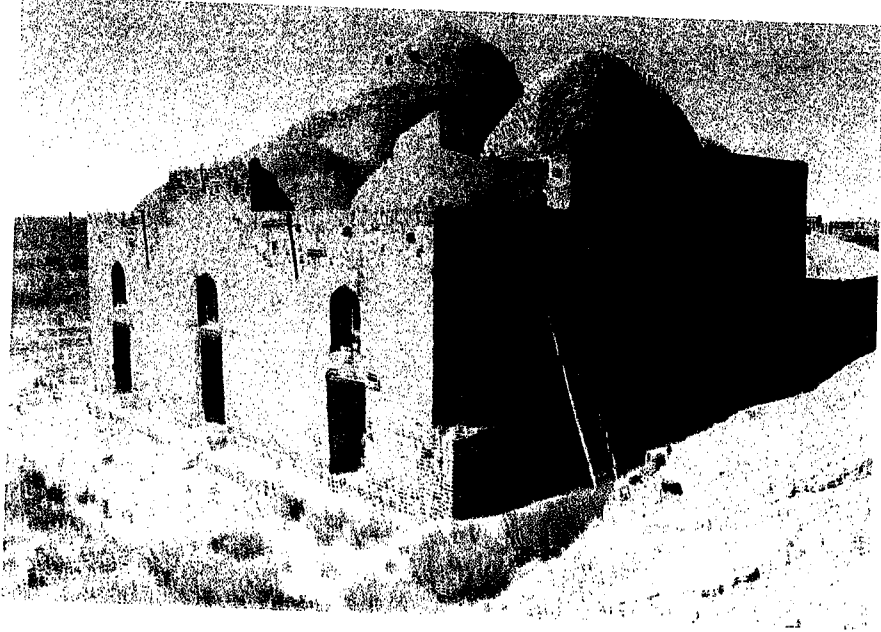
⁹⁶ S. Beal, *Buddhist Records of the Western World*, C. I, London 1884, s. 32-33; V. V. Barthold, *Four Studies...*, s. 11; S. Chmelnikij, *Zwischen Kuschanen...*, s. 156-170; A. V. Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike Mittelasiens*, Graz 1975, s. 16, 20-21, pl. 4, 12, 16.



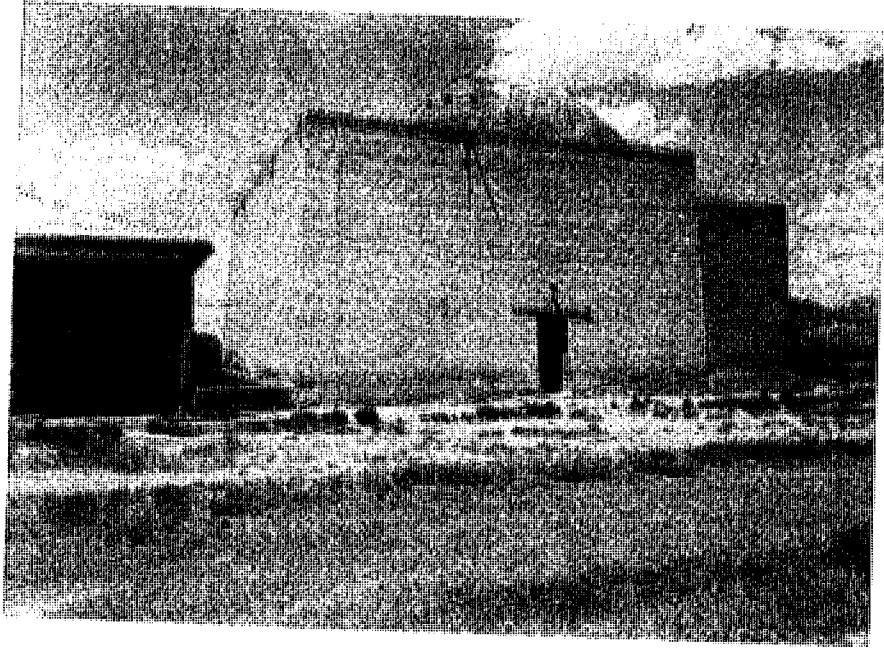
Resim 1 : Diggârân Camisi ve kale duvarının görünüşü (İ. Çeşmeli)



Resim 2: Diggârân Camisi'nin doğu cephesinin dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



Resim 3 : Diggârân Camisi'nin kuzeydoğudan dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



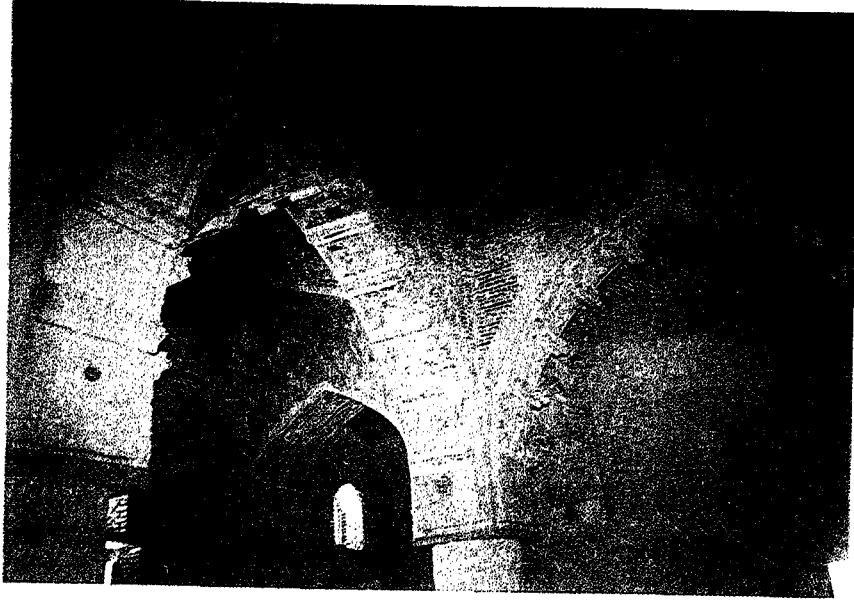
Resim 4 : Diggârân Camisi'nin güneybatıdan dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



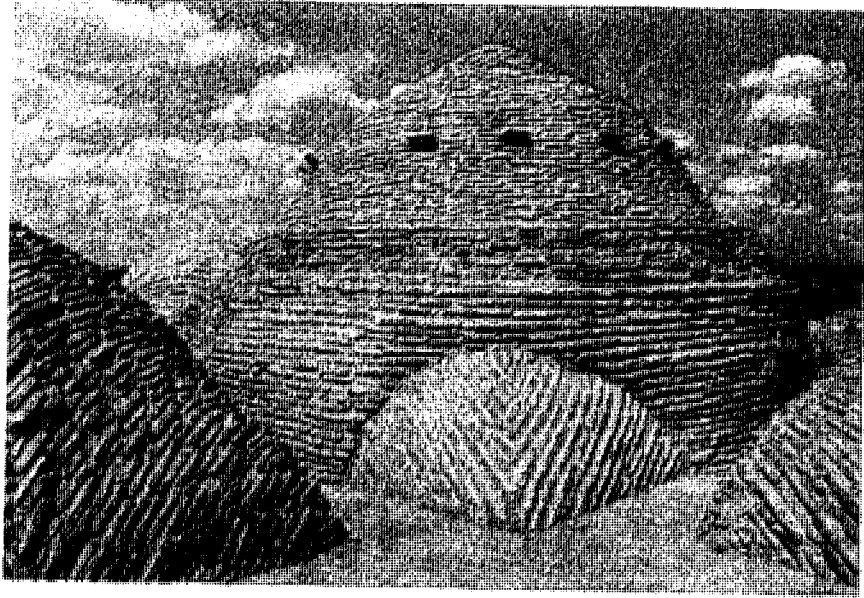
Resim 5 : Diggârân Camisi'nin batı yönündeki mihrap duvarının, sütunların ve kemerlerin içten görünüşü (İ. Çeşmeli)



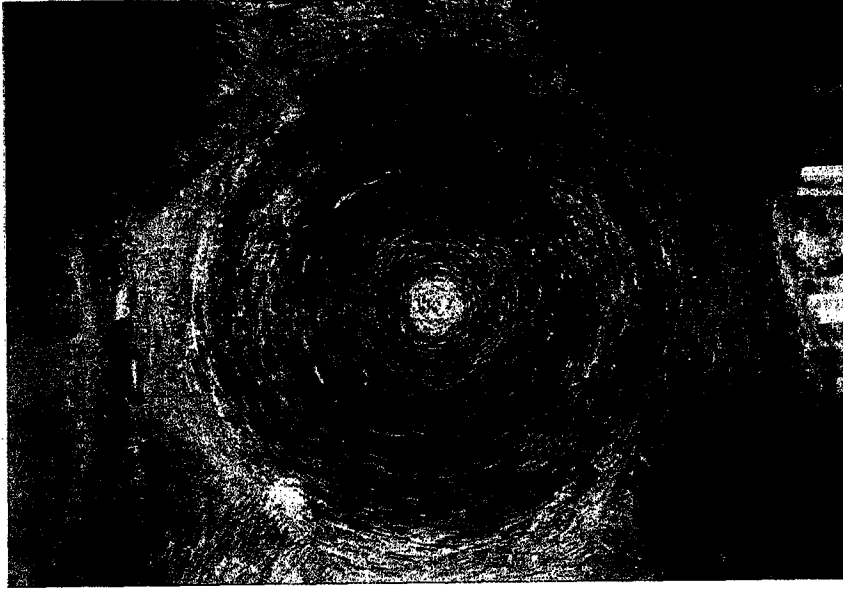
Resim 6 : Diggârân Camisi'nin sütun, kemer, tromp ve kubbenin güneybatıdan içten görünüşü (İ. Çeşmeli)



Resim 7 : Diggârân Camisi'nin kemerler, kasnak bölümü ve kubbenin güneydoğudan içten görünüşü (İ. Çeşmeli)



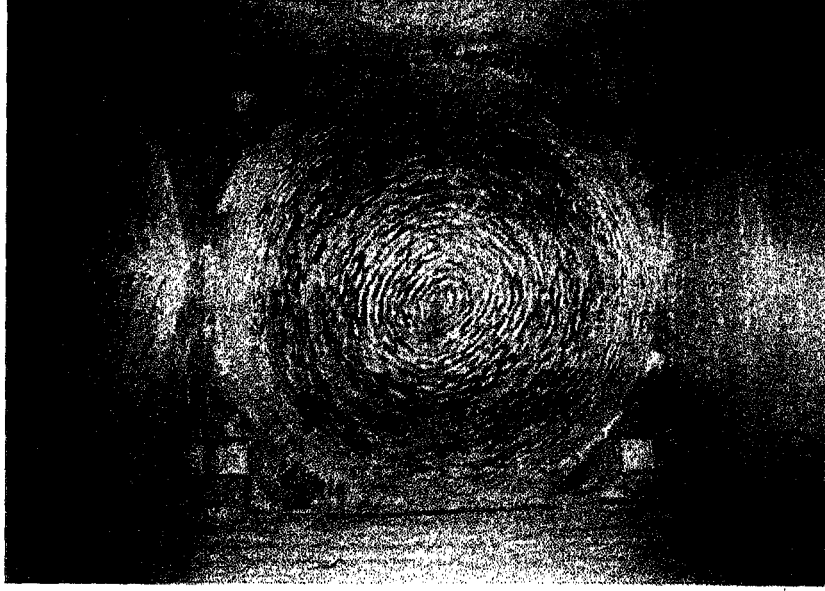
Resim 8 : Diggârân Camisi'nin merkezi kubbesinin dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



Resim 9 : Diggârân Camisi'nin merkezi kubbesinin içten görünüşü (İ. Çeşmeli)



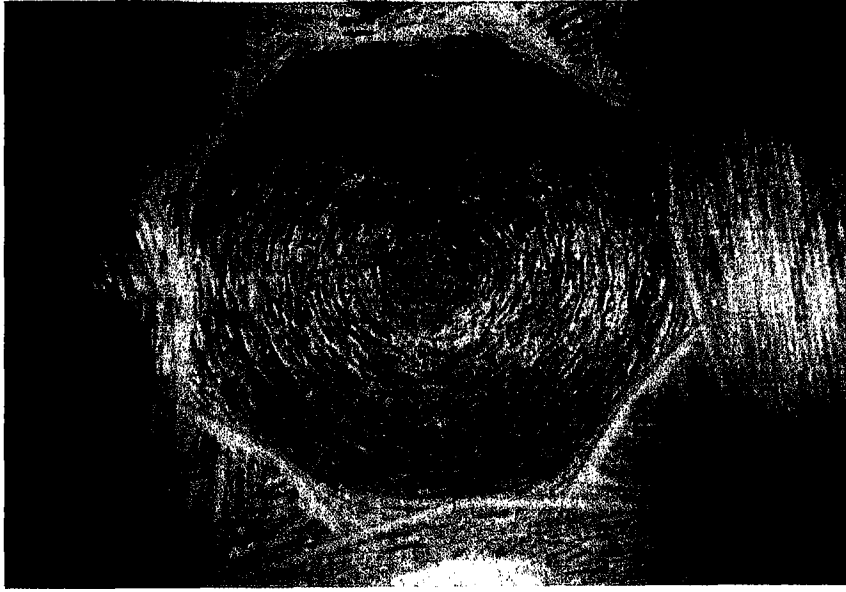
Resim 10 : Diggârân Camisi'nin güneybatı köşesindeki küçük kubbenin dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



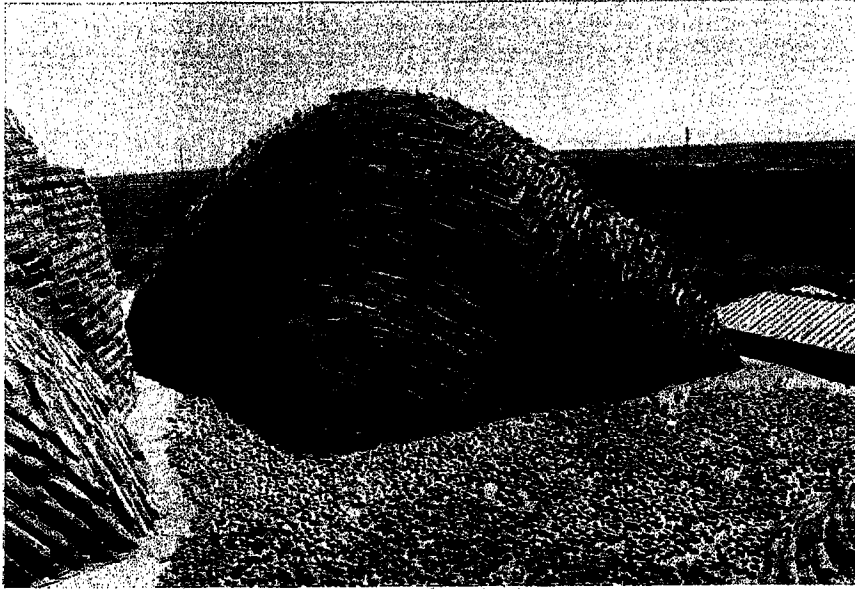
Resim 11 : Diggârân Camisi'nin güneybatı köşesindeki küçük kubbenin içten görünüşü
(İ. Çeşmeli)



Resim 12 : Diggârân Camisi köşe küçük kubbelerinde yer alan bir basamaklı mukarnasın görünüşü
(İ. Çeşmeli)



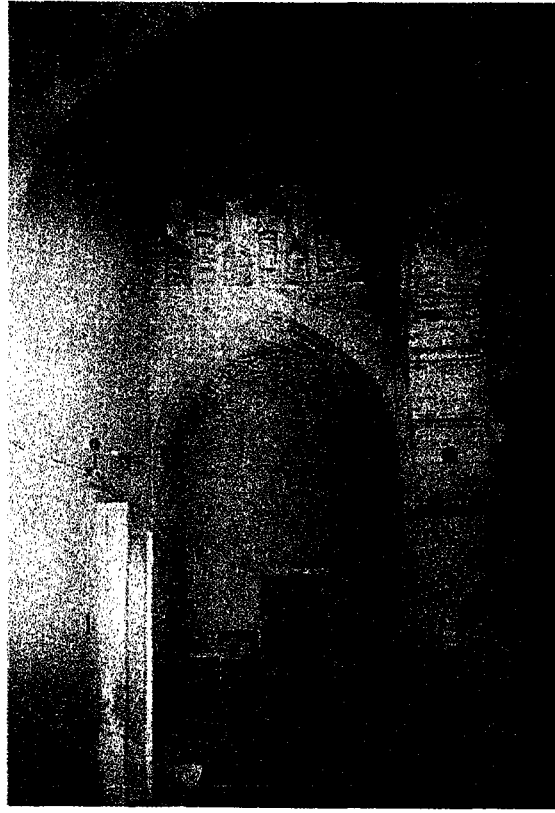
Resim 13 : Diggârân Camisi'nin güneydoğu köşesindeki küçük kubbenin içten görünüşü (İ. Çeşmeli)



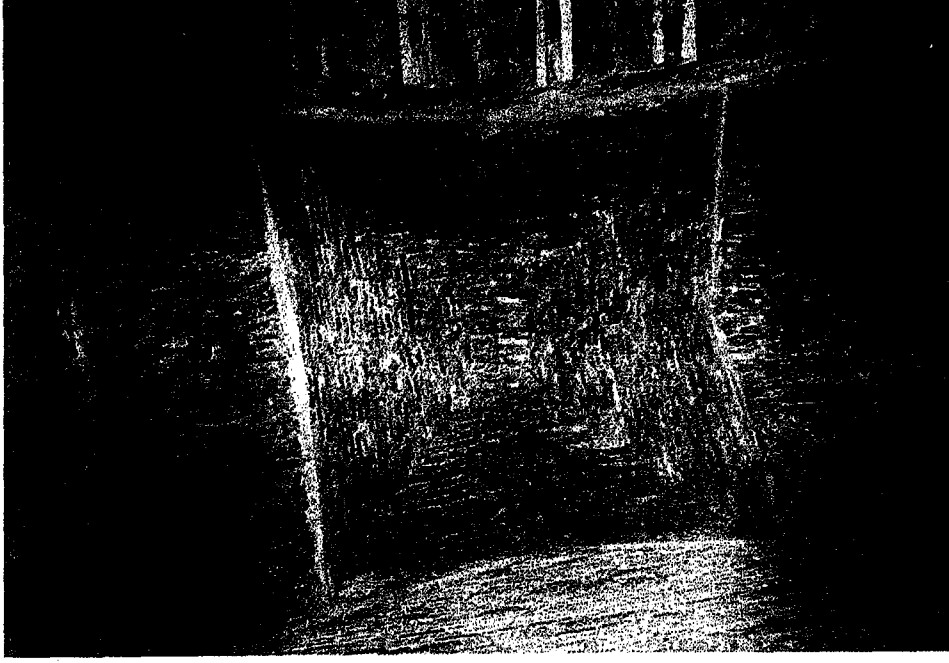
Resim 14 : Diggârân Camisi batı yönündeki belhi tipi tonozun dıştan görünüşü (İ. Çeşmeli)



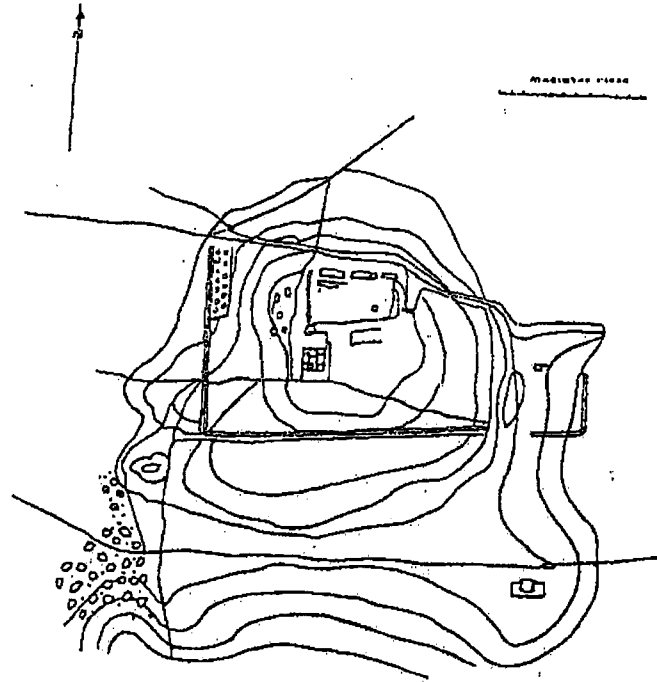
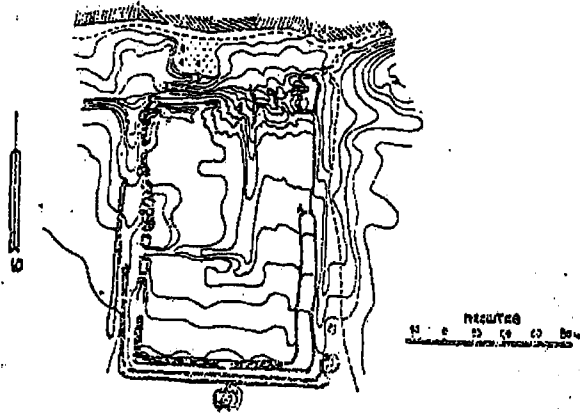
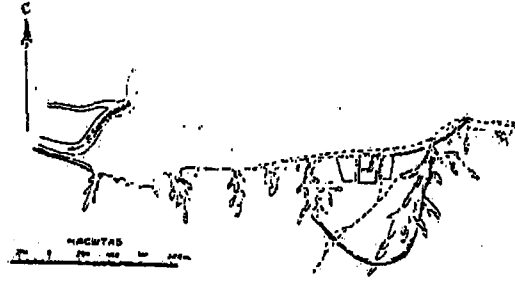
Resim 15 : Diggârân Camisi belhi tipi tonozun ve mukarnas kornişlerin içten görünüşü
(İ. Çeşmeli)



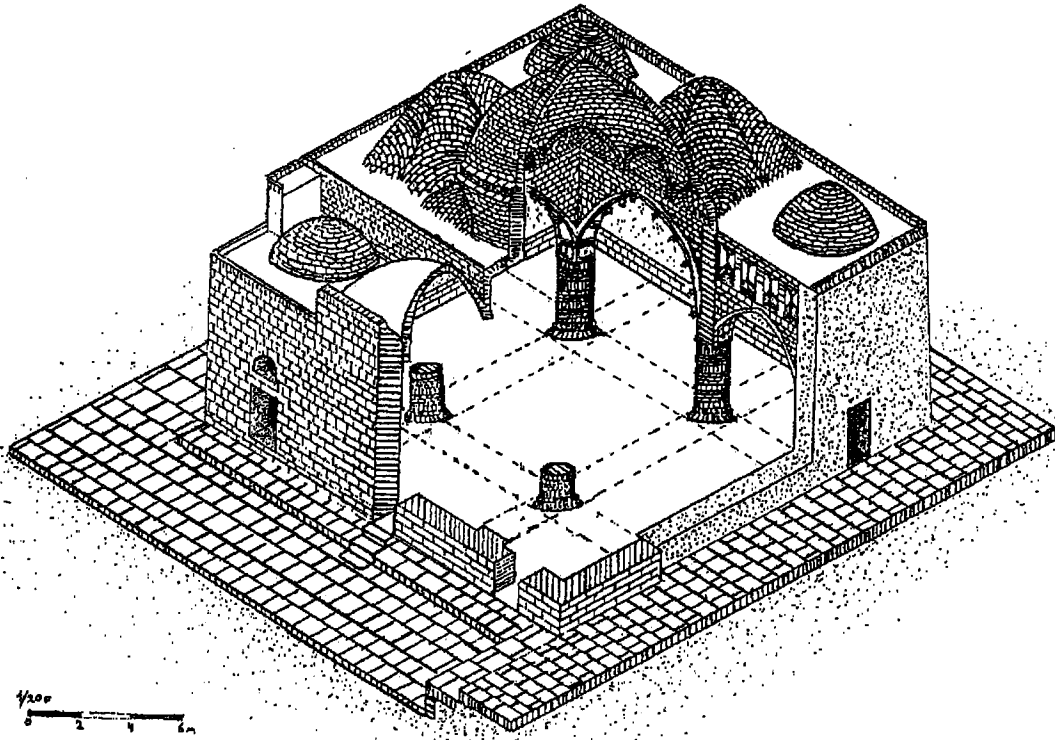
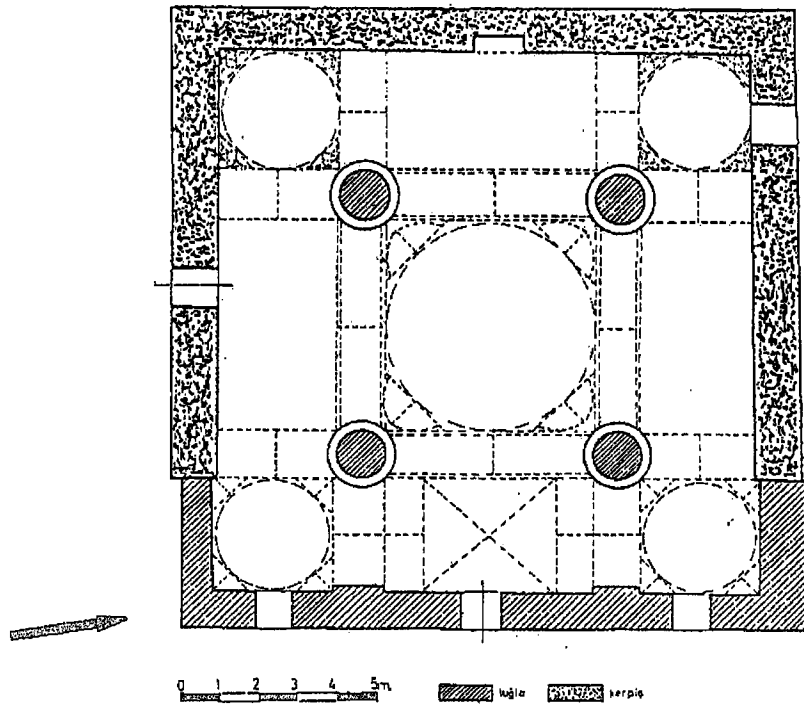
Resim 16 : Diggârân Camisi'nin batı yönündeki sütun, kemer, mukarnas korniş ve belhi tipi tonozun içten görünüşü (İ.Çeşmeli)



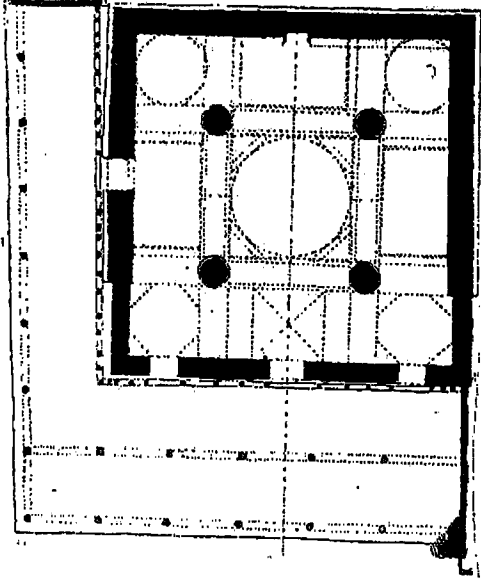
Resim 17 : Diggârân Camisi'nin doğu yönündeki sonradan yapılan tonozun içten görünüşü
(İ. Çeşmeli)



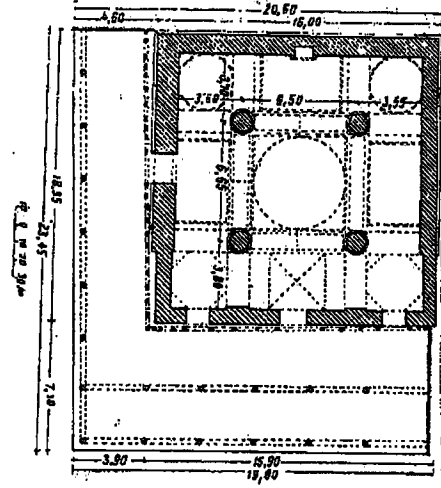
Çizim 1 Diggârân Camisi'nin bulunduğu eski şehir harabesinin konumunu ve planını gösteren çizimler (A. Yakubovskiy'den)



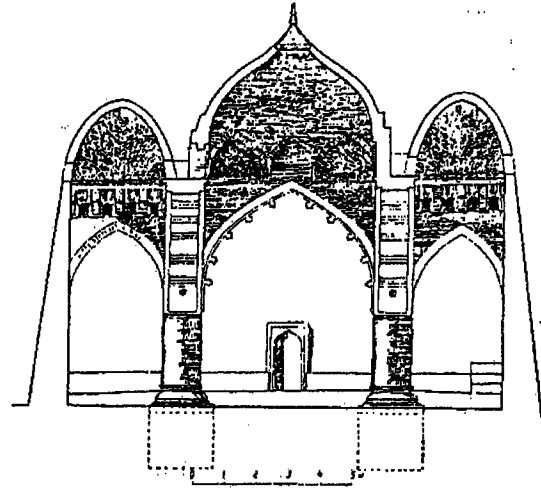
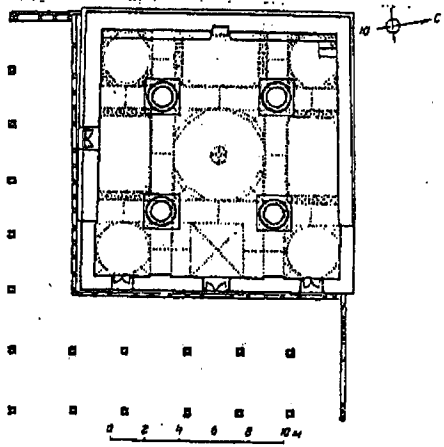
Çizim 2 Diggârân Camisi'nin planı ve aksonometrik çizimi (İ. Çeşmeli)



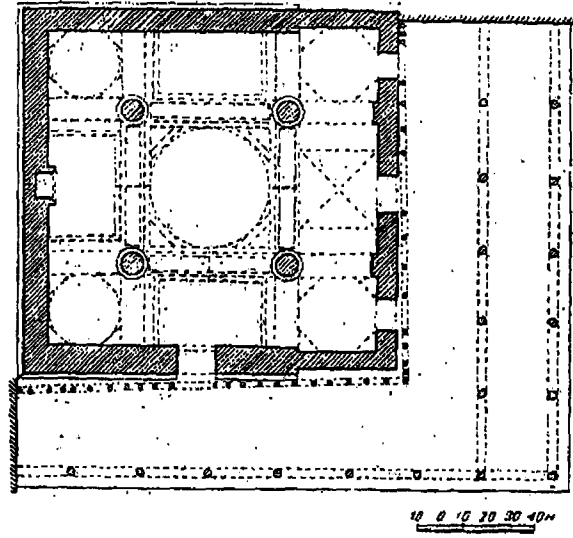
Çizim 3 Diggârân Camisi'nin planı
(A. Yakubovskiy'den)



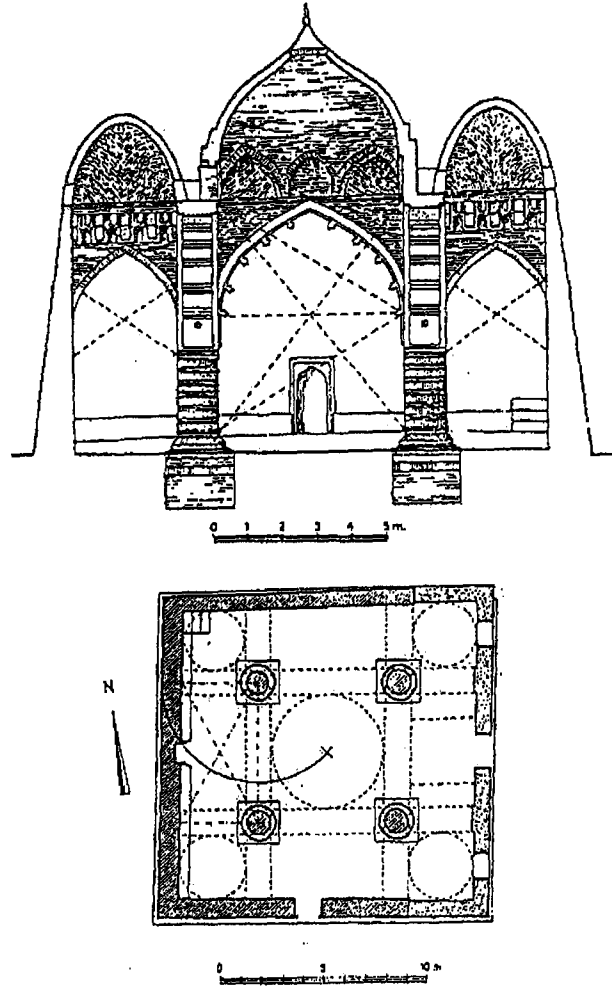
Çizim 4 Diggârân Camisi'nin planı
(B. N. Zasıpkin'den)



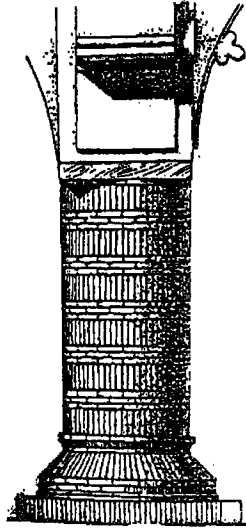
Çizim 5 Diggârân Camisi'nin planı ve kesiti (V. Varonina'dan)



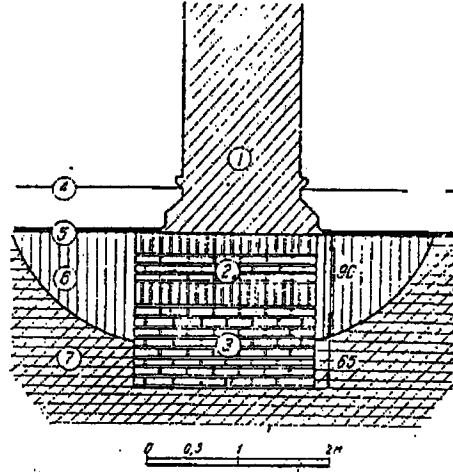
Çizim 6 Diggârân Camisi'nin planı (A. Nilsen'den)



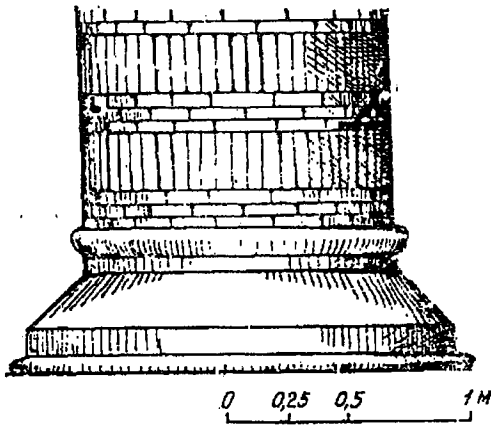
Çizim 7 Diggârân Camisi'nin planı ve kesiti (S. Hmelnskiy'den)



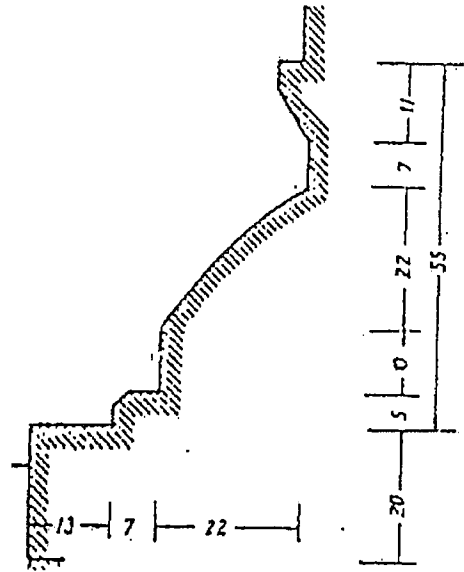
Çizim 8 Diggârân Camisi'nin sütunun görünüşü (S. Hmelnskiy' den)



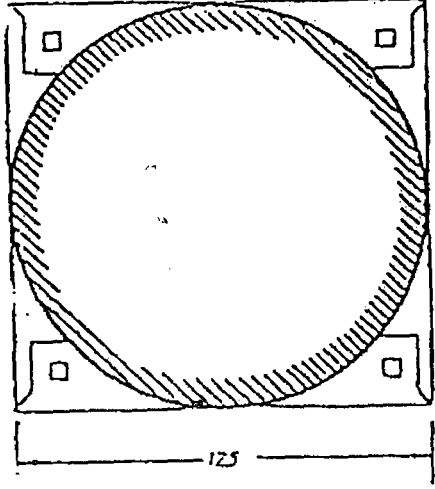
Çizim 9 Diggârân Camisi'nin sütun temelinin kesiti (A. Nilsen'den)



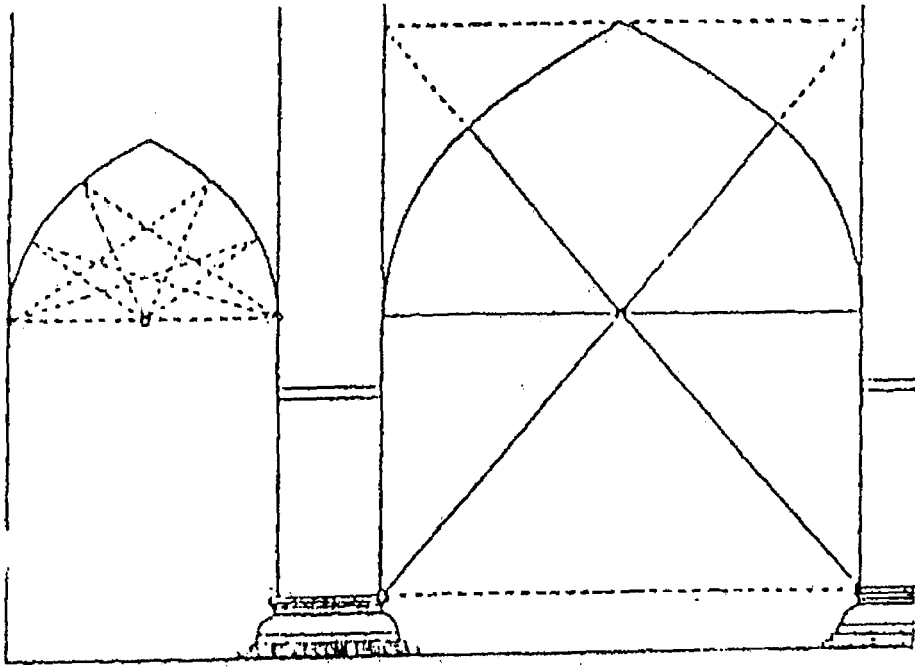
Çizim 10 Diggârân Camisi'nin sütun kaidesinin görünüşü (A. Nilsen'den)



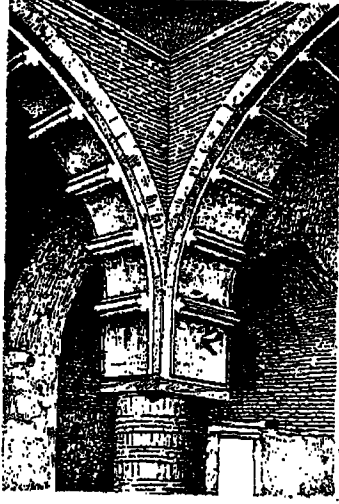
Çizim 11 Diggârân Camisi'nin sütun kaidesinin kesiti (V. Varonina'dan)



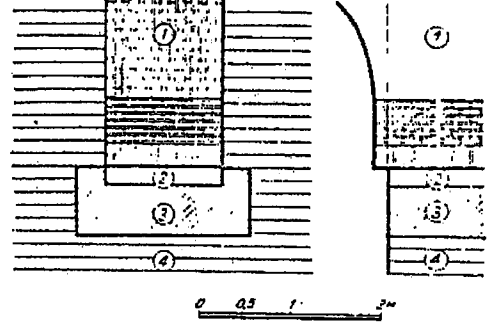
Çizim 12 Diggârân Camisi'nin ahşap başlığının çizimi
(V. Varonina'dan)



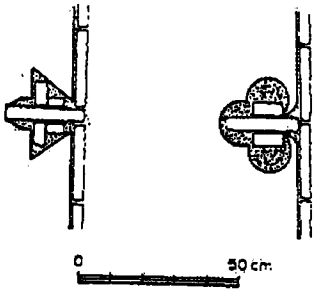
Çizim 13 Diggârân Camisi'nin sütunlarının ve kemerlerinin çizimi
(V. Varonina'dan)



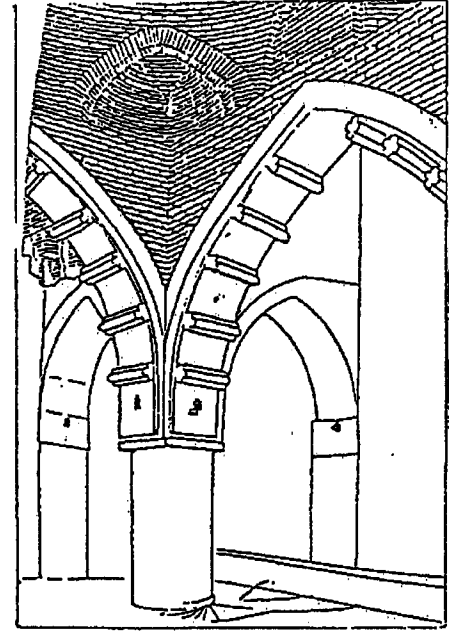
Çizim 14 Diggârân Camisi'nin büyük kemerlerinin görünüşü (S. Hmelnitskiy'den)



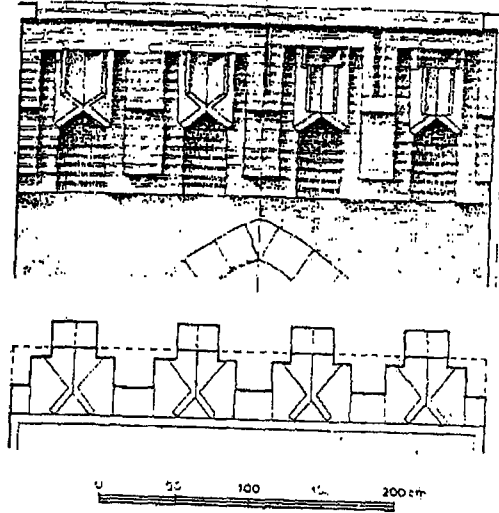
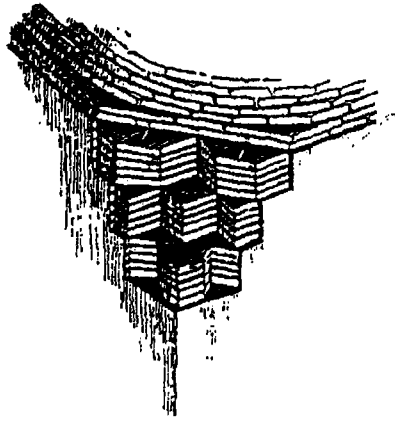
Çizim 15 Diggârân Camisi'nin kemerinin kesiti (A. Nilsen'den)



Çizim 16 Diggârân Camisi'nin kemer süslemelerinin kesiti (S. Hmelnitskiy'den)

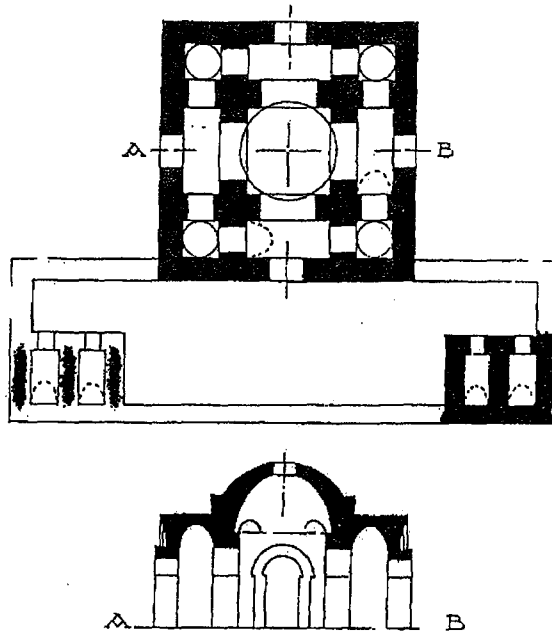


Çizim 17 Diggârân Camisi'nin iç mekan görünüşü (A. Pope'den)

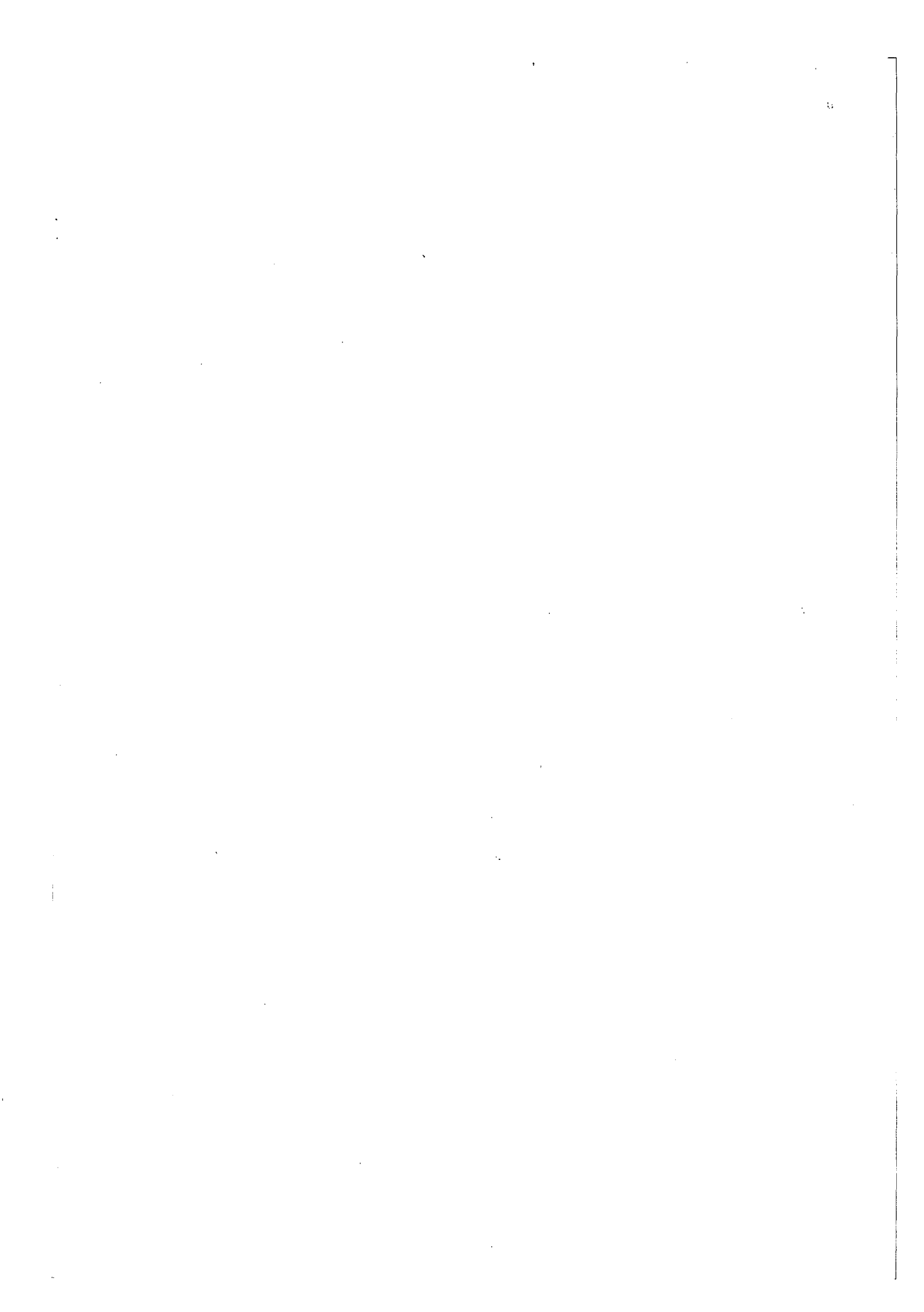


Çizim 18 Diggârân Camisi'nin basamaklı mukarnasının görünüşü (S. Hmel'nitskiy'den)

Çizim 19 Diggârân Camisi'nin mukarnas kornişinin görünüşü ve kesiti (S. Hmel'nitskiy'den)



Çizim 20 Gira Ateş Tapınağı planı ve kesiti (U. M. de Villard'dan)



DENİZLİ KIZILCABÖLÜK CAMİLERİ VE ALÇI SÜSLEMELERİ

*Denizli Kızılcaölük Mosques and
Stucco Decorations*

E. Emine Naza-DÖNMEZ*

The foundation of Kızılcaölük in Tavas district of Denizli Province, goes back to Oguz Clans settled in the Western Anatolia during the "Turcomanisation period" of Asia Minor. Evliya Çelebi who visited this settlement during the 17th century mentioned it as "Kızılcaöörklü" and described it as "a Muslim town with a mosque and bath". The oldest mosque in Kızılcaölük is Hanönü Mosque, built in 1697/98 (H. 1109/10) and restored in 1895 (H. 1312) according to its epitaphs. Meanwhile, other mosques around this area such as Kavak, Çayrık and Yukarı could not be dated, but we can affirm that those buildings were renewed in the late 19th century, after their decoration. All of these four mosques are displaying the same rectangular plan. Their pastured walls must have been built with stone and brick. They contain upper lodges carried by wooden columns and wooden ceilings covered with tiled roofs. These mosques, despite their modest even ordinary façades have elaborate inner decorations. Especially, the mihraps are remarkable with their stucco decorations which are different in each mosque. Those stucco decorations composed of Baroque, Rococo and Empire elements, shows the characteristics of the eclectic style dominating the late 19th century Ottoman Art. The renewal of the interiors of these mosques under western influence, indicates the high economical status of the local notables, due to the development of the traditional textile industry, as well as their cultural interactions with Europe through İzmir.

* Yard. Doç. Dr. E. Emine Naza-Dönmez, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı.

Denizli ili, Tavas İlçesi Kızılcabölük beldesinin tarihçesi, Anadolu'nun Türkmenleşmesi esnasında Batı Anadolu'ya yerleştirilen Oğuz boylarına kadar uzanmaktadır¹. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi buradan geçmiş, "Kızılcabörklü" olarak söz ettiği beldeyi "camii ve hamamı olan Müslüman bir şehirdir" diye tanıtmıştır².

Kızılcabölük'te inşa edilen en erken tarihli yapı, kitabesine göre Hanönü Camii'dir³ (Resim 1). Yukarı Mahallesi'nde yer alan yapının giriş kapısı üzerindeki kitabesi şu şekildedir (Resim 2):

Vâzı-ı kadîm tarih-i ğaribe
Bin yüz dokuz ismi Ümmiyye
Vâzı-ı minber nâm oldu Köse Mehmed Ağa
Bin yüz on idi târihiyye
Emced-i bint-i Mehmed Ağa dedi zâten
Bâ'is-i rahmet olsun bihvân fatiha

Kitabeye göre yapı 1697(H1109)'de, minberi ise 1698 (H.1110) tarihinde yapılmıştır. Dikdörtgen planlı, taş-tuğla örgülü yapının duvarları sıvayla kaplanmıştır. Ahşap dikmelerin taşıdığı kadınlar mahfiline sahiptir. Ortası tekne tavan biçiminde yapılmış ahşap tavan dışarıdan kiremit çatı ile örtülüdür. Ahşap minberinin yan yüzleri dikdörtgen levhalarla taksimatlandırılmıştır (Resim 3). Alçı süslemeli mihrap nişi, iki yandan birbirine dönük akantüs yaprakları ile sınırlandırılmış ve yuvarlak niş kemeri yaprakları içe dönük akantüs yaprakları ile çevrelendirmiştir. Mihrap nişini iki yandan sınırlayan, çokgen kaide üzerinde yükselen yuvarlak gövdeli sütunların başlıkları da, yine akantüs yaprakları ile süslenmiştir. Sütun başlıklarının arasına bir ayet kitabesi yer alır. Mihrabın üzerinde üç bölümlü dikdörtgen

bir alınlık bulunur. Ortadaki kare kartuşta S ve C kıvrımlı yaprakların çevrelediği, madalyonlu buketin içinde "Allah" yazısı yer alır. Alınlığın dikdörtgen biçimindeki iki yan kanadı, altta kıvrık akantüs yaprakları ile süslenmiş üstte ise küçük bir madalyonla taçlandırılmıştır. Bu dikdörtgen kartuşların üzerinde ise, caminin ve alçı süslemelerin yapıldığı tarihleri veren yarım daire biçimindeki alınlıklar yer alır. Sağda H.1312, solda ise H.1109 tarihleri okunur. Mihrap alınlığının iki yan kanadının en dışında kalan alt bölümü S ve C kıvrımlı profillerle kesilmiştir. Madalyon biçiminde süslemelerle taçlandırılmış içbükey ve dışbükey kuruluşlu bu kanatlar, mihraba hareket kazandırmıştır. En üstte yer alan alçı çerçeveli camlı panoda ise caminin tamir kitabesi bulunmaktadır⁴ (Resim 4, Çizim 1). Kitabe şu şekildedir:

Ağâz-ı kelâm eyledim niyâz-ı Rabbâniyye
Medhaline nâil oldum hitâmına.
Câmi-i şerifin tamirini hocamız etdi.
Civar-ı ba'id-karî meyl- i muhabbet-i Hakla
Ta'mirden mülk-i civâr-ı Muhammed Mustafa
Eyledi üçyüz on ikide Molla Mustafa.
Nazargâh olan 'ibâd-ı sâfiye
Nâm verdiler ismini Ay sofiye

Duvarların üzerinde yer alan ve mihrabın iki yanından başlayarak bütün yapıyı dolanan kalem işi frizler tekne tavanın eteğinde de görülmektedir. Bu süslemeler üç boyutlu verilmeye çalışılarak iç görünüşe bir hareket kazandırılmıştır. Ayrıca yine mihrabın üstünden iki yana dağılan kalem işi asma dalları da yapıyı dolanmaktadır. Yapının duvarlarında "Allah" "Muhammed" ve dört halifenin isimlerinin bulunduğu akantüs yapraklı yuvarlak alçı panolar yer almaktadır.

Kızılcabölük'te Kavak Mahallesi'nde yer alan Çayrılık Camii dikdörtgen planlıdır. Taş-tuğla örgülü ve kiremit çatıyla örtülmüş yapının duvarları sıvayla kaplanmıştır. Ahşap dikmelere oturan kadınlar mahfiline sahip

¹ Beldenin tarihçesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yakıt 2002: 13

² Evliya Çelebi, VIII, 575

³ Kitabeyi okuyan hocam Doç. Dr. Hüsamettin Aksu'ya teşekkür ederim. Aynı kitabe Prof. Dr. İsmail Yakıt'ın eserinde şöyle geçmektedir: bkz. Yakıt 2002: 158 Vâzı-ı kadîm tarih-i arabiyye,
Bin yüz dokuz ismi Ümmiyye
Vâzı-ı minber nâm oldu Köse Mehmed Ağa
Bin yüz on idi târihiyye
Ümmi bint-i Mehmed Ağa dendi zâten
Bâ'is-i rahmet olsun bihavan fâtiha

⁴ Hanönü Camii'nde mihrabın üstünde yer alan kitabeyi okuyan Dr. Selman Can ile Araş.Gör. İbrahim Yıldırım ve son düzeltmeleri yapan Hocam Doç. Dr. Hüsamettin Aksu'ya teşekkür ederim.

yapının tavanı çubuklu taksimatlı olup ortasında kare biçiminde bir tavan göbeği bulunur. Alçı mihrabı Hanönü Camii'ndeki düzenlemeye benzemekle birlikte süslemeleri farklıdır (Resim 5, Çizim 2). İç içe iki bölümden oluşan mihrap nişinin dekoratif kemerli üstteki kısmı, iki yandan içe kıvrık ince uzun akantüs yapraklarının çevrelediği çubuk biçimi silmelerle sınırlandırılmıştır. İçteki yuvarlak niş alçı bir silme ile çevrelenmiştir. Mihrap nişinin yanlarında, ortalarında çiçek rozetleri olan çokgen kaide üzerinde yarım yuvarlak sütunlar bulunur. Çubuklu silmelerin sınırladığı sütunların başlıkları minik rozet çiçekli akantüs yapraklıdır. Sütunların arasında bir ayet kitabesi, üzerinde ise dikdörtgen bir alınlık yer alır. Ortada "Allah" yazısının bulunduğu, S ve C kıvrımlı yapraklar bir madalyon oluşturur. Yapraklar minik çiçekli rozetlerle dolgulanmıştır. İki yan da ise içbükey kıvrımlı bölümlerin ortasında akantüs yapraklı süslemeler yer alır. En üstte, köşelerde minik rozet çiçekleri ve yüzeylerin ortasına gelecek şekilde akantüs yapraklı S ve C kıvrımlı süslemeler bulunur. Duvarlarda akantüs yaprakları ile taçlandırılmış alçı madalyonlar içinde "Allah", "Muhammed" ve dört halifenin isimleri yer alır. Yapının dış duvarına bitişik Çayırılık Çeşmesi'nin kitabesi, 1866 (H.1282) yılına tarihlenmektedir⁵. Yapının mihrabı da bu yıllarda yenilenmiş olmalıdır.

Kavak Mahallesi'nde yer alan diğer bir yapı Kavak Camii'dir⁶. Dikdörtgen planlı, taş-tuğla örgülü ve kiremit çatı ile örtülmüş yapının duvarları sıvayla kaplanmıştır. Ahşap dikmelerin taşıdığı kadınlar mahfili bulunur. İnşa tarihi olmamakla birlikte yapının yörenin en eski camilerinden olduğu bilinmektedir. Geçirdiği onarımlar nedeniyle orijinal şekli günümüze ulaşmamıştır. İç yüzeyi fayansla kaplanmış mihrap, iki yandan akantüs yapraklı başlıkları olan yarım yuvarlak sütunlarla sınırlandırılmıştır. Üstte içinde ayet yazılı olan dikdörtgen çerçeveli bir levha bulunur. Levha, alçı süslemeli bir alınlıkla taçlandırılmıştır

(Resim 6, Çizim 3)⁷. Duvarlarda diğer camilerde de görülen "Allah" "Muhammed" ve dört halifenin adının yazılı olduğu alçı panolar yer alır.

Alçı süslemenin yer aldığı son yapı Yukarı Camii'dir. Yapı Yukarı Mahallesi'de yer alır. Kare planlı taş-tuğla örgülü ve kiremit çatı ile örtülmüş yapının duvarları sıvayla kaplanmıştır (Resim 7). Camide ahşap direklerle oturan kadınlar mahfili mevcuttur. Ahşap, çubuklu taksimatlı tavanın ortası, tekne tavan biçimindedir. Ahşap minber dikdörtgen levhalarla taksimatlandırılmıştır (Resim 8). Caminin mihrabı diğerlerinden farklı olarak süslenmiştir. Yuvarlak mihrap nişini sınırlayan kompozit başlıklı yivli plastırlar yer alır⁸. Dikdörtgen plastırlar üstte 3/1 oranında daralarak devam etmektedir. Üsteki plastırların yüzeylerinde iki sıralı köşeleri iç bükey olarak kesilmiş düz kartuşlar yer alır. Başlıklarının ortasında akantüs yaprakları ve ay yıldızlı süslemeler bulunur⁹. Mihrap nişinin, köşeleri üçgen biçimli çiçek buketleri ile dolgulanmıştır¹⁰. Arada yazı kuşağı ve bunun üzerinde ortada üçgen biçimli çiçek buketinin taçlandığı, iki yana açılan S ve C kıvrımlı akantüs yapraklı dallar yer alır (Resim 9, Çizim 4¹¹). Yapının duvarlarında "Allah", "Peygamber" ve dört halifenin isimlerinin yazılı bulunduğu alçı madalyonlar yer alır.

Kızılcabölük'te yer alan camiler içinde tarihi bilinen en eski yapı kitabesine göre 1697/98 (H.1109/10) tarihinde inşa edilmiş olan Hanönü Camii'dir. Yapı 1895 (H.1312) tarihinde yenilenmiştir. İnşa tarihleri bilinmeyen Kavak, Çayırılık ve Yukarı Camileri'nin de XIX. yüzyılın sonlarında iç süslemelerinin yenilendiği söylenebilir. Tanıtılan dört caminin plan şemaları aynıdır.

⁷ Buna benzer mihrap alınlık süslemeleri - günümüzdeki durumu bilinmemekle birlikte-İzmir Eşref Paşa Camii, İzmir Esnaf Şeyh Camii, İzmir Fettah Camii, İzmir Natırzade Camii, İzmir Hacı Bey Camii yer alır. Ungan 1968: Resim 151,157,113,122, 141.

⁸ Benzer bir süsleme İzmir Mehmed Camii'de bulunur. Ungan 1968: Resim 57.

⁹ Ay yıldızlı bir süsleme İzmir İmam Hanı Mescidi mihrabında yer alır. Demirkıran 1974: Resim 70.

¹⁰ Bu köşe dolgularının benzerleri İzmir Hacı Bey Camii ve İzmir Kemeraltı Camii mihrabında yer alır. Ungan 1968: Resim 141; Bulut 1996: Resim 1.

¹¹ İzmir Başbudak Camii mihrap alınlığında da benzer süsleme görülür. Bulut 1996: Resim 11.

⁵ Yakıt 2002: 161

⁶ Kasabanın en eski yerleşim alanı olduğu kabul edilir, yapının bulunduğu meydan içinde tarihi bir kavak ağacı mevcuttur. Yakıt 2002: 14

Kasaba ölçeğinde inşa edilmiş söz konusu bu yapılar, dikdörtgen veya kare planlı; taş – tuğla örgülü duvarları sıvayla kaplanmıştır. Dışarıdan kiremit çatıyla ve içeriden ahşap tavanla örtülmüş bu yapılarda, ahşap dikmelerin taşıdığı kadınlar mahfili bulunmaktadır. Dış görünüşleri ile hiç bir özelliği olmayan bu camilerin iç mekanları, mihraplarının alçı süslemeleri ile dikkat çekmektedir.

Türk sanatında alçı kolay işlenirliği ile her dönemde tercih edilen bir süsleme tekniği olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu saray ve köşkerlerinde yer alan alçı süslemeler dini mimaride mihraplarda yaygın olarak görülür. Dönem dönem önemini kaybetmiş gibi görünse de bu süslemeler Osmanlı sanatında da yer alır¹². Erken ve Klasik Osmanlı mimarisinde alçı, duvarlarda ve tavanlarda malakari tekniğinde; yapıların iç pencerelerinde ise revzen olarak kullanılmıştır. Batılılaşma Dönemi Türk sanatında gözlenen Barok, Rokoko ve Ampir üslubunun getirdiği yoğun bezeme anlayışı yapıların cephelerinde taş, iç dekorasyonda ise alçı olarak kendini göstermiştir. Alçı rahat işlenirliği ile söz konusu dönemin süsleme üslubunun mimariye yansıtılmasını kolaylaştırması ayrıca ekonomik olması yönü ile de tercih edilmiş olmalıdır. Bu dönemde alçı süslemenin en yoğun kullanıldığı yapılar grubu olarak Topkapı Sarayı'nı örnek gösterebiliriz.

Kızılcabölük yapılarında hepsi birbirinden farklı süslemeli bu alçı mihraplar; XVIII. yüzyıl Osmanlı sanatında yer alan Batılılaşma döneminin getirdiği yeni bir yaklaşımla; Barok, Rokoko, Ampir üsluplarının yeni bir uygulaması olarak XVIII. yüzyılın sonlarından XIX. yüzyıla kadar uzanan Neo-Klasik üslupta yapılmışlardır. Bu süsleme anlayışına Tanzimat üslubu adı da verilmektedir¹³. Bu tarz alçı mihraplar İzmir ve çevresi yapılarında da karşımıza çıkmaktadır¹⁴. Konya'da yer alan Azizye Camii süslemeleri de benzer

üsluptadır¹⁵. İncelenen yapılarda duvar resimleri yoktur. Bu yönü ile XIX.yüzyılın ortalarında yenilenmiş Denizli ve çevresinde yer alan Acıpayam Yazır Köyü Camii, Güney Belenardıç Köyü Camii, Çal Boğaziçi Köyü Camii gibi bir dizi yapıdan ayrılır¹⁶. Kızılcabölük Camileri'nde süsleme bilinçli olarak mihrapta toplanmış, diğer süslemeler sade tutulmuştur. Yukarı Camii ve Hanönü Camii orijinal olarak günümüze ulaşmıştır. Kavak Camii mihrabı bozulmuştur. Katalogda yer almayan Dere Camii ise aynı plan şemasına sahiptir. Fakat iç süslemesi günümüze gelmemiştir. Yalnız yapının duvarında Mekke-Medine'yi tasvir eden bir işleme yer almaktadır.

Yörede yüzyıllardan beri geleneksel olarak dokumacılık yapılmaktadır. Kızılcabölük, Babadağ ve Buldan'la birlikte Denizli bölgesinde yer alan diğer bir dokuma merkezidir¹⁷. XIX. yüzyıl ortalarında kasaba halkının % 50 sinin dokumacılıkla % 25'nin tarımla - özellikle yörenin etrafında yer alan bereketli tarlalar ve bağlar günümüzde de bunun göstergesidir- kalan diğer kesim ise çeşitli mesleklerle uğraşmaktaydılar. Bunların içinde yer alan bir grup da tüccarlardır. Dolayısı ile bölgede yapılan dokumaları bizzat pazarlayıp alım satımını yapan yöre esnafıdır¹⁸. Bu durum XIX. yüzyılda Kızılcabölük halkının refah düzeyinin yüksek olduğunun göstergesidir. Buradan yola çıkarak Kızılcabölük camilerinde yer alan zengin dekorlu alçı süslemelerle yörenin dokumacılıktan kaynaklanan bu refah düzeyi arasında bağlantı kurulabilir. Osmanlı sanatı XVIII. yüzyılda Batı ile olan ilişkiler sonucunda yeni üsluplara yönelmiştir. Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde ortaya çıkan yenilikçi akımlar, Osmanlı mimarisi ve geleneksel sanatlarını değişime uğratmıştır. Bu değişim süreci Anadolu yapılarında da kendini göstermektedir. Özellikle toprak sahibi Ayanların ya da Kızılcabölük'de olduğu gibi dokumacılıkla zenginleşen eşrafın inşa ettirdikleri cami ve evlerde yer alan Batı

¹² Anadolu Türk sanatı alçı süslemeleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Bulut 1996: 1, dipnot 1

¹³ XIX. yüzyıl mimari üslubu için ayrıntılı bilgi bkz. Eyice 1979-1980: 155-162; Ülgen 1990: 67-7; Dişbudak 1990:37-44

¹⁴ Ungan 1968; Demirkıran 1974; Bulut 1996: 1-10; Ünal 1994: 211-226; Arel 1993: 212-218; Arel 1995: 43-51

¹⁵ Eyice 1979-1980: 175

¹⁶ Arık 1988: 44-45; Çakmak 1994: 19-28

¹⁷ Yılmaz 2000: 271

¹⁸ Yakıt 2002: 25

kaynaklı süslemeler, bu değişime örnek olarak gösterilebilir¹⁹.

Önemli olan Kızılcabölük yapılarındaki bu süslemeleri kimlerin yaptığıdır. Anadolu'da her dönemde gezgin ustaların varlığı bilinmektedir. Dokumaları sayesinde İzmir yoluyla dışarı açılan yöreye İstanbul'dan ustaların gelmesi uzak görülmektedir. Özellikle İzmir'in küçük camilerindeki XIX. yüzyıl alçı süslemeleri ile büyük benzerlik gösteren Kızılcabölük camilerinin süslemelerini İzmir'den gelen veya İzmir yapılarını süsleyen ustalar yapmış olmalıdır. Prof.Dr. Ayda Arel'in de belirttiği gibi, Batı Anadolu camilerinde yer alan bu tip süslemeleri ya İzmir ve çevresi adalar vasıtası ile Anadolu'ya gelen yabancı ustalar ya da Batı sanatını kavramış gayrimüslim ustaların yapmış olabileceğidir²⁰. Özellikle XIX. yüzyılda Sakız Adası'ndan gelen inşaat ustalarının İzmir ve çevresi yapılarında çalıştıkları bilinmektedir²¹. Bu dönemde Batıdan gelen mimarlar da Başkent İstanbul silüetine yeni eserler kazandırmışlardır. Bunlar içinde İtalyan Fossati, Fransız mimarlar Bougeois ve Valaury'i örnek olarak gösterebiliriz²². İstanbul yapıları Fransız üslubuna yakınken, Batı Anadolu yapılarında görülen süslemeler daha çok İtalya etkilidir. Bu da yukarıda açıklandığı gibi adalar vasıtası ile bu etkileşimin olabileceğinin göstergesidir²³. Bu özellikleri taşıyan en tipik örnek Aydın Cincin Köyü'deki Cihanoğlu Camii mihrabıdır²⁴. Kızılcabölük yapılarının mihrap süslemesi daha sade olmakla birlikte, İzmir ve Aydın örneklerine benzemekte ve bu görüşü doğrulamaktadır. Kızılcabölük camilerinde Denizli ve çevresinde yer alan diğer yapılarda olduğu gibi duvar resimlerinin yer almaması ilginçtir. Söz konusu yapılardan özellikle Güney Belenardıç Köyü Camii ve

Çal Boğaziçi Köyü Camii'nde görülen resimler büyük bir olasılıkla sembolik anlamları olan tarikatla ilgili eserlerdir²⁵. Herhangi bir tarikata mensup olmayan Kızılcabölük'ün muhafazakar yöre sakinleri kasaba camilerinin duvarlarında bu tarz resimlerin bulunmasını istememiş olmalıydılar. Kızılcabölük beldesinin camilerindeki süslemelerin Aydın yapıları ile daha çok benzemesi yörenin Cumhuriyet öncesinde Menteşe Sancağı Aydın Vilayeti'ne bağlı olmasıyla da açıklanabilir²⁶.

Kızılcabölük geleneksel dokumaları ile kültürel mirasımıza sahip çıkarken, henüz hiçbir araştırmacı tarafından bu yönü ile tanıtılmamış camileri ayrı bir önem taşımaktadır. Geleneksel konut mimarisinin güzel örneklerinin de yer aldığı yörede, her geçen gün bu yapılar yıkılıp yerlerine betonarme binalar yapılmaktadır. Bu camiler günümüze kadar kalabilmiş olmaları ile şanslıdırlar. Hanönü Camii günümüzde kullanılmayarak kaderine terk edilmiştir²⁷. Tanıtılan bu camilerle benzer özelliklerinin bulunduğu düşüdüğüm Demirci ve Çarşı camileri ise günümüze kadar ulaşmamış, yapılar yıkılarak yerlerine yenileri yapılmıştır²⁸. Aynı akıbetin tanıtılan camilerin başına gelmemesi ve bu yapıların Anadolu Türk Mimarlığı Batılılaşma Dönemi Alçı Süslemeli eserler içinde yerini alması gerektiği inancı içindeyim.

¹⁹ Batı Anadolu Ayanlık mimarisi ile ilgili bkzn. Arel 1987: 39-77

²⁰ Sözen 1975: 319 vd; Arel 1993: 214-216; Arel 1995: 49; Arel 1998: 24-27; Arel 2002: 35-41

²¹ Arel 2002: 39

²² Fossati'nin en önemli eseri günümüze ulaşmayan Darülfünun binasıdır. Bougeois günümüzde İstanbul Üniversitesi'nin merkez binası olarak kullanılan Seraskerlik yapılarını, Valaury ise Arkeoloji Müzesi'ne imzasını atmıştır. Eyice 1979-1980:174

²³ Arel 1998: 27

²⁴ Arel 1998: 26, Arel 2002: 39

²⁵ Aksel 1960: 114, Arel 2002: 67-68;

²⁶ Yakıt 2002: 13

²⁷ Son anda yıkılmaktan kurtulan Hanönü Camii'nin mihrap duvarına bitişik günümüzde kullanılan yeni bir cami inşa edilmiştir.

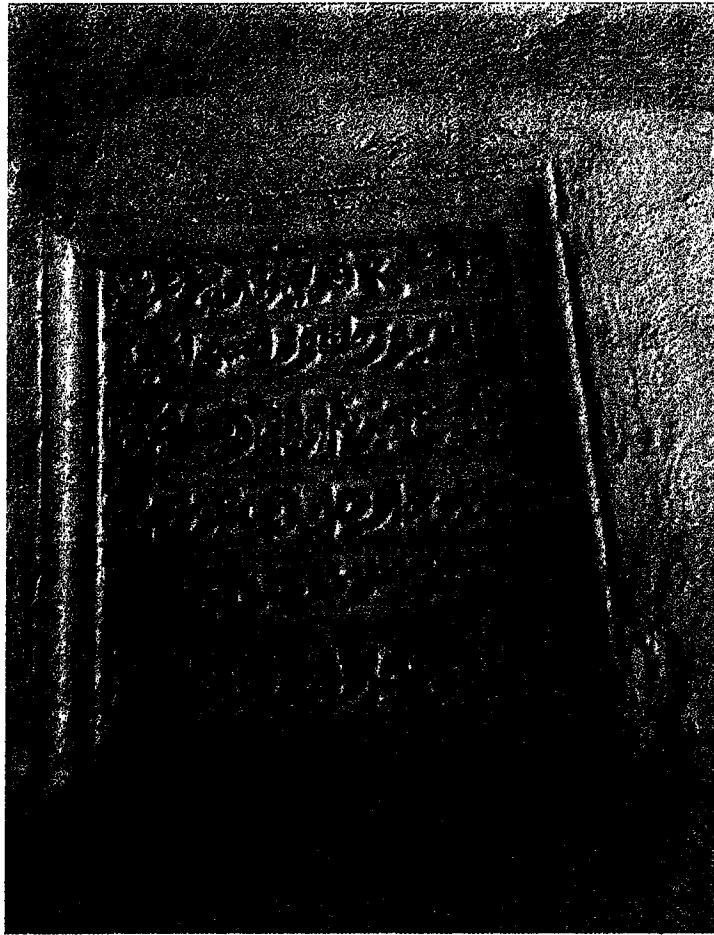
²⁸ Çarşı Camii'nin yıkılan eski minaresinin altından çıkan kitabesine göre yapının ve adının Ebu Bekir Efendi Camii ve tarihinin 1727(H.1140) olduğu tespit edilmiştir. Yakıt 2002: 156.

KAYNAKÇA

- Aksel 1960:M.Aksel.Anadolu Halk Resimleri, İstanbul
- Arel 1987:A.Arel. "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi Hakkında Bir Ön Araştırma", IV.Araştırma Sonuçları Toplantısı, Ankara : 39-77
- Arel 1993: A. Arel. "Gothic Towers and Baroque Mihraps: The Post-Classical Architecture of Aegean Anatolia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", Muqarnas, 10. Essays in Honor of Oleg Grabar. Leiden: 212-218
- Arel 1995: A. Arel. "Cincin Köyü'nde Cihanoğulları'na Ait Yapılar", V. Araştırma Sonuçları Toplantısı-I, Ankara: 43-51
- Arel 1998: A. Arel. "18.Yüzyılda İzmir Çevresinde Mimari Ortam",18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı. İstanbul: 24-27
- Arel 2002: A. Arel. Tanzimat Öncesi İzmir Sanatında Yeni Yönelimler.İzmir
- Arık 1988: R. Arık. Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara
- Bulut 1996: L. Bulut. "İzmir Camilerinde Alçı Süsleme", Sanat Tarihi Dergisi VIII, İzmir: 1-10
- Çakmak 1994: Ş. Çakmak. "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)", Sanat Tarihi Dergisi VII, İzmir: 19-28.
- Demirkıran 1974: H.Demirkıran. İzmir Han Hamam ve Çesmeleri. (İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Lisans Tezi)
- Dişbudak 1990: D.Dişbudak "Milli Saraylar ve 19 yy. Mimarlığı", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi 9, İstanbul: 37-44
- Eyice 1979-1980: S.Eyice."XVIII.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisi'nde Avrupa Neo-Klasik Üslubu" Sanat Tarihi Yıllığı IX-X, İstanbul: 163-190
- Evliya Çelebi: Evliya Çelebi.Seyahatname, (Haz. Mümin Çevik Üçdal Neşriyat) İstanbul,1985
- Sözen 1975: M. Sözen. Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan. İstanbul
- Ungan 1968: I.Ungan. İzmir Camileri (İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Lisans Tezi)
- Ülgen 1990: A.Ülgen. "Tanzimat Günlerinde Türk Mimari Üslubu", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi 7, İstanbul: 67-71
- Ünal 1994: Rahmi. Ünal. "Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii", Sanat Tarihi Dergisi VII, İzmir: 211-226
- Yakıt 2002: İ. Yakıt. Arşiv Belgeleri Işığında Kızılcahöyük. Isparta
- Yılmaz 2000: S. Yılmaz. "Osmanlı Devrinde Batı Anadolu'da Tekstil EndüstrisininGelişimi", Uluslararası Osmanlı Tarihi Sempozyumu Bildirileri (İzmir 8-10 Nisan 1999), İzmir: 257-294



Resim 1: Hanönü Camii genel görünüş



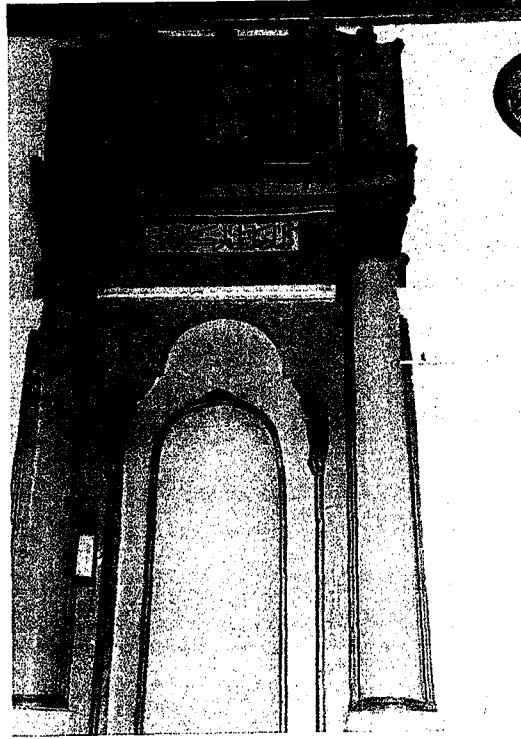
Resim 2: Hanönü Camii kitabesi



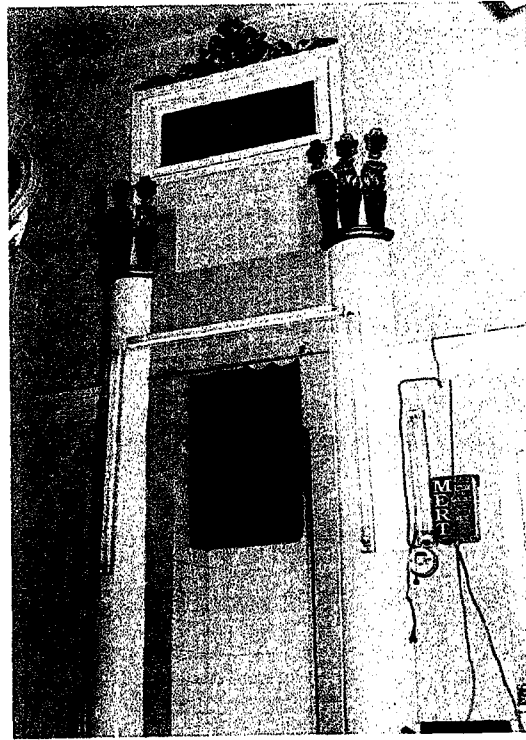
Resim 3: Hanönü Camii iç görünüş



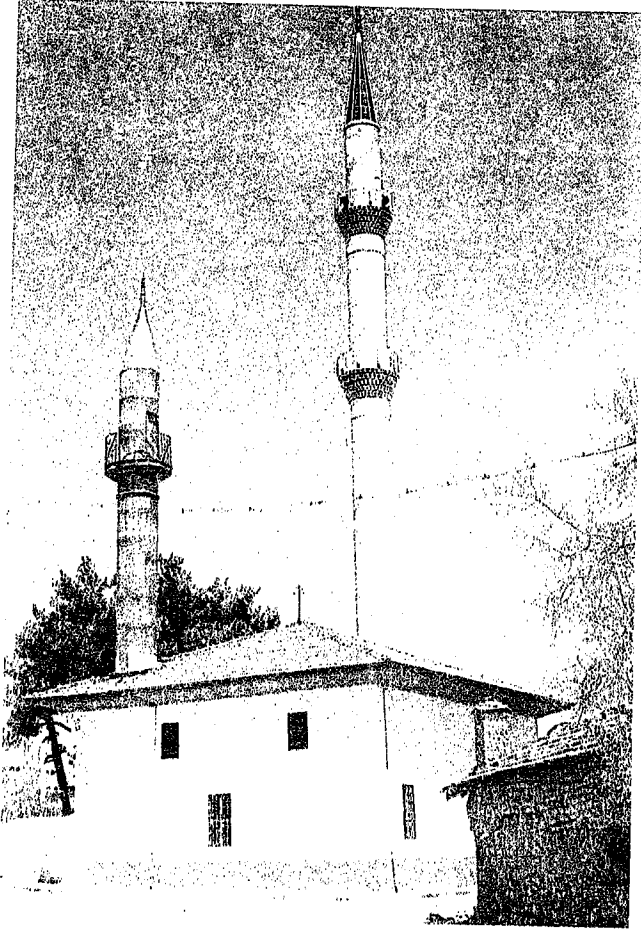
Resim 4: Hanönü Camii mihrabı



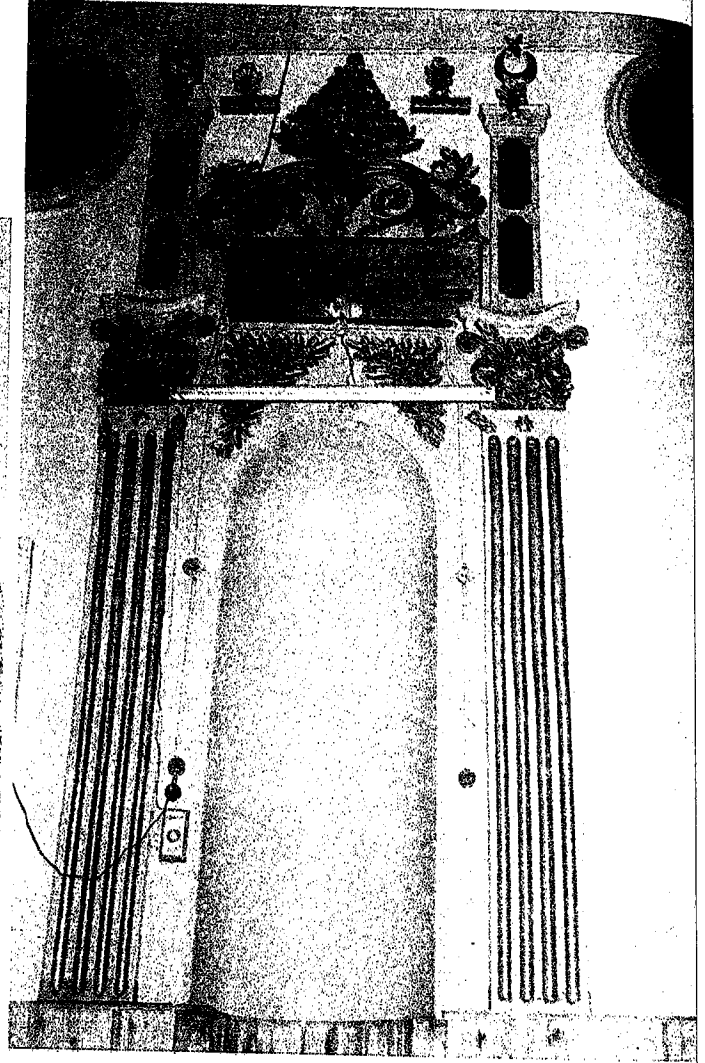
Resim 5: Çayrıklı Camii mihrabı



Resim 6: Kavaklı Camii mihrabı



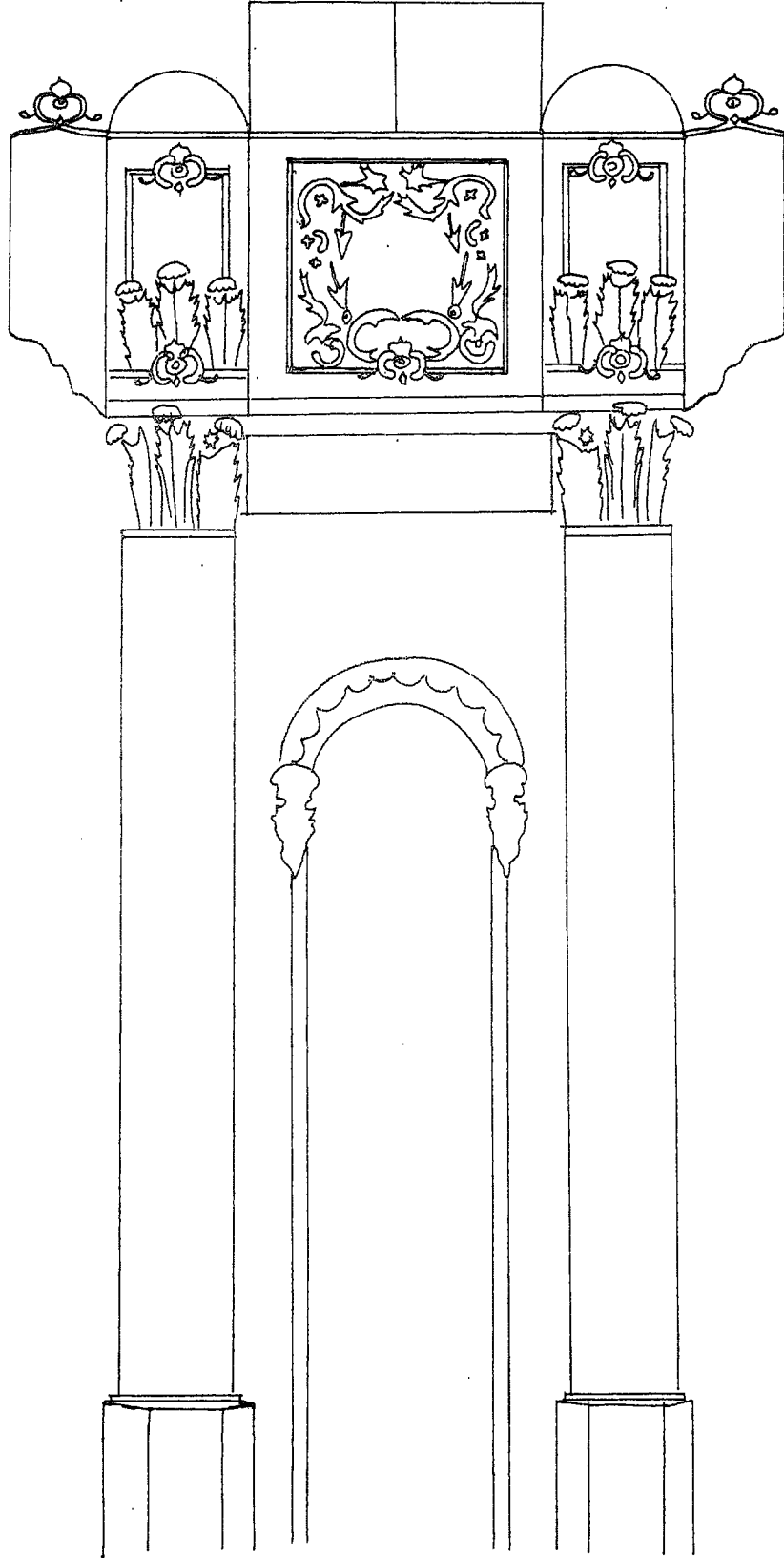
Resim 7: Yukarı Camii genel görünüş



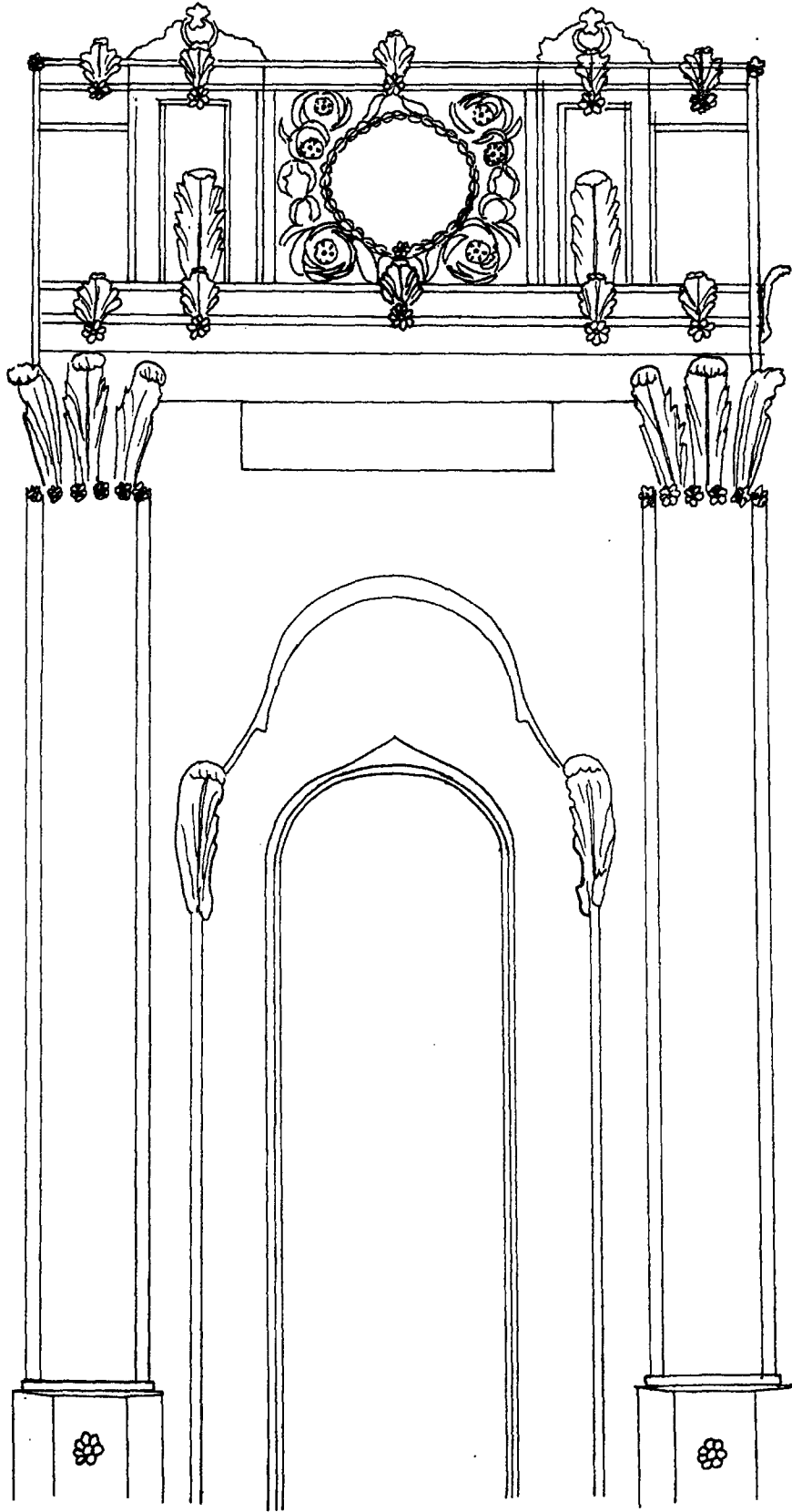
Resim 9: Yukarı Camii mihrabı



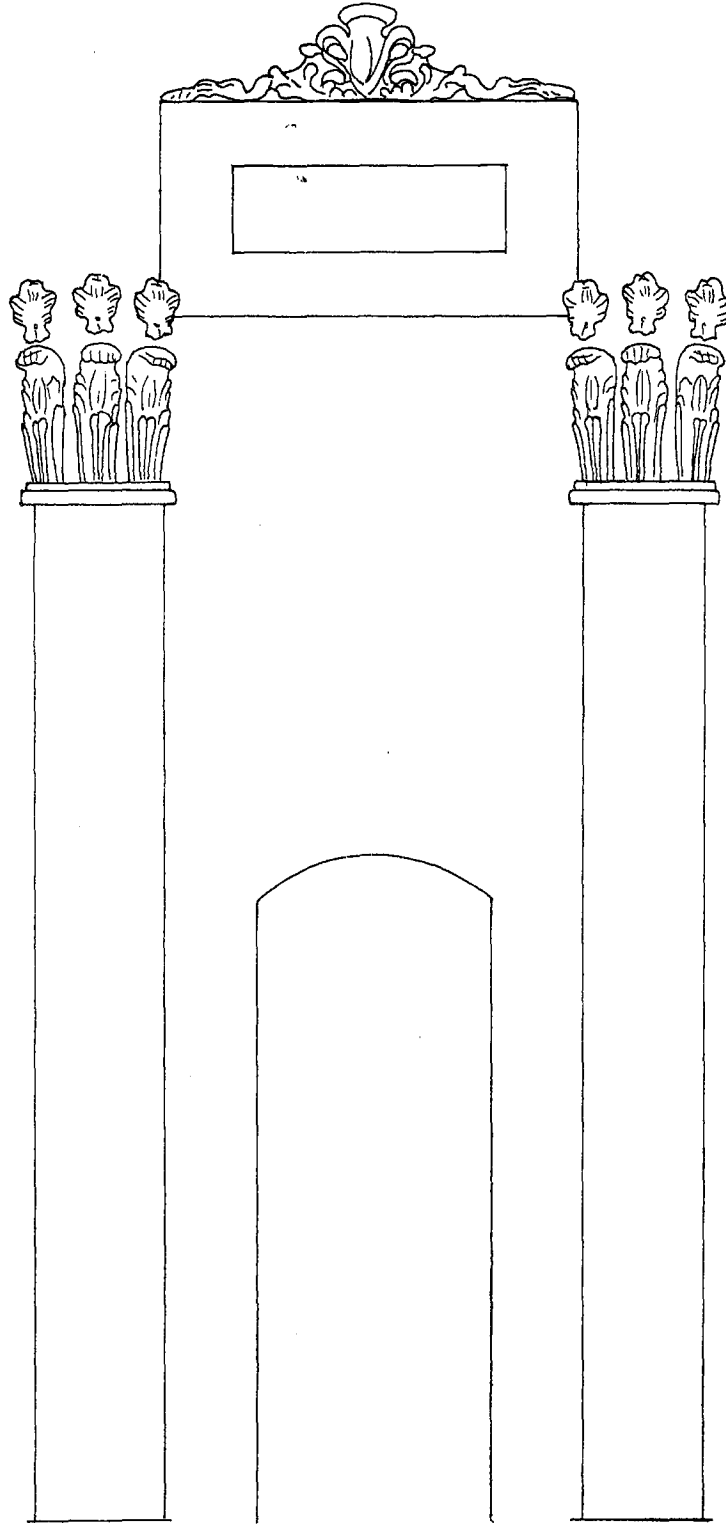
Resim 8: Yukarı Camii iç görünüş



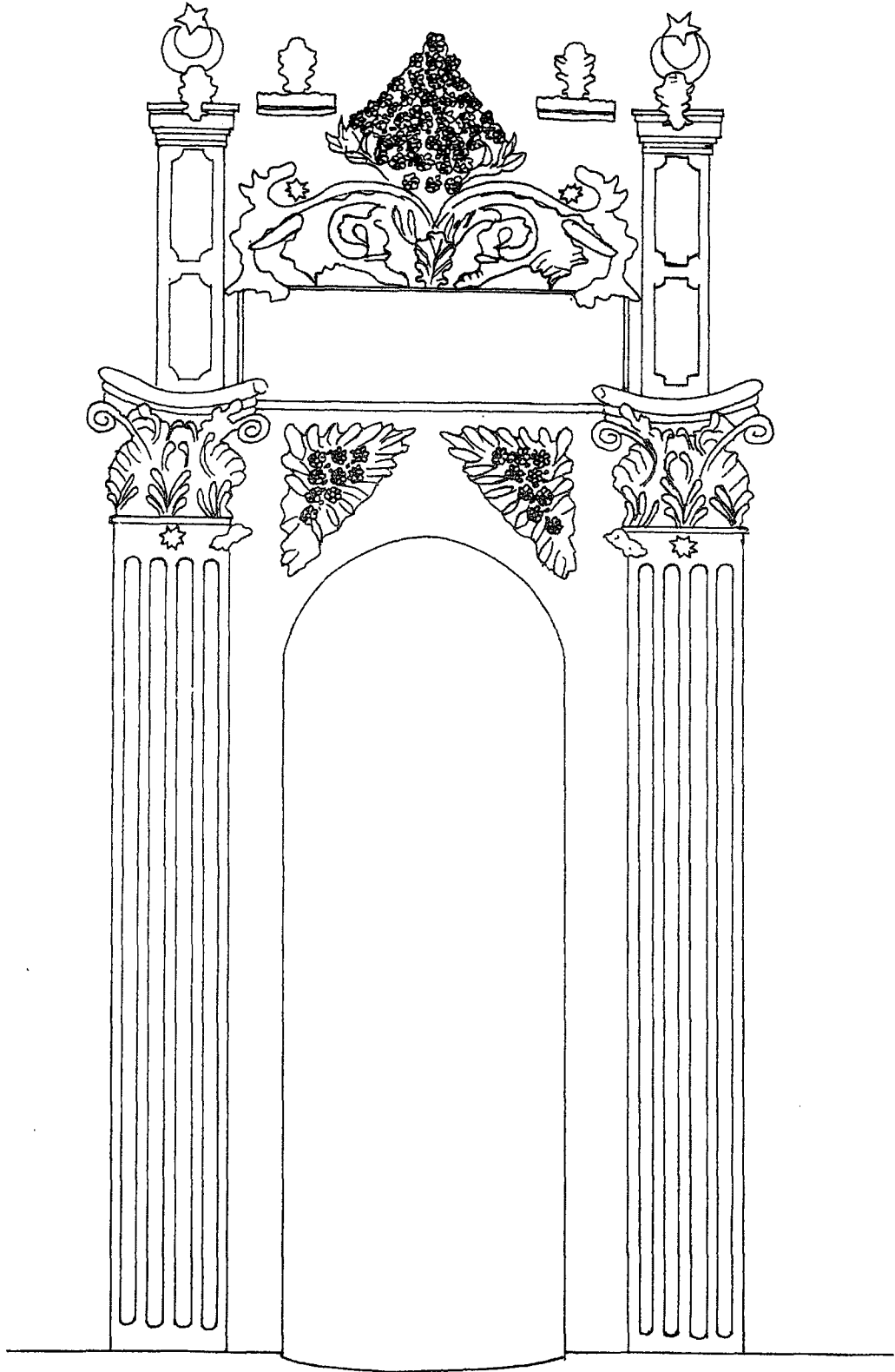
Çizim 1 Hanönü Camii mihrabı



Çizim 2 Çayırılık Camii mihrabı



Çizim 3 Kavaklı Camii mihrabı



Çizim 4 Yukarı Camii mihrabı

XVIII. YÜZYIL SONRASINDA AVRUPA'DA MİMARİYE BAĞLI BAHÇE DÜZENLEME SANATI VE TÜRK BAHÇE SANATINA ETKİLERİ

*Architectural Garden Formation from
the end of 18 th century and its
influence to Turkish Gardening Art*

Y.Çağatay SEÇKİN*

The formation of Turkish gardens are effected by many factors through the history. The artistic-cultural structure of the periods and the life styles in the periods influenced the formation process.

As the Turks moved from Central Asia to the West, they benefited from the regions in which they settled. For this reason, the Turks, by their own volition, westernised continuously, and the classical period architectural works of the Ottomans that conquered the Balkans before Istanbul show Western as well as Eastern characteristics.

This adaptation period during which continuous change took place, first in the Ottoman Empire, then in the modern Republic of Turkey is called the "the Westernisation Period".

The Ottoman gardens (i.e. Turkish garden art) is a very difficult area to investigate as Western styles were so influential at the time, given that all aspects of Western culture were considered to be the only salvation for the Empire. Descriptions of Turkish garden art, especially in Istanbul, can only be found in the writings of some foreign and native travellers like Euliya Celebi, Eremya Celebi and Inciciyan.

For this reason, collecting sources of information pertaining to the period after XVIII. century European and Turkish gardens, while presenting a general overview without going into too much detail from the documents prepared on the subject and determining the interaction between European and Turkish gardens, has been the aim of this study.

* İ.Ü.Orman Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü Peyzaj Teknikleri Anabilim Dalı, Y.Mimar Ar. Gör.

1. GİRİŞ

XVIII. yüzyıl hükümdarlarının geneli aydın despotlardan oluşmuştur. Sanat ve fikir hayatını korumayı ve geliştirmeyi kendilerine görev kabul etmişlerdir. Bu yüzyılda Prusya, Rusya, Amerika Birleşik Devletleri gibi yeni devletler, dünya tarihindeki yerlerini almaya, dünya siyasetine yeni bir yön vermeye başlamışlardır. Yine J. J. Rousseau, Voltaire, Diderot gibi düşünürler, bu yüzyılda yaşamışlar ve devrin sonunda 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali'nin oluşum fikirlerini ortaya atmışlardır.

XVIII. yüzyılda, sanat ticareti yeni bir meslek olarak ortaya çıkmış; Estetik, bir ilim olarak, Kant ile bu çağda belirmiştir (1).

XVIII. yüzyılda Avrupa, önemli değişimlere, başlayan milliyetçilik akımlarına sahne olurken, Osmanlı İmparatorluğu, çöküş döneminin başındadır. Buna rağmen, Batı'daki gelişmelere, belki de gerileme dönemindeki tutumun aksine, yakınlaşmaya çalışmaktadır. Hatta, çöküş sürecinde bulunmasına, ekonomik ve siyasi sıkıntılara düşmüş olmasına rağmen, batıdaki görkemli, bazen abartılı sanatı, kendine layık bir sanat olarak benimsemekte ve Avrupalı mimarların önderliğinde büyük kentlerinde uygulamaktadır.

2. XVIII. YÜZYILDA AVRUPA'DA MİMARİ DEĞİŞİMLER

XVIII. yüzyıl öncesi varolan üsluplar, XVIII. yüzyılda özet bir şekilde veya aynı yönde ele alınarak tekrar gündeme gelmiştir.

XVII. yüzyılda, Rönesans'ın katı kurallarına tepki olarak İtalya'da ortaya çıkan Barok Sanatı, Avrupa'ya asıl XVIII. yüzyılda hakim olmuştur. Örneğin Fransa'da barok XVII. yüzyılda strüktürü etkileyemediğinden yalnız dekorda kalmış ve dekoratörler tarafından kullanılmıştır. Esasen, XVII. yüzyılda Klasisizm, Barok karşısında direnmiş, fakat XVIII. yüzyılda dekoratörlerin halkın gözünde mimarların gördüğü ilgiyi görmeye başlamasıyla Barok kendini mimaride tamamen hissettirir hale gelmiştir.

Bu yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan Rokoko, eğri çizgileri, gösterişli bezeme üslubuyla, bir Barok manyerizmi olmuştur. Örneğin, deniz kabuğu motifi Barok Sanatında çok sık kullanılan bir motiftir. Rokoko Sanatında bu motif, sistematik olarak, asimetriyi ve hareketliliği sağlamıştır. Bitkilerin rasgele, sürpriz gelişmelerinden hareket edilerek, istiridye kabuğunun ağaç şekilleriyle birleştirilmesi sonucunda tipik Rokoko motifi ortaya çıkarılmıştır (Resim 1).

XVIII. yüzyıl başında Fransa'da iç dekorasyon önem kazandığından, Rokoko üslup kuvvetlenmiş, Fransa Mimarlık Akademisi de dekordaki bu yeniliğe karşı koyamamış ve Fransa Rokoko üslubunun anayurdu haline gelmiştir. Fransa'da XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, mimarinin dekordan üstün olması gerekliliği savunularak, işgal ettikleri İtalya'da yaptıkları klasik arkeoloji çalışmalarının da etkisiyle, Neo-Klasisizm değer kazanmıştır (2).

İngiltere, XVIII. yüzyılda Avrupa'nın en büyük ekonomik kuvvetidir. İngiltere, Papalık karşıtı olmasına rağmen, rokoko etkilerinden sıyrılarak, yine sadeliğin dekordan üstün tutulduğu Roma geleneklerini mimarisinde uygulamıştır. Esasen, XVII. yüzyılın ikinci yarısında Inigo Jones ve Christopher Wren, yapılarında Palladio'nun etkisinde kalmışlar ve uygulamalarında XVIII yüzyılın Neo-Palladianizminin ipuçlarını vermişlerdir (3). Bu dönemde, doğadaki kanunların değişmez değer olduğu ve evrensel anlaşılabilirliğe sahip olduğu konusundaki mutabakatın sonucu olarak, aydınlanma fikirleri, doğadaki düzen ve basitlik kavramını baz olarak almıştır. Bu basitleşmenin önemli bir amacı vardı ki, o da daha önce seçkin bir zümrenin ilgilendiği ithal bir üslubu, ulusal bir terim haline getirmektir. İtalya'daki üsluptan farklı olarak, yalnızca dini yapılar, devlet yapıları ve seçkin zümreye ait konutlar değil, daha önce sadece barınma amacıyla inşa edilen evler de mimarların ilgi alanına girmiştir. Fransa'nın işgali altındaki İtalya ve İspanya'da, bu yüzyılın ilk yarısında Barok ve Rokoko etkisi görülmüş, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm

Avrupa'da olduğu gibi Klasisizm'e geri dönüş başlamıştır (4).

3. XVIII. YÜZYILDA AVRUPA'DA BAHÇE DÜZENLEME SANATI HAREKETLERİ

İtalya'da XV. yüzyılda ortaya çıkan Rönesans bahçelerinin birlik ve ahenk fikri, doğaya ve çevreye açık mekân düzenlemeleriyle, ortaçağın derebeylik düzeninin savunma ihtiyacından doğan yüksek kale duvarlarının çevrelediği, birbirinden duvarlarla ayrılmış bölümlere sahip saraylarda yer bulamamıştır. Fakat, İtalya'dan Fransa'ya getirilen sanatkarlar, bahçe planlamasında, her şeyden önce bina ile bahçesinin bir birlik oluşturması fikrini tanıtmışlardır.

XVII. yüzyılda, Louis Le Vau ve Jules Hardouin Mansard gibi mimarların elinde Fransız saray mimarisi yeni bir karakter kazanmış, buna bağlı olarak da, André Le Notre önderliğinde, Fransız Barok Bahçesi oluşmuştur. Le Notre'un en önemli iki eseri Le Vau'nun Vaux le Vicomte ve Mansard'ın Versailles saraylarının çevre düzenlemeleri olmuştur.

Vaux le Vicomte'in bahçesi, XIV. Louis'i o kadar etkilemiştir ki, kıskançlığından, sarayı yaptıran Maliye Bakanı Fouquet'i çeşitli sebeplerle tutuklatmış ve Vaux le Vicomte'ı gasp ederek kendine devrettirmiştir (Resim 2 ve 3). XIV. Louis'nin, XIII. Louis'nin av köşkünü esas alarak yaptırdığı ünlü Versailles Sarayı'nda ise, Le Notre, bahçenin dışında Fransa'nın merkezi olacak bir şehir planlamayı amaçlamış, böylece saray bahçesinin ana planı, şehir planının şekillenmesinde nazım rolü oynamıştır (Resim 4). Versailles'in vaziyet planı, her yerde şehir planlamasını etkilemiştir. XVIII. yüzyılda yapılan Karlsruhe şehir planı, dükün sarayını merkez olarak oluşturulan yıldız biçimindeki tasarımıyla, bu örneklerden birisidir (Resim 5).

XVIII. yüzyılın başında yayınlanan, André Le Notre'in öğrencilerinden Alexander Le Blond'un "La theorie et la pratique du jardinage", yani "Bahçe Sanatının Teori ve Tatbikatı" adlı eseri, Fransız Barok

Bahçesi'nin Avrupa'da 'Grand Stile' olarak isimlendirilmesine ve taklit edilmesine yol açmıştır (5).

Fakat gerek İngiltere, Hollanda gibi ülkelerin topografik yapılarının uygunsuzluğu, gerek Almanya, Avusturya gibi ülkelerde İtalyan Rönesansı'nın hakimiyeti ve gerekse Avrupa'daki düşünsel ve milliyetçi hareketler, Barok bahçe sanatının Fransa dışında tam manasıyla uzun müddet benimsenip uygulanmasını engellemiştir. XVIII. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, Barok üslupta düzenlenen ve süslenen, devlet anlayışının ve fikrinin formu olan, sosyete için yapılan bu bahçelerin karşısına, özgür, liberal ideale sahip insanlar ve halk için tasarlanan, kırların hür havasını yaşatan bahçeler çıkmaya başlamıştır.

Bu bahçeler, Fransa'dan bir yüzyıl önce, XVII. yüzyılda I. Charles'ın idam edilmesiyle parlamenter yönetime geçmiş olan, XVIII. yüzyılda politik ve askeri gücü iyice artan, hürriyet fikirlerinin çiçeklendiği, fikir alanında eserlerin yazıldığı İngiltere'de oluşmaya başlamış, bu arada, XVII. yüzyıldan beri Uzakdoğu'ya ilgisi artan Avrupa, Çin bahçelerinin özgürlüğünden de etkilenmiştir. İngiltere'de William Kent önderliğindeki ilk İngiliz Bahçeleri, eski formel bahçelerin sınırları içine informel elemanların yerleştirilmesiyle oluşturulmaya başlanmıştır. Daha sonraları, Lancelot Brown, Rönesans bahçelerini tamamen değiştirip, arazinin doğal formunu rehber kabul ederek tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Bu tasarımlarda yer alan küçük mabetler, suni mağaralar, yapay şelaleler ve yılan gibi kıvrılan ırmaklar, Çin Bahçesi'ne yakın bir eğilim göstermiş ve Romantizm'den söz edilmesine yol açmıştır (6). Belki de, İngiliz Bahçeleri'nin en önemli farkı, Rönesans veya Barok Bahçeleri'nde yapıldığı gibi, bahçeyi; evin, dışa doğru mimari bir formda şekillendirilmiş bir uzantısı olarak değil, tabiatın eve doğru bir uzantısı olarak görmüş ve tasarıma oradan başlamış olmasıdır. Fransa'da dahi XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İngiliz Bahçe Sanatı, Fransız Bahçe Sanatı'na tercih edilir hale gelmiştir (7).

4. XVIII. YÜZYIL VE SONRASINDA BATI ETKİSİNDE İSTANBUL VE OSMANLI MİMARİSİ

Türk toplumu ve kültürü, Orta Asya'dan Batı'ya ilerleyişinde, her değişimde yeni yerleşilen bölgelerin ve koşullarının birikimlerini değerlendirmiştir. Bu nedenle, tarihi boyunca kendi iradesiyle Batıya göç etmiş bir toplum olan Türklerin sürekli Batılılaştığı ve İstanbul'dan önce Balkanları alan Osmanlı'nın, klasik dönem mimari ürünlerinin doğulu olduğu kadar Batılı da olduğu bilinmektedir (8).

Büyüklüğüne ve en geniş sınırlarına XVI. yüzyıl başlarında ulaşmış olan Osmanlı Devleti'nin fütuhata dayalı düzeni XVII. yüzyıl sonunda işlemez olunca, uzun bir durgunluk döneminin sonunda XVIII. yüzyıla doğru siyasi gücünün azalması ve ardı ardına gelen yenilgi ve toprak kayıpları üzerine yönetici kadroda Batıdaki gelişmelere karşı ilgi uyanmış, doğal değişimin hızlandırılması gereği ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın ise çok yönlü sorunlarına karşın büyük bir devlet olan Osmanlı'nın bu değişim isteklerini desteklemekte birçok haklı gerekçesi olmuştur. Osmanlı; siyasi anlamda bir denge unsuru, ekonomik anlamda geniş bir pazar, Doğunun kapısı olarak da kültürel bir çekim merkezidir. Osmanlı ve sonra da Türk toplumunun yaşadığı Avrupa'yı özümsemeye çalışan bu sürekli değişim, yaygın olarak "Batılılaşma Dönemi" olarak tanımlanmıştır (9).

Bütün bunlarla beraber, Batılılaşma hareketleri her şeyden önce, padişahların kişiliği, düşünce yapısı, dünya görüşü, davranışları ve yönetim gücü ile bağlantılı bir biçimde şekillenmiştir. O halde, sanatla ilgili konuların ele alınış ve şekillenişinde padişahların kişilikleri, düşünce yapıları ve sanata karşı tutumlarının önemli oranda etkin olduğu, ve yine padişahın yakınları ile önemli devlet ileri gelenlerinin aynı yöndeki davranışlarının da buna katkıda bulunduğu unutulmamalıdır (10).

Kaptan-ı Derya Halil Paşa'nın, 1830'da, "Rusya'dan dönüyorum, her zamandan ziyade kani oldum ki, eğer Avrupa'yı taklitte

gecikirsek bizim için Asya'ya dönmek mecburiyetinden başka ihtimal kalmaz" sözleri, Müteferrika'dan 100 yıl sonra, devlet yetkililerinde Batılılaşmaya olan inancı güçlendiğini göstermektedir (11).

1839'da Gülhane Hattı Hümayunu ile açılan Tanzimat Dönemi'nden ve 1856'da yayınlanan Islahat fermanından en çok gayrimüslim cemaatler ve bir oranda da yabancı uyruklu yerliler faydalanmıştır. Getirilen mülk edinme olanaklarından yararlanarak bu dönem boyunca, Batı stili yapılaşma ve yaşama öncülük etmişler, kent yaşamını kökten değiştirmişlerdir (12).

Edmondo de Amicis'in kitabındaki anlatımdan, XIX. yüzyılda değişen yaşam tarzı açık bir biçimde anlaşılmaktadır (13):

"Yanınızdan pek az insan geçer, hiçbiri de size bakmaz; yalnız, bazen arkanızdan "Gavur!" diye bağırıldığını duyarsınız ve dönüp bakınca küçük bir oğlanın bir kapı veya pencere aralığından kaybolduğunu görürsünüz. Bazı defa, küçük evlerden birinin kapısı açılır, bir harem güzelinin görüneceğini ümit ederek durursunuz ama onun yerine şapkalı, uzun kuyruklu elbiseli, "Adieu" veya "Au revoir" diye fısıldayan ve ağzınızı bir karış açık bırakarak uzaklaşan Avrupalı bir hanım çıkar. Sakin mi sakin başka bir Türk sokağında, birden bir boru sesi duyar ve dörtnala koşan atlar görürsünüz, dönüp bakarsınız, o ne? Gözlerinize inanamazsınız. Bu, farkına varmadığınız rayların üstünde giden büyük bir atlı tramvaydır, Türklerle ve Frenklerle dolu, üniformalı sürücüsü ve tarife ilanlarıyla Viyana ve Paris'tekilere benzeyen bir tramvay. Tramvay geçip gidince, Avrupa'nın canlı bir tasvirinin geçtiğini sanırsınız ve bir tiyatrodaki dekor değişmesi gibi kendinizi yeniden Asya'da bulursunuz."

Boğaziçi kıyılarında Batılı üslupta ilk büyük yapıların inşasına girişen hükümdar III. Selim'dir. Beşiktaş Sarayı ve Çırağan Yalısı büyütülmüş, Defterdarburnu'nda padişahın kız kardeşine ait saray, mimar ve ressam Melling'e (Resim 6) Batılı üslupta genişletirilmiş, Beşiktaş Sarayı'nda yeni bir kasır inşa ettirilmiştir (14).

Ortaköy Defterdarburnu'nda bulunan Neşetabad Sarayı (Hatice Sultan Sarayı), 1725-1727'de III. Ahmed tarafından inşa ettirilmiş (15), daha sonra III. Selim bu sahil sarayını kız kardeşi Hatice Sultan'a hediye etmiştir (Resim 7). Hatice Sultan'ın mimar Melling'e elden geçirttiği bu yapıda, Melling hem onarımlar, hem de ekler üzerinde çalışmış, Ağalar Dairesi'ni eklemiş, ayrıca saray bahçesine tipik bir barok bahçe ögesi olan bir labirent yaptırmıştır. Labirentin yollarının iki yanına leylak, akasya ve gül ağaçları dikirmiştir. Bu labirent hakkında, III.Selim'in bu saraya geldiğinde Hatice Sultan'ın cariyeleri bahçeye çıkarttığı, onlar labirentte dolaşp, yollarını şaşırınca da padişahın eğlendiği söylenegelmıştır. Sultan III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan, Beşiktaş'ta kendisine ait yalı-saray ve bahçeleri tasarlattığı Fransız Melling'in saray ve hasbahçe mimarı olmasını sağlayarak, batı bahçe stillerinin yerleşmesinde önemli rol oynamıştır (16).

Melling'in uyguladığı, labirent, serdaba denilen gömük yazlık avlu ve grotto, nimfeum gibi yabancı öğeler Türk bahçesine girmeye, o yüzyılda başlamıştır. Melling, 18 yıl kaldığı İstanbul'da, Batı zevkini ve yaşamını, saray çevresine tanıtan, Türk saray yapılarında ve bahçelerinde Batılı üslupları uygulayan kişi olmuştur (17).

Yabancı mimarlardan faydalanma olayı XVIII. yüzyılda başlamakla birlikte, özellikle XIX. yüzyıl ortalarında Sultan Abdülmecid döneminden itibaren hız kazanmış, bu mimarlara birtakım inşaatlar yaptırılmaya başlanılmasıyla mimarimizde de Batılılaşmaya doğru önemli bir yol katedilmiştir (18).

Tanzimat döneminde yabancı mimar kullanımı ve Batı tarzında kagir inşaata geçiş gereğini, Reşit Paşa daha 1836 yılında Londra Elçisi iken İstanbul'a bildirmiştir. Paşa'yı Londra'da harekete geçiren, İstanbul yangınları sonrası dış basında çıkan haberler olmuş, bu haberler sonrası Paşa yabancıların "Acaba memleketinizde taş yok mudur, tuğla imalini, kagir bina inşasını bilenler bulunmaz mı?" benzeri, kendi ifadesiyle "ehl-i İslam'ı

tahmik eden" sorularla karşılaşmıştır. Reşit Paşa, ahşabın ucuz fakat dayanıksızlığını, kagir inşaatın yararlarını geniş şekilde anlattıktan sonra, "Bizim mimarlarımız ve dülger kalfaları fenn-i mimarinin de kayıkandan bi-haber olmaları..." gerekçesiyle, Avrupa'dan, sekiz, on yıl çalıştırmak üzere, bu işi bilen birkaç mimar getirtilmesini, bu arada da yetenekli çocuklardan on onbeş kadarının oraya eğitime gönderilmesini önermiş, bu önerilerini, Tanzimat Fermanı sonrası kendisi gerçekleştirmiştir (19).

XIX. yüzyılda Tanzimat'ın sağladığı olanaklarla yurtdışında, dönemin en önemli mimarlık okulu Ecole des Beaux Arts'da eğitim alan Balyan kardeşler, Vallaury gibi azınlıklara mensup Osmanlıların ve Fossati kardeşler gibi Avrupa'dan getirilmiş sanatçıların, özellikle İstanbul'da inşa ettikleri eserler, bu devir Osmanlı mimari üslubunu oluşturmuştur (20-21-22).

Kısacası, mimari dekorasyon, kısmen XVIII. yüzyılda devam etmekle birlikte, XIX. yüzyılda tamamıyla geleneksel görüntüsünü yitirmiş, o günden bugüne kadar süren taklitçilik süreci başlamıştır. Osmanlı kültürünün, özellikle XIX. yüzyılda yaratıcılığını yitirdiği, Avrupa'yı her açıdan imparatorluğu canlandırmada kaynak kabul ettiği, bu devir yapılarında açıkça görülmektedir. Batı üslupları, oryantalist ve eklektisist süslemelerle bezenerek uygulanmış, Türk Barok üslubu, Türk Ampir üslubu, Neo-klasik Türk üslubu gibi adlarla Geç Osmanlı mimarisinde yerlerini almıştır. Tanzimat fermanı içeriğiyle nasıl halka inememiş ise, tüm bu üsluplar da daha çok azınlıklara, gayrimüslimlere ait binalarda ve resmi yapılarda görülmüştür.

5. OSMANLI MİMARİSİNİ ETKİLEYEN BATI ÜSLUPLARININ TÜRK BAHÇE SANATIYLA İLİŞKİLERİ

Türkler, göçebelik dönemlerinde doğal çevre ile ruhsal ve fiziksel yakın bir ilişki içinde olmalarına rağmen, "Türk Bahçesi" adı ile anılabilecek bir düşünceyi ancak yerleşik düzene geçtikten sonra, kısacası XI. yüzyıldan sonra gerçekleştirmişlerdir. Bu yüzyıldan

önce Orta Asya'daki devirlerinde natürel Çin bahçe kültürü ile iç içe olmaları, XI. yüzyıldan itibaren de ilkçağ Yunan ve Roma sanatının mirasçısı olan Bizans bahçe kültürü ile tanışmış bulunmaları gibi gerekçeler, Türk bahçe sanatının doğaya saygılı ve onun hakimiyetini kabul eden düzenlemelerinin nedenini açıklamaya yeter gibi görülse de, Türklerin tarih sayfasına ilk çıktıkları andan itibaren inşa etme eylemini doğayı bozma veya ona karşı çıkmak olarak gördükleri için, doğayı kendi taraflarına çekmeye yönelik yaptıkları törenler, "doğaya saygı ve onun hakimiyetini kabul etme" kavramına daha fazla açıklık getirmektedir (23-24).

Örneğin, günümüzde de devam eden herhangi bir yapıya başlarken veya yapı tamamlandığında kurban kesme geleneği, İslamiyet'ten önceki Türklerde de görülmektedir. O dönemlerde de herhangi bir yapının temel taşı dibine kurban olarak bir koyun sunulması gelenekten öte bir gerekliliktir. Hatta, doğayı kızdırmamak ve yapıyı sağlamlaştırmak için, inşaat sırasında, değerli bir doğa ögesine zarar verilmesi halinde, yapıyı yapan ustanın en genç karısının binanın temelleri içine konulup, duvarların üzerine örülerek kurban edilmesi gibi örnekler hiç de az değildir (25).

Zaten Cerasi'nin de belirttiği gibi taştan yapılmış anıtların bile devamlı değişikliklere ve derin bir bozulma sürecine maruz kaldığı bir kentte asırlık ağaçların hayatta kalmaları başka türlü nasıl açıklanabilir ?

XVIII. yüzyıla kadar bu biçimde gelişen Türk Bahçesi'nin, bu tarihten itibaren, Batı bahçe sanatının, özellikle Rönesans ve Barok üsluplarının etkisinde kalmış olduğu, gerek padişah saraylarının, gerek zenginlerin köşk ve yalılarının bahçelerinde görülmektedir. Özellikle Lale devrinden sonra, İstanbul'da Üsküdar sarayları ile diğer birçok saray bahçelerinde Fransız Barok etkisi görülmüştür. Osmanlı'da, genelde Barok etkili bu eserler meydana çıkmaya başladığı zaman bu üslubun Avrupa'da en az bir buçuk yüzyıllık bir geçmişi bulunmakta ve yalnız mimaride değil, XVIII. yüzyıldan sonra bozulmaya başlayan

Türk Bahçesi'nde de bu geciken etkileşim hissedilmektedir (26-27).

Batı etkisinin, Türk bahçe sanatındaki ilk kapsamlı uygulaması, XVIII. yüzyılın ilk yarısında XIV. Louis'nin Marly-le-Roi yazlık saray bahçelerinin ilhamıyla Kağıthane'de inşa edilen Sadabad Sarayı çevresinde görülmüştür (28). Giderek yaygınlaşmaya başlamakla birlikte, Tanzimat'ın ilanına kadar, hatta Orman Nizamnamesi'nin ilk çıkış tarihi olan 1870'e kadar, ağaçlandırma ve yeşil doku konusunda esaslı bir karar ve uygulamaya rastlanılmayan Osmanlı'da, Türk ruhunu yansıtan bahçelerde esas değişim ise daha önce de belirtildiği gibi, XVIII. yüzyıl ortalarında III. Selim dönemi ile başlamıştır. Diğer konularda olduğu gibi bahçe düzeninde de Batıya açılmada yabancı ustalara, mimar ve bahçıvanlara başvurulmuş, yabancı bahçe uzmanları birçok saray ve kasır bahçesini Rönesans veya Barok bahçe öğeleri ile donatmışlardır. Arazi yapısı ve iklim özellikleri kadar, Osmanlı yaşam felsefesine ve zevkine de uymayan, yozlaştırılmış Rönesans ve Barok örnekleri ortaya çıkmaya başlamış, bahçeler yaşanılır olmaktan çok seyredilen mekanlar biçimini almıştır (29-30).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Balyan ailesinin Avrupa stilinde inşa edilen görkemli sarayların zorladığı yaşam biçimiyle gelen bahçe düzeni, artık en belirgin özelliği içinde yaşanırılık olan Türk bahçesindeki gibi değildir (Resim 8 ve 9). Amacı temelde pencereden hoş bir görünüm sağlamak olan bahçe, görkemli binayı ortalan aksiyal bir düzen etrafında kurgulanmaktadır (31).

Bu kurgunun tarhları, ağaçlarla gölgelenen ve tek tür çiçeği, örneğin gülü ya da laleyi içeren tarhlar değil, farklı türlerle girift biçimlerde bezenmiş ve ağaçların bulunmadığı parterlerdir. Büyük saksılar, hayvan heykelleri, dökme demirden dekoratif bahçe kapıları, teras korkulukları, oturma yerleri gibi Batı stilinde bahçe elemanlarının sayısı artmıştır. Bahçede suya yüklenen anlam ve kullanım biçimi de değişmiştir. İslam yaklaşımında akan suyun temiz, durgun suyun kirli sayılmasından ötürü tercih edilen duvar çeşmesi, suyun bir yalaktan ötekine ince ince aktığı duvar

selsebili ya da ortasındaki fiskiyeden üst üste üç kat yalağa aktarıldığı çeşme-havuzcuklar gibi hareketli su elemanları yerlerini, geniş durgun yüzeyli iki boyutlu havuzlara bırakmıştır. Bütün bu düzenlemeler, Türk bahçesindeki en sadık uygulamalarında bile bahçeye yalnızca çok yumuşatılmış bir formalizm getirmiş, binanın bahçeyle olan mutlak aksiyal ilişkisi, Batı formelinin çok dikkatle uyguladığı biçimde kurulmamıştır. En aşırı uygulamalarında bile mutlak aksiyaliteye uyulmayı, tarh bezemelerinin gerek desen, gerekse malzeme bakımından yalınlığı ve yer yer ağaçlarla gölgelenmesi, teraslamanın nadiren kullanımı gibi uyarlamalar, Türk bahçesindeki formal düzenlemeye yumuşaklık getirmiştir. Hele kasır bahçeleri saray bahçelerindeki göstermelik düzenden çok, içinde yaşanırılık gözetildiğinden, Türk bahçe geleneklerine daha da bağlı kalmışlardır (32).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru natüralist anlatıma dayanan İngiliz bahçe stili yerleşmeye başlamıştır. Sultan Abdülmecid dönemine gelindiğinde, bu yüzyılın başında bir dereceye kadar varlığından söz edilebilecek olan Türk bahçe geleneğinin artık iyice silinmeye başladığı görülmektedir. XX. yüzyıla gelindiğinde ise doğayı kopya etme özentisi adeta taşkınlık haline gelmekte ve bunun bir yansıması olan grotto motifleri hemen her bahçeyi sarmaktadır. XX. yüzyıl başlarında, klasik fiskiye terk edilmemekle birlikte natüralist olmak için bahçe içindeki su, suni kayalıklardan akıtılmaya, köşkler ya grotesk ya da rustik olmaya, gecikmiş bir romantizm yaşanmaya başlamıştır (Resim 10). Yine XX. yüzyıl başlarında, II. Abdülhamid'in mimarı olarak çalışan İtalyan Raimondo d'Aronco'nun getirdiği Art Nouveau akımının etkileri de, mimarının yanısıra bahçe mobilyaları ve özellikle ferforje elemanların motiflerinde göze çarpmaktadır (33-34-35-36).

Türk bahçesindeki Pitoresk etki de, kaskad, grotto, yapay göl, köprü, kenar korkulukları ve bazı bahçe eşyalarıyla, arazi uygunsa ağaç kümelerinin pekiştirdiği eğimler gibi öğelerde kendini göstermekte; ancak ayrıntıların dışında bu etki dağılmaktadır (37).

Kısaca informel etki, bahçenin daha genişçe tutulması, sıkça ağaçlandırma ve dik açılarının az kullanılmasından öteye pek gidememiş, Türk bahçelerinde pitoresk-doğal stilin etkisi ne kaynağındaki ölçülerde uygulanabilmiş, ne de sürekli olabilmıştır. İngiltere'de gelişmiş olan bu üslup, ihtiyaç duyduğu ılıman yağışlı iklim bakımından İstanbul'a pek uygun değildir. Ayrıca Osmanlılar'ın, uçsuz bucaksız gibi gözüken, sürekli eğriler çizen patikalarda atla ya da yaya uzun gezintiler yapma gibi merakları da yoktur, daha insancıl ölçekler içinde yaşamak ve yürümektense oturarak bahçede zaman geçirmek, onların geleneklerine daha uygundur. Bu nedenle, ufak ölçülerde uygulandığında Türk bahçesiyle uyumlu olabilen informel yaklaşım, geniş boyutlarda, hele geniş su yüzeyleri, doğal görünümlü tepelikler, pitoresk köprü-ağaç gruplamaları ile donatılmışsa, İstanbul'un görelisi olarak yumuşak ikliminde bile korunması ve bakımı kolay olmayan çevre düzenlemeleri haline dönüşmüştür (38).

Kısacası, Rönesans, Barok ve Natüralist bahçe üslupları, İstanbul saray bahçelerinin ana çatısını oluşturmuş ve Türk sanatı için, Batıdan etkilenme ve nihayet bilinçli bir şekilde etkilere açık olmayı kabullenme süreci sözü geçen akımların önderliğinde, XVIII. yüzyılda başlamış, XIX. yüzyılda ise bu süreç daha belirgin ve geniş çaplı biçimde işler hale gelmiş, saraylar ve bahçeleri işte bu dönemde yani değişim süreci egemenliğini sürdürmekteyken inşa edilmişlerdir. Zamanın Osmanlı mimarı ister Müslüman, ister Hıristiyan adı taşısın aynı anlayışta eserler ortaya koymuş ve bunlardan bugüne kadar gelebilen saraylar genellikle mimari stillerini korudukları halde, saray bahçeleri, gerek mimari kadar dayanıklı olmadıkları, gerekse yeterli bakım yapılmadığı için tarihi stil ve özelliklerini koruyamamışlardır (39-40).

6. DEĞERLENDİRME

Osmanlı bahçeleri, bir başka deyişle Türk Bahçe Sanatı, gerek Avrupa'daki mimari üslupların taklidi sırasında inşa edilen yabancı üsluplardaki mimari eserlerin, bütünlenmesi açısından, gerekse batının her türlü kültürünün

imparatorluğun kurtuluşuna kaynak görülmesi açısından -ki bunu salt Avrupa hayranlığı olarak görmek yanlıştır- bozulmuş ve özellikle İstanbul'da ancak Evliya Çelebi, Eremya Çelebi, İnciciyan gibi yerli yazarlar ve birkaç yabancı gezginin sözel tasvirlerinden incelenebilir hale gelmiştir.

Kültür ortamındaki etkileşim, her dalda kendini gösterirken, bahçe sanatındaki tahribi çok fazla olmuştur. Bitkisel materyalin mimari malzemedan daha dayanıksız olması gibi nedenlerle, eski mimari yapılar ayakta durabilirken, Osmanlı bahçesi çok kısa sürede klasik üsluptaki hasbahçelerini kaybetmiştir.

Bir başka açıdan bakıldığında ise, Türk mimarisinde, bahçeyi oluşturan ana mekanlardan biri olan 'AVLU', XVIII. yüzyılın büyük ölçekli saraylarında gerçek ve düşünsel anlamıyla yerini alamamıştır. Avlu, Türk evinde, sofa gibi, yaşamın gerçekleştirildiği ana bölümdür. Bu yüzden halk kesimindeki yeri ve buna bağlı olarak bahçenin kullanılışı ve tasarlanışı değişmemiştir.

Ağaç ve sarmaşıklarla gölgelenmiş çardaklar, mor salkımlar ve erguvan ağaçları bahçe kültüründeki başrollerine devam etmişlerdir. Bunun ötesinde, Avrupa'da olduğu gibi sarayları merkez alan meydan düzenlemelerine gidilmemiş; Cami, kahvehane gibi mekanlar odak noktası olma özelliklerini korumuşlardır

Özetle, bitkisel açıdan bakıldığında, ithal Avrupa üslupları, Osmanlı saray ve köşk bahçelerini, İstanbul'un iklim koşulları nedeniyle tür yönünden fazlaca değişikliğe uğratmamış, biçimsel bir takım değişikliklere neden olmuştur. Saray bahçelerinin, halka açık olmaması nedeniyle bu değişikliklerde, duvarlar ardında kalmış; Fransa'da olduğu gibi, şehrin merkezi olarak kabul edilip duvar dışındaki meydan ve kent düzenlemelerini etkilememiş, İngiltere'de olduğu gibi, yaşam tarzı farkından da olsa gerek, halkın parklarında veya sayfiye yerlerinde uygulanmamıştır. Halk arasında kabul görmeyen bu üsluplar, her ne kadar İmparatorluk eserleri incelenen ana sanat

eserlerini oluştursa da, süreklilik kazanmamış ve zamanla etkisini yitirmiştir. Bu değişiklikler gerçekleştirilirken, eskinin tahrip edilmiş olması, bitkisel materyalin dayanıksız ve bozulmaya uygun karakteri bakımından normal görülmelidir.

Taklitçilik ve kopya etme ilkesiyle gelişen bu yaklaşımlar doğal olarak uzun ömürlü olamamışlardır, fakat aslında düşünülmesi ve üzerinde tartışılması gereken konu, halen olumsuz anlamdaki taklitçiliğin gerek Türk mimarisinde, gerekse çevre düzenlemelerinde, ortam koşulları ve gelenekler göz ardı edilerek, zorlayıcı bir biçimde devam ettiği gerçeğidir.

NOTLAR

(1) MUTLU, B., **Mimarlık Tarihi Ders Notları**, (Yayınevi Yok), İstanbul 1996, s.173.

(2) MUTLU, B., **age.**, s.173.

(3) WITTKOWER, R., **Palladio and Palladianism**, George Braziller, U.S.A 1974, s.177.

(4) SALMAN, Y., "Palladio Üslubu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1423.

(5) AKDOĞAN, G., **Bahçe ve Peyzaj Sanatı Tarihi**, AÜ Ziraat Fakültesi Yayınları, Ankara 1972, s.202.

(6) WITTKOWER, R., **age.**, s.178.

(7) TURANI, A., **Dünya Sanat Tarihi**, Dördüncü Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.495-496.

(8) CAN, C., **İstanbul'da 19.yy Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, Doktora Tezi, Y.T.Ü., İstanbul 1993, s.8.

(9) CEZAR, M., "Batıya Açılış Döreminde Mimaride Bünye Değişikliği", **Milli Saraylar Dergisi**, 1987, s.16.

(10) CEZAR, M., **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s.19.

(11) CAN, C., **age.**, s.31.

(12) YALTIRIK, F. ve diğerleri, **İstanbul'un Egzotik Ağaç ve Çalıları**, İBB İsfalt Yayını, İstanbul 1997, s.23.

(13) AMICIS, E. de, **İstanbul 1874**, çev. Beynün Akyavaş, TTK, Ankara 1993, s.34.

(14) ŞEHSUVAROĞLU, H.Y., "İstanbul Sarayları", **Turing Belleteni**, 164, İstanbul 1955, s.4.

(15) SÖZEN, M., **Devletin Evi Saray**, Sandoz Yayınları, İstanbul 1991, s.26.

(16) CEZAR, M., "19.yy'da Neden Batı Tarzı Saray", **Milli Saraylar Dergisi**, Ankara 1993, s.11.

(17) AYVAZOĞLU, B., "Nerede O Eski Bahçeler, O Eski İstanbul?", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.97.

(18) ÜLGEN, A., "Boğaziçi Sarayları", **İstanbul Armağanı 2**, İstanbul 1997, s.131.

(19) BAYSUN, C., "Mustafa Reşit Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, 1960, 11/15, s.124.

(20) TUĞLACI, P., **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İnkılap Yayın, İstanbul 1981, s.10.

(21) AĞIR, A., "Palladio ve 19. Yüzyılda İstanbul", **Sanat Tarihi Defterleri II**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları, İstanbul 1998, s.8.

(22) COLONAS, V., "19.yy Dönüm Noktasında İstanbul'daki Rum Mimarlar ve Yönlendirici Öğeler", **Yapı Dergisi**, 217, İstanbul 1999, s.86.

(23) CHARAGEAT, M., "Çin Bahçeleri", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.103.

(24) PAMAY, B., "Türklerde Bahçe Sanatı", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, İstanbul 1997, s.1463.

(25) CERASI, M.M., **Osmanlı Kenti**, YKY, İstanbul 1999, s.224-225.

(26) CEZAR, M., **age.**, s.109.

(27) GÜRENLİ, E., "Dünden Bugüne Saray Bahçeleri", **Milli Saraylar Dergisi**, 1, Ankara 1987, s.62.

(28) ELDEM, S.H., **Türk Bahçeleri**, Kültür Bakanlığı Türk Sanat Eserleri, İstanbul 1976, s.371.

(29) AKDOĞAN, G., "Dünden Bugüne Bahçe Kültürümüz", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.12.

(30) KUBAN, D., **100 Soruda Türkiye Sanaı Tarihi**, Yedinci Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1997, s.244.

(31) EVYAPAN, G.A., "Türk Bahçesinde Batı Etkileri", **Yapı Dergisi**, 98, İstanbul 1990, s.48.

(32) EVYAPAN, G.A., "18. ve 19. Yüzyıllarda Türk Bahçe Sanatında İzlenen Batı Etkileri", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.16.

(33) ELDEM, S.H., **age.**, s.371.

(34) GÜRENLİ, E., **age.**, s.62.

(35) EVYAPAN, G.A., 1995, **age.**, s.15.

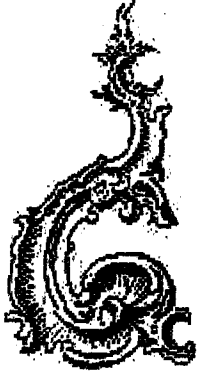
(36) KUBAN, D., **age.**, s.244.

(37) EVYAPAN, G.A., 1990 **age.**, s.49.

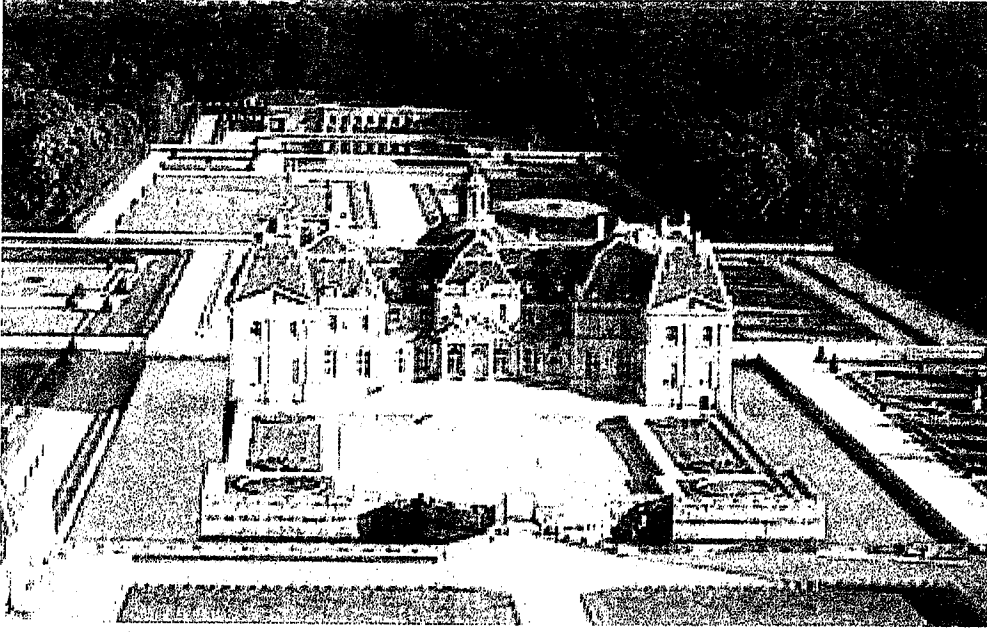
(38) EVYAPAN, G.A., 1995, **age.**, s.17-18.

(39) CEZAR, M., "Sanatta Batıya Açılıştta Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri", **TBMM Milli Saraylar Sempozyumu**, Yıldız Sarayı Şale Köşkü, İstanbul 1985, 15-17 Kasım 1984, s.65-66.

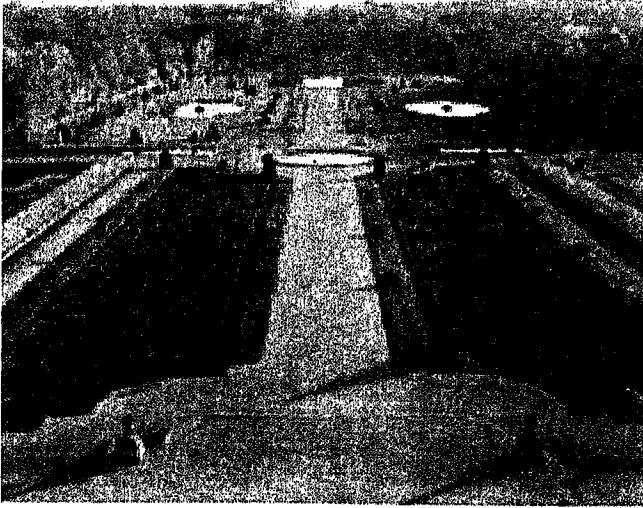
(40) YILDIZCI, A. C., "Saray Bahçelerimizin Dünü ve Bugünü", **TBMM Milli Saraylar Sempozyumu**, Yıldız Sarayı Şale Köşkü, İstanbul 1985, 15-17 Kasım 1984, s.124.



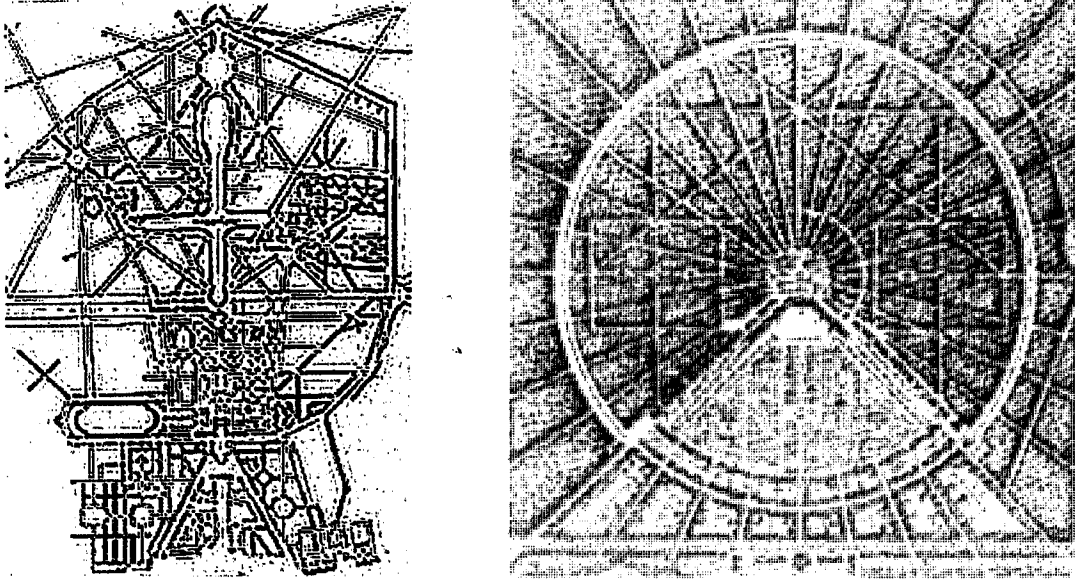
Resim 1: Rokoko motifi (Hasol, D., 1990).



Resim 2 : Vaux le Vicomte, Le Vau.



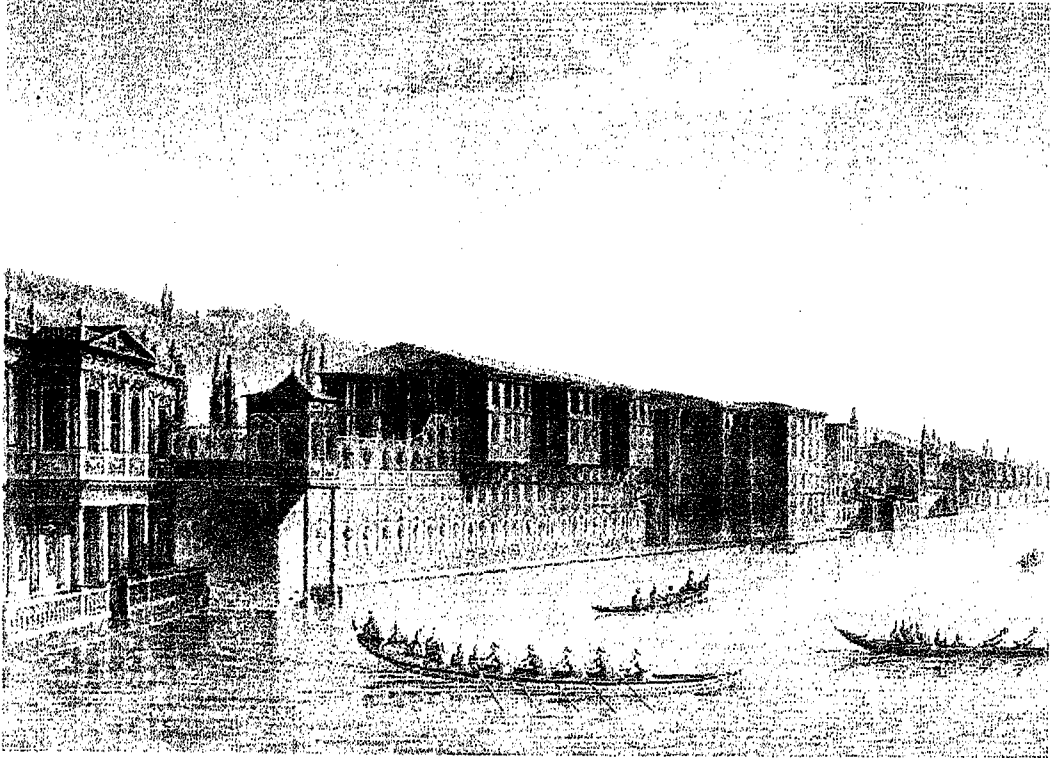
Resim 3 : Vaux le Vicomte'un bahçesinden görüşler.



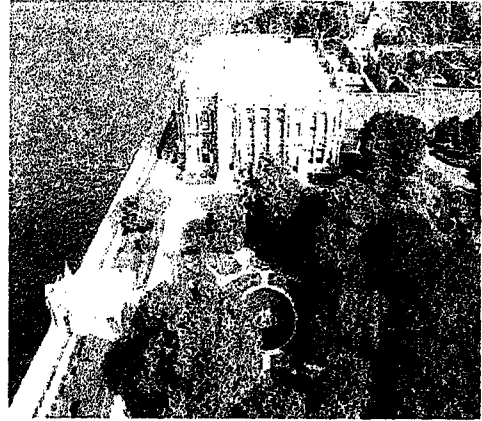
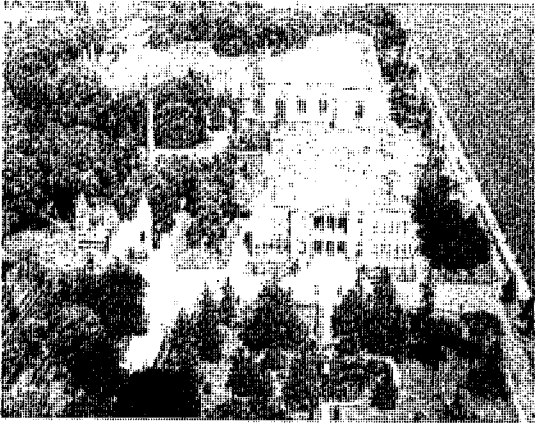
Resim 4 : ve 5: Versailles Sarayı ve Karlsruhe Şehir Planı (Mosser, M. ve Teysot, G., 1991).



Resim 6: Antoine-Ignace Melling, portre. P.R. Vigneron'un litografisi (Perot, J. ve diğerleri, 2001).



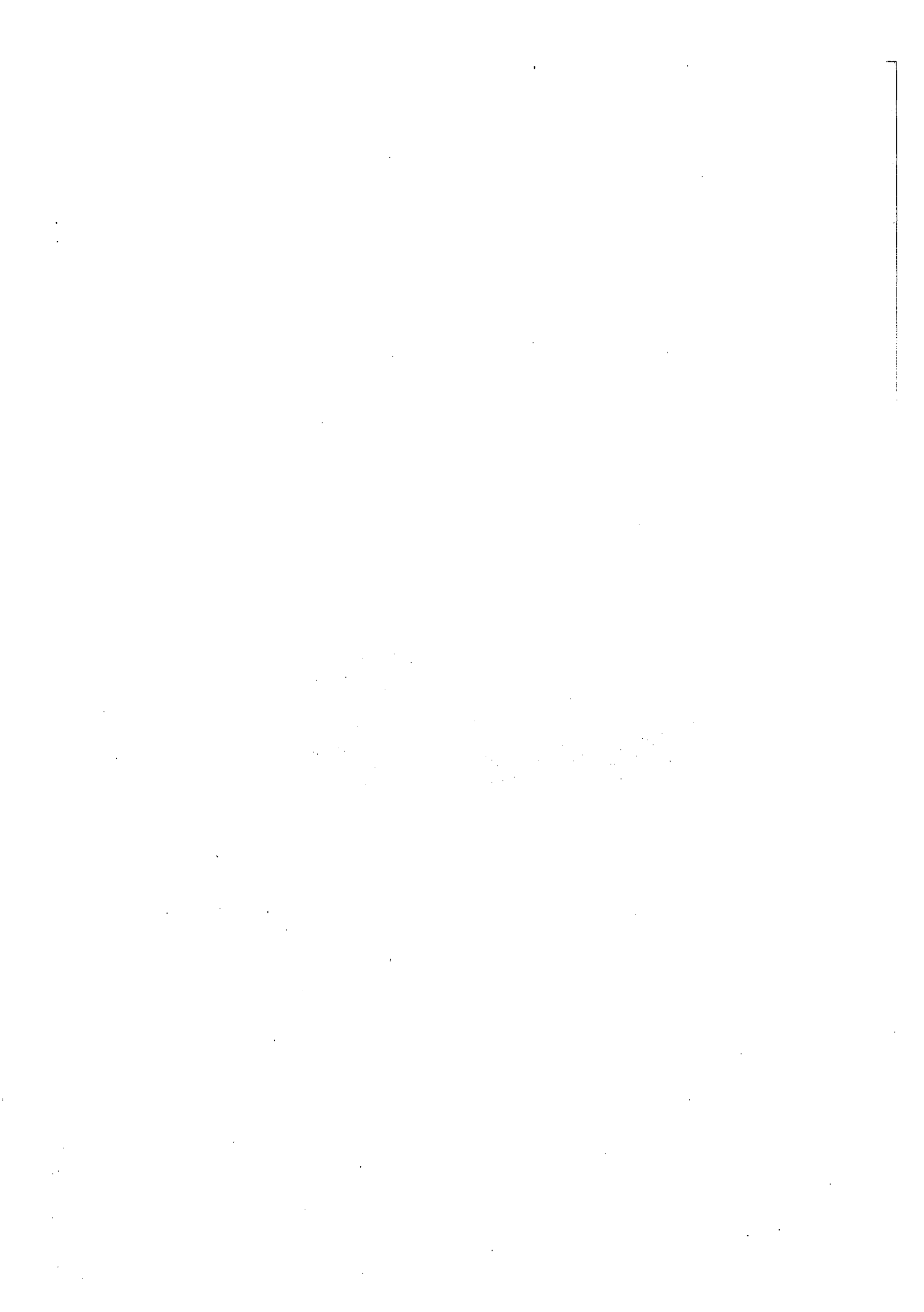
Resim 7: Hatice Sultan Sarayı, Melling; Melling, Voyage Pitoresque...Pl.No.30 (Arslan, N., 1992)



Resim 8 ve 9: İstanbul'dan iki örnek, Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları.



Resim 10: Yıldız Saray Bahçesi'nden bir ayrıntı (Sözen, 1991).



GOGOL GERÇEKÇİLİĞİ VE RUS RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

*Gogol's Realism and
Its' reflections on the Russian
Painting*

Gönül UZELLİ

XIXth Century Russian authors not only accurately recorded life but also reflected these realities in their works. Especially the authors of the thirties could be identified as the painters of the "word" the reflectors depictees of realities. In that sense literature plays the leading role in Russian society and art in general. Gogol being one of the most succesful authors of the period is the best example.

Gogol's distinctive talent in portraying his characters has lead the following painters to produce portraits from his detailed descriptions. Russian painters have been deeply impressed by Gogol's works, since realism significantly, has influenced realism in painting.

Gogol has become an importart influence for the famous painters such as Fedotov, Kramskoy, Perov and Repin. The Letters and the mémoires of these painters clearly shows their admiration on Gogol's language, style, humour and his concept of realism.

Rus edebiyatı ve Rus resim sanatı arasında çok güçlü ilişkiler olduğu gözlemlenir. XIX. yüzyıl Rus yazarları yaşadıkları gerçekliği betimlemekle kalmamış onu yönlendirmişlerdir de. Özellikle 1830'lu yılların Rus yazarları *sözcük ressamı* olmalarının yanı sıra gerçeğin de sözcüleriydiler. Yazarlar sözcükleriyle insanları etkilemekte, topluma öncülük etmekte, eleştiri ve uyarı görevini yerine getirirken, ulaşılması gereken kusursuz yaşamın yönünü göstermekteydiler. Bu bağlamda tüm yönlendirici rol edebiyata aitti ve edebiyat Rus toplumsal yaşamının en büyük eleştiricisi ve destekçisiydi. Nikolay Gogol'un¹ yaratıcılığı bunun en iyi kanıtlarından biridir.

Gogol, özellikle "Müfettiş"(Revizor), "Ölü Canlar"(Myortviye Duşi), "Palto"(Şinel) gibi yapıtlarıyla Rus edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin kurucusu olmuştur. Sanatçı, yapıtlarında bize Rus yaşamının farklı bir betimini sunar. Onun sunduğu "gerçek" yaşamdır ve "güzel" olup olmadığına bakılmaksızın, tüm yönleriyle betimlenmiştir. Yazarın kendisi bile ülkenin en ıssız, uzak köşelerinden bir takım insanları bulup çıkararak, yalnızca "sefaleti ve yine sefaleti ve yaşamın eksikliklerini" betimlemiş olmaktan sonraları dehşete düşmüştür. Gogol'un yapıtları toplum tarafından çağdaş Rus yaşam tarzına, o dönemde egemen olan düzene ve son olarak ülkenin kültür gelişimine engel olan Rus halkının ulusal yeteneklerine karşı bir protesto olarak yorumlanmıştır.

Gogol'un etkisi yalnızca edebiyat çevrelerinde değil, ressamlar arasında da yoğun olarak hissedilmiştir. Ressamların mektupları ve anıları incelendiği zaman çoğunun Gogol'un dil ve üslubundan, mizahından etkilendikleri ve yazarın Rus gerçeğini yansıtmaktaki başarısına hayran kaldıkları gözlenmektedir. Gogol'un yol göstermesiyle "gerçek"i bulgulayan ressamlar, resimlerinde bu gerçeği en keskin biçimde betimlemeye başladılar. Bunu yapmalarındaki

amaç, seyircinin katı gerçekle mücadele etmek için arzu duymasını sağlamaktı. Böylece Rus resmi, Gogol'un edebiyatta yarattığı gerçekliğin iz düşümüne sahne oldu.

Gogol'un resim sanatıyla bağlantısı edebi yapıtlarıyla ressamları yönlendirmekle sınırlı kalmamıştır. Peterburg Güzel Sanatlar Akademisi profesörlerinden Yegorov ve Şebuyev'in resim kursuna haftada üç gün devam eden Gogol oldukça başarılı bir ressamdı(Resim 1,2)². Resmi çok sever ve çeşitli sanat sorunları üzerine kendi düşüncelerini belirtirdi. Yazar, Aleksandr Puşkin'e 22 Ocak 1835 tarihli mektubunda "Benim her zaman resme karşı bir tutkum olmuştur. Ön planda bir kuru ağaç bulunan peyzajlarımdan birini özellikle severdim. O devirde sayfiyede yaşıyordum ve eleştirmenlerim komşulardı. İçlerinden biri tabloyu seyrettikten sonra kafasını salladı ve 'iyi bir ressam kuru bir ağacı değil, taze yeşil yapraklı güzel, güçlü bir ağacı sever' dedi. Çok gençtim ve bu eleştiri sinirlendirdi beni. Sonraları bunun anlamını fark ettim ve kitlenin neyi beğenip neyi beğenmediğini anladım." diye yazmaktadır³.

Gogol, bu düşüncesini Karl Brüllov'un „Pompei'nin Son Günü“ (Posledniy Den Pompei) (Resim 3) adlı tablosundan söz eden bir yazısında ayrıntılı bir biçimde açıklar. Bu önemli yapıta hayran olan yazar, sanatın gerçeği nasıl değiştirebildiğini görerek; "durumun tüm dehşetine karşın, seyircinin içini plastik bir güzellik duygusu kaplar.." der. Resimlediği "ölü ağaçlar" bir Raphael ya da bir Puşkin estetik olgunluğuna ulaşabilmeyi umar⁴. Yine kuşkusuz kendisini örnek alarak "Portre"(Portret) adlı öyküsünde fakir ve yetenekli bir ressamın yaşamını anlatır⁵. Gogol, Brüllov'un "Pompei'nin Son Günü" tablosunda dehşet uyandıran böyle bir konunun betimini güzelleştirebildiği için ressamı sanat adına kutladıktan sonra, kendisi de bu estetiği yaratmaya koyulur. Gerçeği yücelterek bir

¹ Çalışmamızda yazarın ve adı geçen diğer kişilerin sadece soyadlarını kullanacağız.

² H.Troyat, Gogol, İstanbul 2000, s.64.

³ A.g.e., s.122.

⁴ G.Leontyeva, Karl Pavloviç Brüllov, Leningrad 1991, s.61.

⁵ H.Troyat, a.g.e.,s.122.

ceset yığınının seyredenlere, bunun nasıl bir yaşama arzusu uyandırdığını kanıtlar. Ve "Portre" adlı öyküsünde "...Yüksek sanat yaratıcılığı, dünyadaki insanların acılarını yatıştırmak ve onları barıştırmak üzere yeryüzüne inmiştir..." diye yazar⁶. Ama bu düşünceler belirgin derecede farklı değildi, araştırmacılar sanatçının ortaya koyduğu ince ayırımın farkına vardılar ve ikiye ayrıldılar. Bir grup Gogol'un resimlerini sevenler yani gerçeği estetik bir biçimde yansıtmayı savunanlar, öteki grup ise tam tersine sanatta salt gerçeğin dile getirilmesi taraftarı olanlardı. Gogol, edebi açıdan soruna gerçekçi yön taraftarı olarak çözüm buldu. Ancak sanatçının edebiyat alanındaki başarısına karşılık, resminde fazla bir ilerleme olmadı.

Yazarın resim sanatını etkilemesinde önemli ressamlarla tanışıp, dostluk kurmasının da payı vardır. 1837 yılında Roma'ya ilk kez gittiğinde Peterburg Güzel Sanatlar Akademisinin burslu genç ressamlarıyla tanışmıştı. Özellikle uzlaşması zor Aleksandr İvanov ile dost olmuştur. İvanov yazarla tanıştığı sırada kendisini "İsa'nın Halka Görünmesi" (Yavlenie Mesii) adında kapsamlı bir kompozisyona vermişti. Yüklü bir felsefe - resim sentezi içindeki bu dev boyutlu kompozisyonun esin kaynağını Tanrı'dan, yapılış tarzını da Raphael, Veronese, Tiziano ve Tintoretto'dan aldığını söyleyen sanatçı kendini kutsal bir misyon yüklenmiş olarak hissetmekteydi. Gogol, onu atölyesinde sık sık ziyaret ederdi. Burası beyaz duvarları füzen ve tebeşirle çizilmiş desenlerle karma karışık doldurulmuş, cam tavanlı büyük bir salondur. Atölyenin her tarafında kağıt, karton eskizler vardı, ortada 5.40 x 7.50 cm. boyutunda dev bir tuval özel kaidesinde durmaktaydı (Resim 4). Resimde bulunan tüm figürler renkli fırça darbeleriyle ve kararlı çizgilerle yerli yerine oturtulmuşlardı. İvanov sol elinde palet sağ elinde fırça ümitsizlik içinde dikkatle tablosunu incelemekteydi. Gogol, sanatçıyla konuşabilmek için onun çile çekmesinin bitmesini bekliyordu. Dostunun ne denli azap çektiğini anlamaktaydı, çünkü "Ölü Canlar"

adlı yapıtını çalışırken kendisi de bu yetkinlik isteğinin işkencesini tatmıştı⁷.

Gogol, dört yıl sonra (1841) İtalya'ya gittiğinde daha önce yaptığı gibi sık sık İvanov'un atölyesini ziyaret etti. Sanatçının dört yıl önce başladığı "İsa'nın Halka Görünmesi" (Resim 5) tablosu ağır ilerlemekteydi. Çünkü yüzlerin her biri, her bir ot, her bir çakıl parçası ona sorun yaratmaktaydı. İvanov yazara tuvalindeki kişilerden biri için poz vermesini istemişti. Grupların birinde, arka planda, sivri suratlı uzun saçlı, eski Yunan tarzında kahverengi bir kumaşa sarılı, zayıf bir adam duruyordu: bu Gogol'du (Resim 5a). Figür sanki arkasından İsa'nın gelişini hissetmiş gibi başını hafifçe arkaya çevirmişti⁸. İvanov bu figürden "kurtarıcı İsa'ya en yakın kişi" olarak söz etmekteydi. Ressam, dostu Gogol için bilinçli olarak tablosunda özel bir yer ayırmıştı. Gogol de mucizeyi simgesel olarak karşılayacak kişiler arasında bulunmayı minnetle kabul etmişti. Zaten edebiyat çalışmalarında, kimi zaman Tanrı'nın onu aydınlattığını hissetmiyor muydu? Tabloda da yaşamındaki rolünü üstlenecekti. Kaldı ki "İsa'nın Halka Görünmesi" tablosu, onun "Ölü Canlar"ını tamamlamaktaydı. İvanov ve Gogol kendilerini yapıtlarına iyice adayarak Tanrı'nın dileğini yerine getirmişlerdi. Onları çalışmaktan alıkoymak ise ulu Tanrı'ya bir hakaret olurdu. İvanov'a yazdığı 10 Ocak 1844 tarihli mektupta "...Hem Tanrı'ya hem servet hırsına hizmet olamaz, bunu bilin..." demekteydi Gogol. İvanov, yazarın birkaç krokisini ve iki yağlıboya portresini yaptı. Gogol, sanatçıdan gülümseyen bir portresini yapmasını istemişti, çünkü ona göre "bir hıristiyan, kederli bir hal takınamazdı"⁹. Böylece tuvalde, alın üzerine yanlamasına düşen uzun yumuşak saçlı bir yüz belirdi. Burun sivriydi; dudaklar, kumral hafif bir bıyık altından gülümsüyordu. Ancak sonsuz incelikteki rötuşlarla yapılmış bu tablo

⁷ H.Troyat, a.g.e., s. 193-194.

⁸ N.Kovalenskaya, İstoriya Russkogo İskusstva Pervoy Polovini XIX Veka, Moskva 1951, s.164; V.Efremov, Oçerki po Russkoy Literatury XIX Veka, Washington, s.135-137

⁹ H.Troyat, a.g.e., s. 247-248.

⁶ A.g.e., s.131; İ.Dolgoplov, Mastera i Şedevri, Moskva 1987, s.138-140.

bitince, Gogol adeta güzelleşmiş olarak ortaya çıkacaktı (Resim 6).

1846 yılında Gogol'un, yaşadığı dönem için çok ileri olan düşüncesine göre: "Sanatçı sadece hissettiğini ve düşünceleri betimlemeli..." idi¹⁰. Yıllar boyunca ikonografik ve mitolojik konularda çalışmaya yönlendirilmiş olan Rus resim sanatı için Gogol'un bu önerileri yeni bir soluk getirmişti.

Gogol'un Rus resim sanatında yaptığı saptamalar ile Rus resminde bir devrim gerçekleştirilmiş oldu. XIX. yüzyılın ilk yarısında klasisizmin yanı sıra romantizmin etkileri de görülmeye başlandı. 1840-1850'li yıllarda "Eleştirel Gerçekçilik" (Kritiçeski Realizm) adı verilen, temelinde edebiyattan etkilenen yergiye dayalı yeni bir akım doğdu¹¹. Yeni akımın temsilcisi olan Pavel Fedotov'un yapıtlarında Gogol'un etkisi yoğun bir biçimde görülür. Sanatçının 1837 yılında betimlediği "Büyük Yortu Öncesi Kapı Önündeki Özel Denetleyici" (Perednyaya Çastnogo Pristava Pered Bolşim Prazdnikom) ((Resim 7) adlı suluboya çalışması, Gogol'un 1834'te yazmaya başladığı ve 1836'da sahnelenen "Müfettiş"ten etkilendi¹². Oyun, Rus edebiyatında eleştirel gerçekçi yöntemin uygulandığı temel yapıtlardan biridir. "Müfettiş"te yer alan karakterler yaşamdaki mutluluğun sırrının, mevki ve beraberinde getireceği parada olduğunu düşünürler ve bunu elde etmek için kendi üstlerine rüşvet vermek, onların elini eteğini öpmek; astlarını ise sürekli olarak ezmek gibi yollara başvururlar¹³. "Müfettiş"te olumlu bir kahramanın bulunmaması, yazarın eleştirel gerçekçiliğinin belli başlı özelliklerindedir. Oyun, Gogol'un kendi sözleriyle "Bütün kötü...bütün adaletsiz olanı yansıtmak ve bir anda hepsinin üstüne gülmek..." için yazılmıştı¹⁴. Yazarın yarattığı bu karakterler Fedotov'a ilham kaynağı oldu.

¹⁰ V.Kallaş, Soçineniya N.V.Gogolya Pisma, C.10, Mirgorod, s.2.

¹¹ D.Sarabyanov, Pavel Andreyeviç Fedotov, Leningrad 1990, s.42-46; G.Uzelli, XVIII-XIX.Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı, İstanbul 2002, s.81,175.

¹² N.Kovalenskaya, a.g.e., s.180.

¹³ V.Efremov, Oçerki po Russkoy Literaturiy XIX Veka, Washigton, s.135-137; A.Behramoğlu, Rus Edebiyatı Yazıları (XIX. ve XX. Yüzyıllar), İstanbul 2001, s. 30.

¹⁴ A.Behramoğlu, a.g.e., s. 30.

Satıcıları, memurları hatta, yazarın kendisini (Resim 7a) karikatürize ederek resmetti¹⁵.

Fedotov, "Dinç Delikanlı" (Sveji Kavalier) (Resim 8) adlı çalışmasında ise Gogol'un 1835 Ocak ayında iki cilt olarak yayınlanan "Arabeskler" (Arabeski) yapıtının içinde yer alan "Neva Caddesi" (Nevskiy Prospekt) öyküsündeki Prigov karakterini betimledi. Prigov, teğmen rütbesiyle övünen, yüzeysel bir edebiyat ve sanat bilgisine sahip olan, kendisine aşırı güvenen, her isteğini elde edebileceğini sanan bir yapıya sahipti. Onun yaşamda en değer verdiği şey, insanlar tarafından alkışlanmak ve övülmektir¹⁶. Resim, Fedotov'un ilk yağlıboya çalışmalarındandır. Ordu mensubu olan kişinin evindeki bir anı yansıtmaktadır. Dağınık, düzensiz bir ev hali, içkici, kendini beğenmiş, bir gün sonrasının hazırlığına girişmiş olan teğmenin saçlarına gösterdiği özeni evinin içine göstermediği belli olmaktadır. Tek madalyasını ropdöşambri üstüne asarak evdeki hizmetliye müthiş bir asker ve erkek olduğunu hissettirmeye çalışmaktadır. Bu gayretleriyle hizmetli tarafından da alay edilmesine çıplak ayaklarına giymesi için çizimleri uzatılmaktadır. Fedotov, derbeder, dağınık bir karakteri çizmeye çalışmıştır. Karanlık ışsız bir ortamda kasvetli ev içini verirken aksesuar, kedi, kuş gibi detaylarla da ortamı yansıtmıştır. Sanatçı, antik bir heykel duruşu verdiği genç askeri yüz ifadesi, giysileri, hareketleriyle adeta sahnede komik bir karakteri yansıtan aktör gibi betimlemiştir. Gölgede kalan ve onu alaycı tavırlarla izleyen hizmetli, bu komedinin seyircisi olarak resmedilmiştir.

Fedotov'un "Zor Gelin" (Razborçivuyu Nevestiy) (Resim 9) ve "Binbaşının Evlenmesi"(Svatovstvo Mayora)(Resim 10) adlı resimlerinin konusu Gogol'un dramaturji ilkelerine göre kurulmuştur. Bunlarda yazarın 1836'da yazdığı ve 1842'de sahnelenen "Evlenme"(Jenitba) adlı oyunun etkileri gözlemlenir. Oyunda ticaretle uğraşan bir ailenin kızı olan Agafya Tihonovna bir asilzade ile evlenmek istemektedir. Arabulucu olan binbaşı Jivakin'nin bulduğu adaylardan

¹⁵ D.Sarabyanov, a.g.e., s. 23.

¹⁶ H.Troyat, a.g.e., s. 113-114; 125.

hiçbirini beğenmez. Reddedilen adaylar arasında bulunan korkak ve kararsız memur Podkolesin genç kızın evini sık sık ziyaret eder, genç kızı evlenmeye razı etmeye çalışır. Nikah kararının alınmasından hemen sonra düğün günü damat adayı evlenmekten korkarak kaçır. Ortalığı genel bir umutsuzluk ve üzüntü kaplar¹⁷. Evlenme her bakımdan çok güzel ve hoş bir komedidir. Rus yaşamının özelliklerini, gelenek ve göreneklerini dile getiren bir oyundur.

Ressam, "Zor Gelin" çalışmasında Podkolesin'i diz çökmüş, genç kızın gönlünü almaya çalışırken resmetmiştir. Perdenin arkasında ise merakla sonucu bekleyen kızın annesi ve arabulucu binbaşı Jivakin görülmektedir. "Binbaşının Evlenmesi" adlı çalışmasında ise ev halkının şaşkın bakışları arasında düğün günü terkedilmiş olan gelinin yaşadığı panik, gerçekçi bir üslupla yansıtılmıştır¹⁸. Yapıtta ticaretle uğraşan orta halli bir ailenin, düğün töreni için hazırlanmış salonu betimlenmiştir. Sade, fakat yeteri kadar eşyası olan salonda masanın üstünde tören için getirilen yemekler bulunmaktadır. Gelinin üzerinde toplanan ışık onun iyi dikilmiş değerli gelinliğini, boynunda ve elinde değerli taşlardan yapılmış takılarını aydınlatmaktadır. Fon karanlıkta kalmakta, yukarıdan sarkan avize ile simetrik bir şekilde ayrılmaktadır. Duvardaki resimler ev sahibinin varlıklı olduklarını göstermektedir. Odadaki figürlerde hareket ve panik hakimdir. Önde oturan kedi ortamın doğallığını vermek için kullanılmıştır. Sanatçının diğer yapıtlarında da rastlanan kedi, kuş, köpek gibi hayvanlar Rus insanının hayvan sevgisini sergiler. Fedotov, kostümler üstünde en ince ayrıntılara girmiş, gelinin annesinin saten elbisesinin parlaklığını ustaca yansıtmıştır. Gelinliğin tülleri onun öne doğru hızla yaptığı hareketlerden dolayı uçuşmaktadır. Gelinin bulunduğu yerde toplanan ışık sağ tarafta açılmış olan kapıdan içeriye giren ikinci bir ışık kaynağı ile

dengelenmiş ve burada heyecanla bıyıklarını düzleten arabulucu binbaşı betimlenmiştir. Kapıda damadın kaçtığını gelinin babasına haber veren kadının ve bu haberi heyecanla karşılayan babanın yüz ifadesi karanlıkta kalsa da kolaylıkla algılanmaktadır. Sol köşede hizmetkarlar kendi aralarında konuşmaktadırlar. Yapıtta sıcak renkler kullanılmıştır. Yerin doğal yapısı, evin iç sıcaklığı, izleyene günün coşku dolu atmosferini hissettirmektedir. Sanatçı, ailenin yaşantısını her iki resminde de eleştiren bir dille tuvale aktarmıştır.

Fedotov'un "Kumarbazlar" (İgroki) (Resim 11) adlı yapıtı ise Gogol'un 1842 tarihli "Kumarbazlar" (İgroki) adlı oyunun izlerini taşımaktadır. Yapıt tam anlamıyla bir oyun değil, tiyatroya uygulanması hayli güç bir sahneler topluluğudur. Yapıtta hırsızlığa uğrayan hırsız diye adlandırabileceğimiz, kumar oynayarak sermaye edinmeye çalışan kişiler çevresinde gelişen olaylar anlatılmaktadır. Oyun kahramanlarının hareket ve düşüncelerini yönlendiren tek amaç bu sermayeye erişmektir. Gogol burada işaretlenmiş oyun kağıtlarıyla otelden otele gezen bir dolandırıcılar çetesinin serüvenlerini anlatır. Tabloda karanlık otel odasında kumar oynamaktan yorgun düşmüş oyuncular görülmektedir. Kazanan kişinin üzerine toplanan ışık onun mutlu yüzünü ortaya çıkarmış, hemer zengin olmak isteyen diğer oyuncuların ise hayal kırıklığı yansıtılmıştır¹⁹.

Fedotov'un bu resimleri sergilendiklerinde Rus edebiyatında kesinlikle Gogol etkisinde doğup gelişen "Doğalcılık Okulu" (Naturalnaya Şkola) ile bağdaştırılmıştır²⁰. Eleştirmen Stasov konuyu bir makalesinde: "Fedotov ve Gogol bir bütündür. Gogol'un yaratıcılığı 'İlerici Gezgin Ressamlar Birliğinin' temel ilkesini oluşturur. Burada günlük yaşamı betimlerini görürüz. Böylece 'edebiyat-sanat' etkilişimi çerçevesinde Fedotov'un küçük boyutlu tabloları, Gogol'un başlattığı günlük yaşama dair betimlemelerin

¹⁷ M.Hrapçenko, Nikolay Gogol Literaturniy Put Veliçiyeye Pisatelya, Moskva 1984, s. 262-281.

¹⁸ D.Sarabyanov, a.g.e., s.46-47; M.Allenov ve diğerleri, Russkoe İskusstvo X – Naçala XX Veka, Moskva 1972, s. 335-336; L.Voronihina-T.Mihaylova, Russkaya Jivopis XIX Veka, Moskva 1990, s.91-93.

¹⁹ M.Hrapçenko, a.g.e., s. 341-344.

²⁰ D.Sarabyanov, a.g.e., s.19; T.Olcay, Rus Edebiyatında Doğalcı Okul, Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2002, s.71.

yansıması olarak ortaya çıkar ve Rus toplumu süsten uzak, gerçekçi ve şaşırtıcı bir biçimde sade ve yalın içten duygularla anlatılan yaşamı görmüş olur " diye ele alır²¹.

Sanatçılar, sanat sorununa akademik açıdan bakma dışında, gerçekliğin doğada betimine birden bire geçememişlerdir. Gerçek yaşamın nasıl betimlenmesi gerektiğini bilmiyorlardı, çünkü o döneme kadar sadece gelenek, tarih ve Kutsal kitap onlara ne veriyse onları betimlemişlerdi. Böylece önceleri resimli edebiyat yapıtları ve edebi konuları ele alan resimler hazırlamaya başladılar. Örneğin; Gogol'ün "Ölü Canlar"daki kahramanı Pavel İvanoviç Çiçikov'u ve gerçek yaşamın çeşitli olaylarını bu resimler yoluyla anlattılar. Fedotov biyografisinde "...Çoğunlukla sanatın düşüncesi onların kalemleri ya da ushuplarıyla ifade edilir.." demektedir. Bu dönemde yalnızca gerçekçiliğin etkili olmaya başladığı görülür²².

XIX.yüzyılın yetmişli yılları bu konuda daha verimli geçmiştir. Gerçekçi Rus ressamları ve heykeltıraşları "İlerici Gezgin Ressamlar Birliği"(Peredvijniki) adını verdikleri büyük bir sanat birliği kurdular. Amaçları üyeler tarafından açılan bağımsız sergilerin düzenlenmesi ve bu sergilerin Rusya'daki diğer kentlere taşınmasıydı. Birliğin fikir babası ve başkanı ressam İvan Kramskoy'du. Birliğin üyeleri gerçekçi üsluptaki resimlerinde çağın önemli düşüncelerini, yansıtarak halka dönük ulusal sanatın kabulü için savaştılar. Resimlerinde çağın temel sorunları, halkın ulusal ve sosyal mücadele düşünceleri canlı bir biçimde yansıtılmıştır²³. Bu dönemin en iyi ressamlarının Gogol'ün yapıtlarını resmettikleri görülür. Bu ressamlardan biri de Kramskoy'dur. Birliğin 29 Kasım 1871'de açılan ilk sergisinde Gogol'ün "Mayıs Gecesi"(Mayskaya Noç) ya da "Suda Boğulmuş Kız" (Utoplennitsa) adlı

öyküsünden esinlenerek "Deniz Kızları" (Rusalki) (diğer adı "Mayıs Gecesi") adlı yapıtıyla katılmıştır (Resim 12). Öykü, Gogol'ün "Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları" (Veçera na Hutore Bliz Dikanki) adlı öykü derlemesi içinde yer almaktadır. Gogol alışılmışın dışına çıkarak Rus edebiyatında bir ilki gerçekleştirir. Halk yaşamını, gelenek ve göreneklere ve sıradan kişileri olduğu gibi anlatır. Öyküde halk efsanesi ve yaşam, gerçek ve hayal bir bileşim olarak karşımıza çıkar. Yazar yapıtında güzel kıızıyla birlikte yaşayan dul Kazak yüzbaşının masalını anlatmaktadır. Günün birinde yüzbaşı genç bir kadınla evlenir, ancak kadın bir cadıdır ve kızı evden kovar. Buna çok üzülen kız kendisini gölete atar ve boğulur. Masala göre gölette boğulan kızlar geceleri canlanarak kıyıya çıkarlar²⁴. Kramskoy resminde genç kızların geceleri canlanarak kıyıya çıkmalarını resmetmiştir. Yapıt gerçekçi bir anlayışla halktan kişileri gösterir. Suda boğulmuş kızlar şeffaf tenli, ağır hareketli, soluk yüzlü betimlenmiştir. Ancak sanatçı, olayın yansıtılmasından çok romantik yönünü de vermeye çalışmıştır; Fondaki peyzaj, şiirsel bir anlayışla ele alınmış Ukrayna gecelerini, mehtabın gizemini yansıtan ışık ve gölgelerle etkileyici bir gece görünümünü oluşturulmuştur²⁵.

Gogol etkisinde çalışan bir başka sanatçı Vasiliy Perov'tur. Perov, konularını yalın bir gerçekçilikle tuvale aktaran ilk Rus ressamıdır. Sanatçı günlük yaşamla ilgili resimlerinin yanı sıra dinsel olayları ve din adamlarını kendi yorumunu katarak yeren bir dille resmetmiştir. Bu tür konuların betimlenmesi Rus resminde yeni bir yergi anlatımı bakımından önem taşır.

"Moskova Civarında, Mitişah'ta Çayhane" (Çaynaya v Mitişah pod Moskvoy) (Resim 13) adlı çalışmasında yazarın 1842 tarihli "Palto" öyküsündeki Akaki Akakiyeviç

²¹ G.A.Nedoşivin, *İz İstorii Zarubejnogo i Oteçestvennogo İskusstva*, Moskva 1990, s. 155.

²² V.Kallaş, *Soçineniya N.V.Gogolya Pisma*, C.X, Mirgorod, s. 6-7; N.Kovalenskaya, a.g.e., s.180.

²³ A.Paramonov, *Peredvijniki*, Moskva 1976, s. 5; G.Uzelli, a.g.e., s. 82-83.

²⁴ T.Olcay, *Rus Edebiyatında Romantizm* (Gogol ve Dikanka Akşamları Yapıtı), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1997, s. 47; N.Gogol, *Masallar (Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları)*, Ankara 1983, s. 97; Yu.Lebedev, a.g.e., s. 209.

²⁵ G.Uzelli, a.g.e., s.85; T.Kuroçkina, İvan Nikolaeviç Kramskoy, Leningrad 1990, s. 28.

karakterini betimlemiştir. Akaki Akakiyeviç, Gogol'ün toplum içinde hiçbir önemi olmayan "küçük insan" karakterlerindedir²⁶. Perov bu çalışmasında üzerinde eskimiş giysiler içindeki dilenciye resmederken Akaki Akakiyeviç'in yıllarca giyilmekten yıpranmış paltosunun bir benzerini betimlemiştir. Sanatçı bir taraftan yüceltiği, dilenmesine karşın aydınlık yüzü olan gaziyi ön plana çıkarmıştır. Diğer taraftan şişman kara cüppesi ile oturan çay içen bir papaz ve arkada ayakta başka bir papaz aldırılmaz ifadeleriyle dikkati çekmektedir. Perov bu toplumsal yergiyi fondaki ağaçlar, evler, küçük bir açıklıkla verdiği gökyüzü ile çerçevlenmiştir.

Sanatçı, Fedotov gibi aile içindeki yaşantıyı yansıtan iç mekan betimlemeleri de yapmış, özellikle Rus kadınının ağır yaşam koşullarını yansıtmıştır²⁷. "Suda Boğulmuş Kız" (Resim 14) adlı tablosunda daha önce söz ettiğimiz Gogol'ün "Mayıs Gecesi" ya da "Suda Boğulmuş Kız" masalından esinlenmiştir. Resimde, üvey annesi tarafından istenmediği için yaşamına son vermiş kızın acı dolu öyküsü yansıtılmıştır. Siyah elbisesiyle genç ve güzel kızın cesedi sahile yatırılmış, kayığın kenarında onu bekleyen babası Kazak yüzbaşı oturmaktadır. Fonda Moskova'nın sisli, dramatik bir gerginlik içindeki, gümüş-mavi tonlardaki sabahının serin ve soğuk havası, adeta cesedin soğukluğunu yansıtmaktadır. Perov, cesedin başında yalnızca görevini yapan babanın umursamadan sigarasını yakışıyla, toplumun duyarsızlığına ve kişilerin birbirine karşı olumsuz tutumlarına dikkat çekmektedir²⁸.

Dönemin önemli ressamlarından İlya Repin ise Gogol'e diğer çağdaşlarından daha fazla ilgi göstermiştir. Sanatçı eşitlik ve özgürlük ilkelerine dayalı dünya görüşünü benimsemiş ve bu düşüncüyü Rus resim sanatına aktaran öncü ressamlardan biri olmuştur. Repin, burada, İlerici Gezgin

Ressamlar Birliğine katıldığı dönemde ideolojik gerçekçiliği zenginleştirmiştir. Yaşama olan bağlılığını yapıtlarında kuvvetle vurgulamış, XIX yüzyıl realist geleneğinde ulusal formlar içinde bir gelenek yaratmış bu da gelecekteki Rus ressamları etkilemiştir²⁹. Sanatçının en önemli çalışmalarından biri "Zaporoj Kazakları" (Zaporjtsi) (Resim 15) adlı yapıttır. Repin, Gogol'ün 1833 yılında yazdığı "Mirgorod" (Mirgorod) çalışmasında yer alan "Taras Bulba" (Taras Bulba) öyküsündeki karakterleri betimlemiştir. Öyküde XVI. yüzyıl ortalarında Dneyeper nehrinin aşağısındaki adalarda yaşayan Zaporoj Kazakları topluluğunun Polonya Feodallığına karşı özgürlüklerini savundukları karışık zamanlar anlatılır. Gogol yapıtını sağlam temellere oturtmak için Küçük Rusya'nın, Ukrayna'nın ve özellikle Kazakların tarihini, öykülerini ve masallarını incelemiştir. Öykünün bir bölümünde Zaporoj Kazaklarının karargahı, ilginç ve etkili yaşamıyla yansıtılır; kargaşa ve sarhoşluk görünümleri anlatılır. Türk sultanı ile barış yapılmıştır³⁰, ancak gelenek ve özgürlüklerine bağlı bu savaşçılar, sultanın boyunduruğuna girmeyi reddetmekle kalmamış, Bab-ı Ali'ye hakaret dolu bir mektup da göndermişlerdir³¹. Repin yapıtında öykünün bu bölümünü resmetmiştir. Sanatçı bu resmi için on dört yıl malzeme toplamış, eskizler yapmış, 1880 yılında Ukrayna'da bulunan Zaporojye'ye giderek incelemelerde bulunmuştur. 1880'de Stasov'a yazdığı mektupta resim üzerinde ikibuçuk haftadır çalıştığını, yapıtta hoş karakterlerin ortaya çıktığını, Gogol'un öyküsündeki karakterlerin gerçek olduklarını söyleyerek, bunların yapıtta başarıyla tarihsel romantizmi yansıttığını yazmaktadır³². Repin tarihsel bilgileri toplarken Ukraynalı tarihçi

²⁹ G.Uzelli, a.g.e., s.102-107.

³⁰ O.Pritsak, İlk Türk-Ukrayna İttifakı (1648) (çev.Kemal Beydilli), İlmî Araştırmalar Dil Edebiyat,Tarih İncelemeleri, C.7, İst.1999, s. 276-279.

³¹ P.Bartl, 17.Yüzyılda ve 18.Yüzyılın İlk Yarısında Kazak Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu (çev.Kemal Beydilli) İlmî Araştırmaları Dil Edebiyat,Tarih İncelemeleri , C.6, İst.1998, s. 307-311; L.Leger, Gogol, İstanbul 1996, s.54-55; H.Troyat, a.g.e., s.129-131; Yu.Lebedev, a.g.e., s.220-223.

³² V.Kallaş, Soçineniya N.V.Gogolya, C.II., Mirgorod, s.27; Yu.Lebedev, a.g.e., s. 215; L.Leger, a.g.e., s. 52.

²⁶ N.Gogol, İzbrannie Soçineniya, Moskva 1987, s.221-227; V.Lenyaşin, a.g.e., s.42; Yu.Lebedev, a.g.e., s.258-261; E.İnanır, "Gogol'ün Gizemli ve Absürd Dünyası", Düşler, Mayıs 1997, İstanbul, s.26.

²⁷ V.Lenyaşin, a.g.e., s.31-32.

²⁸ T.Olcay, a.g.e., s. 47; N.Gogol, a.g.e., s. 97; Yu.Lebedev, a.g.e., s. 209; G.Uzelli, a.g.e., s.85.

D.İ. Yakorniski'den yardım görmüştür. Yapıt 1891 yılında tamamlanmıştır. Sanatçı ayrıca 1893 yılında aynı konuyu bir kez daha çalışmıştır³³. Tablonun odak noktasında XVII.yüzyılda Zaporoj Kazaklarının komutanı olan İvan Serko yer almaktadır. Çevresinde, tartışan topluluğun önde gelen güçlü kişileri bulunmaktadır. Sanatçı onları, içkiden kızarmış yüzleri, sarkık bıyıklarıyla ve kazanmış kafalarıyla, kiminin başında kalpak, belinde kılıç, kiminin ağzında çubuk, bağrında haç katıla katıla gülerken resmetmiştir. Komutan, mektubu yazmakta olan siyah kostümlü katibe, Osmanlı Sultanı IV.Mehmet'e gönderilecek metni alaycı anlatımlarıyla dikte ettirmektedir. Sultana gönderecekleri mektubun tam içeriğini bilmememize karşın Kazakların neşeli hatta şarhoş hallerinin Osmanlı padişahından yardım istemeleriyle çeliştiği gözlemlenir³⁴. Repin bu çalışmada karakterleri tek tek ele almış, onların XVII.yüzyılda giydikleri kostümleri ve ayrıntıları incelemiş, Kazakların üzerindeki giysileri en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir. Bunları on bir yıl gibi uzun bir sürede değerlendirerek Rus resim sanatının bu eşsiz yapıtını ortaya çıkarmıştır³⁵.

Gogol, tüm büyük sanatçılar gibi çağının ilerisinde bir görüşe sahipti. Gogol'ün edebi kişiliğinin gücü yalnızca konu seçiminden ve üslubundan ileri gelmez. Düşünsel bağlamdaki yaratıcılığı da onun gücünün kaynağıdır. Gogol, yapıtları kadar sanat hakkında ileri sürdüğü düşüncelerle de Rus resim sanatına yön vermiştir. Yazar, birçok Rus ressamı için öğretmen gibiydi, yapıtları ise okuldu. Onun edebi olarak çizdiği portreler öyle ayrıntılıydı ki, sanatçılar kalemleri ya da fırçalarıyla bu portreleri yeniden yapmakta zorlanmadılar. Fedotov, Kramskoy, Perov ve Repin gibi ünlü Rus ressamları yapıtlarını Gogol'ün edebiyat yapıtlarıyla bağdaştırdılar. Böylece edebiyat alanındaki gerçekçilik, Rus ressamların elinde resim sanatındaki gerçekçiliğe dönüştü.

³³ N.Voronin ve diğerleri, *İstoriya Russkogo İskusstva*, C.2, Moskova 1957, s.181.

³⁴ A.N.Kurat, *Rusya Tarihi Başlangıçtan 1917'ye Kadar*, Ankara 1987, s.236.

³⁵ G.Sternin, *İlya Efimoviç Repin*, Leningrad 1985, s. 91; G.Uzelli, *a.g.e.*, s.106-107.



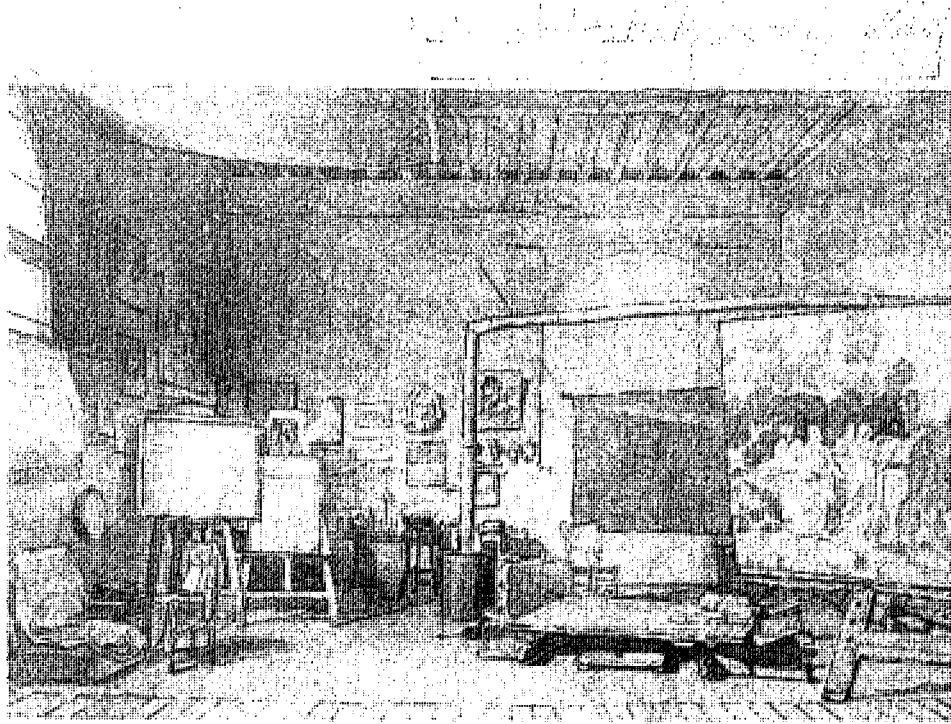
Resim 1: Nikolay GOGOL, Eskiz



Resim 2: Nikolay GOGOL, Aleksandr Puşkin Portresi, Eskiz



Resim 3: Karl BRÜLLOV, Pompei'nin Son Günü, 1830-33, tuval üzerine yağlıboya, 456,5 x 651 cm., Rus Müzesi, Peterburg



Resim 4: Aleksandr İVANOV, Sanatçının Atölyesi, kağıt üzerine suluboya, 24,6 x 35 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



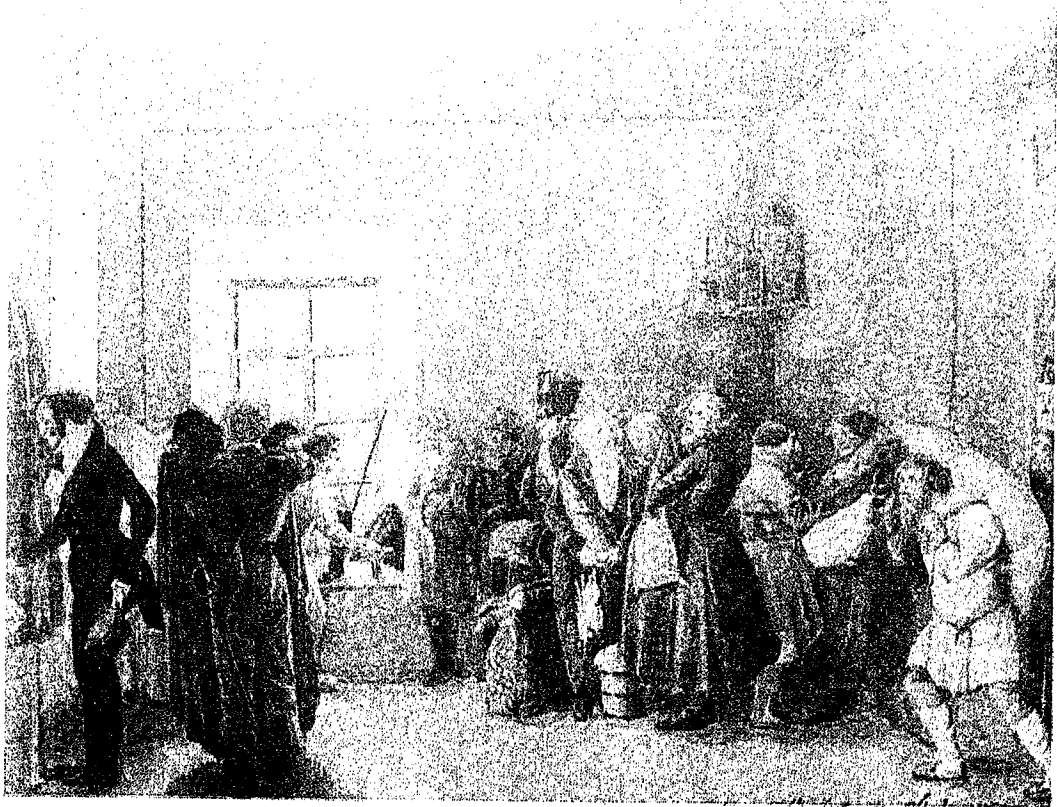
Resim 5: Aleksandr İVANOV, İsa'nın Halka Görünmesi, 1837-57, tuval üzerine yağlıboya , 540x750 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 5a: Detay



Resim 6: Aleksandr İVANOV, Nikolay Gogol Portresi, 1842, tuval üzerine yağlıboya, Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 7: Pavel FEDOTOV, Büyük Yortu Öncesi Kapı Önündeki Özel Denctleyici, 1837, kağıt üzerine suluboya, 18,4x23,5 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 7a: Detay



Resim 8: Pavel FEDOTOV, Dinç Delikanlı,1846, tuval üzerine yağlıboya, 48,2 x 42,5 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



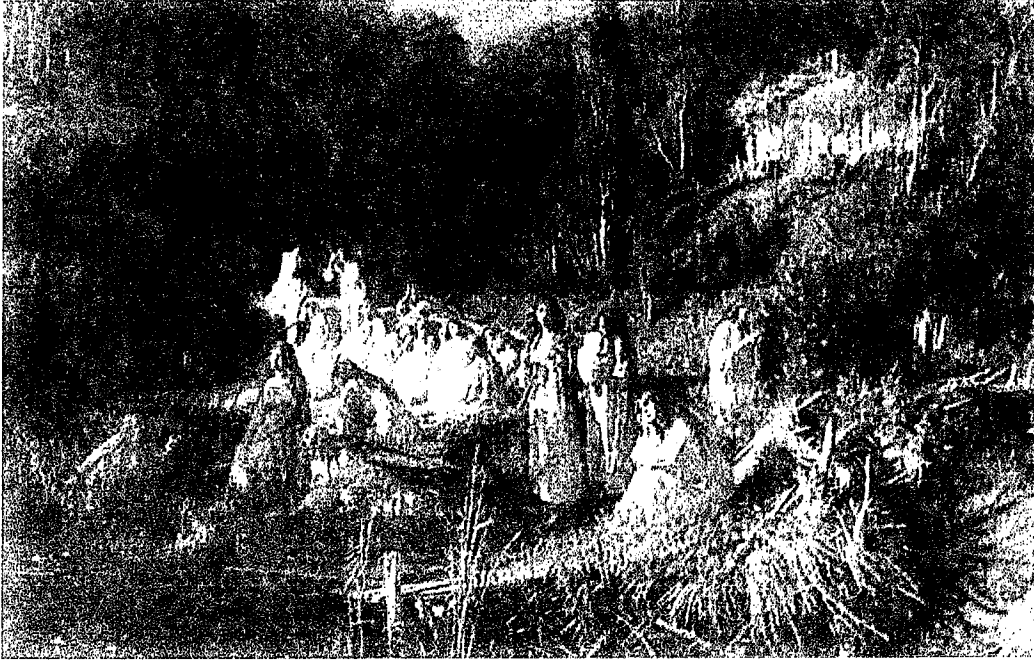
Resim 9: Pavel FEDOTOV, Zor Gelin, 1847, tuval üzerine yağlıboya, 37x45 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 10: Pavel FEDOTOV, Binbaşının Evlenmesi, 1848, tuval üzerine yağlıboya, 58,3x75,4 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 11: Pavel FEDOTOV, Kumarbazlar, 1852, tuval üzerine yağlıboya, 60,5x70,2 cm.,
Rus Sanatı Müzesi, Kiev



Resim 12: İvan KRAMSKOY, Deniz kızları (Mayıs Gecesi), 1871, tuval üzerine yağlıboya, 88x132 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 13: Vasiliy PEROV, Moskova Civarında Mytişah'ta Çayhane, 1862, tuval üzerine yağlıboya, 43,5x47,3 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 14: Vasiliy PEROV, Suda Boğulmuş Kız, 1867, tuval üzerine yağlıboya, 68x10,6 cm.,
Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 15: İlya REPİN, Zaporoj Kazakları, 1880-91, tuval üzerine yağlıboya, 203x358 cm.,
Rus Müzesi Peterburg

BATI RESMİNDE OPHELIA BETİMLERİ

Ophelia Depictions in European Paintings

Simge Özer - PINARBAŞI*

Ophelia, the main heroine of Shakespeare's "Hamlet", has been depicted in a number of works in the history of art from the 18 th century onwards. In the first 18 th century paintings on this subject we see her as an innocent young girl dressed in white; but by the 19 th century her image has undergone certain changes, losing some of its innocence, or even fusing with nature itself. The Ophelia depictions of the artists of today exhibit very different meanings, creating Ophelias symbolising subjects such as consumerism, pollution or third world countries. The fact that her character lies open to so many interpretations is explained by her universality. We see in her romanticism, seductiveness and oneness with nature. Her many-faceted character must have aroused a great deal of interest in artists for it to have become a constant theme over a 300-year period.

* Dr.Simge Özer Pınarbaşı Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Ophelia, Shakespeare'in (1564-1616) en sık resimlenen kadın kahramanlarından biridir¹. Oysa Shakespeare'in resimlere konu olan öteki kadın kahramanları örneğin; Lady Macbeth gibi çarpıcı bir kişilik sunmaz. Oyunda yer aldığı sahneler ve diyalogları da pek fazla

¹Ophelia, pek çok sanatçı tarafından resimlenmiştir. Bu yazıda yer veremediğimiz öteki resimlerin listesini aynı konuda daha sonra çalışacaklar için yararlı olur düşüncesiyle aşağıda veriyoruz:

Anna Lea Merrit; "Ophelia", 1880, Eskiz, Orijinal Resmin Yeri Bilinmiyor.

Arthur Hughes; "Ophelia-O Bir Daha Gelmeyecek", 1865, Yağlıboya, Toledo Museum of Art.

Benjamin West; "Ophelia", Gravür, Boydell's Shakespeare Prints.

Chase Chen; "Ophelia Nehir Kıyısında", 1996, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Chase Chen; "Ophelia Çiçek Topluyor", 1996, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Dante Gabriel Rossetti; "Hamlet ve Ophelia", 1858, Çini Mürekkebi, The British Museum, Londra.

Dante Gabriel Rossetti; "Ophelia'nın İlk Deliliği", 1868, Suluboya, Oldham Art Gallery.

Dominico Tojetti; "Ophelia", 1880, Yağlıboya, Oakland Museum, Kaliforniya.

E.T. (Bu ressamın adı bilinmiyor, E.T. diye tanınıyor) "Ophelia", The Folger Shakespeare Library.

Ernest Hebert; "Ophelia", y. 1910, Yağlıboya, Musee Hebert.

Eugene Delacroix; "Ophelia'nın Ölümü", 1853, Yağlıboya, Louvre, Paris.

George Frederick Watts; "Ophelia", y. 1864, Yağlıboya, Watts Gallery, Londra.

Henrietta Rae; "Ophelia", 1890, Yağlıboya, Walker Art Gallery, Liverpool.

Henry Nelson O'Neil; "Ophelia", 1874, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

James Sant; "Ophelia", Yağlıboya, Mr. And Mrs. Sandor Korein Koleksiyonu.

Jean Baptist Bertrand; "Ophelia", Gravür, Charles Knight's The Works of Shakespeare.

John Waterhouse; "Ophelia", 1894, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

John Waterhouse; "Ophelia", 1910, Yağlıboya, Pre-Raphaelite Inc., Londra.

Joseph Stella; "Ophelia", y. 1926, Resmin yeri bilinmiyor.

Jules-Joseph Lefebvre; "Ophelia", Yağlıboya, Springfield Museum of Fine Arts, MA.

Laurie Hogin; "Ophelia", 1994, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Keith Morrison; "Zombie Jamboree", 1988, Yağlıboya, National Museum of American Art, Washington.

Maurice Greiffenhagen; "Ophelia", 1887, Yağlıboya, Walker Gallery, Liverpool.

Marcus Stone; "Ophelia", 1888, Yağlıboya, Folger Shakespeare Library.

Robert Westall; "Ophelia", Gravür, The Dramatic Works of Shakespeare.

W. G. Simmonds; "Ophelia'nın Düşüşü", İllüstrasyon, Huntington Library.

değildir². Ancak bir çok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Onu konu alan şiirler yazılmış³, resimleri yapılmıştır.

Edebiyat yapıtlarının resimlere konu oluşu Rönesans ve Barok dönemlerinde sınırlı sayıdadır. Bu dönemlerde yapıttan çok, yazarın resimlendiği görülür. En sık resimlenen de Dante ve onun İlahi Komedyası'dır. 18. Yüzyıl'da edebiyat

² W. Shakespeare (Çev. Orhan Birian), **Hamlet**, I. Perde; 3. Sahne, II. Perde; 1. ve 2. Sahne, III. Perde; 1.ve 2. Sahne, IV. Perde; 5. Sahne, Maarif Basımevi, 1958, Ankara.

³Arthur Rimbaud'nun Ophelie adlı şiiri bu makale için Kemal ve Gülşah Özer tarafından çevrilmiştir:

Dingin kara suların üstünde ak Ofelya
yüzerken iri bir nilüfer gibi, uyur yıldızlar;
ağır ağır yüzerken, bürünerek ak duvağına...
Duyulur sesleri uzak ormanlardaki ölümcül avların.

Bin yılı aşkın bir süredir üzgün Ofelya
geçti, ak bir hayalet olarak, o uzun kara ırmaktan,
bin yılı aşkın bir süredir tatlı çılgınlığı onun
mırıldanıp durur sevda öyküsünü akşam rüzgarına.

Göğüslerini öptüyor rüzgar, açarak bir çelenk gibi
suların usul usul salladığı o uzun duvağını,
titreyen söğütler gözyaşı döküyor dayanıp omuzuna,
eğiliyor geniş hülyalı alnına doğru yabancı otlar.

Kıpırdaşan nilüferler iç çekiyor onun çevresinde;
uyanıyor zaman zaman, hafif bir kanat hışırtısı
kaçıp gidiyor uyuyan bir kızılağaçtaki kuş yuvasından;
dökülüyor altın yıldızlardan gizemli bir şarkı.

Ey solgun yüzlü Ofelya! Karlar kadar güzel!
Evet yavrum, alıp göttürdü seni bir ırmak, sen öldün!
Çünkü Norveç'in ulu dağlarından inen rüzgarlar
fısıltısıyla seslendi sana daha iyi bir özgürlüğün.
Bir soluktu o, gür saçlarını kıvrıp büken,
garip söylentiler taşıdı düşlerle yoğrulmuş kafana;
senin yüreğindi ağacın yakınmalarındaki
ve gecelerin iç çekişindeki Doğa şarkısını dinleyen.

Çok yumuşak, çok insansı yüreğini kıran, o çocuk yüreğini,
çılgın denizlerin konuşmalarıydı, bir büyük yaygaraydı;
dizlerinin dibinde bir nisan sabahı oturan o dili tutulmuş,
o yüzü solgun yakışıklı şövalyeydi, o zavallı çılgın.

Gökler! Sevda! Özgürlük! Bu nasıl düş, ey zavallı çılgın kız!
Sen de eriyip gittin onunla, tıpkı ateşte karın eridiği gibi;
kurduğun büyük hayaller boğazlayıverdi sözlerini senin
ve korkuttu o türkünç Sonsuzluk mavi gözlerini!

Diyor ki ozan, ışığı altında yıldızların
geceleri aramaya geliyorsun derlediğin çiçekleri,
ve diyor ki, uzun duvağına bürünerek suyun üstünde
yüzüyor ak Ofelya, iri bir nilüfer gibi.

yapıtları ve yazarlar resimlere daha sık konu olmaya başladılar. 19. Yüzyılda ise edebiyat yapıtları yoğun bir biçimde resimlenmiştir. Ophelia betimlerinin de 18. yüzyılın son çeyreğinde başladığı ve 19. yüzyılda çoğaldığı görülmektedir.

18. Yüzyıl, Avrupa'da bir çok önemli değişimin yaşandığı bir dönemdir. Toplumsal, siyasal, düşünsel değişimler sanatta da etkin olmuştur. Bu dönemde Flaman, Hollanda ve İspanya'da sanat ortamının sönükleşmesine karşılık Fransa, İngiltere ve İtalya sanatta önemli aşamalar gerçekleştirmiştir. Özellikle Fransa kültürel açıdan öncü olmuş, Paris'te ortaya çıkan tüm sanatsal ve düşünsel yenilikler öteki Avrupa ülkelerinde de izlenmiştir⁴. Yüzyılın başlarında Avrupa'nın en güçlü monarşilerinden biri olan Fransa sarayında lüks ve zevkin ön planda olduğu bir ortam vardı. Düşünsel alanda "uşçuluk" akımının etkisiyle dinlerin dogmaları eleştirilmeye başlanmış, bu da mutluluğun yeryüzünde aranması görüşünü ve yeryüzü cenneti tutkusunu körüklemiştir⁵. Bu ortamdan doğan Rokoko üslubunun sanatçıları da dönemin tasasız, dünya zevklerine yönelik yaşantısını dile getirmişlerdir.

18. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Fransız kültürünün Avrupa'daki etkisinin giderek gerilemeye başladığı görülür. Özellikle İngiltere, Fransa'yı kendisine rakip olarak görmekte, öteki Avrupa ülkeleri arasında kendi etkisini yaymaya çalışmaktadır⁶. Öte yandan Paris ve taşra malikanelerinin salonlarında yabancı ülke sanatlarına ilgi duyulmaktadır. İngiliz etkisi özellikle belirgindir. İngiliz tarzı kulüpler yaratılıyor, İngiliz usulü çay içiliyor, İngiliz parkları Fransız bahçelerine yeğleniyordu. Shakespeare, Pope ve Richardson gibi yazarların yapıtları Fransızca'ya çevriliyordu⁷. Fransa dışındaki Avrupa ülkelerinde başlayan bu Ulusallaşma düşüncesi yeni bir üslubun da doğuşunu hazırlamıştır. Yüzyılın ortalarında Rokoko üslubunun yerini Neo-klasik üslup almaya başlamıştır. Bu dönemde yapılan

Herculaneum, Paestum ve Pompei'de yapılan kazılar, bu kazılarda çıkan buluntular antik sanat yapıtlarına duyulan ilginin artmasına yol açmış, antik sanatın "soylu yalınlığı ve sakin yüceliği" ne ulaşmak amaçlanmıştır⁸. Fransa da dahil olmak üzere tüm Avrupa bu yeni üslubun etkisine girmiştir.

18. Yüzyılın ikinci yarısında sanatta Neo-klasisizm'in yanı sıra erken romantik duyarlılığın da belirmeye başladığı görülür. Ön romantizm diye tanımlanan bu akımın öncüleri İngiltere'de Thomas Chatterton (1752-1770), William Cowper (1731-1800), Robert Burns (1759-1796) ve William Blake (1757-1827) gibi şairlerdir. Almanya'da ise adını Klinger'in (1752-1831) Sturm und Drang adlı romanından alan akımın ve Bürger (1747-1794) ya da Herder (1744-1803) gibi kişilerin usu bilginin temel aracı olarak kabul etmeyerek, sezgi ve duyarlılığı yeğleyerek Romantizm'e öncülük yaptığı söylenebilir. Fransa'da ise şair olarak Andrea Chenier (1764-1794), romancı olarak Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) ve Rousseau'nun (1712-1778) kimi yapıtları romantizmin öncülüğünü yapmıştır⁹.

19. Yüzyılda tüm Avrupa'da resim, müzik ve edebiyatta Romantizm akımı egemen olmuştur. Bu dönemde Neo-klasisizm akımının ele aldığı antik ya da tarihsel konular artık beğenilmiyor, Neo-klasisizmde ısrar eden sanatçılarla "perukacılar" diye alay ediliyordu¹⁰. Romantik sanatçılar, doğanın yanı sıra edebiyat kaynaklarına yöneliyorlar, akımın ruhuna uygun olarak onların en heyecan uyandırıcı sahnelerini resmediyorlardı. Romantik şair Theophile Gautier (1811-1871) resim ile edebiyatın bağıntısını ve bu bağıntının o dönemde uyandırdığı heyecanı şöyle anlatır: "...Resim ile şiir kardeşti o zamanlar. Ressamlar şairlerin yazdıklarını okuyor, şairler de ressamlarla ahbablık ediyordu. Çalışma odalarında da, atelyelerde de Shakespeare, Dante, Goethe, Lord Byron ve Walter Scott'un eserleri bulunurdu. Sık sık yaprakları çevrilen bu güzel kitapların sayfa kenarlarında

⁴ S. Germaner, 18. Yüzyıl Avrupa Resmi Anlamı Biçimlendiren Etmeler, s. 12.

⁵ A.g.e., s. 14.

⁶ A.g.e., s. 17.

⁷ A.g.e., s. 16.

⁸ Z. İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, s. 17-18.

⁹ F. Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, s. 12.

¹⁰ T. Gautier, Romantizm'in Tarihi, s. 4.

*mürekkep lekeleri de boya lekeleri de vardı. Kendi kendilerini ateşleyen muhayyeler, zengin renkler, kudretli ve alabildiğine fantezilerle dolu bu yabancı eserlerle büsbütün alevleniyordu. Coşkunluk taşkınlık halini almıştı. Zannederdiniz ki gerçek şiir denen şeyi buldular, hoş, öyle idi ya. Şimdi artık bu kor ateş soğuduğu ve dünya sahnesinde rol alacak olumlu düşünceli kuşaklar başka fikirler peşinde koştuğu için, bugün kabul edilmesinde bir baş işareti yeter görülen falan tablo, filan piyes nerede, nasıl bir başdönmesi, bizim üzerimizde nasıl bir göz kamaştırıcı tesir yapardı, buna inadıramayız sizi. Yepyeni, hiç beklenmedik, hayat dolu ve yakıcı bir şeydi bu...”*¹¹. Gautier'nin bu sözleri dönemin resim-edebiyat ilişkisini en iyi biçimde açıklamaktadır. Dönemin ressamı artık tarihsel, dinsel ya da mitolojik öykülerle yetinmeyip, insan elinden çıkma ve insanı anlatan öykülere yönelmişti. Bu yönelişin özünde hiç kuşkusuz, eski ders veren, öğretici öyküler yerine yazarların zengin hayal gücünü yansıtan, heyecan verici öykülerin yeniden bulgulanması yatıyordu. Bu öykülerin çoğu aslında daha eski dönemlere ait olmakla birlikte insanın kişiliğini tüm yönleriyle betimleyen, romantik sanatçıyı heyecanlandıran öykülerdi. Romantik ressam, anlatılan öykünün en heyecan uyandıran anlarını ve ortaya konan kişilikler arasında en etkileyici olanlarını seçiyordu.

Romantik ressamın edebiyat ilgisine bağlı olarak Ophelia betimleri de romantik dönemde yaygınlaşmıştır. Sanatta romantik duyarlılığın izlerinin yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başladığını göz önünde bulundurarak, 18. yüzyılın son çeyreğine ait ilk Ophelia betimlerini ön romantik dönemin yapıtları olarak kabul etmek gerekir.

Ayrıca dönemin tiyatro yapıtlarına bakarsak romantizmin gelişimiyle paralel bir değişim görülmektedir. 18. Yüzyıl başından itibaren dönemin yaşantısında tiyatro, dans, konserler, saray eğlenceleri, maskeli balolar, karnavallar önemli bir yer tutmuş ve resimlere konu olmuştur. Bu dönemde özellikle İtalyan komedileri çok seviliyordu. Rokoko üslubunun Watteau gibi ünlü sanatçıları pek çok İtalyan

komedisini resimlerine konu almışlardır¹². Yüzyılın ikinci yarısından sonra ise trajedilerin ön plana geçtiği görülür. Fransa'da Voltaire'in (1694-1778) yapıtları, İngiltere'de Joseph Addison'un (1672-1719) Cato adlı trajedisi, İspanya'da Nicolas Fernandez de Moratin'in (1737-1780) Hormesinda adlı trajedisi dönemin önemli yapıtlarıdır. İtalya'da ise Kont Vittorio Alfieri (1749-1803) ile trajedi türünün bir atağa geçtiği söylenebilir. Alfieri 21 oyun yazmış, 1783 tarihli Antigone ve 1776 tarihli Orestea adlı trajedileri ile antik konulara yeni, o dönemi değerlendiren özellikler getirmiştir¹³. Neo-klasik dönemde tiyatrodaki trajedinin ön plana geçmesiyle resim sanatında da trajik oyunların resmedilmeye başlandığı, böylece Ophelia'nın da resimlere konu olmaya başladığı ileri sürülebilir. Trajediye olan ilgi Romantik dönemde artarak sürmüştür. Rauch, bu dönemin trajediye olan ilgisini kader ile bağlantılı olarak değerlendirmiş ve kaderin kaçınılmazlığı, yüceliği ve ilahi takdir ile ilgili olarak trajedinin resim sanatında başlı başına bir tema haline geldiğini belirtmiştir¹⁴. Trajediye olan ilginin artışına paralel olarak Ophelia betimlerinin 19. yüzyılda yaygınlaştığı görülür.

Romantik dönemde başlayan edebiyat-resim ilişkisi azalsa da günümüze kadar sürmüştür. Romantik ressamın sık sık betimlediği Ophelia, günümüz sanatçıların da resimlerine konu olmayı sürdürmektedir. “Kadın” kimliğiyle de araştırmacıların ilgisini çekmekte, feminist eleştirileri yapılmaktadır¹⁵. Ophelia'ya duyulan bu uzun süreli ilginin nedenini kavramak için eserdeki kişiliğini irdelemek gerekir. Saray nazırı Polonius'un kızı olan Ophelia'ya Hamlet aşıktır. Aşkını bir mektupla dile getirir:

¹² S. Germaner, a.g.e., s. 47.

¹³ Ö. Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, c. 1, s. 226.

¹⁴ A. Rauch, “Neoclassicism and the Romantic Movement Painting in Europe between Two Revolutions 1789-1848”, *Neoclassicism and Romanticism*, s. 320.

¹⁵ E. Shoewalter, “Representing Ophelia: women, madness and responsibilities of feminist criticism”, *Shakespeare and the Question of Theory*, Ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, N.Y. Routledge, 1993, s. 77-94.

¹¹ A.g.e., s. 118.

“...İstersen yıldızları aslında ateş bilme,
İstersen güneşi de durmayıp döner sanma,
İstersen doğruluğa inanma, uydurma de;
Ama şüpheyle bakma bir an bile sevgime.

Ah sevgili Ophelia, şiir yazmakta
beceriksizim, iç çekişlerimi hece sayısına
uyduramıyorum. Ama seni çok sevdiğime, en
çok sevdiğime inan. Elveda.

“Aziz kadın, ebediyen senin,
Bu tende can kaldıkça senin olan,
Hamlet...”¹⁶.

Bu şiir de incelemelere konu olmuştur.
Şiirin bilmecemsi bir yönü olduğuna dikkat
çekilmiştir. Şiirin orijinalinde ilk dört dizede
geçen “şüphe” sözcüğü üzerinde durularak,
son dizedeki şüphenin farklı kullanımının bir
aşk itirafı mı, yoksa reddi mi olduğu sorusu
ortaya atılmıştır¹⁷.

Ancak Ophelia, ağabeyi Laertes ve
babasının uyarılarıyla Hamlet’e karşılık
vermez ve onun mektuplarını geri verir.
Hamlet’in onun aşkından çıldırdığını sanan
kral ve kraliçe onu Ophelia ile karşılaştırmak
için bir plan yaparlar. Ama Hamlet ona bir
manastıra kapanmasını ve onu sevmediğini
söyler¹⁸. IV. Perdede Ophelia’nın babasının
ölümü üzerine aklını yitirmesinin ilk belirtileri
görülür¹⁹. Aynı perdenin VII. sahnesinde de
Ophelia’nın öldüğünü öğreniriz²⁰.

Ophelia’nın babasının ve ağabeyinin
sözünden çıkamayan zayıf bir kişilik taşıdığı
görülür. Onun bu zayıflığı Hamlet’in
onunla alay etmesine neden olur. Ona şöyle
der: “...Eğer özünüz doğru, yüzünüz de güzelse
doğruluğunuz güzelliğinizin alışverişini
kessin...”²¹. Bu sözlerle mektuplarını geri
vererek erdemlilik taslayan Ophelia’ya eğer

gerçekten erdemliyse güzelliğini
kullanmamasını söylüyor. Daha sonra da
güzelliğinin ve tavırlarının yapmacık olduğunu
dile getiriyor: “...Nasıl boyandığınızı da
öğrendim, hepsini biliyorum. Tanrı size bir yüz
vermiş, siz kendinize bir tane daha
yapıyorsunuz. Hoplayıp zıplıyor,
kırıtıyorsunuz; çocuklar gibi konuşmaya
özenip Tanrının mahluklarına uydurma adlar
takıyorsunuz. Çılgınlığınızı cahillik gibi
gösteriyorsunuz. Hadi oradan, istemem, yetti
artık; beni aklımdan etti. Bundan sonra
evlenme yok, diyorum; evli bulunanlar, biri
müstesna, yaşasınlar; ötekiler oldukları gibi
kalacak. Manastıra, hadi...”²².

Showalter, Ophelia’nın kişiliği hakkındaki
değerlendirmelerin çoğunda onun aşkı
yüzünden delirmiş, masum bir kız olarak
gösterildiğini belirtir²³.

İlk Ophelia betimlerine baktığımızda onun
masum bir genç kız olarak yansıtıldığını
görürüz. Bulabildiğimiz en erken tarihli
Ophelia betimi John Bell’e (1741-1831) ait bir
illüstrasyondur (R.1). Bu resim, 1775-1776
tarihleri arasında basılan “Bell’s Edition of
Shakespeare’s Plays” adlı kitapta yer
almaktadır. Resimde 1772’de Ophelia rolünü
oynayan Mrs. Lessingham görülmektedir²⁴. Bu
resimde bir oyuncunun model olarak
kullanılmasına karşılık, giysileri Ophelia
kimliğini vurgular. Masumluğunu simgeleyen
beyaz elbisesi çiçeklerle süslenmiştir ve yine
çiçeklerden yapılmış bir taç takmıştır. Yine
aynı tarihe ait John Hamilton Mortimer’in
(1740-1779) Opheliası da beyaz giysisi ve
kolunda çiçek sepetiyle betimlenmiştir (R.2).
Ophelia’nın çiçek sepetiyle betimlenmesi, IV.
Perde V. Sahnede dağıttığı çiçekler
nedeniyedir. Ophelia, bu sahnede bazı
çiçeklerin simgesel anlamlarından söz etmiştir:
“...Alın size biber otu, hatıra demektir. Ne
olur, sevgilim, hatıranızdan çıkarmayın. Şu
hercaileri de alın, düşünce çiçeğidir... İşte size
rezne, küpe çiçekleri. Size sedef otu, biraz da
bana. Buna Pazar günleri kerem otu da denir.
Ama siz kendinizinkini başka türlü
takmalısınız. İşte bir papatya. Size biraz

¹⁶ W. Shakespeare, a.g.e., Perde II, Sahne 2, s. 51.

¹⁷ I. Habib, “Never Doubt I Love: Misreading Hamlet”,
College Literature, Jun94, Vol. 21, Issue 2, p. 19. Şiirin
orijinali şöyledir: Doubt thou the stars are fire/Doubt that
the sun doth move/Doubt truth to be a liar/But never doubt I
love/O dear Ophelia I am ill at these numbers./I have not art
to reckon my groans, but that I love thee best, O most best
believe it. Adieu. Thine evermore, most dear lady, whilst
this machine is to him, Hamlet.

¹⁸ W. Shakespeare, a.g.e., Perde III, Sahne 1, s. 80.

¹⁹ A.g.e., Perde IV, Sahne 5, s. 128.

²⁰ A.g.e., Perde IV, Sahne 7, s. 146.

²¹ A.g.e., Perde III, Sahne 1, s. 79.

²² A.g.e., Perde III, Sahne 1, s. 80-81.

²³ E. Showalter, a.g.k., s. 77-94.

²⁴ www.cc.emory.edu/ENGLISH/classes/Shakespeare_Illustrat
ed/Bell.Ophelia.html

menekşe verecektim ama babam öldüğü vakit hepsi soldular..."²⁵. James Persoon, Ophelia'nın verdiği çiçeklerin anlamından söz eden makalesinde biberiye ve hercai menekşenin değişik anlamlara geldiğini belirtir. Hercai menekşenin yabancı menekşe gibi aşk yarasını simgelediğini, Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndan örnek vererek anlatır. Menekşenin aşk yarasıyla morardığını belirterek, Ophelia'nın da Hamlet'in ellerinde çürütüldüğünün ima edilmiş olabileceğini söyler. Ayrıca halk tıbbında menekşenin hamilelikle bağlantısına değinir ve Ophelia'nın söylediği müstehcen şarkı sözleriyle bağlantı kurarak Hamlet ve Ophelia arasındaki ilişkinin seksüel boyutunun böyle imalar yoluyla verilmiş olabileceğine dikkat çeker. Hatıra anlamına gelen biberiye ise ona göre; oyunun anahtar sözcüklerinden biri olan "hatırlama"ya dikkat çekmektedir²⁶. Hayalet, Hamlet'e "beni hatırla!"²⁷ der, Hamlet, bu sözün parolası olduğunu söyler²⁸.

Bu erken tarihli Ophelia betimlerindeki masum genç kız imgesinin 19. Yüzyılın ilk yarısında biraz değiştiği gözlenir. Joseph Severn'in (1793-1879) yaklaşık 1831 tarihli Opheliası, daha farklı bir pozdadır (R. 3). Bir kütüğe dayanmış yerde oturan Ophelia'nın alışılmış beyaz giysisi yerine koyu renkli bir giysisi vardır. Elinde Hamlet'in mektuplarından biri bulunmaktadır. Kütüğün üstünde çiçeklerden yaptığı harfler dikkati çeker. Bunlar Hamlet'in adının harfleridir. Bakışları resmin dışında bir noktaya takılmış, dudakları aralıktır. Sanatçının aşık bir genç kız portresi çizmek istediği anlaşılmaktadır. Ancak romantik bir etki yaratmak yerine gülünç bir duygusallığa düşmüştür.

Romantik sanatçı Delacroix ise 1838 tarihli "*Ophelia'nın Ölümü*" adlı resminde konunun en dramatik anını yansıtmıştır (R. 4). Ophelia bir dala tutunmuştur. Birazdan dal kırılacak ve Ophelia sulara gömülecektir. Bu, yaşamla ölüm arasında kritik bir andır. Sanatçı da romantizm akımı sanatçılarının sevdiği bu heyecanlı anı resimlemeyi seçmiştir. Ayrıca bu

resimde erotik bir yan da sezilir. Ophelia göğsü çıplak ve elbisesi vücuduna yapışmış olarak gösterilmiştir.

Delacroix'nın yapıtlarının büyük bir bölümü edebi kaynaklıdır. Dante, Shakespeare ve Lord Byron gibi yazarlardan esinlenmiş ve böylece antikitenin edebi kaynaklarından yararlanan geleneksel anlayıştan kopmuştur²⁹.

1842 tarihli Richard Redgrave'in (1804-1888) "*Ophelia Gırlantlarını Örüyor*" adlı resmi ise daha değişik bir Ophelia imgesi sunar (R. 5). Durağan bir pozda oturan Ophelia'nın yüzü Meryem betimlerini anımsatır.

Pre-Raphaelist sanatçılar da Ophelia imgesini yorumlamışlardır. Arthur Hughes'un (1832-1915) 1852 tarihli Opheliası zarif, çocuksu yüzü ile bir orman perisini anımsatır (R. 6). Hamlet de Ophelia'yı "Nymphe" diye çağırır³⁰.

John Everett Millais'nin (1829-1896) aynı tarihli Opheliası ise sanat tarihindeki en etkileyici Ophelia betimlerinden biridir (R. 7). Bu resim, boğulmuş Ophelia'yı gösteren ilk resimdir. Millais, bu resim için Rossetti'nin karısı Elisabeth Eleanor Siddal'ı model olarak kullanmıştır³¹. Bu resim için Siddal saatlerce giyimli olarak su içinde yatmış, daha sonra hastalanmıştır. Modelin kaderi de Ophelia ile benzer. Resmin yapımından 10 yıl sonra yüksek dozda laudanum alarak intihar etmiştir³². Ophelia'nın ölümü, oyunda Kraliçe'nin ağzından şöyle anlatılır: "...*Irmağın üstüne sarkmış bir söğüt ağacı vardır, gümüş yaprakları suda akseder. Ophelia oraya düğün çiçeklerinden, ısırnanlardan, papatyalardan, sözünü sakınmaz çobanların daha kaba bir isim taktığı, fakat uslu kızlarımızın ölü parmağı dediği salep çiçeklerinden yapılma garip çelenklerle gelmiş. Çiçekli tacını sarkan dallardan birine takmak için ağaca tırmanırken merhametsiz bir dal kırılıvermiş; çiçekli çelenkleri de ağılayan ırmağa düşmüşler. Elbiseleri kabarıp açılarak onu, su*

²⁵ W. Shakespeare, a.g.e., Perde IV, Sahne 5, s. 135.

²⁶ J. Persoon, "Shakespeare's Hamlet", *Explicator*, Winter97, Vol.55, Issue 2, p. 70.

²⁷ W. Shakespeare, a.g.e., Perde I, Sahne 5, s. 36.

²⁸ A.g.e., Perde I, Sahne 5, s. 37.

²⁹ Z. İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, s. 43.

³⁰ W. Shakespeare, a.g.e., Perde III, Sahne I, s. 78 (Çevirmen bu sözcüğü dilimize "peri sultan" olarak çevirmiştir).

³¹ T. Hilton, *The Pre-Raphaelites*, s. 99.

³² www.walrus.com/~gibraltar/acorn/germ/LSiddal.html

perileri gibi, bir zaman su üstünde tutmuş. Bu sırada, içinde bulunduğu tehlikenin farkında değilmiş, yahut suda doğmuş da ona alışık bir mahlukmuş gibi hep eski şarkılardan parçalar söyleyip duruyormuş. Ama çok geçmeden üstündekiler iyice ıslanıp ağırlaşarak zavallılığı, tatlı şarkısının ortasında kesip, çamurdan mezara sürüklemişler..."³³

Ophelia'nın ölümünün bu etkili anlatımı, sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Oldukça romantik ve trajik bir ölüm sahnesi anlatılmıştır. Bu bakımdan Pre-Raphaelistlerin sevdiği romantik konulardan biri olabilecek bir anlatımdır. Ancak bu romantik ölümü yansıtırken Millais'nin gerçekçi bir tutum izlediği, modelini suda tutmasından anlaşılmaktadır. Resim de romantik bir ölüm sahnesi yerine gerçekçi bir ölümü yansıtır. Suda uzanmış yatan Ophelia, ellerini iki yana açmış, gözleri ve ağız açık olarak resmedilmiştir. Bu haliyle hiç de güzel görünmemektedir. Estetik, gerçekçilik uğruna ikinci plana itilmiştir. Ayrıntılarda da sanatçının gerçekçi bir tutum izlediği görülür. Titiz bir doğa gözlemiyle resmedilmiş pek çok çiçeğe yer verilmiştir. Bu resim, daha sonraları pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Chris Waters'ın bir barbie bebeği kullanarak yaptığı çalışma, bu etkinin günümüzde de sürdüğünü gösterir (R. 8).

Madeleine Lemaire'in (1845-1928) 1880'lere tarihlenen Opheliası daha değişik bir görünüm sunar (R. 9). Göğüsleri çıplaktır ve suya doğru bir adım atmaktadır. Erkek ressamın Ophelia betimleri daha masum bir görünümdeyken bir kadın ressamın onu daha farklı algıladığına tanık oluruz. Bu, seksüel yanı daha baskın bir Ophelia'dır. Yüzünde yabancı bir ifade görülür. Ophelia'nın erotik bir kimlik kazanması, çağın değişen anlayışının bir sonucu olmakla birlikte Hamlet'de de Ophelia'nın pek o kadar masum olmadığına dair bir diyalog dikkati çeker. Babası Ophelia'ya şöyle der: "...Sevgi mi? Hadi oradan! Böyle tehlikeli vaziyetlere hiç düşmemiş toy kızlar gibi laf ediyorsun. O, teklif dediğin şeye inanıyor musun?..."³⁴ Babası Ophelia'nın toy bir kız olmadığını belirtmektedir. Ayrıca Ophelia, çilgınlığı

sırasında söylediği açık saçık şarkılarla değişik bir kimlik sunar:

"...Yarın yavukluların Valentin günüdür ya, Sabahleyin erkenden
Pencereden bir genç kız gelerek –o benim ha!-
Diyecek seninim ben.
Delikanlı tez kalkıp elbisesini giydi;
Sonra kapıyı açtı.
Kız da girdi içeri. Kalmasına iyiydi,
Çıkarken kız değildi..."³⁵

Ophelia'nın kişiliği hakkında araştırma yapanlardan bazıları onun hiç de masum olmadığı görüşündedir. Peiris, espirili bir yazısında Ophelia'yı bir genelev kadınıyla özdeşleştirir³⁶. Showalter da çoğu araştırmacının, eleştirmenlerin ve doktorların Ophelia'yı erotomaniye kapılmış bir genç kız olarak kabul ettiğini belirtir³⁷. Betimlerde de bu anlayışın egemen olduğu görülmektedir. Masum genç kız imgesinin yerini artık tutkulu ve bu tutkusu nedeniyle deliren bir kadın almıştır. Georg Falkenberg'in yaklaşık 1898 tarihli Opheliası iri gözlerindeki bakışı ve yarı açık dudaklarıyla çilgınlıktan çok, tutkulu bir görünümündedir (R. 10).

Ophelia'nın deliliğinin nedeninin tutkulu aşkı olarak gösterilmesi ilginçtir. Çünkü oyunda Ophelia'nın delirmesi, babasının ölümüyle bağlantılı görünmektedir. Söylediği şarkılardan bir çoğu babasının ölümüyle ilgilidir:

"...O çoktan ölüp gitti, ya sultanım efendim,

O çoktan ölüp gitti.
Başucunda yemyeşil çimenler bile bitti;
Ayak ucunda taşı..."³⁸
Bir başka şarkıda da şöyle der:
"...Ne çiçekler örtülü!
Sonra da mezarına sevenlerinin göz yaşı
Dökülmeden gömüldü..."³⁹

Şarkısında babasından söz ettiği açıktır:
".....Demek ki gelmiyecek?
Demek ki gelmiyecek?"

³⁵ A.g.e., Perde IV, Sahne 5, s. 130.

³⁶ T. M. Peiris, "Ophelia: A theory", *Hecate*, 1996, Vol. 22, Issue 3, p. 140.

³⁷ E. Showalter, a.g.k., s. 79.

³⁸ W. Shakespeare, a.g.e., Perde IV, Sahne 5, s. 128.

³⁹ A.g.e., Perde IV, Sahne 5, s. 129.

³³ W. Shakespeare, a.g.e., Perde IV, Sahne 7, s. 146.

³⁴ A.g.e., Perde I, Sahne 3, s. 27-28.

Öldü o, gelmek nerde!
Gidip uzan öl sen de.
Bir daha gelmeyecek.
Sakalı süt beyazı,
İpek gibi saçları.
Gitti bir kere gitti.
Boş göz yaşını bizimki.
Tanrının ruhuna acı!...”⁴⁰

Ophelia'nın babasının ölümünden duyduğu üzüntüyle değil de aşkı nedeniyle delirdiğinin düşünülmesi, dönemin aşk anlayışıyla bağlantılı görünmektedir. Showalter'a göre Elizabeth döneminin (1558-1603) romantik aşk düşüncesi, Ophelia'nın masum aşık genç kız imgesi olarak yorumlanmasına, Freud'un (1856-1939) seksüel araştırmaları ise onun erotomaniye kapılmış bir genç kız imgesi olarak yorumlanmasına neden olmuştur⁴¹. Oysa Ophelia'nın Hamlet'e aşık olup, olmadığı konusu tartışmalıdır. Oyunda Ophelia'nın Hamlet'e aşkıdan söz eden bir diyalog yer almaz. Babası Hamlet'in teklifine inanıp, inanmadığını sorduğunda “ne düşüneceğimi bilmiyorum” diye yanıtlar⁴². Hamlet, ona kendisini sevmediğini söyleyince “büşbütün aldanmışım” der⁴³. Hamlet'in deliliğinin ortaya çıkmasıyla da “...Bense kadınların en bahtsız, en zavallıyım. Çünkü bir zamanlar onun tatlı vaatleriyle beslenmişken, şimdi o necip, o müstesna aklın ahenksiz çalıp duran çanlar gibi acı acı inlediğini duyuyorum. Gençliğin en güzel çağında olan bu eşi bulunmaz şeklin, bu yüzün kendinden geçip haraboldüğünü görüyorum. Ah, ben ne talihsizmişim ki, onun o eski halini gördükten sonra bu hali de gördüm!...”⁴⁴ demektedir. Konu edilen hep Hamlet'in aşkına inanıp, inanmamaktır. Ophelia'nın Hamlet'e olan duygularından hiç söz edilmemektedir. Buna karşılık aşık bir genç kız olarak, hatta erotomaniye kapılmış olarak yorumlanmıştır.

Ophelia imgesini değişik yorumlayan sanatçılar da vardır. John W. Waterhouse (1849-1917) ise 1889-1910 tarihleri arasında birkaç Ophelia resmi yapmıştır. Bunlar

arasında en ilginç 1889 tarihli (R. 11). Bu resim kırdan çimenlerin üstünde yatan Ophelia'yı göstermektedir. Elinde topladığı düğün çiçekleri, elbisesinde de bir çelenk vardır. Üzerinde kuşlar uçuşmaktadır. Bu haliyle doğayla bütünleşmiş bir Ophelia görünümü sunar. Ophelia'nın ölmeden önce topladığı çiçekler ve yaptığı çelenkler oyunda ayrıntılı bir biçimde anlatılmıştır⁴⁵. Bunun sanatçıda doğa ile bütünleşmiş bir Ophelia esini yarattığı anlaşılmaktadır. Rimbaud da şiirinde “doğanın şarkısını dinleyen yüreğindi” diyerek Ophelia ile doğa ilişkisine değinir⁴⁶.

Sembolist sanatçı Odilon Redon (1840-1916) ise 1905 ve 1908 tarihli iki Ophelia resmi yapmıştır. İki resim de diğerlerinden çok farklı bir üslup gösterir. 1905 tarihli resimde Ophelia, suda profilden gösterilmiş bir yüzdür, vücudunu göremeyiz. Suda çiçeklerin arasında dinlenir gibidir (R. 12). 1908 tarihli Ophelia da yine profilden gösterilmiştir. Ama bu resimde Ophelia köşede yer alır. Suda mı ayakta mı durduğu belli değildir. Yüzü de belirsizdir. Sanatçı sanki çiçekler arasında kaybolmuş bir Ophelia imgesi yansıtmıştır (R. 13).

Ophelia, günümüz sanatçıların da ilgisini çekmeyi sürdürmektedir. Merike Lugas, 1989 tarihli “Yirmidokuzuncu Gün” adlı yapıtı (R. 14) için şunları söylemektedir: “...Resim, kendi Ophelia figürümü keşfetme arzusuyla başladı. Herşeyden önce, onun kırılma halini, eriyip giderek manzaranın bir parçası haline gelmesini yapmak istiyordum. Ama bugün manzara da aynı derecede kırılan. İkinci olarak onda yeteri kadar görüldüğü söylenen sade bir insana özgü davranışı yansıtmak istiyordum. Düşünceme göre o, kırılma, yaşamının, sesini buluşunun, kendi şarkısını yapısının güçlükleri ile üçüncü dünyayı da sembolize ediyor. Ophelia onun için yer olmayan bir dünyadan geri dönüyor, ama geri dönüş için gücü var. Onu asla gerçekten suda boğulan bir figür olarak görmedim, ama havanın onun nefes alması için güvenli hale gelip gelmediğini görmek için kontrol ederek yüzyıllardır su yüzüne çıkıp duruyor. Üçüncü dünya da çabalayıp duruyor. Politik unsurları

⁴⁰ A.g.e., Perde IV, Sahne 6, s. 136.

⁴¹ E. Showalter, a.g.k., s. 89.

⁴² W. Shakespeare, a.g.e., Perde I, Sahne 4, s. 28.

⁴³ A.g.e., Perde III, Sahne 1, s. 80.

⁴⁴ A.g.e., Perde III, Sahne 1, s. 81.

⁴⁵ A.g.e., Perde IV, Sahne 7, s. 146.

⁴⁶ Bkz. (3)

kastetmiyorum, halkı, boşa gezerleri, sömürenleri kastediyorum. Seçimi ve üremeyi koruyorlar. Gaia son sözünü söylemesine rağmen, savaşlar ve kayıplar onları durduramıyor. Resmin adı çocuklar için bir Fransız bilmecesine gönderme yapıyor ve ekolojik felaketin ortaya çıkmasıyla birdenbire görünenleri tasvir ediyor. Bilmeca şöyle geliyor, eğer bir zambak havuzu tek bir yaprağa sahipse, ama her gün yaprakların sayısı iki kat artıyorsa ikinci gün iki yaprak, üçüncü gün dört, dördüncü gün sekiz ve böyle devam ediyorsa eğer havuz tamamen kaplanırsa otuzuncu günde tüm yaşam durur, yarım dolu olduğu nokta nedir? Yanıt; yirmi dokuzuncu günde. Bilmeca Lester Brown'ın ekoloji hakkındaki Yirmi Dokuzuncu Gün kitabından alınmıştır...⁴⁷.

John Hall'ın 1993 tarihli Opheliası ise folyolar, yapay meyva ve balıklar arasında yatan plastik poşet içinde bir oyuncak bebektir (R. 15). Sanatçı çevremizi saran yapaylığa ve tüketim olgusuna dikkat çekmektedir.

Martin Bigum'un 1994 tarihli Opheliası sudan çok, yapışkan bir sıvının içinden fırlamış gibi görünen bir yüzdür (R. 16). Ürkütücü, tedirgin edici bir görünümü vardır. Çevre kirliliğinin bir yansıması olduğunu düşünebiliriz.

Resim ve edebiyat arasındaki ilişkinin kurulduğu Romantik dönemde yaygınlaşan ilk Ophelia betimleri beyaz elbiseli, elinde çiçek sepeti taşıyan masum bir genç kıza sunmaktadır. Romantik sanatçılar onu aşık, masum bir kız olarak yorumlamışlar, trajik ölümünü resimlemişlerdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru masum Ophelia imgesinin yerini, pek o kadar masum olmayan hatta baştan çıkarıcı bir Ophelia almıştır. Bu dönem Freud'un cinsellik araştırmalarının başladığı dönemle örtüşmektedir. Artık sanatçıların imgeleminde romantizm yerine cinsellik de yer etmeye başlamıştır. Günümüz sanatçılarının Ophelia'ları ise bazen tüketim simgesi, bazen üçüncü dünya ülkelerinin simgesi, bazen de çevre kirliliğinin yansıması olabilmektedir. Çağımızın sorunlarına duyarlı

sanatçıların bu sorunları Ophelia'nın kişiliğinde dile getirdikleri görülmektedir. Dönemler boyunca değişim gösteren koşullara uygun olarak Ophelia imgesi de değişime uğramaktadır. Bir kadın kahramanın bu kadar değişik biçimlerde yorumlanmasında değişen toplumsal yaşamın, anlayışların büyük payı olmakla birlikte onun her dönemin arayışına yanıt verebilen kişiliği de göz ardı edilmemelidir. Onun kişiliğinde hem romantizm, hem baştan çıkarıcılık, hem de doğa ile bütünleşen bir yan bulunur. Bu çok yönlü kişilik, sanatçıların da arayışlarına yanıt verebilmiş olmalıdır ki, üç yüzyılı aşkın süredir resim sanatına konu olmayı sürdürmektedir.

⁴⁷ Merike Lugus'un web sayfası:
<http://marlo.eagle.ca/~roda/RodMerArts/Paintdisplays/P29thDayB.html>



Resim 1: John Bell, *Ophelia*,
İllüstrasyon, 1775-76,
Bell's Edition of
Shakespeare's Plays.



Resim 2: John Hamilton Mortimer, *Ophelia*,
Çini Mürekkebi, 1775, The
Victoria and Albert Museum.



Resim 3: Joseph Severn, *Ophelia*, Yağlıboya, y. 1831.



Resim 4: Eugene Delacroix, *Ophelia'nın Ölümü*, Taş Baskı, 1838, Louvre, Paris.



Resim 5: Richard Redgrave, *Ophelia Garlandlarını Örüyor*, Yağlıboya, 1842. The Victoria and Albert Museum.



Resim 6: Arthur Hughes, *Ophelia*, Yağlıboya, , 1852, Manchester City Art Gallery.



Resim 7: John Everett Millais, *Ophelia*, Yağlıboya, 1852, Tate Gallery.



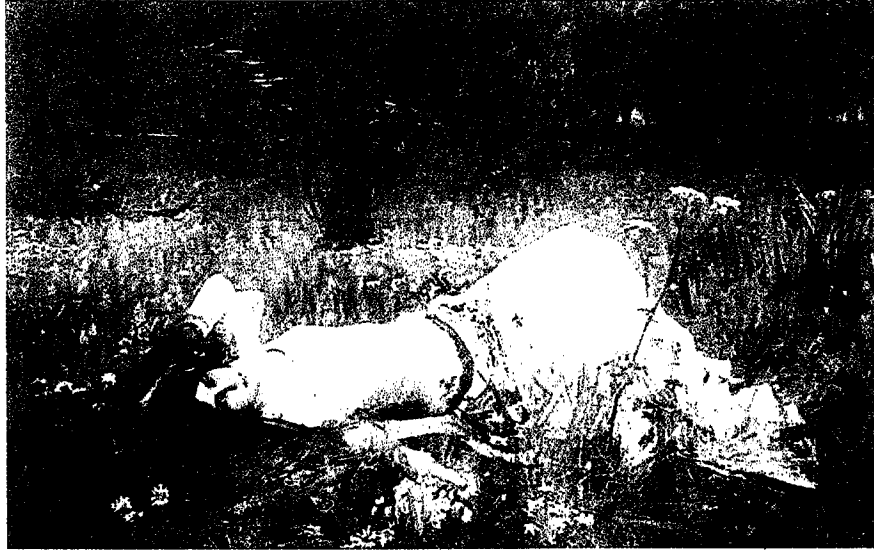
Resim 8: Chris Waters, *Ophelia*, Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Resim 9: Madeleine Lemaire, *Ophelia*, Yağlıboya, y. 1880, Özel Koleksiyon.



Resim 10: Georg Falkenberg, *Ophelia*, y. 1898, Özel Koleksiyon.



Resim 11: John W. Waterhouse, *Ophelia*, Yağlıboya, 1889, Özel Koleksiyon.



Resim 12: Odilon Redon, *Ophelie*, 1905, The Woodner Gallery, New York.



Resim 13: Odilon Redon, *Ophelie*, 1908, The National Gallery, Londra.



Resim 14: Merike Lugas, *29. Gün*, Yağlıboya, 1989, Özel Koleksiyon.



Resim 15: John Hall, *Ophelia*, Akrylic, 1993, Özel Koleksiyon.



Resim 16: Martin Bigum, *Ophelia*, 1994, Akrylic, Özel Koleksiyon.

SİLİFKE, KARAKABAKLI'DA ERKEN DÖNEM BİZANS EV MİMARİSİ*

*Early Byzantine Houses in
Silifke-Karakabaklı*

Ayça TİRYAKİ**

*K*arakabaklı, one of the numerous small Byzantine settlements in Rough Cilicia, is a bird's view 10 km northeast of modern Silifke. In this settlement, whose original name is unknown, remains of many houses could be identified, seven of them being in a good situation. The scarcity of archaeological evidence on Byzantine houses makes the examples in Karakabaklı quite important in understanding the Byzantine dwelling.

Four of the houses studied, are single-story houses with a simple quadrangle plan, one with a courtyard, and three of them are two-story houses, with twin windows and one with a balcony. They reflect the architectural features of Rough Cilicia, which determined by function, as well as local climatic and social conditions of the region.

* Bu çalışma, 1999 yılında, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı'nda Yrd.Doç.Dr. Engin Akyürek danışmanlığında hazırladığım "Dağlık Kilikia'da Karakabaklı Bizans Yerleşiminin Ev Mimarisi" başlıklı yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

** Araş.Gör., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı.

Karakabaklı, Mersin ili sınırları içersinde, Silifke'nin kuş uçuşu yaklaşık 10 km kuzeydoğusunda yer alır. Denize doğru inen Yenibahçederesi Vadisi'nin yüksek yerlerinde kurulmuş küçük yerleşimlerden birisidir (Harita 1). Karakabaklı'ya Silifke - Uzuncaburç yolundan ulaşılmaktadır. Silifke - Uzuncaburç yolunun 15. km'sinde yer alan İmamlı Köyü'nden stabilize bir yola sapılır. İmamlı'dan Karadedeli'ye doğru inen bu yol üzerinde bir takım yapı kalıntılarıyla karşılaşılır. Bunlar bu yol üzerinde sıralanan eski yerleşmelere ait kalıntılardır. İmamlı Köyü'nden yaklaşık olarak 7.5 km sonra kayalık bir arazi üzerine kurulmuş Karakabaklı'ya ulaşılır.

Yerleşimin çevresinde herhangi bir koruyucu duvar ya da sur kalıntısına rastlanmaz. Kente, yerleşimin güneyinde yer alan Erken Bizans Devri'ne ait bir tetrapylon ile girilir¹ (Plan 1). Şehrin kuzey-güney doğrultusunda uzanan taş döşemeli bir ana caddesi vardır. Tetrapylondan başlayan cadde, doğusunda yer alan bazilikaların önüne kadar uzanır. Bunlar, birbirlerine bitişik olarak inşa edilmiş iki erken dönem bazilikasıdır². Yerleşimin doğusunda çok sayıda yapı kalıntısı görülmektedir. Yapıların çoğu harap durumda olduklarından planlarının çıkartılması zordur. Çoğunun sadece kapı sövesi ve duvar kalıntıları kalmıştır. Burada iyi durumda sayılabilecek sadece yedi ev bulunmaktadır ki bu evler de çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Karakabaklı yerleşmesi ilk defa, Silifke ve çevresinde yüzey araştırmaları yapan Prof. Dr. Semavi Eyice tarafından tanıtılmış³, 1972 yılında Silifke ve çevresinde yüzey araştırması yapan G. Dagron ve O. Callot ise 1998 yılında yayınladıkları makalelerinde⁴, yerleşmenin içindeki bazilika ile sadece bir evin mimarisine değinmişlerdir.

Kilikia Tracheia olarak adlandırılan bölgenin dağlık kesiminde yer alan bu küçük yerleşimin orijinal adı ve tarihi ile ilgili bir

bilgiye ne yazık ki sahip değiliz⁵. Ancak yerleşim içersinde görülen yapı kalıntıları, Karakabaklı'nın bize Erken Bizans yerleşimi olduğunu gösterir⁶. Evlerin pencerelerinde kullanılan sütun başlıklarında eşit kollu haç motiflerine rastlanır. Bölge, 7.yüzyıldan sonra Arap istilaları ile karşı karşıya kaldığından, bu tarihten itibaren büyük olasılıkla Bizanslılar tarafından boşaltılmış ve daha sonra da iskan edilmemiş olmalıdır. Öyleyse yerleşim 4.-7. yüzyıllar arasında Bizanslılar tarafından iskan edilmiştir. Bu yerleşimin daha erken devirlerde ya da Ortaçağ'da kullanılmış olduğunu gösterebilecek herhangi bir arkeolojik veriye rastlanmamıştır.

Karakabaklı'da yedi tanesi iyi korunmuş durumda olmak üzere, çok sayıda ev yer almaktadır. Bölgenin diğer yerleşimlerine kıyasla Karakabaklı'da ayakta kalabilmiş daha çok sayıda ev bulunmaktadır. Bu evlerin bu kadar iyi korunmuş olmasının nedenleri arasında, bölgenin dağlık olması ve Karakabaklı'ya yakın önemli bir modern yerleşimin olmamasını sayabiliriz. Eyice, bölgede kalıcı bir yerleşimin fazla yoğun olmamasını, bölgenin esas olarak göçebe topluluklarının yaşam alanı olmasına bağlamaktadır⁷. Kullanılmış olan malzemenin sağlam ve dayanıklı bir malzeme olan kalker taşı olması ve duvar örgüsünün harç kullanılarak sağlam yapılmış olmasının da bunda önemli bir payı vardır.

* * *

Bu yazının konusunu oluşturan yedi ev, kazı yapılmaksızın planları çıkartılabilecek kadar iyi korunabilmiş olan evlerdir. Yerleşme planında bu evler batıdan doğuya doğru numaralandırılmıştır.

1 No'lu Ev

Yerleşimin kuzeybatı ucunda, kuzey-güney doğrultusunda uzanan dörtgen planlı bir yapıdır (Plan 1). İki katlı yapının taş duvarları, güney duvarı dışında, çatı hizasına kadar

¹ Hild - Hellenkemper 1990, 290.

² Dagron - Callot 1998, 66-67.

³ Eyice 1976, 6-11; Eyice 1981, 204-209; Eyice 1988, 15-33.

⁴ Dagron - Callot 1998.

⁵ Kilikia Bölgesi'nin genel tarihi için bk. Erzen 1940; Hild - Hellenkemper 1990; Mitford 1980, 1230-1261; Sherwin-White 1976, 1-14.

⁶ Hild - Hellenkemper 1990, 290.

⁷ Eyice 1981, 205.

ayaktadır (Resim 1). Evin dıştan ölçüleri; kuzey duvarı 5.70 m, batı duvarı 13.70 m, doğu duvarı 13.50 m, güney duvarı ise yaklaşık olarak 8 m'dir. Zemin kat planına bakıldığında bu uzunlamasına dörtgen planlı evin, ara duvarlarla üç mekana ayrıldığı anlaşılmaktadır (Plan 2). Eve giriş, evin güneybatı köşesini oluşturan iki duvarda birbirine çok yakın olarak bulunan iki kapıdan sağlanmaktadır. Güney duvarındaki kapı, 1.41 m genişliğinde olup evin ön tarafına açılmaktadır. Batı duvarındaki kapı ise 1.90 m genişliğindedir. Güney duvarındaki kapıya kıyasla oldukça deforme olmuştur.

Evin birinci mekanı üst kat döşemesini taşımak üzere inşa edilmiş olan bir kemerle iki mekan birimine ayrılmıştır. Bugün kemerden yalnızca, kemerin iki uçtaki kaideleri görülebilmektedir (Resim 2). İkinci mekan biriminde merdivenin yanındaki kemer kaidesinin önünde sarnıç ağızı görülmektedir. Mekanın kayalık zemini oyularak sarnıç haline getirilmiştir. Sarnıçta herhangi bir sıva izi yoktur. Yağmur suyuyla doldurulan sarnıç evin su ihtiyacını karşılamaktaydı. Doğu tarafındaki kemer kaidesinin yanında, doğu duvarına bitişik ilk basamakları görülen bir de merdiven kalıntısı yer alır. İki kollu, köşe sahınlıklı düz taş merdiven, dokuz basamaklıdır. Riht yüksekliği 0.25 m, basamak genişliği 0.25 m, basamak boyu ise 0.70 m'dir. Merdivene 0.68 m genişliğinde yuvarlak bir kemer destek olmaktadır. Birinci mekanın batı tarafına bakıldığında duvar yüzeyinin kısmen yıkıldığı görülmektedir.

Birinci mekanın ardından ikinci mekana 1.02 m genişliğindeki bir açıklıkla girilir (Resim 2). Bu açıklığın olduğu yerde ikinci kemer bulunmaktadır. Duvar kalıntısı içinde ve açıklığın merdiven tarafında kemer kalıntıları dikkati çeker. Bunlar kemerin başlangıç taşlarıdır. Daha sonra bu kemerin çökmesi üzerine buraya taşlar dizilerek 3.82 m uzunluğunda bir duvar örülmüştür. Odanın doğu duvarında 0.32 m genişliğinde bir mazgal pencere görülmektedir.

Zemin katın üçüncü ve son mekanına ise 1.25 m genişliğindeki kapıdan girilir. Üçüncü mekanın hem batı, hem doğu duvarında mazgal biçiminde küçük birer pencere yer alır.

Batıdaki pencere 0.30 m, doğudaki ise 0.33 m. genişliğindedir.

Evin beden duvarları yaklaşık 0.50 m kalınlığındadır. Birinci mekanın batı tarafındaki duvarın kısmen yıkılmış olması nedeniyle evin duvar yapısı anlaşılmaktadır (Resim 3). Taşıyıcı duvarların iç ve dış yüzlerinde yontma taş kullanılmıştır. Bu düzgün taşların arkaları duvar kalınlığının içerisine doğru kuyruk şeklinde uzatılmış, böylece duvarın statik olarak bütünlüğü sağlanmıştır. Dolgu olarak ufak moloz taş ve kireç katkılı güçlü bir harç kullanılmıştır.

Evin üst kat ve çatı seviyesi duvarlarda görülen kiriş deliklerinden saptanabilmektedir (Resim 1). Evin örtü sisteminde düz çatı kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ahşap düz kirişler yaklaşık 0.35-0.40 m aralıklarla duvardaki yuvalarına yerleştirildikten sonra aralarına düz taş levhalar dizilip onun üzerine killi toprak serilerek ısı izolasyonu sağlayan bir teknik kullanılmış olabilir.

2 No.lu Ev

Şehrin kuzeybatısında, 1 No.lu evin güneyinde birbirine bitişik iki ev kalıntısı bulunmaktadır (Plan 1). Bu evler ortak bir duvar kullanılarak taş malzemedен inşa edilmiş, tek katlı dörtgen planlı iki evdir. Bu evlerin zemin kodu, şimdiki yol seviyesinden yaklaşık olarak 0.50 m düşüktür.

Bu iki evden kuzeybatıda yer alan 2 No.lu ev, diğerine kıyasla oldukça harap durumdadır. Çok dayanıklı bir duvar yapısına sahip olmadığından evin büyük bir bölümü yıkılmış, evin içini ağaçlar kaplamıştır. Evin sadece dış duvarları ile kapı lento ve söveleri seçilebilmektedir.

Evin oldukça harap olması ve ağaçlarla kaplı olması, plan için yapılan ölçümlerde zorluk çıkartmıştır. Tek katlı, uzunlamasına dörtgen planlı evin dıştan ölçüleri; kuzeydoğu duvarı 6.80 m, kuzeybatı duvarı 20.62 m, güneybatı duvarı ise 7.50 m'dir. Evin güneydoğu duvarı ise 3 No.lu ev ile ortak olup yaklaşık 21.50 m uzunluğundadır. Ayakta kalabilmiş kapı lento ve sövelerinden, evin arka arkaya üç mekandan oluştuğu anlaşılmaktadır (Plan 3).

Tek katlı olan evin birinci mekanına güneybatı tarafındaki kapıdan girilir. Plan 3'de görülen iki kapıdan soldaki, 2 No.lu eve ait olup 1.25 m genişliğindedir. Birinci mekan ile ikinci mekanı ayıran duvar, beden duvarlarına dik açılı değildir ve mekanın güneydoğu tarafı daha uzun olmak üzere, yamuk bir plan oluşturmaktadır.

1.42 m genişlikteki bir kapıdan da ikinci mekana girilmektedir. Bu mekan da aynı şekilde ağaç ve yıkıntılarla doludur. Birinci ve ikinci mekan arasındaki duvarın beden duvarlarına dik gelmemesi nedeniyle, ikinci mekanın planı da, bu sefer kuzeybatı duvarı daha uzun olmak üzere yamuktur.

Evin son mekanı olan üçüncü mekana da 1.28 m genişliğindeki bir kapıdan girilmektedir. Bu mekan da kuzeybatı duvarının 3 No.lu eve doğru açılarak uzanması sonucunda, kuzeybatı tarafı daha uzun olmak üzere, yamuktur. Evin üç kapısı da lento ve söveleriyle ayakta kalmış, plan çiziminde büyük kolaylık sağlamışlardır.

Duvar kalınlığı 0.55-0.60 m arasında değişmektedir. Duvar kalınlığı 1 No.lu ev ile benzerdir.

3 No.lu Ev

Şehrin kuzeybatısında, 2 No.lu eve bitişik şekilde inşa edilmiştir (Plan 1). 2 No.lu ev kadar kötü olmasa da, 3 No.lu ev de iyi korunmuş değildir.

Tek katlı ve uzunlamasına dörtgen planlı olan 3 No.lu evin dıştan ölçüleri; kuzeydoğu duvarı 6.74 m, güneydoğu duvarı 22.72 m, güneybatı duvarı ise 6.10 m'dir. Evin kuzeybatı duvarı 2 No.lu ev ile ortak olup yaklaşık olarak güneydoğu duvarı ile aynı uzunluktadır. Ayakta kalabilmiş kapı lento ve sövelerine bakıldığında evin, biri büyük mekan olmak üzere üç mekandan oluştuğu görülmektedir (Plan 3).

3 No.lu evin güneybatı cephesi, bitişik olduğu evde de görüldüğü gibi – kapı söveleri dışında – tamamen yıkılmıştır. Plan 3'de birbirine bitişik görülen iki kapıdan sağdaki, 3 No.lu eve aittir. 1.25 m genişliğindeki bu kapıdan evin ilk mekanına girilmektedir. Bu mekan 9.40 x 5.60 m boyutlarında oldukça büyük bir mekandır. Zemin yıkıntı taşlarla

dolmuştur. Bu taş yığını arasında sütun ve arşitrav parçalarına rastlanmaktadır. Bu mekanın hem büyük olması hem de burada bir avlu revağına ait olabilecek sütun ve arşitravların bulunması, evin birinci mekanının avlu olarak kullanıldığının işaretleri olabilir.

Birinci mekanla ikinci mekanı ayıran duvar yıkılmış, kısmen yeniden örülmüştür. Duvarlar yoğun bitki örtüsü altında tam olarak izlenememektedir. 6.25 x 5.70 m boyutlarında olan ikinci mekanda duvarın içine oyulmuş bir niş yer alır (Resim 4). Bu nişin önünde irili ufaklı taşlardan döşenmiş bir zemin dikkati çeker. Bu döşemenin ortasında da büyük taşlarla çevrili kare biçiminde bir sarnıç ağzı görülmektedir. Dikdörtgen planlı olan ikinci mekan bir kemerle iki birime ayrılmıştır. Kemer yıkılmış olsa da kemerin kaideleri seçilebilmektedir. İki kaideden biri sarnıç ağzının hemen yanında, diğeri ise güneydoğu duvarına bitişiktir. İkinci mekana dışarıdan da bir giriş olduğu anlaşılmaktadır. Güneydoğu duvarındaki 1.10 m genişliğindeki bu açıklıktan evin ikinci mekanına bir basamakla inilmekteydi. Bu giriş de duvarla birlikte çökmüştür.

İkinci mekanla üçüncü mekanı birbirinden ayıran duvar ayakta (Resim 5). Üçüncü mekana geçişi sağlayan kapı 1.12 m genişliğindedir. Kareye yakın bir planı olan mekan, yaklaşık olarak 5.75 x 5.00 m boyutlarındadır. Üçüncü mekan da bir kemerle iki birime ayrılmıştır ve bu kemer halen ayakta (Resim 5).

Evde görülen büyük taş kemerler evin örtüsünü taşıyorlardı. Örtü sisteminin nasıl olduğuna dair herhangi bir iz rastlanmamışsa da, büyük olasılıkla 3 No.lu ev ve bitişik olduğu 2 No.lu ev ortak bir düz çatıyla örtülüydüler.

3.No.lu ev de, 2 No.lu evle aynı duvar yapısını göstermektedir. Bu iki ev arasındaki duvar her iki evin içinde görülen ara duvarlara kıyasla daha kalın ve dolayısıyla daha dayanıklı yapılmıştır. Evin çevre duvarlarının kalınlığı 0.50 m, 2 No.lu evle ortak kullanılmış duvar ise 0.60 m kalınlığındadır.

4 No.lu Ev

4 No.lu ev yerleşimin kuzeybatısında, 1 No.lu evin doğusunda bulunmaktadır (Plan 1). Evin duvarları, güney duvarı dışında çatı hizasına kadar ayakta. Evin kuzey duvarı bitki örtüsü nedeniyle ağaçlarla kaplı olduğundan zorlukla seçilmektedir.

4 No.lu ev, tek katlı ve uzunlamasına bir plana sahiptir. Dörtgen planlı olan yapının dıştan ölçüleri; kuzey duvarı 6.10 m, batı duvarı 22.39 m, güney duvarı 11.65 m, doğu tarafı ise yaklaşık olarak 20 m'dir. Önünde avlu ve arka arkaya sıralanan iki mekandan oluşur. Evin duvarları genişleyerek yamuk bir plan oluşturmaktadır. Kayaların zeminde yayılışı bu formda olduğundan binayı sağlam bir temele oturtabilmek kaygısıyla böyle bir plan izlenmiş olabilir. Doğu duvarı, güneye doğru yaklaşık 30 derecelik bir açıyla doğu yönünde açılarak birinci mekanın ortasına kadar uzanmakta, mekanın ortasındaki kemerden itibaren tekrar az bir açı yaparak dışa doğru açılmaktadır. Bu durum yapıyı kuzeyden güneye doğru genişletmektedir (Plan 4).

Avluya güneydeki tek kapıdan girilmektedir. Avlu kapısı 1.37 m genişliğindedir. Evin avlu duvarları büyük ve kaba taş bloklardan örülmüştür. Yamuk bir plan izleyen avlunun güney tarafı yıkılmış, şimdi taş kümeleriyle doludur. Bu büyük mekanın üstünün örtülü olmadığı, avlu olarak kullanıldığı, mekan içerisinde herhangi bir taşıyıcı duvara veya kemere rastlanmamasından anlaşılmaktadır. Ayrıca, birinci mekandan buraya açılan mazgal pencere de bu düşünceyi desteklemektedir. Avlu ile evi ayıran duvar çatı hizasına kadar ayakta kalmıştır (Resim 6). Bu duvar, düzgün yontulmuş ve harçla birbirine bağlanmış taşlarla örülmüştür. Duvarda görülen 1.39 m genişliğindeki kapıyla, avludan evin birinci mekanına geçilir. Girişi sağlayan bu kapının sağında 0.11 m genişliğinde bir de mazgal pencere vardır.

Evin ilk mekanı büyük bir taş kemerle iki birime ayrılmış durumdadır (Resim 7). Bu yöresel taş kemerde yine uzun kemer taşları kullanılmış, harç ve kenete rastlanmamıştır. Kemer, profilli taş kaidelere oturtulmuştur.

Evin doğu duvarı kuzey-güney doğrultusunda bu mekanın birinci birimine kadar dışa açılarak uzanmış, birinci birimden itibaren kırılarak hafifçe doğuya doğru saptmıştır. Bu durum birinci mekanı düzensiz çokgen yapmaktadır (Plan 4).

İkinci ve son mekana 1.21 m genişliğindeki bir kapıyla geçilmekteydi. Ancak daha sonra kapı örülerek kapatılmıştır. Doğu duvarının doğuya doğru açılması ikinci mekanın da yamuk planlı olması sonucunu getirmiştir. Evin bu son mekanı ağaç ve otlarla örtülü olduğundan girilemez durumdadır.

4 No.lu evin duvar kalınlığı yaklaşık olarak 0.50 m'dir. Evin beden duvarlarında oldukça büyük taş blokları kullanılmıştır. Dışa bakan taraf, düzgün yontulmuş çeşitli büyüklükteki dikdörtgen taşlarla örülmüştür. Fakat taşların içe bakan taraflar yontulmamış, olduğu gibi bırakılmıştır (Resim 7). Evin ara duvarları ise tamamen farklı olarak küçük ve düzgün yontulmuş taşlardan yapılmıştır (Resim 6). Ara duvarlarda kireç harcı kullanılmışken, tek sıra büyük taşlarla örülmüş olan dış duvarlarda herhangi bir harç izine rastlanmamıştır.

5 No.lu Ev

5 No.lu ev, kuzey-güney doğrultusunda uzanan ana yolun doğusunda yer almaktadır (Plan 1). Tetrasyonun yaklaşık olarak 60 m kadar doğusundadır. İki katlı olan evin planı kareye yakındır (Plan 5). Duvarlar, çatı seviyesine kadar ayakta kalabilmiştir (Resim 8).

Ev büyük bir kemerin ikiye ayırdığı tek bir mekandan oluşur. İkinci katın da aynı şekilde – üst kat seviyesindeki duvarlarda herhangi bir ize rastlanmadığından – tek bir mekandan meydana geldiğini söyleyebiliriz. Evin önünde, güney tarafında L biçiminde bir duvar kalıntısı dikkati çekmektedir. Bu duvar kalıntısı bir avluya ait olabilir. 6.35 x 6.23 m boyutlarındaki bu duvar kalıntısı evi önden çevrelemektedir. 5 No.lu evin dıştan ölçüleri; kuzey duvarı 7.12 m, doğu duvarı 7.78 m, batı duvarı 7.30 m, güney duvarı ise 7.53 m'dir.

Evin zemin katı güneydeki büyük bir kemerle dışarı açılmaktadır (Resim 9). 3.70 m

genişliğindeki kemerin içinde evin içine girişi sağlayan kapının iki söve kalıntısı bulunmaktadır. Bu kapı kalıntısı 0.87 m genişliğindedir. İçeri girildiğinde, üst katı desteklemek amacıyla yapılmış olan büyük bir kemerin, zemin katı iki mekan birimine ayırdığı görülür (Resim 10). Bu kemer açıklığı 4.20 m'dir. İlk mekan birimi 6.19 m genişliğinde, birimin batı tarafı 2.59 m, doğu tarafı ise 3.08 m uzunluğundadır. Bu mekan biriminin doğu tarafında, 1.35 m genişliğinde bir kapı dışarı açılmaktadır. Batı tarafında ise 0.80 m genişliğinde bir açıklık yer alır. Fakat tamamen taşlarla örülü olduğundan ne olduğu anlaşılamamaktadır.

İkinci mekan birimi dikdörtgen şeklinde olup 6.00 x 3.06 m boyutlarındadır. Kuzey duvarında 1.16 m genişliğinde bir kapı yer almaktadır. Kapı lambaları evin içine değil, ters yönde dışa doğru bakmaktadır. Bu kapının üstünde ikinci kat seviyesini gösteren bir taş konsol, aynı hizada başka bir taş konsol daha görülür. Kapının solunda ise 0.54 m genişliğinde bir pencere yer alır. Pencere kanatlarının da, kapı gibi evin dışından içine doğru açıldığı pencere lambalarından anlaşılmaktadır. Ayrıca pencere kenarında parmaklık takılması için olsa gerek, küçük oyuklar açılmıştır. Doğu duvarında ise 1.23 m genişliğinde, çok alçak bir kemer görülmektedir. Bu kemerin nasıl bir işlevi olduğu anlaşılamamıştır.

Evin ikinci kat seviyesi, kuzey ve güney duvarlarındaki konsollardan belli olur. Üst kat seviyesindeki duvarlarda 1 No.lu evde olduğu gibi mekanı bölen herhangi bir duvarın izine rastlanmaz. Mekanı bölen bir ara duvar olmadığına göre üst kattaki mekan bütün olarak kullanılmıştır. Üst katta batı duvarında yaklaşık 0.50 m genişliğinde bir normal açıklıklı pencere yer alır. Güney cephesinin ikinci kat seviyesinde ise bir ikiz pencere ve bir kapı girişi görülmektedir (Resim 9). İkiz kemeri, kübik sütun başlıklı ve kare kaideli bir sütun ayırmaktadır (Resim 11). Kübik sütun başlığının üstünde, yüzeye kazınmış iki motif dikkati çekmektedir. Üstteki motif, yuvarlak içine alınmış bir haç motifidir. Alttaki ise, iki düz çizgi içine alınmış, testere motifidir (Resim 12). Büyük kemerin sağ ve sol yanında duvarda iki konsol görülmektedir. Bunlar, iç

mekanda ikinci katı taşıyan konsolların dışarıya taşan kısımlarıdır. İkiz pencerenin yanında yaklaşık 0.87 m genişliğinde lentolu ve söveli bir kapı girişi yer alır. Bu dar açıklıklı kapı büyük olasılıkla evin üst katına girişi sağlıyordu. Bu kapının altındaki konsol kalıntısı, dışarıdan ikinci kat kapısına uzanan, olasılıkla ahşap bir merdivenin dayandığı konsol olabilir. İç duvarlarda, taş bir merdivenin izleri görülmemektedir.

Evin örtü sistemine ait herhangi bir iz görülmemektedir. Üst katta çatıyı taşıyabilecek bir taşıyıcı elemanın (kemer, ara duvar gibi) inşa edilmemiş olduğu duvarlarda herhangi bir iz olmamasından anlaşılıyor. Aynı zamanda 1 No.lu evde olduğu gibi çatı hizasında giriş yerleri de görülmemektedir. Bu yüzden örtü sistemi hakkında söylenebilecekler yetersizdir.

5 No.lu evin duvarları, kireç harcıyla kullanılarak düzgün küçük taşlarla örülmüştür (Resim 9). Duvar kenarlarında büyük taşlar kullanılmıştır. Evin duvar kalınlığı 0.60 m'dir. Arka duvarda ise kalınlık 0.54 m'dir.

6 No.lu Ev

Yerleşimin kuzeydoğusunda, 5 No.lu evin 50 m kadar doğusunda yer almaktadır (Plan 1). Beden duvarları iri blok taşlarla örülmüş olan tek katlı yapı, çevresindeki ev kalıntılarının içinde iyi korunmuş durumdadır.

6 No.lu ev, ortak bir avluya açılan birbirine bitişik ve dikdörtgene yakın bir plan gösteren iki tane yapıdan oluşmaktadır (Plan 6⁸). Aynı planı tekrarlayan bu iki yapı batı-doğu doğrultusunda uzanır. İkişer mekandan meydana gelip her bir mekan birer kemerle iki birime ayrılmıştır. Bu ikiz evin batısında, evlerle aynı genişlikte üç tarafı revaklı bir avlu yer alır. İkiz ev doğu tarafından avluya açılmakta ve her iki yapıdan birbirine geçiş, ancak ortak bir avludan sağlanabilmektedir. Evin dıştan boyutları, avlu dahil yaklaşık olarak 23 x 13 m'dir.

Dışarıdan, önce evin revaklı avlusuna girilir. Avlunun boyutları yaklaşık 12.50 x 9.10 m'dir. İki eve de giriş sadece bu avludan sağlanmaktadır. Revaklı avluya güneyden iki

⁸ Eyice 1988, 27, Tav. XIV/1.

kapıyla girilmektedir (Resim 13). Güney duvarındaki iki kapıdan sol tarafta olanı 0.97 m genişliğindedir. Kapının içi sonradan taşlarla örülmüştür. Avluya girişi sağlayan diğer kapıların tersine, güney duvarındaki bu kapı dışarı doğru açılıyor ve olasılıkla dışarıdaki bir yapıdan avluya girişi sağlıyordu. Kapı lambalarının dışa bakıyor olması bunu göstermektedir. Duvarın sağ tarafında olan kapı ise 0.92 m genişliğindedir. Aynı zamanda avlunun kuzey duvarında bir, batı duvarında ise iki kapı girişi yer alır. Kuzey duvarında, kapı olması düşünülen 0.90 m genişliğinde bir açıklık görülür. Avlunun batı duvarındaki iki kapı ise 1.10 m genişliğindedir.

Üç tarafı revaklı olan avlunun revakları ve bunları taşıyan paye ve sütunların çoğu yıkılmıştır. Fakat halen sütun başlık ve kaideleri, arşitrav kalıntıları yerde durmaktadır (Resim 13). Üç taraflı revak, ikisi köşe payesi olmak üzere, dört paye ve dört sütun ile taşınmaktaydı. Revağı taşıyan elemanlardan güney duvarı önünde yer alan biri köşe payesi olmak üzere iki paye ve kuzey duvarı önündeki sütun ve paye ayakta kalabilmişlerdir (Resim 14). 1970'li yıllarda Karakabaklı'ya araştırma gezileri yapmış olan Semavi Eyice'nin yayınladığı makalede, 6 No.lu evin planının yanı sıra avlunun fotoğrafı da yer almaktadır⁹. Bu fotoğrafta revağın büyük bir bölümü ayakta.

Avluda kullanılmış olan sütun kaideleri yuvarlak, sütun başlıkları ise kompozittir. Sütun başlıkları oldukça deforme olmuştur. Başlıkların üzerinde stilize yapraklar zorlukla seçilebilmektedir. Ayakta duran sütun kaidesinin dibinde, üzerinde haç işareti bulunan bir sütun başlığı dikkati çekmektedir (Resim 15). Başlığın iki yüzünde haç motifi görülebilmektedir. Diğer iki yüzü deforme olmuştur. Bunun dışındaki sütun başlıklarında ise – büyük olasılıkla tahrip olduklarından – herhangi bir bezeme görülmemektedir. Revakta kullanılmış olan arşitravlar da düz silmeli olup, üzerlerinde herhangi bir süsleme izi yoktur (Resim 13).

Avlunun güney duvarında 0.30 m genişliğinde bir mazgal pencere ve bunun

hemen yanında yarım yuvarlak, duvara oyulmuş bir niş dikkati çeker.

Avlunun doğusunda yer alan birbirine bitişik iki ev birer kapıyla revaklı avluya açılmaktadır (Resim 16). Bu evlerin her biri aynı planı tekrarlayarak ikişer mekandan oluşmaktadır. Güneyde yer alan ev 1.20 m genişliğindeki bir kapıyla avluya açılır. Aynı zamanda kapının yanında 0.50 m genişliğinde bir pencere açıklığı da bulunmaktadır. Güneydeki evin her iki mekanı da taşıyıcı kemerle ikişer mekan birimine ayrılmıştır. Fakat birinci mekanda yer alması gereken kemer yıkılmış, sadece kemer kaidesi görülebilmektedir. Birinci mekanda, güney duvarında iki tane mazgal pencere yer almaktadır. Kuzey duvarında ise iki tane niş açılmıştır. Bu nişlerin ortalarında raf yerleştirmek için oyuklar yapılmıştır. Bunlardan biri kapının hemen yanında, diğeri ise ikinci mekan birimindedir. Birinci mekan tamamen otlarla örtülmüştür.

Evin ikinci mekanına giriş ise 1.40 m genişliğindeki kapıyla sağlanır. İki mekanı ayıran duvarda ve ikinci mekanın kuzey duvarında birer niş bulunur. İkinci mekanı, halen ayakta olan bir kemer iki mekan birimine ayırmaktadır. Bu mekanın güney duvarında bir tane mazgal pencere yer alır. İki evin kapı girişleri arasında yer alan duvarda, avluya bakan iki niş bulunmaktadır.

Avludan kuzeydeki eve 1.40 m genişliğindeki kapıyla girilir. Diğer evde olduğu gibi, bu evde de kapı yanında avluya bakan 0.50 m genişliğinde bir pencere açıklığı yer alır. İlk mekan bir kemerle iki mekan birimine ayrılmaktaydı. Fakat buradaki kemer de yıkılmış ve yalnızca kemer kaidesi görülmektedir. İkinci mekan biriminde, güney duvarında açılmış bir niş yer alır.

Evin ikinci mekanına giriş ise 1.48 m genişliğindeki bir kapı ile sağlanmaktaydı. Bitişik evde olduğu gibi, bu son mekan da taşıyıcı bir kemerle iki birime ayrılmaktaydı. Kemer ayakta değildir, fakat duvarda kemer izlerine rastlanmaktadır. Birinci mekan biriminin güney duvarında bir niş açıklığı bulunur. Kuzeydeki evin bu son mekanında bir sarnıç ağı göze çarpmaktadır.

⁹ Eyice 1988, 27, Tav. XIV/1- 2.

Planda da görüleceği gibi tek katlı ve uzunlamasına olan 6 No.lu evin örtüsünü taşımak üzere dört büyük kemer inşa edilmişti. Bu kadar uzun ve geniş bir yapı büyük olasılıkla düz bir çatıyla örtülüydü.

Ortak avlulu bu iki evin beden duvarları 0.50 m, avlu duvarları 0.60 m kalınlığındadır. 4 No.lu evde görüldüğü gibi, büyük taş bloklarla örülmüştür. Taşların dışa bakan yüzeyleri düzgün yontulmuş, içe bakan tarafları ise olduğu gibi bırakılmıştır. Evin içinde kullanılmış olan ara duvarlar ise daha küçük boyutlu yontulmuş taşlarla örülmüştür. Fakat avlu ile evleri birbirinden ayıran iç duvar, ara duvarlara kıyasla daha büyük taşlarla örülmüştür. Evin ara duvarlarında ve avlu ile evi ayıran duvarda harç kullanılmıştır. Evin beden duvarlarında ise harç yoktur.

7 No.lu Ev

Şehrin doğu ucunda, anıtsal mimarisiyle dikkati çeken iki katlı bir yapıdır (Plan 1 ve Resim 17). İkiz pencere, doğu ve kuzey cepheleri balkonlu olan evin, yerleşim içinde en dikkat çekici mimariye sahip olması şehrin ileri gelen kişilerinden birine ait olabileceğini gösteriyor.

Yaklaşık olarak 13.60 x 9 m boyutlarında olan 7 No'lu ev, İki katlı ve dikdörtgen planlıdır (Plan 7 ve 8). Evin zemin katı, batı duvarından çıkan bir duvar ve bu duvarın devamını oluşturan bir kemerle iki uzun mekana bölünmüştür. Bu iki mekan da ayrıca, kuzey-güney doğrultusunda uzanan birer kemerle bölünmüştür. Böylece alt katın iki küçük ve iki büyük mekandan oluştuğunu söyleyebiliriz. Tek bir ayaktan çıkarak alt katı şekillendiren bu üç kemer, üst katın da büyük bir salon ve iki küçük odadan meydana geldiğini gösterir.

Evin zemin katına asıl giriş, doğu cephesinden sağlanmıştır (Resim 18). Cephenin güney köşesinde 1.50 m genişliğinde bir kapı görülmektedir. Bu kapıdan evin içine girildiğinde, 7.10 x 11.80 m boyutlarında dikdörtgen bir mekanla karşılaşılır. Batı-doğu doğrultusunda uzanan 4.10 m uzunluğunda bir duvar ve bu duvarın devamını oluşturan 6 m açıklığında bir kemer, iç mekanı aynı genişlikte olan iki uzun mekana bölmektedir

(Resim 19). Kemerin kaideye indiği yerde kemer yayı, yaklaşık 1 m kadar taşla örülmüştür¹⁰. Bunun yanı sıra iç mekanda, kuzey-güney doğrultusunda uzanan ve yaklaşık 3.25 m genişliğinde, birbirinin devamı olan iki kemer dikkati çeker. Bu iki kemer, doğu-batı doğrultusundaki büyük kemerle binanın içinde aynı noktada birleşirler (Resim 20). Yerleşim içindeki diğer evlerde görülen taşıyıcı kemerler, genellikle taş bir kaideye oturtulmuşlardır. Halbuki 7 No.lu evin alt katındaki 3.25 m açıklıklı, tek bir yerden çıkan iki küçük kemer, aktardıkları yük az olduğundan evin yan duvarlarına otururlar.

7 No.lu evin alt katında pencereler sıkça rastladığımız gibi dar yapılmışlardır (Resim 21). Evin kuzey duvarında dört tane mazgal pencere yer alır. Bunların her biri duvar kalınlığı boyunca yaklaşık 0.60 m'den başlayıp 0.20 m'ye doğru daralır. Evin bu katı, daha çok depo veya ambar olarak kullanılmış olmalıdır.

Birinci kat seviyesini gösteren taş konsollar evin hem kuzey hem de güney duvarında görülmektedir (Resim 21 ve 22). Dagron, alt kattaki taşıyıcı kemerlerden, evin ikinci katının büyük bir salon ve iki küçük odadan oluştuğunu söyler¹¹ (Plan 8). Bu küçük odalardan güneydekine girişi sağlayan kapı halen güney kemerinin üzerinde ayakta durmaktadır (Resim 19). Kuzey kemerinin üzerinde de kuzeydeki odaya girişi sağlayan bir kapının bulunduğu kemerin üzerindeki izlerden anlaşılmaktadır. Burası ev halkının yaşadığı mekandır. Bu katın büyük ve ikiz kemerli pencerelerle balkonlara açılması da bunu desteklemektedir. İç mekanda üst kata çıkışı gösteren herhangi bir kalıntı yoktur. Güney cephesinde görüldüğü gibi (Plan 7) üst kata çıkış dışardan sağlanmıştır.

Batı cephesi hariç evin diğer bütün cepheleri pencere ve balkonlarla dışarı açılmaktadır. Batı cephesi diğer cephelerin tersine sadece ikinci kat seviyesine kadar ayakta kalabilmiştir

¹⁰ Dagron – Callot 1998, 65. Dagron ve Callot, kemer için ikinci bir inşa döneminde duvarla örülmüş olabileceğini belirtirler. Ayrıca yapmış oldukları 7 No.lu evin planında, büyük kemer duvarla kapatılmış ve duvarın içinde iki mekan arasında giriş-çıkışı sağlayan bir de kapı belirtilmiştir.

¹¹ Dagron – Callot 1998, 65.

(Resim 17). Evin arka cephesini oluşturan batı cephesi, büyük olasılıkla tamamen dışa kapalı bir duvardı.

Evin güney cephesi de batı cephesi gibi ikinci kat seviyesine kadar ayakta kalabilmiştir (Resim 23). Bir giriş kapısı ve bu kapıya doğru çıkan merdivenin izleri, az çok güney cephesinin şeklini canlandırmada yardımcı olmaktadır. Ayrıca güney cephesinin önünde bir de ev kalıntısı görülmektedir. Bu da güney cephesinin dışa kapalı olduğunu gösterir. Üst kat seviyesinde görülen söveli ve lentolu kapı dışardan ikinci kata girişi sağlıyordu. Bu kapıya dıştan çıkışı sağlayan taş merdivenin basamakları, üzerinde taş yığınları olsa bile halen seçilebilmektedir. Yıkılmış olan son basamakların yerinde duvardan dışarıya çıkıntı yapan bir konsol kalmıştır.

Evin diğer iki cephesi yörede sıkça görülen ikiz kemerli pencereler, konsol veya kemerlerle taşınan balkonlarla hareketlendirilmiştir.

Doğu cephesi evin esas cephesini oluşturur (Resim 18). Cephenin alt katında iç mekana girişi sağlayan bir kapı yer alır. Fakat bu kapıdan önce evin güney duvarının devamını teşkil eden bir kapı daha bulunmaktadır. Bu kapı evin doğu duvarıyla köşe oluşturacak bir biçimde güney duvarının devamıdır ve alt kata geçişi sağlamaktadır. Büyük olasılıkla evin doğu cephesinin önü, bu kapı boyunda bir duvarla örülüydü. Böylece evin önünde bina boyunca üstünü balkonun örttüğü uzunlamasına bir mekan oluşuyordu. Kısacası dışardan eve girilmesi için önce ilk kapıdan bu uzun mekana, buradan da eve geçiliyor olması gerekir. Doğu cephesinin ikinci kat seviyesinde ise söveli ve lentolu bir kapı ve bu kapının üzerinde hafifletme kemeri görevini gören yarım daire bir kemer görülmektedir. Bu lentolu kapı ikinci katın balkon kapısıdır. Doğu cephesinde görülen büyük taş konsollar bu cephede geniş bir balkonun inşa edilmiş olduğunu gösterir. Balkonun taşınmış olan konsollardan beş tanesi görülebilmektedir. Kuzey köşesindeki iki konsol ise düşmüştür. Balkon büyük olasılıkla ahşaptan yapılmıştı.

Balkon kapısının her iki yanında kemerli ikiz pencereler yer alır. Bu ikiz pencerelerin ortasında yuvarlak gövdeli ve kare kaideli

sütunlar görülmektedir. Sütun kaidelerinin altına da birer taş bloğu yerleştirilmiştir. Pencere altlarında da yağmurun kolayca akması amacıyla yapılmış olan içbükey pencere denizliği yapılmıştır. İkiz kemerler üç siltmeli kare taş bloklarının üzerinde yükselirler. Sütun başlıklarının her iki köşesinde birer tane büyük akantus yaprağı görülür (Resim 24). Bu yaprakların ucu dışarı doğru kıvrılmıştır. Yaprakların kıvrıldığı köşelerde birer volüt görülmektedir. İki yaprağın arasında bir daire içine alınmış haç motifi dikkati çeker. Bu motifin üzerinde bir çıkıntı ve üzerinde de iki tane iç içe geçmiş üçgen motifi görülür (Resim 25). Sütun başlığı evin iç mekanına bakan tarafında da aynı şekildedir. Sütun başlığının yana bakan bölümünde ise yine iç içe geçmiş iki üçgen motifi kazınmıştır. Pencere aralıklarının dar olması ve ayrıca yuva içlerinde herhangi bir metal malzemeye rastlanmaması ahşap kepenlerin kullanıldığını göstermektedir. İkiz kemerlerin profilli kaidelerine yontulan yuvalara ahşap kuşak oturtulur. Pencere kanadının açılma ekseninin üst ucu bu kuşaktaki yuvaya, alt ucu ise parapetteki yuvaya yerleşerek pencerenin açılmasını sağlar.

Evin kuzey cephesi de ikiz pencere ve geniş bir balkonla dışarı açılmaktadır (Resim 26). İkinci katta kuzey duvarındaki kapıdan balkona çıkılıyordu. Balkon¹², iki kemerle taşınmış ve bir duvarla sınırlandırılmıştır. Konsollar ve balkonun taşınmış olan kemerlerden birinin başlangıç taşları halen görülmektedir. Balkonun batı duvarı tamamen kapalı tutulmuştur. Balkon kapısının hemen yanında kemerli bir niş görülür. Kuzey cephesinin batı tarafında bir tane ikiz pencere vardır. Bu da aynı şekilde yuvarlak gövdeli ve kare kaideli bir sütunla ikiye ayrılmıştır. Fakat burada sütunun altına taş bloğu yerleştirilmemiştir. Pencere denizliği içbükey şekilde burada da görülmektedir. Sütun başlığının köşelerinde uçları dışa kıvrılmış büyük akantus yaprakları vardır. Kıvrık yaprakların üzerinde bir volüt görülmektedir. Ancak doğu cephesindeki sütun başlıklarından farklı olarak iki yaprağın arasında daire içine

¹² Benzer bir balkon Sinekkale'deki evde de görülmektedir. Bkz: Dagron - Callot 1998, 64.

alınmış haç motifi yerine, ters dönmüş bir palmet motifi yer alır. Bu motifin üzerinde yine bir çıkıntı vardır. Fakat çıkıntının üzerindeki motif seçilememektedir.

Evin zemin katı büyük taş bloklardan inşa edilmiştir. Birinci kat duvarı ise daha küçük yontulmuş taşlardan yapılmıştır (Resim 18). Köşelerde de büyük taş blokları kullanılmıştır. Duvar yapısında yine kireç harcı görülmektedir. Alt kat duvarların kalınlığı bazı yerlerde 0.60 cm, bazılarında ise 0.70 cm kalınlığındadır.

7 No.lu evin sarnıcı diğer evlerde gördüğümüz gibi evin içinde değil, dışında yer almaktadır. Taş tonozlu bu büyük sarnıç kalıntısı evin güneyine inşa edilmiştir.

* * *

Bu incelemeden sonra Karakabaklı konut mimarisine baktığımızda, hiçbir evin plan ve mimari kuruluş olarak bir diğerini tekrarlamadığını görüyoruz. Bunlar farklı ekonomik düzeydeki insanların evleridir. Buna bağlı olarak bazı evler tek katlı, bazıları ise iki katlı ve daha kalitelidir. Ancak yerleşimin içinde bulunduğu bölgenin mimari geleneği, iklimsel ve çevresel koşulları, bu evlerde ortak özellikler gelişmesine yol açmıştır. Balkanlar, Küçük Asya, Suriye, Filistin ve Mısır'daki kırsal yerleşmelerde bulunan evler, kentlerdekinin aksine daha çok geleneklere ve doğal şartlara göre yapılmışlardır¹³. Karakabaklı'da da diğer kırsal kesim konutlarında olduğu gibi, gösterişten uzak tek ya da iki katlı, basit planlı, küçük mekanlara bölünmüş evler vardır. Kentlerdeki gösterişli evlerin tersine, yüksek tavanlı odalar, peristil avlulu mekan düzenlemeleri, mozaik zemin döşemeli büyük odalar yoktur. Büyük olasılıkla düz çatı kullanılmıştır. İşlevsel ilkeler geçerli olduğundan gösterişli bezemelere de ihtiyaç duyulmamıştır. Evlerin çoğunda da zengin bir mimari plastik kullanılmamıştır. Sadece daha varlıklı kişilere ait olduğunu tahmin ettiğimiz bazı evlerde (5, 6 ve özellikle 7 No'lu evler) eşit kollu haç motifli sütun başlıkları görülür. Bu süslemeler de tamamen taşra üslubunda, olabildiğince sade ve ince işçilikten yoksundurlar.

¹³ Hellenkemper 1988, 1969.

Dağlık Kilikia Bölgesi'nde Karakabaklı benzeri birçok eski yerleşim vardır¹⁴. Bu küçük yerleşimlerde ayakta kalabilmiş, Erken Bizans Dönemi'ne ait çok sayıda konut yer almaktadır. Bu konutlar hem yöresel özellikli, hem de fonksiyon gözetilerek yapılmış kendilerine özgü yapılarıdır¹⁵. Bu konutları yöreye ait aynı gelenek ve aynı doğal şartlar biçimlendirdiğinden, Karakabaklı evleri ile birçok ortak yön bulmak mümkün olabilmektedir. Evlerin planları değişik şekiller gösterir. Yapı malzemesi olarak yörenin doğal taşı olan kalker kullanılmıştır. Genellikle düzgün yontulmuş küçük taşlardan örülür duvarlar inşa edilmiştir¹⁶. 5 ve 7 No'lu evler gibi, iki katlı, ikiz pencere ve balkonlu evlerle diğer yerleşimlerde de karşılaşılır. Gökkale, Devecili ve Öküzlü'deki evler iki katlı, yerel mimari tipli ve balkonlu evlerdir¹⁷. Alt kat genelde yüklük veya depo, üst kat ise oturma odası olarak kullanılıyordu. Evlerde çatıyı ve döşemeyi taşımak üzere kilit taşı kemerler sıkça kullanılmıştır¹⁸. Kemer meydana getiren kemer taşlarını birbirine tutturacak kenet veya harcın olmaması dikkat çekicidir. Evlerin zemin katlarında mazgal pencereler kullanılmıştır¹⁹. Geleneksel ev planlarında görüldüğü gibi evler savunmaya yönelik yani dışardan gelen herhangi bir saldırıya karşı korunaklı yapılmışlardır. Bunu gösteren mimari öğeler de; kalın duvarlar, mazgal pencereler, sarnıçlar, güney ve batı cephelerindeki kemerlerin üzerine yerleştirilmiş teraslardır (Karakabaklı, 7 No'lu ev ve Sinekkale'deki iki katlı evin cephelerinde yapılan teraslar)²⁰. Bu genel özelliklere bakıldığında Karakabaklı'da karşılaştığımız yerel mimari tiplerle Dağlık Kilikia'nın diğer yerleşimlerinde de karşılaşmak mümkündür.

Dağlık Kilikia Bölgesi, Antakya'ya gerek coğrafi ve ekonomik, gerekse piskoposluk merkezi olarak bağlıydı. Bu nedenle, Suriye – özellikle Suriye'nin kuzeyi²¹ ile de bağları

¹⁴ Eyice 1981, 208, Taf. 82-89.

¹⁵ Hild – Hellenkemper – Salies 1984, 308.

¹⁶ Hild – Hellenkemper – Salies 1984, 311.

¹⁷ Eyice 1988, 27; Eyice 1996, 214.

¹⁸ Dagron – Callot 1998, 68; Hild – Hellenkemper – Salies 1984, 311.

¹⁹ Hild – Hellenkemper – Salies 1984, Abb. 57-61.

²⁰ Dagron – Callot 1998, 59.

²¹ Butler 1903, 20.

zayıf değildi²². İki bölge arasında ortak mimari özellikler bulunmaktadır. Bu özellikler; kullanılan yerel taşın aynı cins olması, zemin katta dar pencere açıklıkları, birinci kata giriş için yan duvardan uzanan ve konsollara dayanan dış merdivenin kullanımı, zemin katın ekonomik fonksiyonlar için, üst katın ise aile yaşamı için geniş bir mekan olarak kullanılması, cepheden çıkma yapan ve üst kattaki platformların ahşap kirişlerini ve taş kaplamalarını taşımaya yarayan desteklerin yaygın olarak kullanımı gibi ortak özelliklerdir²³. Ancak Dağlık Kilikia evleri ile Suriye evleri arasında ortak noktalar olmasına karşın önemli farklılıklar da görülmektedir. Kuzey Suriye'de dış arkadlar, Dağlık Kilikia'da ise balkonlar inşa edilmiştir. Aynı zamanda Karakabaklı'da incelediğimiz örneklerin aksine, Kuzey Suriye'de mimari bezeme çok kullanılmıştır. Kuzey Suriye'de çift meyilli çatı, Karakabaklı'da ise düz çatı kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Karakabaklı'da harçlı küçük kesme taş, Kuzey Suriye'de ise büyük kesme taş blokları kullanılmıştır²⁴. Harç kullanımı, Kuzey Suriye taş işçiliğinde bilinmezdi²⁵.

Görüldüğü gibi, Karakabaklı evleri yakın kültürel ve ekonomik ilişki içerisinde olduğu Doğu Toroslar ve Kuzey Suriye ev mimarisi ile ortak noktalar oluşturmuştur. Ancak Kuzey Suriye'nin konut mimarisi ile benzerlikler gösterse de, doğrudan doğruya Suriye evlerinin bir devamı değildir. Karakabaklı konut mimarisi, içinde yer aldığı Dağlık Kilikia evlerinin bir parçasıdır ve bölgenin ekonomik, iklimsel ve çevresel koşulları bu bölgede özgün bir ev mimarisi oluşturmuştur.

Kısaltmalar

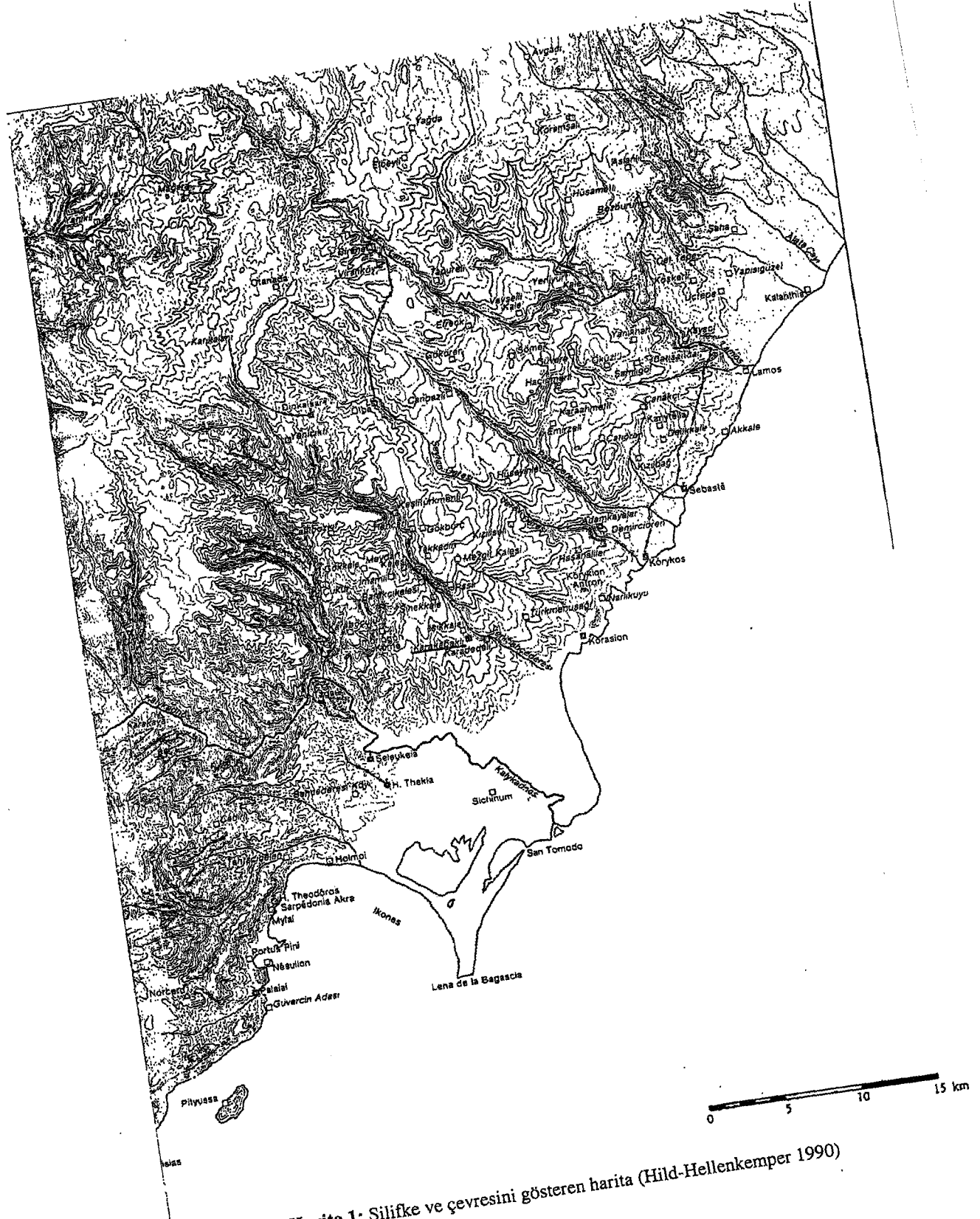
- Butler 1903 BUTLER, H. C., *Architecture and Other Arts*, New York 1903.
- Dagron – Callot 1998 DAGRON, G. – C. CALLOT, "Les batisseurs Isauriens chez eux, Notes sur trois sites des environs de Silifke", *AETOS, Studies in honour of Cyril Mango*, (edited by Ihor Sevchenko-Irmgard Hutter), Stuttgart – Leipzig – Teubner 1998, 55-70.
- Erzen 1940 ERZEN, A., *Kilikien bis zum Ende der Perserherrschaft*, Leipzig 1940.
- Eyice 1976 EYİCE, S., "Tarihi Zenginlikleriyle Silifke Yöresi", *İlgi*, 24 (1976), 6-11.
- Eyice 1981 EYİCE, S., "Einige byzantinische Kleinstädte im Rauhen Kilikien", *150 Jahre Deutsches Archäologisches Institut Festschrift*, Mainz 1981, 204-209, Taf. 81-90.
- Eyice 1988 EYİCE, S., "Ricerche e scoperta nella regione die Silifke nella Turchia meridionale", *Milione*, 1, (Atti della Gionata die Studio: Roma, 4 dicembre 1986), Roma 1988, 15-33.
- Hellenkemper 1988 HELLENKEMPER, H., "Haus, formen; D. Byzans", *Lexikon des Mittelalters*, 4 (1988), 1969-1970.
- Hild – Hellenkemper – Sallies 1984 HILD, F. – H. HELLENKEMPER – G. H. SALIES, "Kommagene – Kilikien – Isaurien", *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, 4 (1984), 182-356.
- Hild – Hellenkemper 1990 HILD, F. – H. HELLENKEMPER, *Kilikien und Isaurien. Tabula Imperii Bizantini V*, Wien 1990.
- Krautheimer 1965 KRAUTHEIMER, R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965.
- Mitford 1980 MITFORD, T. B., "Roman Rough Cilicia", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Principat 7.2*, Berlin 1980, 1230-1261.
- Sherwin-White 1976 SHERWIN-WHITE, A.N., "Rome, Pamphylia and Cilicia", *Journal of Roman Studies*, 66 (1976), 1-14.

²² Dagron – Callot 1998, 55.

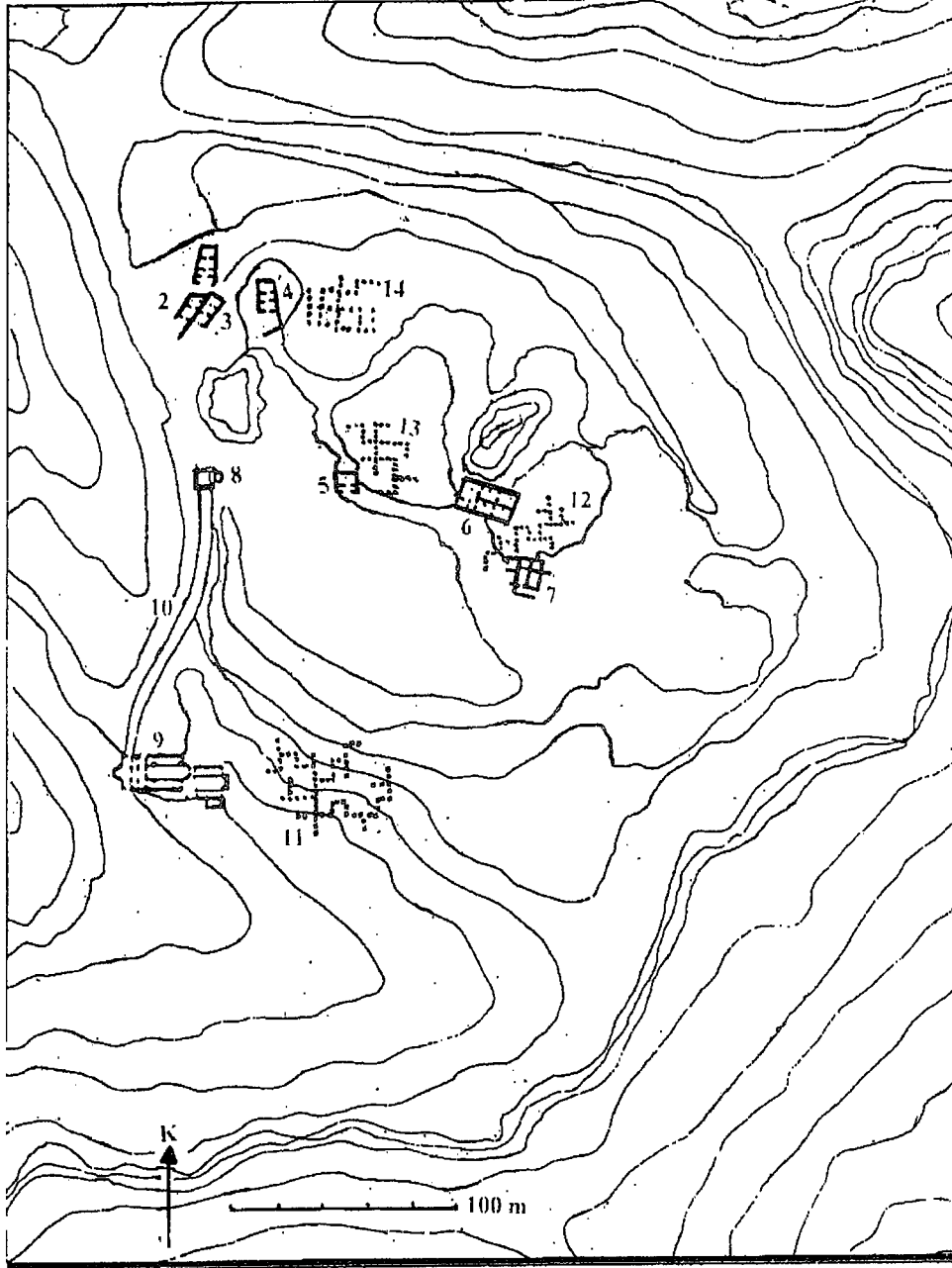
²³ Dagron – Callot 1998, 68.

²⁴ Kuzey Suriye duvar tekniği için bkz: Krautheimer 1965, 140.

²⁵ Butler 1903, 24.



Harita 1: Silifke ve çevresini gösteren harita (Hild-Hellenkemper 1990)

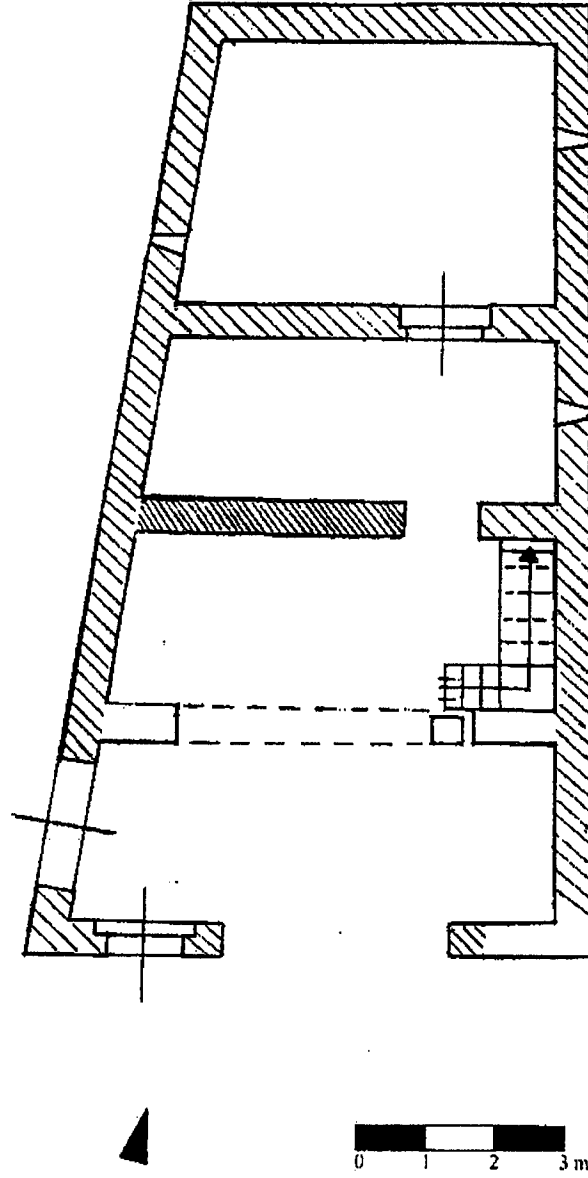


1- 1 No.lu Ev
2- 2 No.lu Ev
3- 3 No.lu Ev

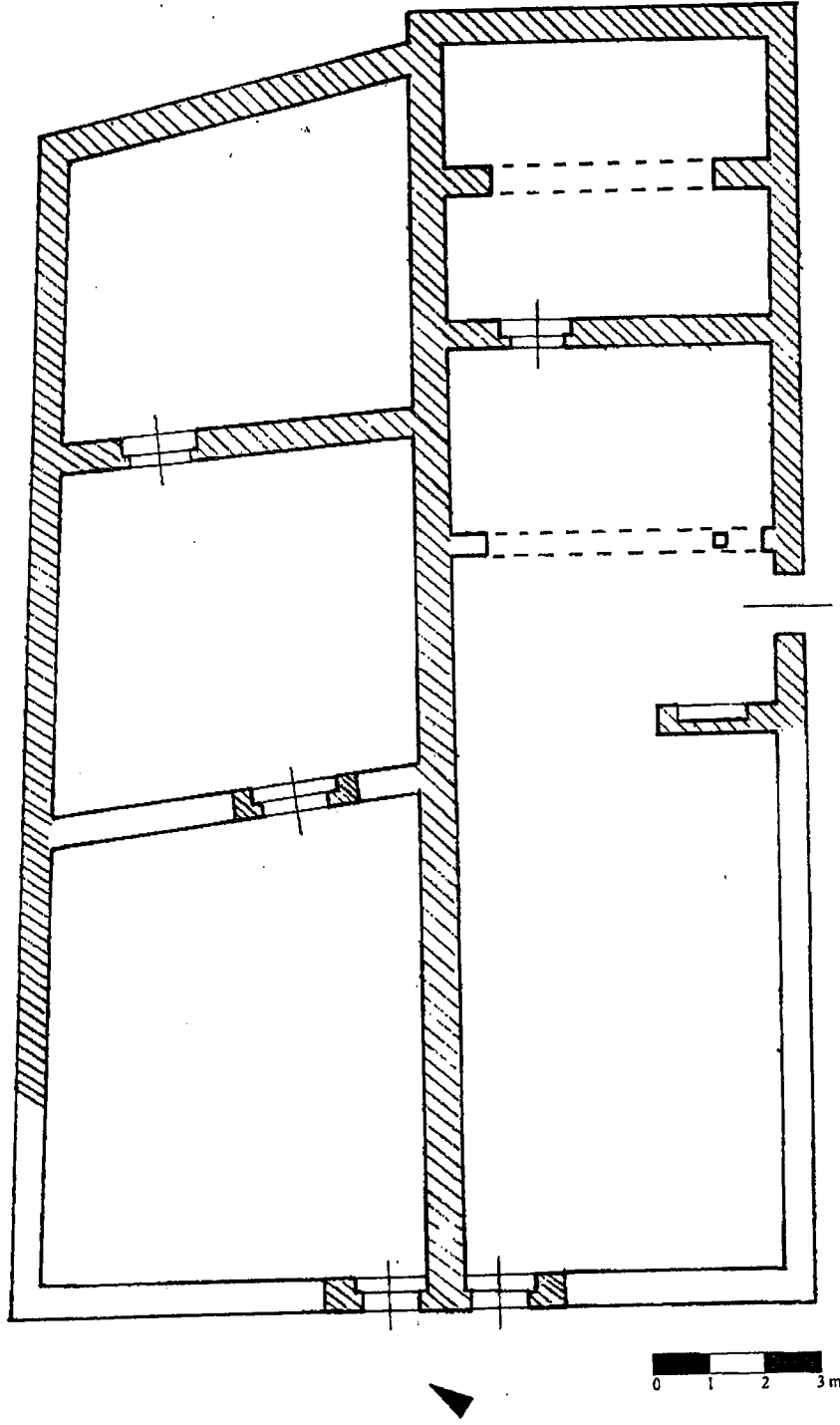
4- 4 No.lu Ev
5- 5 No.lu Ev
6- 6 No.lu Ev
7- 7 No.lu Ev

8- Tetrapylon
9- Bazilikalar
10- Ana Cadde
11-14- Ev Kalıntıları

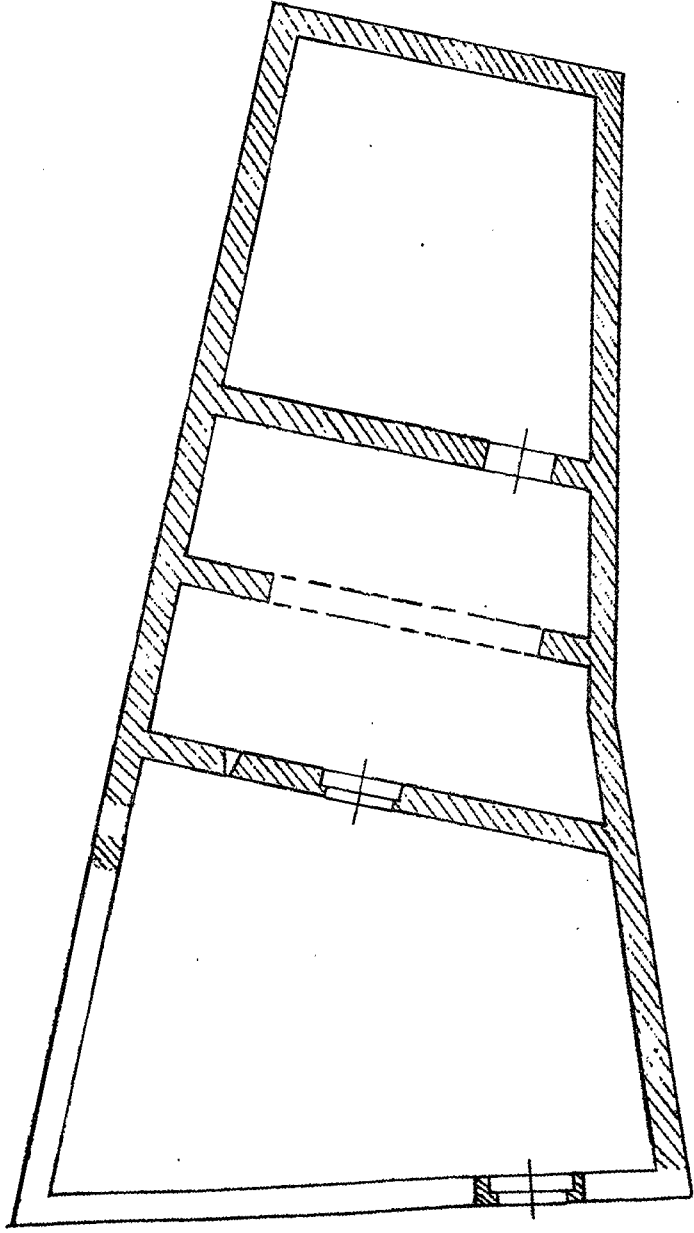
Plan 1 Karakabaklı'nın yerleşim planı (Eyice 1988, Tav. I/2'den alınarak yeniden düzenlenmiştir.)



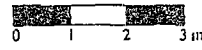
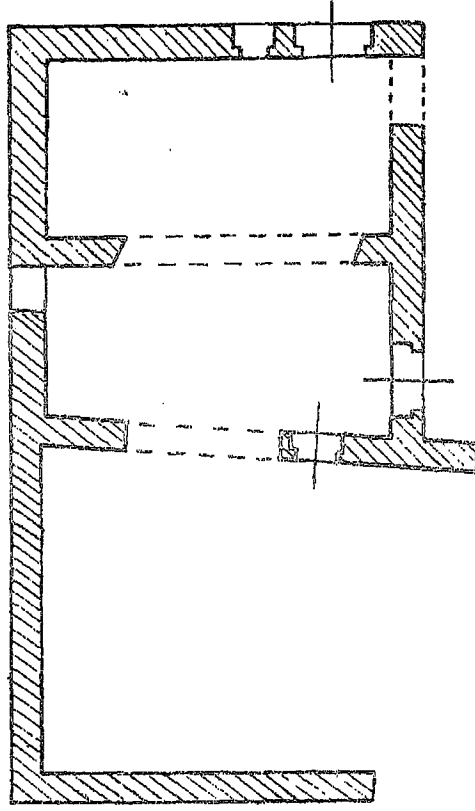
Plan 2 1 No.lu evin zemin kat planı



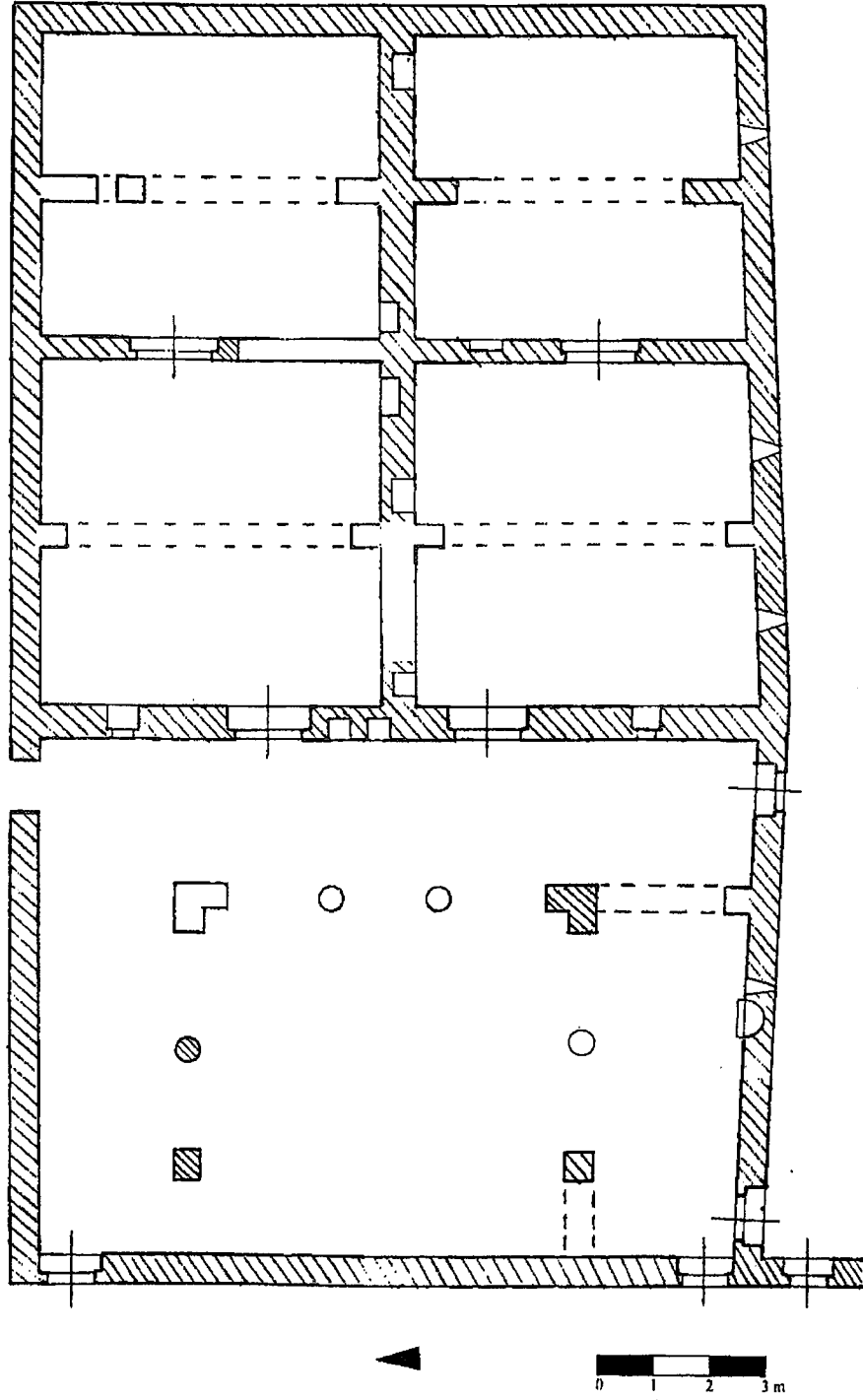
Plan 3 2 No.lu ve 3 No.lu evin planı



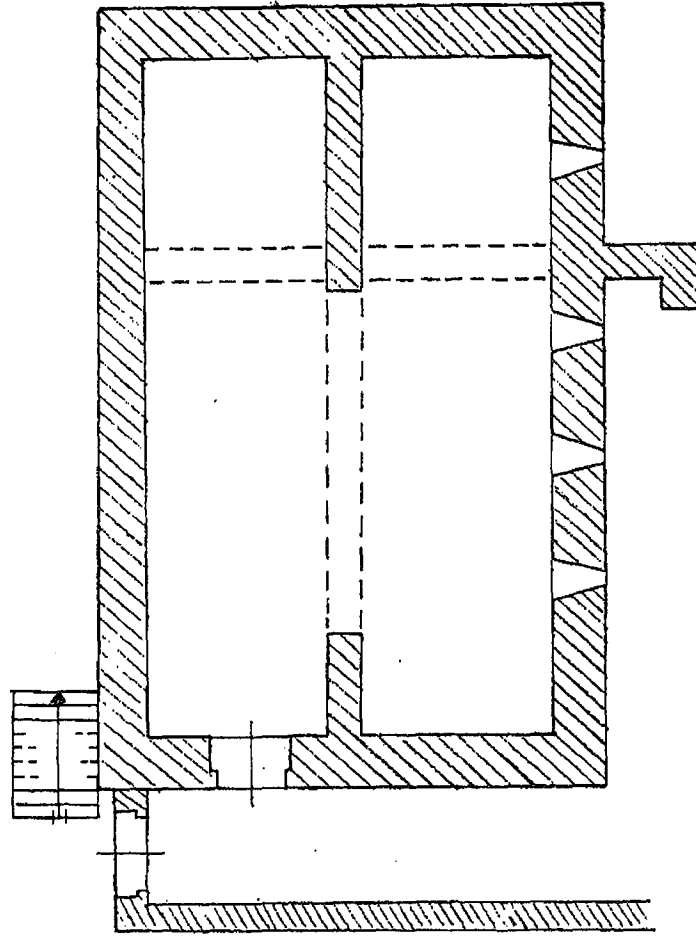
Plan 4 4 No.lu evin planı



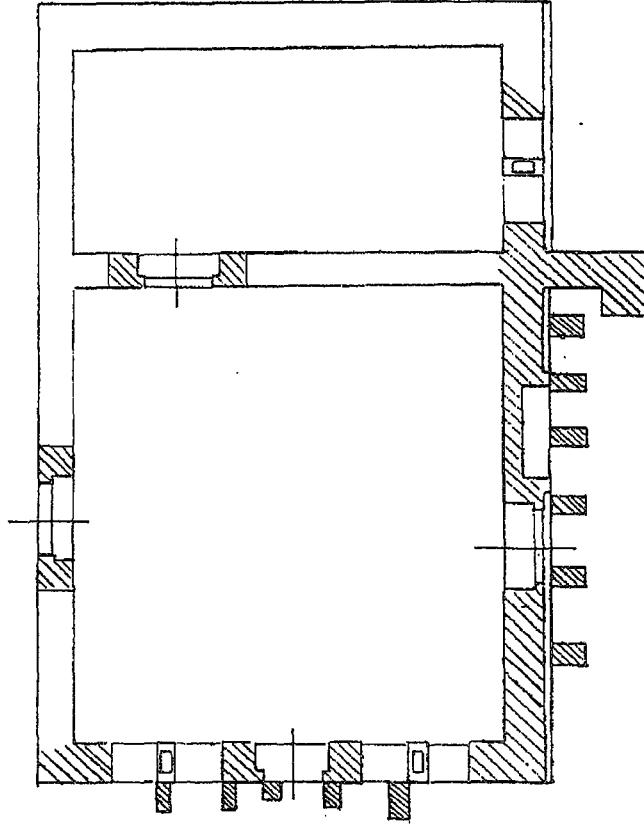
Plan 5 5 No.lu evin zemin kat planı



Plan 6 6 No.lu evin planı (Eyice 1988, Tav. XIV/1)



Plan 7 7 No.lu evin zemin kat planı



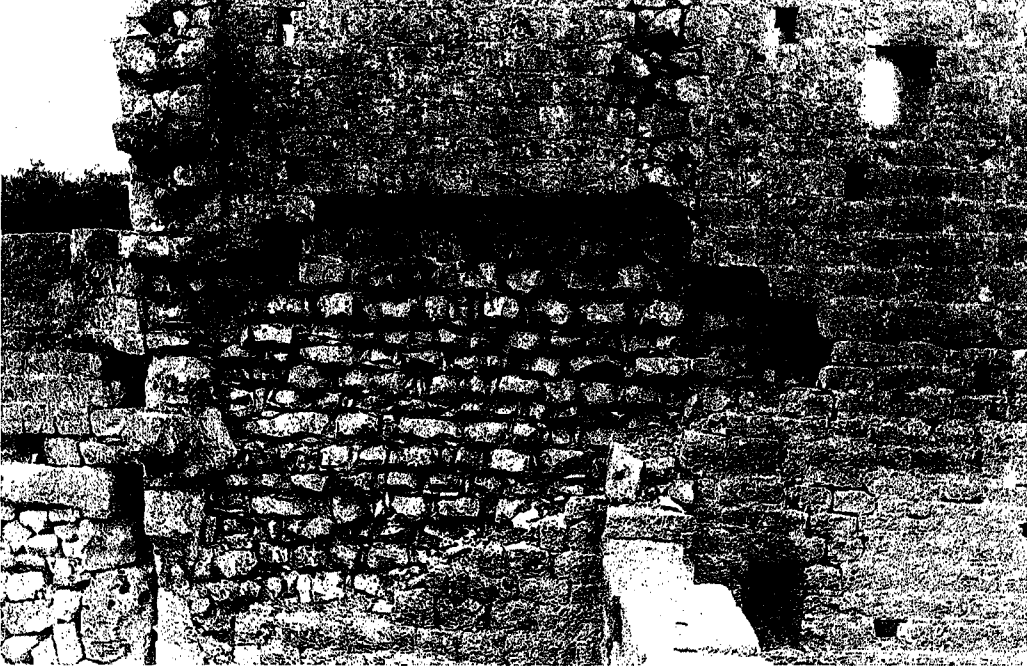
Plan 8 7 No.lu evin birinci kat planı



Resim 1 : 1 No.lu ev, genel görünüm



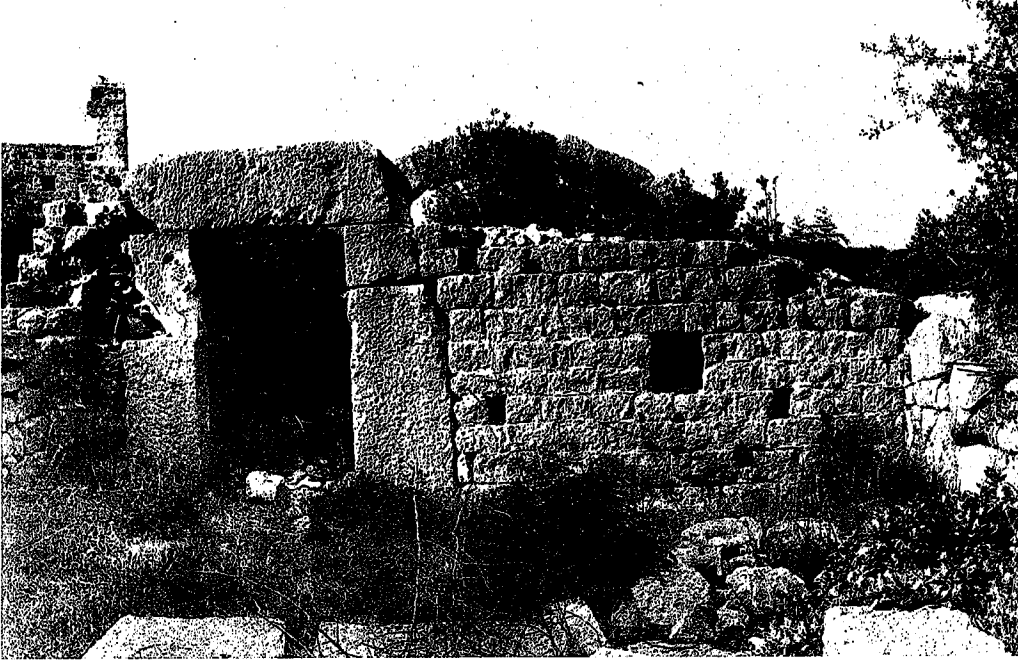
Resim 2 : 1 No.lu ev, birinci mekandaki iki kemer kaidesi



Resim 3 : 1 No.lu ev, birinci mekanın batı duvarı



Resim 4 : 3 No.lu ev, ikinci mekan



Resim 5: 3 No.lu ev, ikinci ve üçüncü mekanı ayıran duvar kalıntısı



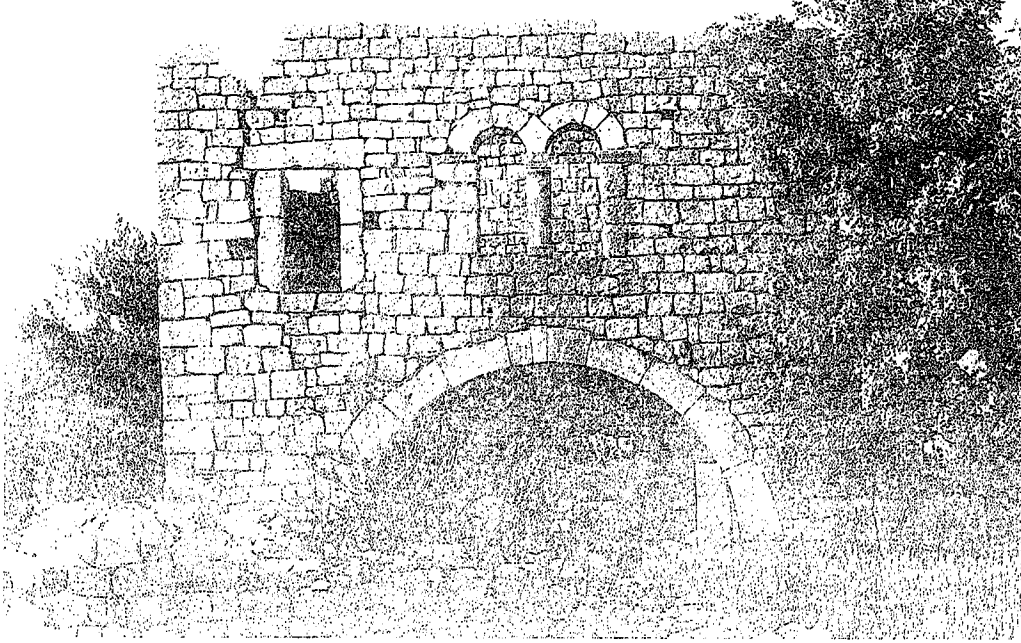
Resim 6 : 4 No.lu ev, avlu ile evi ayıran duvar



Resim 7: 4 No.lu ev, birinci mekandaki taşıyıcı kemer



Resim 8 : 5 No.lu ev, genel görünüm



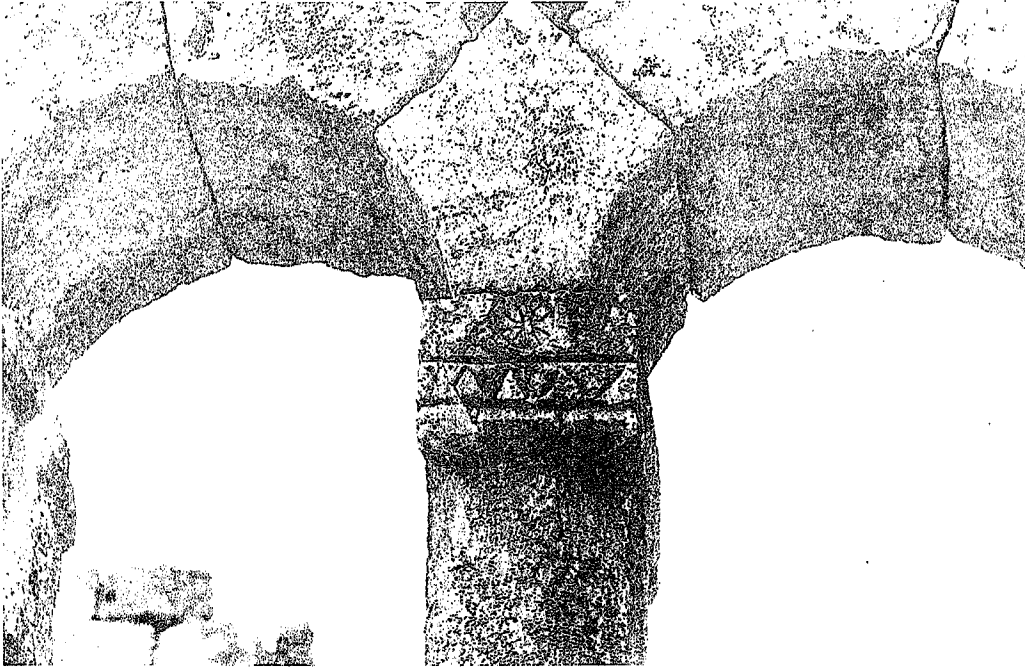
Resim 9 : 5 No.lu ev, güney cephesi



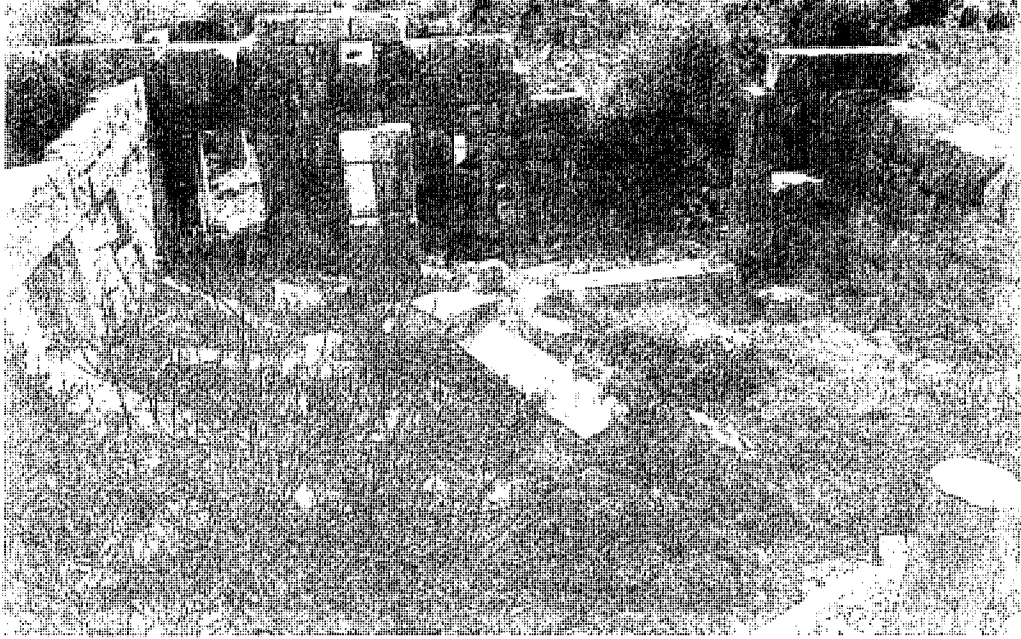
Resim 10 : 5 No.lu ev, taşıyıcı kemer



Resim 11 : 5 No.lu ev, ikiz pencere



Resim 12 5 No.lu ev, ikiz pencerenin sütun başlığı



Resim 13:6 No.lu ev, revaklı avlunun güney duvarı



Resim 14:6 No.lu ev, revaklı avlu



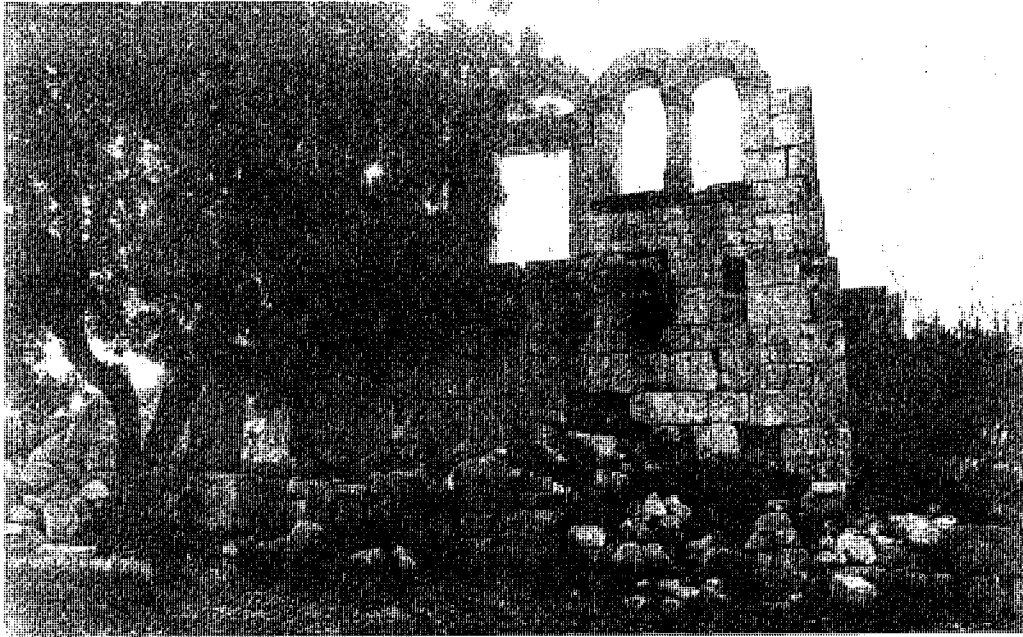
Resim 15: 6 No.lu ev, revağa ait haç motifli sütun başlığı



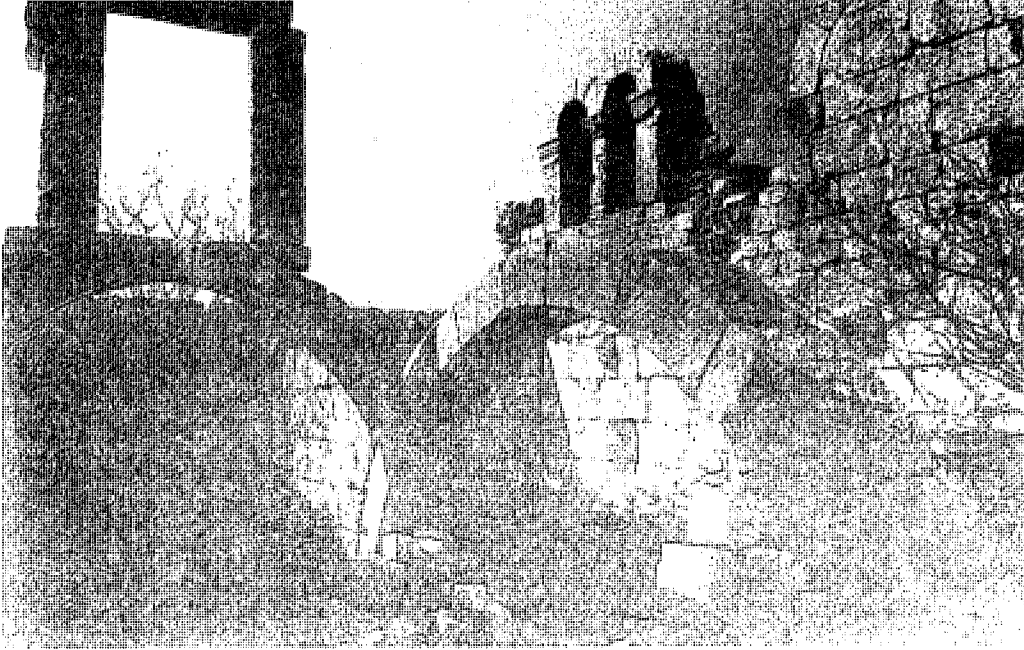
Resim 16: 6 No.lu ev, revaklı avlunun doğusunda yer alan ikiz ev



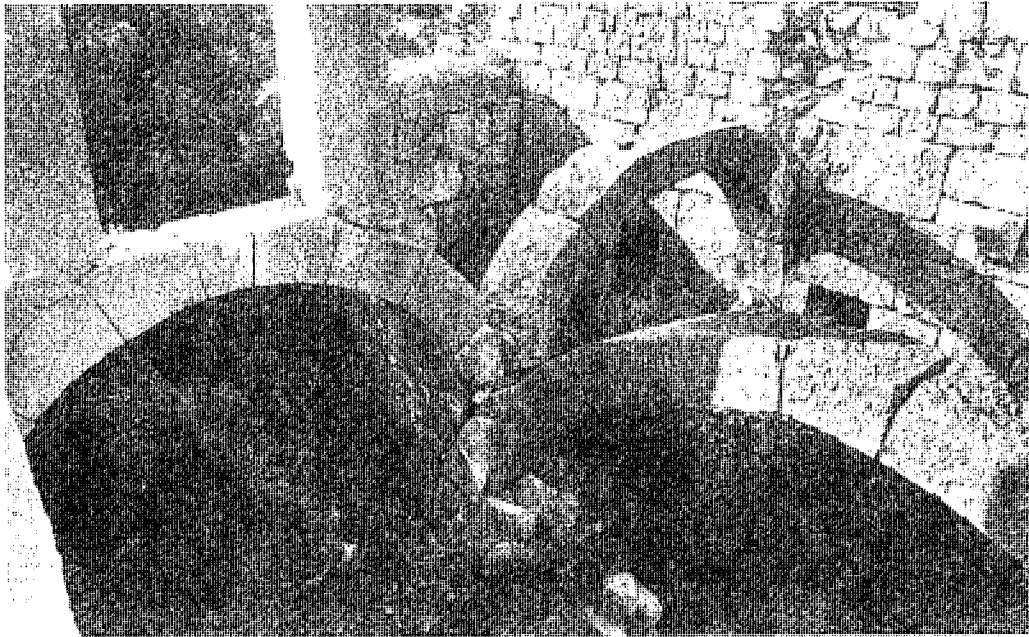
Resim 17: 7 No.lu ev, genel görünüm



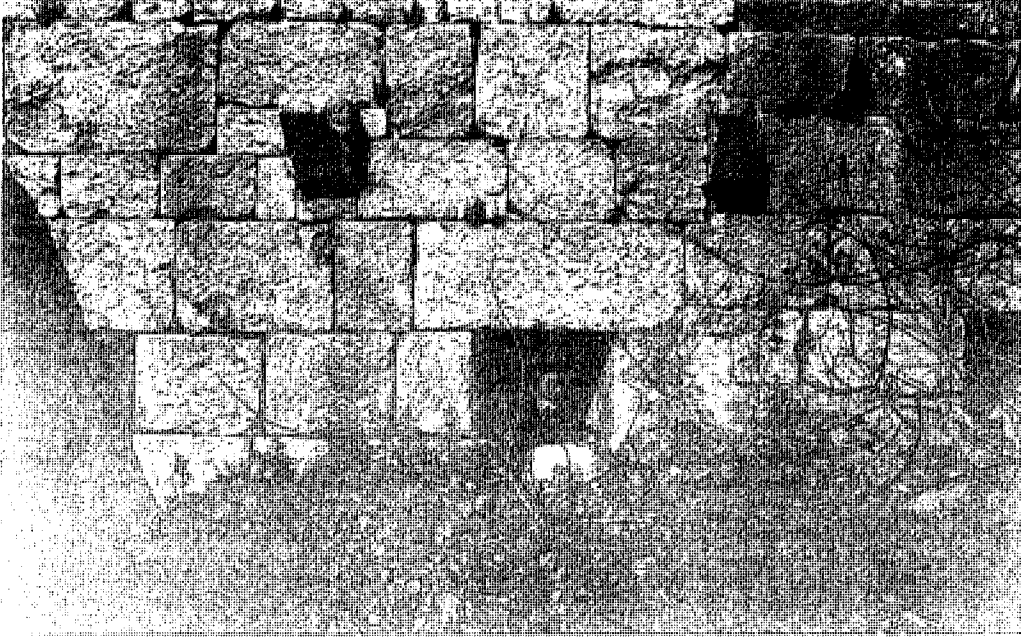
Resim 18: 7 No.lu ev, doğu cephesi



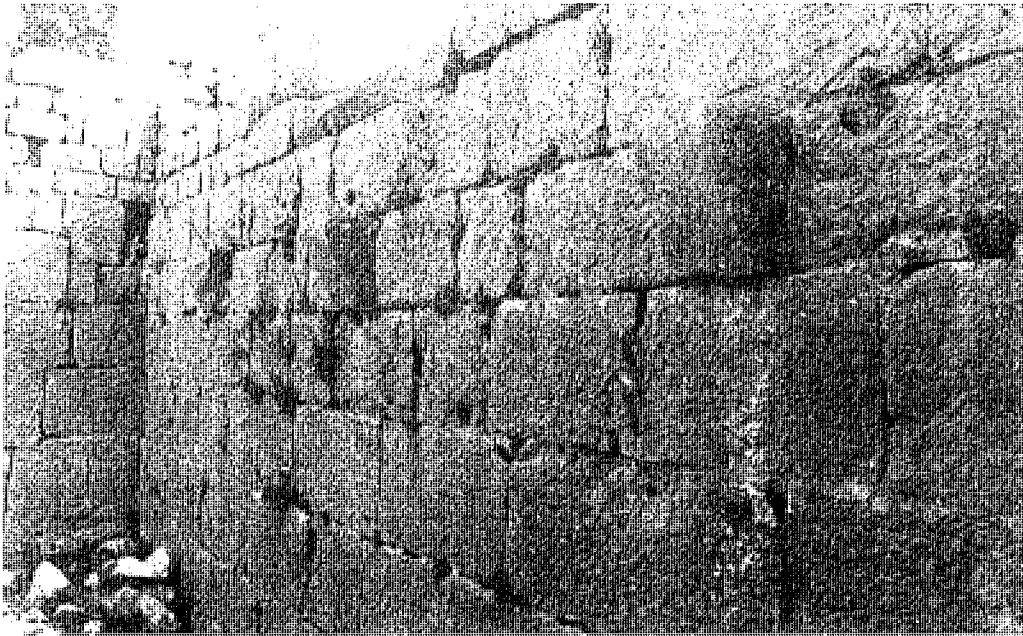
Resim 19: 7 No.lu ev, zemin katın iç mekanı



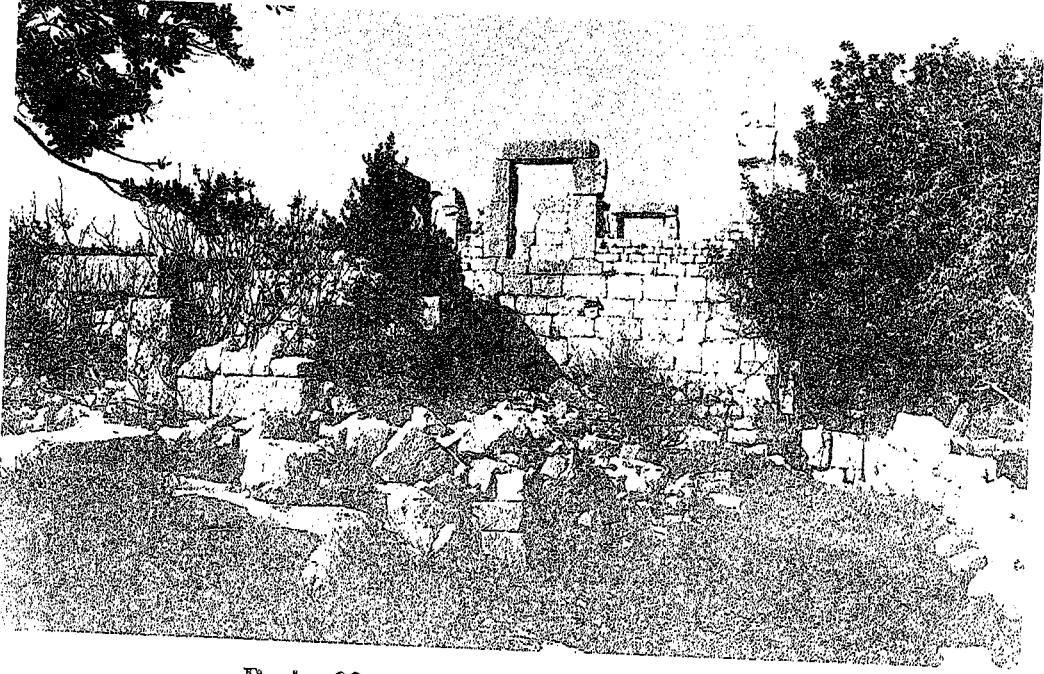
Resim 20: 7 No.lu ev, taşıyıcı kemerler



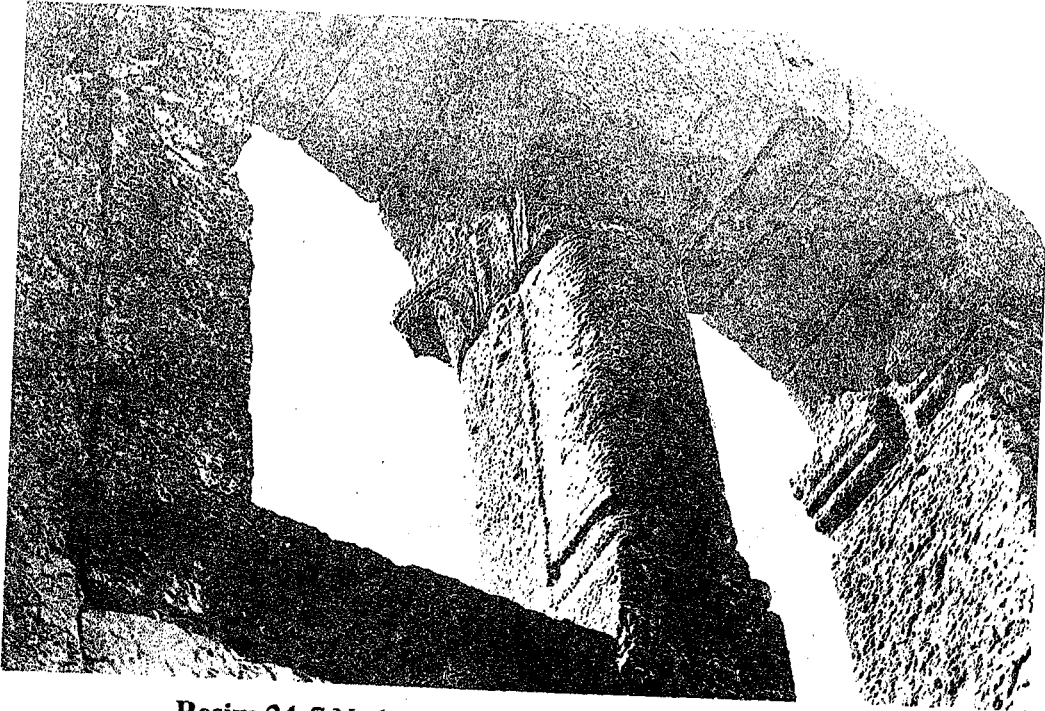
Resim 21: 7 No.lu ev, iç mekanın kuzey duvarı



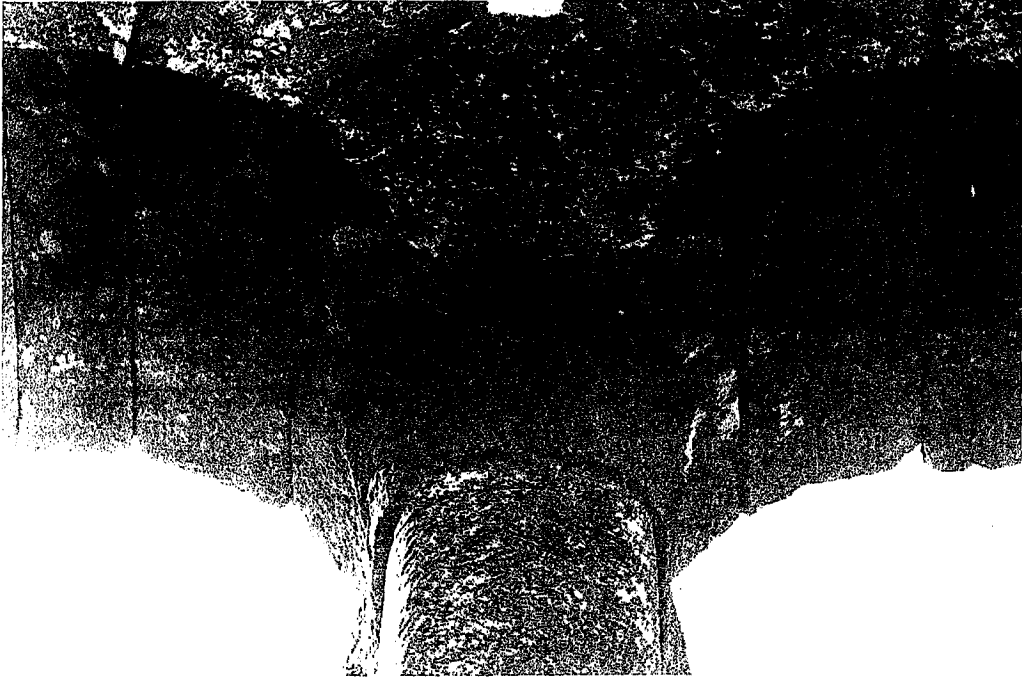
Resim 22: 7 No.lu ev, iç mekanın güney duvarı



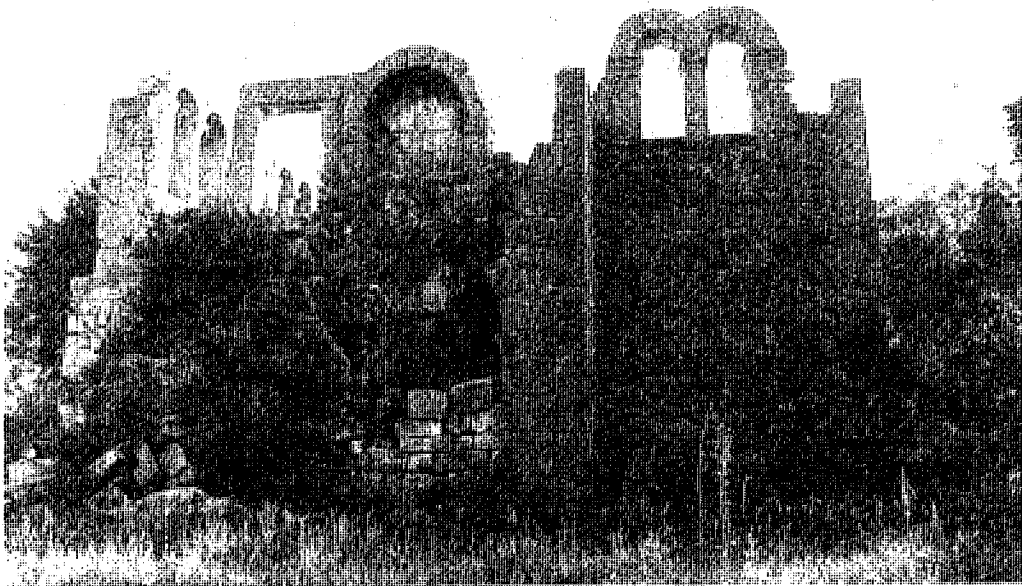
Resim 23: 7 No.lu ev, güney cephesi



Resim 24: 7 No.lu ev, doğu cephesindeki ikiz pencere



Resim 25: 7 No.lu ev, ikiz pencerenin sütun başlığı



Resim 26: 7 No.lu ev, kuzey cephesi

YÜKSEK LİSANS TEZLERİ

Kod.

- A. Fulya BODUR, XVIII. Yüzyıldan Günümüze Konya Yöresi Halıcılığı, 1984.
VII+188 sayfa, 111 dia.
- Uşun TÜKEL, Avrupa Resim Sanatında Rengin Yeri Önemi ve Farklı Kullanım Olanakları, 1984. 69+VI sayfa, 25 resim.
- Özkan ERTUĞRUL, İstanbul'da Bizans Sayfiye Sarayları, 1984.
153 sayfa.
- Üzelifat CANAV, Çağlar Boyu Cam, 1985.
- Neslihan ASUTAY, Yalova Kara Kilise, 1985.
34 sayfa, 17 plan, 22 resim.
- F1 H.Begüm AYDINOĞLU, Batı Anadolu Beylikler Dönemi Mimari Plastigi, 1986.
132 sayfa.
- F2 A.Zeynep GÜR, Taşpınar Halıcılığı, XIX.yy.'dan Günümüze Kadar, 1986.
225 sayfa.
- F3 Zübeyde Cihan ÖZSAYINER, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Bezemeli Kuran-ı Kerimler, 1986.
141 sayfa.
- F4 A.Mehmet AVUNDUK, Cihangir Camii ve Çevresinin Değerlendirilmesi, 1986.
90 sayfa, 80 planş, 5 levha, 10 desen.
- F5 Selvin SANDALCI, Hipodrom'da Yapılan Araba Yarışları, Arabacı Porphyrios ve Porphyrios Anıtları, 1986.
107 sayfa.
- F6 Orhan ÇEMBERTAŞ, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Anadolu Halk Sanatı, 1986.
182 sayfa, 77 resim.
- F7 Ferudun ÖZGÜMÜŞ, Knidos'taki Bizans Eserleri, 1987.
IV+125 sayfa
- F8 V.Belgin DEMİRSAR, Osman Hamdi'nin Tablolarında Gerçekle İlişkiler, 1987.
161 sayfa, 4 plân.
- F9 Ayten SERHADOĞLU, Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü, 1987.
82 sayfa, resim, harita, plânlar.
- F10 Feridun Nihat YOSSOFABAD, Tebriz'de Gök Mescid ve İslâm Mimarisindeki Yeri, 1987.
64 sayfa, 50 resim, 24 desen, 5 çizim.
- F11 Hamit KÜÇÜKBATIR, Altunizâde İsmail Zühtü Paşa'nın İnşa Ettirdiği Eserler, 1987.
83 sayfa, 61 resim.
- F12 Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU, Mimar Mehmed Ağa ve Eserleri, 1987.
IV+212 sayfa.
- F13 Nadia RİAHİ, Fas Halılarında Türk Halılarının Etkisi, 1988.
48 sayfa, 43+20 levha.
- F14 Enis KARAKAYA, Yurdumuzdaki Geç Helenistik ve Erken Hıristiyanlık Dönemi Hipojeleri, 1987.
217+XIII sayfa, Ayrıca 2 sayfalık ilave vardır.
- F15 Şebnem AKALIN, Karatay Han'ın Mimari Tarihi İçinde Değerlendirilmesi, 1988.
188 sayfa, 37 levha, 12 plân.
- F16 Tülay HATİPOĞLU, Demirci Halılarının Özellikleri, 1988.
121 sayfa, 27 planş.
- F17 Selda KALFAZADE, Aydınöğlü Mimarisi İçinde İsa Bey Camii'nin Değerlendirilmesi, 1988.
299 sayfa, 102 resim, 4 levha, 3 planş.
- F18 Rana MODJTEHEDİ, Alaşehir'de Mimari Mirasın Durumu, 1988.
49+VI sayfa, 46 resim, 10 planş.
- F19 Simge SARAÇ, Türkiye'de Naif Resim, 1988.
124 sayfa, 162 resim.

- F20 Buket YANAR, Süleymaniye Külliyesi Süslemelerinde Uslub Birliği, 1989.
111 sayfa, 153 resim, 41 Şekil.
- F21 Candan ŐLKŐ, Josef Strzygowski'de TŐrk Sanatı Kavramı, 1989.
154 sayfa, 4 levha.
- F22 Maide Selya ŐZDEMİR, AyaŐ TŐrk Mimarisinin Değerlendirilmesi, 1989.
130 sayfa, 8 plân, 3 kesit, 4 kroki, 128 resim.
- F23 Faruk ŞAHİN, İlk Devir Osmanlı Keramikleri Teknolojisi, 1989.
72 sayfa, 40 çizim, 53 resim.
- F24 Hakan ARLI, KŐtahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Uslubu, 1989.
190 sayfa.
- F25 SŐhendan KUMCU, Topkapı Sarayı Harem Dairesindeki Onsekizinci YŐzyıl Batı Etkili Çiçek Buketleri, 1989.
93+17 sayfa, 26+27 planş, 52 desen, 231 resim.
- F26 Filiz SANAY, TŐrk DÖnemi Çanakkale Seramiklerinin DŐnŐ ve BugŐnŐ, 1989.
262 sayfa.
- F27 Zuhal VARDAR, Ramazan Efendi ve Takyeci Camilerinin Mimari SŐslemelerinde Őslup Birliği, 1989.
35 sayfa, 48 resim.
- F28 Yılmaz BŐKTEL, Tekirdağ, Edirne, Çanakkale MŐzelerinde Bulunan Bizans Eserleri, 1989.
VI+140 sayfa.
- F29 Hakan GŐLSŐN, Mimar Vedat Bey ve Dolmabahçe Sarayı, 1990.
V+57 sayfa, 3 çizim.
- F30 GŐnŐl UZELLİ, Bulgaristan TŐrklerinde Gelenek, GŐrenek ve Giyim KuŐam, 1990.
V+112 sayfa, 134 resim, 4 harita, 6 çizim.
- F31 Ahmet SİPAHİOğLU, İznik'te İsmail Bey Hamamı ve Diğerlerinin Değerlendirilmesi, 1988.
V+189 sayfa, 2 kesit, 11 plân.
- F32 Baelhadj MAROUF, Cezayir'de Merkezi Kubbeli Camiler-Osmanlı DÖnemi, 1991.
118 sayfa, 2 harita, 13 çizim ve plân, 62 resim.
- F33 Ahmet Kâmil GÖREN, HŐseyin Avni Lifiğ, TŐrk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi, 1990.
IV+153 sayfa, 181 resim.
- F34 Yelda YALAMAN, Pantepotes Manastırı Kilisesi-Eski İmaret Camii, 1990.
117 sayfa.
- F35 T.Engin AKYŐREK, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe Sanat İlişkisi, 1991.
VI+115 sayfa.
- F36 HŐlya YILMAZ, V.K.V.Sadberk Hanım MŐzesi Bizans DÖnemi Eserleri, 1991.
185 sayfa.
- F37 Fikret ŐZTURNA, Sinan DÖnemi Sıbyan Mektepleri, 1991.
56 sayfa, 28 çizim, 63 resim.
- F38 Abdullah ABDELHAFEZ, Kahire'de Emir Toğruberdı KŐllyesi, 1991.
84 sayfa, 6 çizim, 14 Şekil, 92 resim.
- F39 Özkan EROğLU, Sur İçi Galata'sı Őzerine Bir Deneme, 1992.
V+121 sayfa.
- F40 NilgŐn ÇÖL, TavŐanlı Tarihi Kent Dokusu, 1992.
44+13+3 sayfa, 5 çizim, 95 resim, 3 plân.
- F41 İsmail Hakkı KURTULUŐ, Tekirdağ Kıyı Őeridi YŐzey Araştırması, (MŐrefte, Yukarı KalamıŐ, TepekŐy, Çınarlı, HoŐkŐy, GŐzelkŐy, GazikŐy, Uçmakdere, YenikŐy, Kumbağ, Barbaros), 1992.
II+167 sayfa, 296 resim, 20 planş.
- F42 Halenur KATIPOğLU, Manisa MŐzesindeki Bizans Eserleri İle Çevresindeki DevŐirmeler, 1992.
228 sayfa.

- F43 Arzu İYİANLAR, Vâlide Sultanların İmar Faliyetleri, 1992.
2cilt, 325 sayfa.
- F44 Feyza F. AKSU, Ondokuzuncu ve Yirminci Yüzyıl Türk Resim Sanatında Müzik Betimlemeleri, 1992.
135 sayfa, 181 resim.
- F45 Berna FATOĞLU, Geleneksel Sanatlarımızın Türk Resim Sanatına Etkisi (1938-1950 Dönemi), 1993.
129 sayfa, 77 resim.
- F46 Yavuz TİRYAKİ, Türkiye’de Yayınlanmış Türk Sanatı ile Alakalı Makaleler Bibliyografyası, 1993.
263+93 sayfa.
- F47 N.Esra DİŞÖREN, İstanbul’daki Ahşap Cami Mescit ve Tekkeler, 1993.
3 cilt, 406 sayfa.
- F48 Yasemin SUNER, Afrodisias Bizans Dönemi Heykel Okulu, 1993.
93 sayfa, 52 resim.
- F49 Cihangir YÜKSEK, İzlenimci-İfadeci Akımların Türkiye’deki Yansımaları Sorunu Üzerine Bir Deneme, 1993.
131 sayfa, 39 resim.
- F50 Şeyda ALGAÇ, Fatih Dönemi Kitap Sanatında Sayfa Tasarımı, 1994.
96 sayfa, 6 tablo, 79 çizim, 68 fotoğraf.
- F51 Sevgi GÜRTUNA, Namık İsmail, 1914 Resim Kuşağı İçindeki Yeri ve Önemi, 1994.
189 sayfa, 54 resim.
- F52 Semih ALTINÖLÇEK, İbrahim Çallı Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi, 1994.
IV+195 sayfa, 311 resim.
- F53 Kadriye F.VARDAR, İstanbul’da 18.yy.Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri, 1994.
2 cilt, 303 sayfa.
- F54 Alin TALASOĞLU, İstanbul’un Meydan Çeşmeleri, 1994.
2 cilt, 179 sayfa.
- F55 Nuh ATEŞÖZ, Dolmabahçe Sarayı Kapıları, 1994.
135 sayfa.
- F56 Alişan DURACAN, Avrupa Resim Sanatında Modern Sanatla Rönesans Sanatında Dinsel Konulu Yapıtların Karşılaştırılması, 1995.
80 sayfa, 44 resim.
- F57 Özlem KIZIL, Rönesans Resminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu, 1995.
71 sayfa.
- F58 E.Emine (Naza) DÖNMEZ, Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemenin Değerlendirilmesi, 1995.
IV+84 sayfa, 1 harita, 11 plân, 140 resim, 63 çizim, 4 levha.
- F59 Tarkan OKÇUOĞLU, Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Kubbeye Geçiş Alanının Değerlendirilmesi, 1995.
V+93 sayfa, 3 çizim, 9 plân, 110 resim.
- F 60 Rezan ÇELEBİ, Maltepe’nin Tarihi Dokusu, 1995.
61 sayfa, 17 plan.
- F 61 Rabia Emekligil ERDOĞU, Karaağaç Monografisi, 1996.
V+112+XVII sayfa, 105 levha, 7 harita, 8 vesika, 31 plan.
- F 62 Canan CİMİLLİ, Türk süsleme Sanatında 17. yüzyıl Taş Süslemesi, 1996.
VI+193 sayfa, 182+176+41 resim, 20 çizim.
- F 63 Esra Güzel ERDOĞAN, İstanbul’daki Osmanlı Yapılarında Kullanılan Devşirme Malzemenin Değerlendirilmesi, 1996.
183 sayfa, 3 plan, 586 resim.

- F 64 İlmon HANÇER, Galata ve Pera'daki Ermeni Kiliseleri, 1996.
1-3 cilt (metin, belgeler, fotoğraf albümü)
- F 65 Elif Vulaş KORTEK, Geç Dönem Osmanlı Gümüş Sanatı, 1996.
VII+103 sayfa, 102 resim.
- F 66 Sevil Avcı BABACAN, Son Devir Bizans Resim Sanatı (İstanbul'daki Paloilogoslar Devri Anıtlarında), 1996.
162+15 sayfa, 239 resim, 14 plan.
- F 67 Lalehan UTKAN, Hormisdas Sarayı Kazısı Küçük Buluntuları, 1996.
V+237 sayfa, mektuplarla 139 resim, 103 çizim.
- F 68 Zuhâl ÖZCENGİZ, 20. yüzyıl Öncü Sanatçıların Sahne (Opera Bale)Tasarımları, 1997.
125 sayfa, 121 resim.
- F 69 Elvan GÜNAY, Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler, 1997.
237 sayfa, 275 resim.
- F 70 Selman CAN, Belgelerle Çırağan Sarayı, 1997.
117 sayfa, 35 resim, 5 plan.
- F 71 Semra ARKA, 19. yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Çocuk Figürü, 1997.
220 sayfa.
- F 72 Nicole KANÇAL, Kırım Hanlarının İmar Faaliyeti ve Mezar Taşları, 1997.
193 sayfa, 9 plan, 164 fotoğraf, 2 harita, 1 levha.
- F 73 Hayri Fehmi YILMAZ, Hagios Georgios Mangana Manastırı, 1998.
IX+116+37 sayfa, 33 çizim, 249 fotoğraf.
- F 74 Gülberk BİLECİK, XVIII. yüzyıl İstanbul Hanlarının Cephe Kuruluşları, 1998.
III+104 sayfa, 1 harita, 13 plan, 30 çizim, 121+XII resim, 1 levha.
- F 75 Banu BİLGİCİOĞLU, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde Bulunan Belgelerin Sanat Tarihi Yönüyle İncelenmesi (16. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın ikinci çeyreği), 1998.X+385+12 sayfa, 21 plan.
- F 76 Süleyman Faruk GÖNCÜOĞLU, Aynalıkavak Sarayı ile Kağıthane Arasındaki Haliç Kıyı Şeridinin Tarihi Gelişimi, İskan Özellikleri ve Mimari Eserleri, 1998.
555 sayfa.
- F 77 Nurgül AKÇA, Beykoz (Merkez) ve Yalıköy Ahşap Konut Üzerine Envanter Çalışması, 1996.
267 sayfa, 302 resim, 2 harita, 5 plan.
- F 78 İbrahim ÇEŞMELİ, Kışlak Hazara Camii ve Dört Eyvan Şemasının Asya'daki Erken Gelişmesi, 1999.
128 sayfa, 106 fotoğraf, 207 çizim, 5 harita.
- F 79 Fatih ELCİL, Mudurnu'nun Tarihi Kent Dokusu, 1999.
86 sayfa, 14 plan, 125 fotoğraf, 16 çizim.
- F 80 Esra ALIÇAVUŞOĞLU, Salvador Dali'nin Sanatında Klasik Ustaların İzi (Motif, Kalıp ve Kompozisyonların Gerçeküstücü Yorumu), 1999.
IV+152 sayfa, 106 fotoğraf.
- F 81 Ayça TİRYAKİ, Dağlık Kilikia'da Karakabaklı Bizans Yerleşiminin Ev Mimarisi, 1999.
V+92 sayfa, 1 harita, 8 plan, 162 resim.
- F 82 İsmail ORMAN, İstanbul'daki XVI. yüzyıl Türbelerinin Çini süsleme Programları, 1999.
452 sayfa.
- F 83 İlkay KARATEPE, Türk Ressamlarının Etkilendiği Batılı Ressamlar, 1999.
60 sayfa, 75 resim.
- F 84 Burcu ALARSLAN, Tersane (Aynalıkavak) Sarayı'nın Yerleşim Planı ve Mimari özellikleri, 1999.
295 sayfa.
- F 85 Önder DEMİR, Belgelerle Saray-ı Cedid-i Âmire-i Edirne, 1999.
175 sayfa, 2 levha, 97 resim, 32 plan, 3 harita.

- F 86 Şennur KAYA, Büyük ve Küçük Kumla, 2000.
125 sayfa, 15 belge, 244 fotoğraf, 16 çizim, 2 levha.
- F 87 Lale YILMAZ, Zaman-Mekan İlişkisi Ekseninde Video Sanatının Gelişimi, 2000.
IV+64 sayfa, 45 resim.
- F 88 Asım KANDEMİR, Giresun Evleri Tipolojisi, 2000.
91 sayfa, 1 harita, 3 tablo, 17 plan, 127 fotoğraf.
- Ergün EĞİN, Kasımpaşa'nın Tarihi Gelişimi Özellikleri ve Mimari Eserleri, 1995.
202 sayfa.
- Hülya ATAŞLIOĞLU TEKDAL, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve Bazı Özel Koleksiyonlarda Bulunan Keramik Üşetiler, 1998.
C.I-II, VIII+208 sayfa, 30 şekil, 64 resim.
- Gülenay İLUNT, XVII. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Mitolojik Konulu Yapıtlar İkonografik Yaklaşımlar, 2001.
- Serap YÜZGÜLLER, Sacra Conversazione Betimlerinin Çözümlemesi, 2002.
X+86+29 sayfa.
- Barbaros CÜCE, Hans Sedlmayr'ın Sanat Kuramı, 2002.
IV+48 sayfa, 24 resim.
- Şebnem TARDU, Dante'nin İlahi Komedyası'nın Görsel Sanatlara Yansıması, 2002.
IX+141 sayfa.
- Ayfer İLTER, Tanzimat Sonrası Sanayi Devriminin Küçük Sanatlara Yansıması, 2002.
XVI+190 sayfa, 95 resim.
- Sezai AVANOĞLU, Ünye Evleri, 2002.
III+61 sayfa, 2 harita, 4 tablo, 18 plan, 116 resim.
- Görkem KIZILKAYAK, Antalya'da Neapolis Bazilikası, 2003.
XIII+42 sayfa, 20 çizim, 62 resim.
- Gül Beren TUNCAY, Enez'de Bizans Devri Dini Mimarisi, 2003.
XV+62 sayfa, 182 resim, 51 çizim.
- Çağla ÇAKIN, İtalyan Rönesans Heykelinde El Ayrıntısı, 2003.
51 sayfa.

DOKTORA TEZLERİ

Kod.

- TF1 Şerare YETKİN, Kafkas Halıları, 1961.
227+6 sayfa.
- TF2 Nurhan ATASOY, Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler, 1962.
4+272 sayfa.
- TF3 Semra ÖGEL, Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, 1962.
4+157 sayfa.
- TF4 Metin SÖZEN, Anadolu'da Medrese Mimarisinin Gelişmesi, 1967.
508 sayfa.
- TF5 Yıldız DEMİRİZ, Madalyonlu Örgü Motifi.Ortaçağda Yayılışı ve Menşei Hakkında Bir Deneme, 1969.
96+436 sayfa.
- TF6 Sadi DİLAVER, Anadolu'da Selçuklu Cami Mimarisinin Gelişmesi, 1970.
202 sayfa.

- TF7 Ayda (DOĞAY) AREL, 14.Yüzyılda Anadolu Türkmen Beylikleri Mimarisi, 1967.
317 sayfa.
- TF8 Ünsal YÜCEL, Kültür Tarihimize Okçuluk Sanatı ve Müesseseleri, 1971.
107 sayfa.
- TF9 Ara ALTUN, Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi, 1972.
259 sayfa.
- TF10 Zeren AKALAY, Osmanlı Tarihi İle İlgili Minyatürlü Yazmalar (Şehnameler ve Gazanameler), 1972.
415 sayfa.
- TF11 Filiz ÇAĞMAN, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 nolu Nizami Hamsesinin Minyatürleri, 1971.
195 sayfa.
- TF12 Safwan KHALAF, 12.-13.Yüzyıl Selçuklu Çıgırı İslâmi Minyatürlü Yazmaların Üslup Gelişmesi, 1974.
287 sayfa, 1 harita.
- TF13 Tülây REYHANLI (GENCEİ), Osmanlılarda Külliye Mimarisinin Gelişmesi, 1974.
475 sayfa.
- TF14 Gönül GÜREŞSEVER (CANTAY), Anadolu'da Osmanlı Devri Kervansaraylarının Gelişmesi, 1974.
III+195 sayfa.
- TF15 Ahad Paressay GODSSİ, Büyük Selçuklu Mezar Anıtlarının Gelişmesi, 1976.
256 sayfa.
- TF16 Ceyhan GÜRAN, İstanbul Hanları Mimarisi, 1976.
434 sayfa.
- TF17 Amini Akram (BAYBURDİ), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Nur Al-Dan Abd Ar-Rahman Camî'nin Eserlerindeki Minyatürlerin Üslup Gelişmesi, 1979.
247 sayfa.
- TF18 Reha GÜNAY, Geleneksel Safranbolu Evleri Oluşumu, 1978.
150 sayfa.
- TF19 Akbar BEHDJAT, Büyük Selçuklu Camii Mimarisinin Gelişmesi, 1978.
287 sayfa.
- TF20 Selçuk MÜLAYİM, Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Tezyinatın Gelişmesi, 1978.
469 sayfa.
- TF21 M.Sinan GENİM, Fetihden Lale Devrine Kadar İstanbul'un İskân Özellikleri ve Mesken Tipleri, 1980.
XXI+362 sayfa.
- TF22 Hamza GÜNDOĞDU, Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik, 1979.
VII+551+XLII+5 sayfa.
- TF23 İradj NOBAHT, İran'da Gazneli ve Selçuklu Kervansaraylarının Mimari Gelişmesi ve Anadolu Selçuklu Kervansarayları İle Bağlantısı, 1981.
106+4 sayfa, 1 harita.
- TF24 Zeki SÖNMEZ, Başlangıçtan XVI.Yüzyıla Kadar Anadolu'daki İslâm ve Türk Devri Yapılarında Çalışan Sanatkârlar, 1981.
VIII+343 sayfa.
- TF25 Tanju CANTAY, XII.-XIII.Yüzyıllarda Anadolu'da Cephe Mimarisinin Gelişmesi, 1982.
XIII+540 sayfa.
- TF26 Perran ÜSTÜNDAĞ, Sanat Tarihi Açısından Maskenin Değerlendirilmesi, 1982.
IV+284 sayfa.
- TF27 Gül DERMAN, Resimli Taş Baskısı Halk Hikayeleri, 1982.
IV+247 sayfa
- TF28 Nevber GÜRSU, Türk Kumaş Desenlerindeki Üslup Özellikleri ve Gelişimi, 1985.
2 cilt.

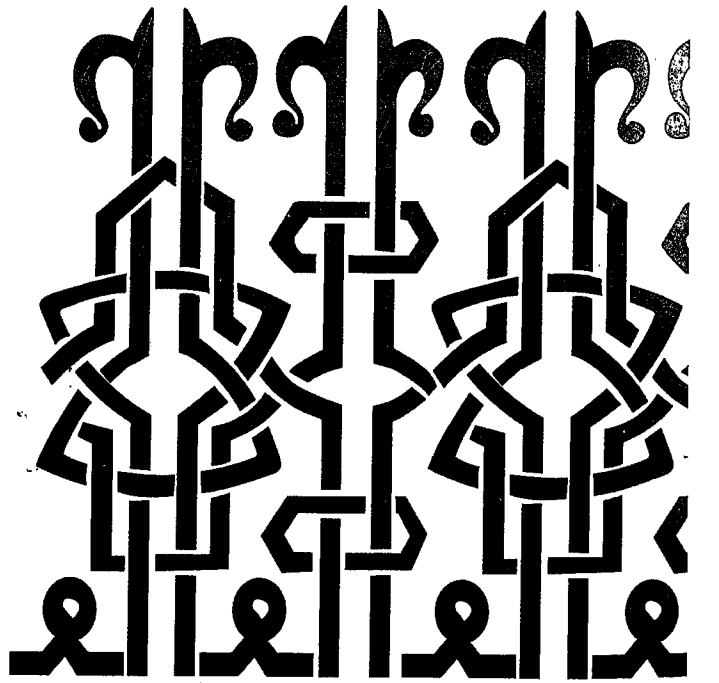
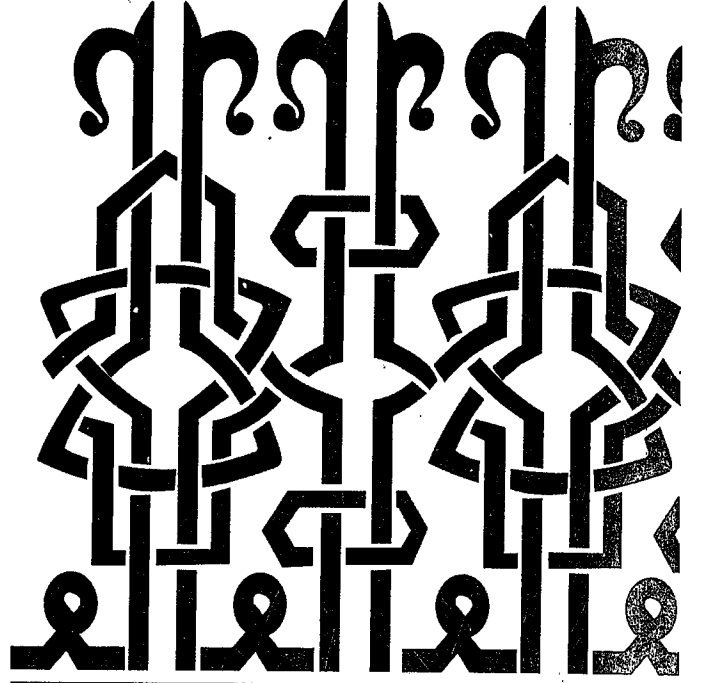
- TF29 Mehmet İTUNAY, Türkiye’de Bizans Mimarisinde Taş ve Tuğla Duvar Tekniğine Göre Tarihlendirme, 1984.
443 sayfa.
- Hülya TEZCAN, Sur-i Sultani İçinin Bizans Devri Arkeolojisi
 - Siavash GHANDI, Bizans Sanatındaki Sasani Motifleri, 1983
292 sayfa, 123 resim.
 - Tayfun AKKAYA, Selymbria (Silivri) Tarih İçindeki Gelişimi ve Eski Eserleri,
263 resim
 - Zeynep İNANKUR, Avrupa Resminde Manzara, 1983, (Sosyal Bilimler’e teslim edildi. Ed.Fak.’de yok.)
 - Gül İREPOĞLU, Feyhaman Duran, 1983, (Sosyal Bilimler’e teslim edildi. Ed.Fak.’de yok.)
 - Feryal İREZ, Osmanlı Saray Mobilyası, 1983, (Sosyal Bilimler’e teslim edildi. Ed.Fak.’de yok.)
 - Banu MAHİR, Saz Üslubu, 1983, (Sosyal Bilimler’e teslim edildi. Ed.Fak.’de yok.) 230 sayfa, 234 resim
- TF30 Engin BEKSAÇ, Valazquez’in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar, 1986.
161 sayfa.
- TF31 Netice YILDIZ, İngiliz-Osmanlı Sanat Eserleri Alış-Verişi (1583-1914), 1987.
552 sayfa.
- TF32 Tahsin Ömer TAHAOĞLU, İstanbul’da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi, 1988.
V+515+VIII sayfa.
- TF33 Özkan ERTUĞRUL, İstanbul’da Bizans Devri Su Mimarisi, 1989.
503 sayfa.
- TF34 Candan NEMLİOĞLU, 15.,16. ve 17. yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalemışleri, 1989.
387 sayfa 717 resim,111 plan, 12 desen.
- TF35 Uşun TÜKEL, Beyân-ı Menâzil’in Resim Dili: Bir Yapısal Çözümleme, 1990.
V+139 sayfa, 7 çizim, 93 resim.
- TF36 Zühre İNDİRKAŞ, Türkler’de Taç Geleneği, 1990.
III+101 sayfa, 5 çizim, 9 plân, 130 resim.
- TF37 Duygu ERKMEN, Bir XIX. Yüzyıl Fransız Sanatçısı: Rodin, 1990.
II+92 sayfa, 121 resim.
- TF38 Deniz ESEMENLİ, Sinop İli Türk Dönemi Mimarisi, 1990.
VII+311 sayfa.
- TF39 Baha TANMAN, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, 1990.
- TF40 Bülent AKSOY, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılar’da Müzik, 1991.
346 sayfa.
- TF41 Hasan SALİH, Irak’ta Türk Mimarisi, Selçuklu ve Zengiler Devri, 1992.
117 sayfa.
- TF42 Bedri YALMAN, Bursa Yeşil Cami Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler, 1991.
C.1: V+599 sayfa, C.2869 şekil, 419 resim.
- TF43 Nilgün ÖZAYTEN, Batı’da Objektif Sanat/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, 1992.
III+184 sayfa, 44 resim.
- TF44 Bülent BİLGİN, Türk Saray Mimarisinin Gelişmesi Çerçevesinde Yıldız Sarayı, 1993.
414 sayfa.
- TF45 Zübeyde Cihan ÖZSAYINER, Mimar Sinan’ın İstanbul’daki Cami ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı, 1992.
316 sayfa.
- TF46 Sitare Turan BAKIR, İznik Çinileri ve Gülbekyan Müzesi Koleksiyonu, 1993.

- TF47 Nuran GÜLENDAM, Edirne Selimiye Camii Kalem İşleri ve Devir Uslûbu, 1994.
159 sayfa, 246 resim, 4 çizim.
- TF48 Nur TAVİLOĞLU, XVI.yy.Osmanlı Kur'anlarının Sayfa Düzenlemesi, 1994.
III+130 sayfa, 142 resim, 85 çizim.
- TF49 Minako (Mizuno) YAMANLAR, İslâm Sanatlarında Taht Sahneleri,Taht Sahnelerini Oluşturan Ögeler Üzerine İncelemeler, 1994.
93 sayfa, 95 resim.
- TF50 Abdullah Atia ABDÜLHAFİZ, Osmanlı Döneminde İstanbul İle Kahire Arasında Mimari Etkileşimler, 1994.
2 cilt.
- TF51 Lale (BABAĞLU) BALKIŞ, 16.-18.yy'larda Avusturya Sanatında Türkler, 1994.
IV+145 sayfa, 109 resim.
- TF52 Nevzat ATALAY, Son 20 Yılda Türk Heykel Sanatımızdaki Gelişmenin Değerlendirilmesi, 1994.
140 sayfa, 77 resim.
- TF53 Zeynep (TARIM) ERTUĞ, Osmanlı Devletinde XVI.yy.Cülûs ve Cenaze Törenleri, 1995.
146+3 sayfa, 52 planş.
- TF54 Faruk K.ŞAHİN, Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi, 1991.
186 sayfa, Çizim
- TF55 A.Ali'n (KARAMÜRSEL) GÜVEN, XV.Yüzyıl Osmanlı Mezartaşları (İznik-Bursa-Edirne-İstanbul), 1995.
342 resim.
- TF56 Sühendan KUMCU İLAL, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultan Süleyman Han Minyatürlerinin Doğa ve Bitki Örtüsünün İncelenmesi, 1995.
61+54+22 sayfa, 2 harita, 120 resim.
- TF57 Candan ÜLKÜ, Ejderhanın Motif Olarak Gelişimi ve Osmanlı Sanatında Kullanımı (1453-1600), 1995.
297 sayfa,56 levha.
- TF58 Tülin ÇORUHLU, Osmanlı Koruyucu Silahlarında Süslemeler ve Teknikler (Askeri Müzeden Örnekler İle), 1995.
510 sayfa.
- TF59 Gönül UZELLİ, XVII.-XIX.yy'larda Rus Resim Sanatı, 1995.
612 sayfa.
- TF60 T.Engin AKYÜREK, Kariye Pareklesion'u;Bir Mezar Şapeli Olarak İkonografik Programının Yorumlanması ve İşlevi, 1995.
6+229 sayfa, 7 plan, 68 resim, 14 planş.
- TF 61 Ahmet Kamil GÖREN, Türk Resminde "1914 Kuşağı" Sanatçıları'nın İnsan Figürü Sorunu, 1995.
VIII+469 sayfa, 172 levha.
- TF 62 Selda Kalfazede ERTUĞRUL, Anadolu'da Aydınöğulları Dönemi Mimarisi, 1996.
6+527 sayfa.
- TF 63 V.Belgin DEMİRSAR-ARLI, İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Bulunan Figürlü Seramiklerin Değerlendirilmesi, 1996.
161 sayfa.
- TF 64 Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU, İstanbul'da XVII. Yüzyıl Külliyesi, 1996.
2 cilt, I. metin, V+304 s, II. çizimler ve resimler, 55 çizim, 312 resim.
- TF 65 Simge SARAÇ, Türk Tahtları, 1996.
163 sayfa, 144 resim.
- TF 66 Abdullah Mehmet AVUNDUK, Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Ağaç Sanatı, 1996.

- 455 sayfa, 1-2 cilt, (metin-katalog, planlar-resimler-desenler).
- TF 67 Salah Aldin JİMDAR, Osmanlı Döneminde Hat Sanatının Gelişmesi, 1996.
III+235 sayfa, 67 resim.
- TF 68 Şebnem AKALIN, Osmanlı Kuyumculuğunda Kemer ve Kemer Tokaları, 1996.
233 sayfa, 10 tablo, 184 resim.
- TF 69 Sevgi GÜRTUNA, Osmanlı Kadın Giysisi, 1997.
138 sayfa, 192 resim.
- TF 70 Nihat ERGİN, Yıldız Sarayı'ndaki Müzik (Yıldız Sarayı Kütüphanesi Koleksiyonu ve Saraya İthaf Edilen Elyazması Besteler), 1997.
188 sayfa+36 sayfa, 8 resim.
- TF 71 Feridun NAHİDE-AZAR, Merağa'nın Tarihi Dokusu, 1997.
332 sayfa.
- TF 72 Kadir TOPBAŞ, Hıdiv Kasrı ve Boğaziçi Sivil Mimarisindeki Yeri, 1997.
XVII+224 sayfa, 9 şekil, 1 harita, 59 çizim, 374 resim.
- TF 73 Cavidan GÖKSOY, Veliht Yusuf İzzeddin Efendi Köşklerinin XIX. Yüzyıl Türk Sanatı İçinde Değerlendirilmesi, 1997.
IV+152 sayfa, 2 harita, 26 plan, 7 kesit, 24 planş, 201 resim.
- TF 74 Doğan YAVAŞ, Mir'ât-ı İstanbul, 1997.
434 sayfa, 36 fotoğraf.
- TF 75 Ferudun ÖZGÜMÜŞ, Anadolu'da Kiliseye Çevrilmiş Yunan ve Roma Tapınakları, 1994.
V+II+487 sayfa.
- TF 76 Hüseyin AKILLI, Edirne Osmanlı Mezarlıklarının Restorasyon ve Konservasyon Işığı altında Değerlendirilmesi, 1998.
Metin, levha (1-2 cilt).
- TF 77 Semih ALTINÖLÇEK, XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına Kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni, 1999.
VII+234 sayfa, 129 resim.
- TF 78 Nilgün ÇÖL, XV-XVI.Yüzyıllarda İstanbul'da Kent Dokusu-Yapı Kuruluşları İlişkisi, 1999.
IV+279 sayfa, 34 harita, 12 gravür, 46 plan, 157 resim.
- TF 79 Vera BULGURLU, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndeki Bir Grup Bizans Kurşun Mührünün Değerlendirilmesi, 1998.
481 sayfa, 85 levha, (metin ve görsel malzeme).
- TF 80 İlmon HANÇER, Ermeni Minyatür Sanatında İstanbul Okulu, 2000.
III+232 sayfa, 288 fotoğraf.
- TF 81 F.Kadriye VARDAR, Timurlu Çini Sanatının Çağı ve Çevresi İçindeki Değerlendirilmesi, 2000.
Cilt I+II, 268 sayfa, 1 harita, 186+LXIV fotoğraf.
- TF 82 Şeyda ALGAÇ, Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Tezhip Sanatı (XIII-XV.Yüzyıllar), 2000.
I-II cilt, XI+204 sayfa, 320 fotoğraf, 67 çizim.
- TF 83 Alin TALASOĞLU, XVI.Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatında Şehir Kuruluşları ve Mimarlıkla İlişkisi, 2000.
I-II cilt, V+382 sayfa, 256 fotoğraf.
- TF 84 Semra ARKA, Rönesans Dönemi Avrupa Resminde Mimarinin Kullanımı, 2001.
XIV+184 sayfa.
- TF 85 E. Emine DÖNMEZ, Türk Çini Sanatının Sürekliliği içinde XVII.Yüzyıl Eserlerinin Yeri, 2001.
I-II cilt, 296 sayfa, 18 plan, 28 çizim, 254 resim.
- TD20* Yılmaz BÜKTEL, Studios Manastırı Bazilikası'nın Üst Örtü Problemi 1995.
VI+218 sayfa, 34 şekil, 54 dia, 71 resim.
- TD26* Tarkan OKÇUOĞLU, 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 2000.

- IV+208 sayfa, 15 plan, 203 resim.
- Hatice Özyurt ÖZCAN, Bizans Dini Mimarisinde Kiborion Tipinin İstanbul ve Anadolu'daki Örnekleri Işığında Değerlendirilmesi, 2002.
- XVIII+181 sayfa, 168 resim, 31 plan.
- Emine Önel KURT, 1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı, 2002.
- X+147 sayfa.
- Selman CAN, Osmanlı Mimarlık Teşkilatının XIX. Yüzyıldaki Değişim Süreci ve Eserleri ile Mimar Seyyid Abdulhalim Efendi, 2002.
- XIV+99 sayfa, 48 resim, 7 plan, 9 belge.

* Edebiyat Fakültesi Genel Kitaplığı'nda Arkeoloji Bölümü kodu verilmiştir.



Kitabın Satış Fiyatı : 12.000.000.-TL.
Öğrenciye İnd. Satış Fiyatı : 9.600.000.-TL.