



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



Yıl : 2013

Sayı: 31

ISSN: 1300- 9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ



Prof. Dr. Zafer BAYBURTLUOĞLU
Özel SAYISI

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

YIL : 2013

SAYI : 31

ISSN: 1300-9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
DERGİSİ

“Bilimsel Hakemli Bir Dergidir”

- Yılda İki Sayı Olmak Üzere Ağustos ve Aralık Aylarında Yayınlanır -

ERZURUM - 2013

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**

Sayı/ Number 30 Kış /Winter 2013

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

Sahibi / Owner

Yönetim Kurulu Adına
Enstitü Müdürü
Prof.Dr. Haldun ÖZKAN

İngilizce Editörü /

Foreign Language Editor
Doç.Dr. Ahmet BEŞE

Yayın Yönetmeni / Editor

Yrd.Doç.Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

Teknik Redaksiyon /

Technical Reduction
Arş.Gör. Muhammet L. KINDİĞİLİ

Yayın Kurulu /

Editorial Board

Prof.Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof.Dr. Süleyman ÇİĞDEM
Doç.Dr. Nurettin ÖZTÜRK

Yazı İşleri /

Editorial Secretary

İlyas GÜNDAL

Yazışma Adresi / Correspondence

Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
25240 – ERZURUM
Tel: 0 442 236 09 76
e-mail : gsem@atauni.edu.tr

Baskı / Press

Mega Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti., Erzurum
Tel. 0 442 234 60 76 – 233 96 94 megaofset@gmail.com

Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

DERGİ HAKEM KURULU

Prof.Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Prof.Dr. Abdullah UZ	(Akdeniz Üniversitesi)
Prof.Dr. Abdüsselam ULUÇAM	(Batman Üniversitesi)
Prof.Dr. Adnan DİLER	(Muğla Üniversitesi)
Prof.Dr. Adnan TEPECİK	(Başkent Üniversitesi)
Prof.Dr. Ahmet Ali BAYHAN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Ali Osman UYSAL	(O. Mart Üniversitesi)
Prof.Dr. Ara ALTUN	(İstanbul Üniversitesi)
Prof.Dr. Aydın UĞURLU	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof.Dr. Ayten ER	(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Babek KURBANOV	(Gaziantep Üniversitesi)
Prof.Dr. Başak İPEKOĞLU	(İzmir İleri Teknoloji Enstitüsü)
Prof.Dr. Bekir DENİZ	(Akdeniz Üniversitesi)
Prof.Dr. Bülent VARDAR	(Marmara Üniversitesi)
Prof.Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN	(Kemerburgaz Üniversitesi)
Prof.Dr. Dilaver DÜZGÜN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Fahri IŞIK	(Burdur Üniversitesi)
Prof.Dr. Faruk TAŞKALE	(Mimar Sinan Üniversitesi)
Prof.Dr. Gonca İlbeyi DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof.Dr. Gülçin Yahya KAÇAR	(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Hakkı CANUN	(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Haldun ÖZKAN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Haşim KARPUZ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof.Dr. Hüseyin YURTTAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Hüsrev SUBAŞI	(F. Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Prof.Dr. Kıymet GİRAY	(Ankara Üniversitesi)
Prof.Dr. M. Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. M. KARAOSMANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Mehmet İNBAŞI	(Erciyes Üniversitesi)
Prof.Dr. Mehmet KAVUKÇU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Muhittin SERİN	(Marmara Üniversitesi)
Prof.Dr. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof.Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Necati GEDİKLİ	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof.Dr. Nevzat Hafis YANIK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Nusret ÇAM	(Ankara Üniversitesi)
Prof.Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof.Dr. Oktay BELLİ	(İstanbul Üniversitesi)
Prof.Dr. Özer KANBUROĞLU	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof.Dr. Recai KARAHAN	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Prof.Dr. Remzi YAĞCI	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof.Dr. Reşat BAŞAR	(İzmit Yüksek Teknoloji Enst.)

Prof.Dr. Sabri YENER	(Ordu Üniversitesi)
Prof.Dr. Selçuk MÜLAYİM	(Marmara Üniversitesi)
Prof.Dr. Simber ATAY	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof.Dr. Süleyman ÇİĞDEM	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Turgut KARABEY	(Erzincan Üniversitesi)
Prof.Dr. Yılmaz ÖZBEK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof.Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç.Dr. A.Osman ALAKUŞ	(Dicle Üniversitesi)
Doç.Dr. Abdulkadir YILMAZ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Ahmet BEŞE	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Ahmet SARI	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Doç.Dr. Ali Murat AKTEMUR	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Erol KILIÇ	(Akdeniz Üniversitesi)
Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Fikri SALMAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Hakikat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Mehmet IŞIKLI	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Mehmet ÖNAL	(Harran Üniversitesi)
Doç.Dr. Mete DEMİRBAŞ	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç.Dr. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç.Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Nurettin KOÇHAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Nurettin ÖZTÜRK	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Selma ELYILDIRIM	(Gazi Üniversitesi)
Doç.Dr. Yakup GÖKTAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç.Dr. Yusuf ÇETİN	(Ağrı İ.Ç.Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Adem ÇELİK	(Mustafa Kemal Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Cemal SEVİNDİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Gürsan SARAÇ	(Muğla Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. İsmail TETİKÇİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Korkmaz MERAL	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Mustafa BEYAZIT	(Pamukkale Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Salih DENLİ	(Kemerburgaz Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Serhat YENER	(Ordu Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Yusuf BİLEN	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd.Doç.Dr. Zerrin KÖŞKLÜ	(Atatürk Üniversitesi)

Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri
Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995 den beri ISSN 1300-9206 Süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayımlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sosyal bilimlerin farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayımlanır.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların incelenme ve değerlendirilmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasını geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayımlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu “Yeni Yazım Kılavuzu” ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekir.

7. Yazılar, sadece makalenin adı, yazarın akademik unvanı, görevi, bağlı olduğu kuruluşu, eposta ve telefon numaralarını belirten bir dış kapak sayfası eklenerek 3 kopya çıktı ve CD kaydıyla birlikte enstitümüz adresine teslim edilmelidir. (Resim grafik ve benzerlerinin ayrı bir dosya halinde ve JPG formatında kaydedilmesi gereklidir.)

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayım birliği açısından zorunludur.

1. Yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi belirtilmelidir.

2. Makaleler 10-12 kelimeyi geçmeyen ana başlık, 200 kelimeyi geçmeyen Özet, 3-10 kelime arasında Anahtar kelimeler yazılmalıdır. Türkçe başlığın tümü büyük harflerle, İngilizce başlığın ise sadece ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

3. Makale başlığı ve yazar ismi, özet, anahtar kelimeler, makalenin İngilizce başlığı, abstract, keywords, makale metni, kaynakça, ekler sırası ile yazılmalıdır.

4. Yazı Microsoft Word yazılım programı ile Times New Roman 11 punto, ile 1.15 satır aralıklı, metin ebadı 13x 20 cm. ölçülerinde 20 sayfayı geçmeyecek şekilde tek sütun halinde hazırlanarak teslim edilmelidir. Dipnotlar 10 punto ile tek satır aralığıyla yazılmalıdır.

5. Şekil ve Tablolar her biri ayrı bir sayfada ve sayfa sırası takip edilmek suretiyle verilmelidir. Şekil adı, şeklin altında, tablo başlığı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil ve tablo numaraları 1, 2, 3, ... gibi verilmelidir.

6. Yararlanılan kaynaklar, eğer varsa notlardan sonra ayrı bir sayfada “Kaynakça” başlığı altında verilmelidir. Kaynakça göstermek zorunludur. Makale yazım kurallarının ayrıntıları için bakınız.

<http://www.atauni.edu.tr/#sayfa=makale-yazim-kurallari>

İÇİNDEKİLER

Prof.Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Prof.Dr. Zafer Bayburtluoğlu'nun Hayatı ve Eserleri

Prof.Dr. Zafer Bayburtluoğlu's Life and His Works

(1 -13)

Yrd.Doç.Dr. Yusuf BİLEN

Hattat Kevkeb Mehmed Efendi'nin Talebesi Hattat Derviş Hüseyin Efendi'ye

Ait Bir Kur'ân-ı Kerim

A Student of Hattat Kevkeb Mehmet Efendi A Qur'an which Belongs to

Hattat Derviş Hüseyin Efendi

(15-29)

Doç.Dr. Mustafa BULAT

Araş. Gör. Serap BULAT

Ek.Öğr.Elm. Barış AYDIN

Alexander Calder'in Açık Yapıtları (1898 –1976)

The Open Productions of Alexander Calder (1898-1976)

(31-49)

Doç.Dr. Nursen ÖZKUL FINDIK

Yrd.Doç.Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

Gümüşhane/ Dölek Köyünde Çömlekçilik

Pottery at Village Dölek/Gümüşhane

(51-67)

Doç.Dr. Nurettin KOÇHAN

Kyzikos, Hellespontus'da Bir Eyalet Merkezi

Cyzicus, the Center of a State in Hellespontus

(69-91)

Öğr.Gör.Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

Rus Non-Konformizmi
Russian Non-Comformism
(93-118)

Prof.Dr. Haldun ÖZKAN

Bayburt Dağçatı Köyü Camii ve Çeşmesi
Bayburt Dağçatı Village Mosque and the Fountain
(119-135)

Doç.Dr. Nurettin ÖZTÜRK

Oya ASLAN
Yumurtalık Mozaïği
The Mosaic of Yumurtalık
(137-154)

Cemal SEVİNDİ

Ali Yalçın TAVUKÇU

Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri (Şenkaya-Erzurum)
Şirvaz Castle and Rock Arts (Şenkaya-Erzurum)
(155-173)

Doç.Dr. Bilal SEZER

Öğr.Gör. Pelin Güleda KARADENİZ

Erzurum'da Hat Geleneği ve Hattat Tahtacıade
Mustafa Fehim Efendi
Line Tradition in Erzurum and Calligrapher Tahtacıade
Mustafa Fehim Efendi
(175-193)

Yrd.Doç.Dr. Yasin Topaloğlu

Erzurum Kalelerinde Kullanılan Kiklopik Duvar Tekniği

Cyclopean Wall Technique used in Erzurum Castles

(195-222)

Prof.Dr. Huseyin YURTTAŞ

Prof.Dr. Haldun ÖZKAN

Yrd.Doç.Dr.Zerrin KÖŞKLÜ

Arş.Gör. Muhammet Lütfü KINDİĞILI

Kemah ve Kemah Kalesi Kazıları

Kemah and Excavations of Kemah Castle

(223-248)

**PROF.DR. ZAFER BAYBURTLUOĞLU'NUN
HAYATI ve ESERLERİ**

Hüseyin YURTTAŞ

Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü

hyurttas@atauni.edu.tr

Öz

Prof.Dr. Zafer Bayburtluoğlu, 30 Ağustos 1945 yılında Giresun ilinin Şebinkarahisar İlçesinde doğdu. 1968 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Çeşitli kazılara katıldı. Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesinde görev aldı. "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni" konulu doktora çalışmasını 1972 yılında tamamladı. 1977 yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümüne asistan olarak girdi. 1982 yılında Doçent, 1989 yılında Profesörlüğe yükseldi. 1993 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kurucu Dekanlığı görevine atandı. Evli ve iki çocuk babası Prof.Dr. Zafer BAYBURTLUOĞLU, 2001 yılı 19 Kasım'ında aramızdan ayrıldı. Anadolu Selçuklu Sanatı ve mimarlık konusundaki çalışmaları ve yayınladığı eserler ile Türk Sanat Tarihine hizmet etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bayburtluoğlu, Anadolu Selçuklu, Erzurum, Kayseri

Prof.Dr. Zafer Bayburtluoğlu's Life and His Works

Abstract

Professor Doctor Zafer Bayburtluoğlu was born in Şebinkarahisar district of Giresun on August 30, 1945. He graduated Faculty of Language History and Geography, Ankara University, in 1968. He took part in numerous excavations. He was in charge of general directorate for foundations in the department of monument and construction. He completed his PhD entitled "Front Facade System in a Great Programmed Structures of Anatolian Seljuk Period" in 1972. He worked as a research assistant at Atatürk University, Faculty of Arts, Department of Art History in 1977. He became an associate professor in 1982, and full Professor in 1989. He was

nominated the deanship in Faculty of Fine Arts, Erciyes University, in 1993. Professor Doctor Zafer Bayburtluoğlu was married and had two children. He died on November 19, 2001. He had served Turkish Art History, and he academically contributed to the field of art and architecture of Anatolian Seljuk with his seminars, conferences and publications.

Keywords: Bayburtluoğlu, Anatolian Seljuk, Erzurum, Kayseri.

30 Ağustos1945 yılında Giresun ilinin Şebinkarahisar İlçesinde doğdu. Aynı ilçede başladığı ilkokulu Gümüşhane’de, ortaokulunu ise Şebinkarahisar’da tamamladı. İstanbul Haydarpaşa Lisesinde başladığı lise öğrenimini ise Ankara Kurtuluş Lisesinde bitirdi. 1964-1965 öğretim yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümüne girdi. Yükseköğrenimini aynı fakültede 1968 yılında tamamladı. Fakülte öğrenimi sırasında ve daha sonraki yıllarda; 1965 yılında Ord.Prof.Dr. Ekrem Akurgal’ın yürüttüğü Pitane (Çandarlı), Smyrna (Bayraklı) ve Erythrai (Çeşme), 1966 yılında Başbakanlık Kültür Müsteşarlığının yürüttüğü Kubadabad ve 1971-1973 yılları arasında Prof.Dr. Cevdet Bayburtluoğlu’nun başkanlığında Arykanda kazılarında katıldı.

1968-1969 öğretim yılında, bir süre Ankara Başkent (Balkiraz) Lisesinde Sanat Tarihi dersleri verdi. 1969 yılı Aralık ayında Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesinde görev aldı. Bu görevi sırasında, anılan kurumun Sivas Şifahanesi kazısında çalıştı. İl adı sırasına göre düzenlenen anonim yayınlarına, Vakıflar Dergilerine doğrudan yazı vererek, çizim, resim ve bilgi aktararak katkıda bulundu.

1969 yılında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Başkanı Prof.Dr. M. Oluş Arık yönetiminde “ Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapıtlarında Önyüz Düzeni ” konulu doktora çalışmasına başladı. 1972 yılı temmuzunda Ord.Prof.Dr. Ekrem Akurgal, Prof. Dr. Tahsin Özgüç, Prof.Dr. Gönül Öney, Prof.Dr. M. Oluş Arık ve Prof.Dr. Faruk Sümer’den oluşan jürice yapılan sınav sonucu Edebiyat Doktorluğu unvanına hak kazandı.

1977 yılı Mart ayında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümüne asistan olarak girdi. Bu görevi Ağustos 1979’a kadar Dr.

Asistan olarak sürdürdü. 1979'dan 1982 yılına kadar aynı kurumda Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. 1982 yılından sonra Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünde eylemli doçent olarak görev yaptı. 1985 yılında Anabilim Dalı Başkanı ve Fen-Edebiyat Fakültesi dekan yardımcılığına getirilen Bayburtluoğlu, Erzurum'da öğretim üyeliği ile birlikte 1983-1993 yılları arasında Erzurum Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Başkanlığı yaptı.

1989 yılında Profesörlüğe yükseldi. Erzurum Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu Başkanlığı, KTVK Yüksek Kurulu Üyeliği, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dekan Yardımcılığı, fakülte Yayın Kurulu Başkanlığı ve aynı fakültede Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Başkanlığı ile Sanat Tarihi Anabilim Dalı Başkanlığı görevi yaptı. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü görevini üstlendi. Selçuklu Dönemi Anadolu Sanatı, özellikle mimarisi konusundaki çalışmaları sürdürdü.

1993 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kurucu Dekanlığı görevine atandı. Aynı zamanda Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Başkanlığını sürdürdü. Erciyes Üniversitesi Senatosu, Yönetim Kurulu üyeliklerinde bulundu. 1995 yılından vefat ettiği yıla kadar Kayseri Kültür ve Tabiat Koruma Kurulu başkanlığını yaptı. ÇEKÜL Vakfı Yüksek Danışma Kurulu üyesi ve Orta Anadolu Temsilciliği görevlerini sürdürdü. Kayseri, Talas'taki tarihi dokunun korunması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda hazırlanan proje ve eski eser onarımlarına katkıda bulundu. Evli ve iki çocuk babası olan Prof.Dr. Zafer BAYBURTLUOĞLU, 2001 yılı 19 Kasım'ında aramızdan ayrıldı. Adı Kayseri, Talas'ta Mevlana Mahallesinde bir caddeye ve Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonuna verildi. Vefatından önce Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü hocalarından Mustafa Denктаş ve Yıldıray Özbek tarafından hazırlanan **“Zafer Bayburtluoğlu'na Armağan- Sanat Yazıları”** adlı armağan kitabı 2001 yılında hocamız hayatta iken yayınlandı.

Rahmetli Hocam bilimsel yanıyla olduğu kadar, kişiliği, merhameti, dürüstlüğü, vatan sevgisi, cömertliği, anlayışı, öğrencilerine, eşine ve çocuklarına düşkünlüğü ile her zaman örnek alınacak bir kişi idi. Nitekim öyle de olmuştur. Biz öğrencileri, O'nun bilimsel yol göstericiliği ve örnek

kişiliğini, olaylara, özellikle sanatsal değerlendirmelere yönelik bakış açısını ve yöntemlerini rehber edinerek yetişmeye çalıştık. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün bugünkü konuma gelişinde Hocamızın önderliği ve katkısı büyüktür.

Gerek Erzurum Atatürk Üniversitesinde gerekse Erciyes Üniversitesinde çeşitli yüksek lisans ve doktora tezini yönetmiş olan Bayburtluoğlu özel ilgi alanı olan Anadolu Selçuklu Sanatı ve mimarlık konusundaki çalışmaları ile Türk Sanat Tarihine hizmet etmiştir. Kıymetli Hocamızı saygı ve rahmetle anıyoruz.

Yayımları

Doktora: Anadolu Selçuklu Dönemi Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni

Özeti: Anadolu'da Selçuklu döneminde gerçekleştirilmiş büyük programlı yapıların ön yüzlerinde yer alan ögeler, bunların önyüzle ilişkileri, orantıları, taç kapılar, köşe ve dayanak kuleleri, bezemeli pencereler, çeşmeler ve nişler, bunların dönemlere göre cephe kompozisyonunda nasıl yerleştirdikleri, önyüz tiplmesi, Taçkapı-önyüz ilişkisinin dönemlere göre incelenmesi ve sınıflandırılması ile taç kapılarda geometrik sistemin varlığı ortaya konulmaktadır.

Doçentlik : Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatçıları, Yazıt ve Yapıtları

Özeti: Anadolu Selçuklu döneminde yapılarla katkılarda bulunan sanatçılardan 101 tanesi, yapıtlarıyla kanıtlanmakta, bunların yapılarla hangi ölçüde katkılarda buldukları ortaya konulmakla, sanatçılar; "Ağaç İşi Ustaları", Yapı Sanatçıları, "Bennalar", Mimarlar, Mühendisler, Çizimle İlgili Olanlar Yapım Yöneticileri Çini Ustaları Taşçılar ve diğerleri (özel durumlar) başlıkları altında tek tek incelenirken belirtilen dönem yapılarını bir ekip ve proje ürünü olarak ortaya çıkarıldıkları kanıtlanmaktadır. Ayrıca bu konuda yetersiz olan bir iki katalog çalışması da büyük ölçüde tamamlanmaktadır.

Kitaplar

Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatçıları I - Ağaç İşi Ustaları, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 53,Erzurum,1988, XIV+ 137 + sayfa + 16 resim

Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatçıları I Ağaç İşi Ustaları adlı kitabında yazar, İbn-i Bibi'den Ahmed Eflaki'den, İbnü'l-Ezrak'dan ve Yazıcızade Ali'den edinilen bilgilerle sanatçıların hayatından, yaşadığı dönemden, tasarım ve projelerinden, resimlerinden bahsederek alınan bilgileri derlemiştir.

Kitapta yalnız ağaç işi ustaları ele alınmış ve ağaç işi ile ilgili eserler tahlil edilmiştir. Alaaddin Camii Minberi, Çorum Alaaddin Camii Minberi, Arslanhane Camii Minberi, Eşrefoğlu Camii Minberi ve Kapısı, Kızılbey Mescidi Minberi, Necmeddin Ahmed Sandukası, Afyon Ulu Camii Minberi, Divriği Ulu Camii Minberi, Siirt Ulu Camii Minberi, Harput Ulu Camii Minberi gibi eserleri katalog kısmında değerlendirmiştir. Katalog kısmında yer alan bu eserlerin yapan, yaptıran, yapım yılı gibi bilgilerden kısaca bahsetmiş ve ağaç işi olan eserleri etraflıca değerlendirmiştir. Ağaç işi eserlerin tekniğini, süslemesini, üzerindeki yazıtın türünü ve yazılabileceği dönemi, geçirdiği onarımları ve usta isimlerini tahlil etmiştir.

Özellikle usta isimlerinde ve hat örneklerinde yoğunlaşmış, faydalandığı kaynaklardan bahsetmiştir. Usta mahlaslarını, lakaplarını, sembollerini ve tekniklerini ele almıştır. Eserlerin birbirine olan benzerliklerinden, kullanılan teknikten usta karşılaştırması yapmıştır. Ağaç işi eserlerinde yazan kitabeleri derinlemesine incelemiş ve ne anlama geldiklerini harf harf belirtmeye çalışmıştır. Hat sanatı inceliklerinden ve yazım şekillerinden de bahseden yazar, bazı eserlerin tahrip olduğundan rakamsal yanlışlıkların olabileceğini belirtmiştir. Camilerde ağaç işi denildiğinde akla gelen minber, kapı, pencere kanatları olduğundan yazar eserinde de özellikle yapıların minberleri başta olmak üzere diğer ağaç işi unsurlarını tahlil etmeye çalışmıştır. Son kısımda ağaç işi örneklerinin 16 resmine yer vermiştir.

Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 85, Erzurum, 1993, XIV+ 324 + sayfa + 61 resim

Adı geçen kitapta yazar, giriş kısmında amacının Selçuklu dönemi Anadolu yapılarının bir katalogunu hazırlamak olduğunu belirtmiştir. Bu kapsamda çalışmasını sürdürmüş ve 1100 yapı sonucuna ulaşmış, bu yapılardan günümüze % 55'inin ulaştığını belirtmiştir. Çalışmalarını sürdürürken bu yapıların üzerlerindeki kitabelerden, yapıya ait vakfiyelerden

veya yapı içerisinde belirlenebilen sanatçıları ele almış ve sayılarının hızla yükseldiğini saptamıştır.

Bu gözlemlerle beraber sanatçıları kayıt altına almaya başlamış, sanatçıları ve üyelerini araştırmaya koyulmuş, yalnızca yazılardan belirlenebilenler ile bina nazırı, mimarı, mühendisi, neccarı, tersimi, yapı ressamı ve yazı ustaları isimlerine ulaşmıştır.

Yazıcızade, İbn-i Bibi gibi dönemin kaynaklarında bazı yapı ustalarının ismine rastlamış ve ne kadar ünlü olduklarından bahsetmiştir. Yazar, bu kaynaklardan oldukça yararlanmış ve adı geçen sanatçıların isimlerini kitabelerde teyit ederek tahlilini yapmıştır.

Giriş kısmının hemen ardından İbn-i Bibi'den Ahmed Eflaki'den, İbnü'l Ezrak'dan ve Yazıcızade Ali'den edinilen bilgilerle sanatçıların hayatından, yaşadığı dönemden, tasarım ve projelerinden, resimlerinden bahsederek alınan bilgileri derlemiştir.

Bu değerlendirmelerin ardından Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları başlığı altında Ağaç İş Ustaları alt başlığıyla adı geçen camilerde ki (Alaaddin Camii Minberi, Arslanhane Camii, Eşrefoğlu Camii, Kızılbey Mescidi, Afyon Ulu Camii, Divriği Ulu Camii, Siirt Ulu Camii, Gökmedrese Camii, Harput Ulu Camii) ağaç işini yapan ustalara ve işçiliklerine değinmiş söz konusu eserlerin tahlilini yapmıştır. Yapılan sanat eserinin tekniğinden, süslemesinden, işçiliğinden ve bu eserle ilgili yayımlanan kaynaklardan bahsetmiştir. Üzerlerinde yazan kitabelerin tahlilini yapmış ve açıklamalarda bulunmuştur. Yapım yılı, yaptıranı, yapıldığı döneme göre tanımlama yapmaya çalışmıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi Ustalar adlı alt başlığında ise birçok yapıyı yapan ustaları ele almış, yaptıkları eserlerden kısaca bahsedilmiştir (Ala Köprü, Alaaddin Camisi, Çifte Kümbet, Sivas Çifte Minareli Medrese, Dokuzun Hanı, Hacı Ferruh Mescidi, Niksar Kalesi, Sahibata Camisi, Sinop Kalesi, Sitte Melik, Sultan Hanı, Bünyam Ulu Camii, Nizamiye Medresesi, Kılıçarslan Türbesi ...). Bu eserlerin yaparı, yaptıranı, yapım yılı ve özellikle kitabelerinde yer alan usta isimlerini incelemiş, adı geçen kaynaklarla karşılaştırarak ve bu usta isimlerinin yayımlandığı kitaplardan faydalanarak konuyu ele almıştır.

Sonraki alt başlıklarda adı geçen mimarlar, mühendisler, çiziciler, yapım yöneticileri, çini ustaları, taşçılar ve banilerden bahsetmiş, çini ustalarına ayrıca önem vererek kapsamlı bir değerlendirmesini yapmıştır.

Makaleler

- “Niğde-Aksaray-Selime Köyü Türbesi” Önasya, Yıl:6, C.6, S.65, İstanbul, 1971, s. 16- 17.
- “Kahramanmaraş'ta Bir Grup Dulkadiroğlu Yapısı” Vakıflar Dergisi, S.X, Ankara, 1973, 234-250.
- “Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni” Vakıflar Dergisi, S. XI, Ankara,1976, 67-106.
- “Anadolu'da 1308 M. Yılına Kadar Gerçekleştirilmiş Türk-İslam Yapıları Üzerine Sayısal Sınamalar” (E. Madran ile) VIII. Türk Tarih Kongresi, C.II, Ankara, 1981, 941-949.
- “Kültür Mirasımızı Korumada Eğitimin Rolü” Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri, İstanbul, Şubat, 1984, 30-31
- “Selçuk'ta Türk Yapıları”, Sur, S.2, İstanbul, 1976, 48.
- “Erzurum'da Az Bilinen Bir Köşk ve Namazgâh” (M. Özkarcı ile), Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi, S.20 Erzurum, 1992, 257-291
- “Caca Oğlu Nureddin'in Vakfiyesi'nde Adı Geçen Yapılar”, Vakıflar Dergisi, S. XXV, Ankara, 1995, 5-9.
- “Gıyasiye-Şifahiye ya da Çifte Medrese”, Sanatsal Mozaik, S.15, 1996, 38-43.
- “Konya Alâeddin Camii'nin Tanımı, İnşasında Çalışan Ustalar ve Türk Sanatı Bakımından Önemi”, XIII. Vakıf Haftası Kitabı, Ankara, 1996, 111-125.
- “Türk Mimarlığında Kapadokyalı Yapı Sanatçıları” , Kapadokya Toplantıları III, 1997, Ankara, 33-69.
- “Kayseri İç Kalesi'ndeki Selçuklu Dönemi Mimari Malzemesi”, 75. Yıl Armağanı, Kayseri, 1999, 281-284.
- “Zaman ve Kayseri”, Sanatsal Mozaik, Nisan Özel Sayısı, 2000, 42-47.
- “Sivil Toplum Örgütlerinin Talas'ta Gerçekleştirdikleri ve Gerçekleştirecekleri”, Sanatsal Mozaik (Baskıda).

“Kayseri Anıtları (Hazırlanıyor. Kerim Türkmen, Mustafa Denктаş, Nilay Çorağan Karakaya, Yıldıray Özbek ile birlikte) .

“Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisi İçin Bir Kronoloji Denemesi (Hazırlanıyor).



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Öğretim Üyeleri ile Birlikte.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Aksaray Sultan Hanı'nı İncelerken.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Öğretim Üyeleri ile Birlikte.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Divriği Kale Mescidi Öntünde Sanat Tarihi Bölümü Öğrencileriyle.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Sivas'ta Sanat Tarihi Bölümü ğrencileriyle.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Sanat Tarihi Bölümü Hoca ve ğrencileriyle Birlikte.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Ani Harabelerinde İnceleme Yaparken.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu 1987 Yılında Fen-Edebiyat Fakóltesi Salon Futbol Turnuvasında Öğretim Üyeleri ve İdari Personelle.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Ataturk Üniversitesi'nden Ayrılırken Veda Yemeğinde.



Prof.Dr. Z. Bayburtluoğlu Erciyes Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi Önünde Öğretim Üyeleriyle.

HATTAT KEVKEB MEHMED EFENDİ'NİN TALEBESİ HATTAT DERVİŞ HÜSEYİN EFENDİ'YE AİT BİR KUR'ÂN-I KERİM

Yusuf BİLEN

Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı
ybilen@atauni.edu.tr

Öz

İslâm tarihi boyunca sultanlar, vezirler, devletin ileri gelenleri, varlıklı kişiler ve hanım sultanlar tarafından cami, medrese, tekke ve benzeri yerlere Kur'ân-ı Kerim, Buhari-i Şerîf, Delâilü'l-Hayrât vakfedilmesi geleneğini süregelmıştır. Günümüzde ise el yazma Kur'ân-ı Kerim'lerin yerini matbuları almıştır. Kastamonu Kadı Nasrullah Camii'ne vakfedilmek üzere Hacı Mehmed kızı Kerime Hatun tarafından Hattat Derviş Hüseyin bin Mehmed'e yazdırılan Kur'ân-ı Kerim, ferağ kaydından anlaşıldığına göre 1127/1715 tarihlidir. Hafız Osman'ın talebesi Hâfız Mehmed Kevkeb'in talebelerinden olan Derviş Hüseyin, Hafız Osman mektebinin takipçisi olarak oldukça güzel bir nesih yazıya sahiptir. Harflerin bünyeleriyle birlikte hareke ve tezyînî işaretler hocasının hocası olan Hâfız Osman tarzındadır. Tezhipsiz, deri ciltli olan Kur'ân-ı Kerim günümüze kadar yıpranma ve parçalanma olmadan gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hattat, Derviş Hüseyin, Kevkeb Mehmed Efendi, Kastamonu.

A Student of Hattat Kevkeb Mehmet Efendi A Qur'an which Belongs to Hattat Derviş Hüseyin Efendi

Abstract

During the Islamic history, devoting the manuscripts of the Holy Quran, Holy Bukhari, Dalail al Khairat to a mosque, madrasah, dervish lodge by the sultans, viziers, eminent bureaucrats, wealthy people and princesses continued as a tradition. Today, the hand-written manuscripts of the Quran have been placed by the printed copies.

The manuscript of the Quran, handwritten by Islamic calligrapher Dervish Hüseyin bin Mehmed under the patronage of Kerime Hatun, the

daughter of Hacı Mehmed as being devoted to Kastamonu Kadı Nasrullah Mosque was completed in the year 1127/1715 according to its record of faragh. Dervish Hüseyin, one of the pupils of Hafız Mehmed Kevkeb, who is the pupil of Hafız Osman, has a considerably beautiful naskh calligraphy as a follower of the school of Hafız Osman. The style of the structure of characters together with vowel points and decorative signs follow the style of Hafız Osman, the master of his master. This unilluminated, leather bound manuscript of the Quran has been reached up to date without much disturbance.

Keywords: Calligrapher, Darwish Hussein, Kevkeb Mehmed Efendi, Kastamonu.

Giriş

Kastamonu tarih içerisinde ve günümüzde Hüsameddin Çoban Bey, Kadı Burhaneddin Ahmed gibi birçok devlet adamı, Şeyh Şa'ban-ı Velî, Ömer Fuâdî, Ahmet Hilmi Efendi gibi âlimler, Kadiasker Mustafa İzzet Efendi, Mehmed Şevki Efendi gibi sanatkârlar yetiştirmiş bir şehrimizdir¹. Çalışmamızda Hattat Derviş Hüseyin'e ait 1127 (1715) tarihli Kur'ân-ı Kerim'i ve bu vesileyle "*Tuhfe-i Hattâtîn, Hat ve Hattâtân*" gibi kaynaklarda kayda girmemiş olan hattatımızı imkânlar ölçüsünde tanıtmaya çalışacağız.

1506'da Osmanlı döneminin Kastamonu kadısı Nasrullah Efendi tarafından yaptırılan Nasrullah Camii'ne² vakfedilmek üzere Hacı Mehmed kızı Kerime Hatun tarafından yazdırılan Kur'ân-ı Kerim ferağ kaydından anlaşıldığına göre Derviş Hüseyin bin Mehmed'e aittir. Derviş Hüseyin, Derviş Hafız Mehmed Kevkeb'in talebelerindedir.

Babasının adı Mehmed olan Derviş Hüseyin Efendi'nin makaleye konu olan Kur'ân-ı Kerim'deki bilgilerden hareketle Kastamonulu olduğu düşünülebilir. Doğum ve ölüm yılları hakkında bir bilgi bulunmayan Hüseyin Efendi'nin, hocasının vefat tarihi olan 1129 (1716) tarihinden hareketle XVII.

¹ Geniş bilgi için bkz. Lütfü Seymen, **Üsküdar'a Kadar Kastamonu**, YKY., İstanbul, 2009.

² Geniş bilgi için bkz. Cevat Akkanat, "Çok Katmanlı Bir Yapı: Kastamonu'da Nasrullah Camii", *Diyanet Dergisi*, sy.229. Ankara, 2010.

yüzyılın sonlarında doğmuş olduğu düşünülebilir. Çünkü bu seviyede bir Mushaf yazacak talebenin yaşının da ortalama yirmilerin üzerinde olabileceği varsayılabilir.

Hocası Kevkeb Mehmed Efendi

Derviş Hüseyin Efendi'nin hocası olan Kevkeb Mehmed Efendi³, Hafız Osman'ın⁴ (d.1642/1052 - ö. 1698/1110) talebesi olup, pek çok talebe yetiştirmiştir. Tuhfe-i Hattâtîn'de Anadolu'dan gelip Edirne'ye yerleşmiştir ifadesi yer almaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi Mushaf'tan ve talebesinden elde edilen bilgilerle Kevkeb Hâfız'ın da Kastamonulu olduğu düşünülebilir.

Kevkeb Hâfız diye meşhurdur. Gözü ile kulağı arasındaki deri üzerinde doğuştan bir tik olmasından dolayı Kevkeb (yıldız) lakabı ile anılmıştır. Ketebelerinde (Kevkeb Hâfız) diye yazmamıştır. Halvetiye tarikatına mensup olan Mehmed Efendi, Yoğurtçular Şeyhi aynı zamanda hat öğrencilerinden Mustafa Efendi'nin halifesi (Mustafa Efendi tarikat icâzeti, Mehmed Efendi hat icâzeti vermiştir) de olan Derviş Mehmed, Hafız Osman'ın en iyi talebesidir. Altı çeşit yazıyı devrin ünlü hattatı Hafız Osman Efendi'den İstanbul'da öğrenmiş ve icâzet almıştır. Sanatında Hâfız Osman'a en fazla yaklaşan ve onun gibi yazan hattatlardandır. Fakat hoca hakkına riayetsizliği yüzünden hat sanatındaki yıldızı sönmüş ve ömrünün son devresi nasipsiz geçmiştir (Derman, 1994: 193). Osmanlı Devleti'nin başkenti henüz Edirne'de bulunduğu sırada devlet ileri gelenlerinden bir zat, Hafız Osman Efendi'ye pey olarak bir kese akçe gönderip bir Kur'ân-ı Kerim yazmasını rica eder. Hafız Osman Kur'an'ı yazmaya koyulur. Kur'ân-ı Kerim'in henüz üçte biri yazılmışken Edirne'de bulunan Kevkeb Hafız o zata gidip: “Ben hem güzel yazarım, hem de çabuk yazarım. Osman Efendi hasta oldu, ihtiyardır, güç yazar” diyerek Kur'ân'ı yazma işini üzerine alır. Adamlar Hafız Osman'a verdikleri parayı da onun sıkıntılı bir zamanında geri alırlar.

³ Geniş bilgi için bkz. Müstakimzade Süleyman Sadeddin Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn*, s.483-484; Şevket Rado, *Türk Hattatları*, İstanbul s.123; Habib, *Hat ve Hattâtân*, Kostantiniyye, 1305, s.150, Uğur Derman, “Derviş Mehmed, Kevkeb”, *DİA*, IX, İstanbul, 1994, s. 193.

⁴ Geniş bilgi için bkz. Ömer Faruk Dere, *Hattat Hâfız Osman Efendi*, Korpus Kitap Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Derviş Mehmed yazdığı cüzleri İstanbul'a tezhip için gönderir. Mücellit dükkânında Mushaf cüzlerini gören Hafız Osman durumu anlar, üzüntüsünü belli etmeden

يَمْحُوا اللَّهَ مَا يَشَاءُ وَيُثَبِّتُ وَعِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ

“Allah (o yazıdan) dilediğini siler, dilediğini de bırakır. Ana kitap (olan Levh-i Mahfûz) ise onun katındadır” (Er-Ra‘d suresi 19) âyetini okur.

Kur’ân-ı Kerim'in henüz üçte biri tamamlanmadan Kevkeb Hâfız kalemıraş ile kalem yontarken sağ elinin yazı yazan iki parmağını birden kesti. Açılan yara bir sene iyileşmedi. Kısacası Kur’ân-ı Kerim'i tamamlamak Hâfız'a nasip olmadı. Bundan sonra da Kevkeb Hâfız'ın yıldızı sönüp yazı dünyasında bir daha parlamaz oldu. 1129/1717 senesinde öldü (Derman, 1994: 193).

Tespit edilebilen talebeleri; Abdullah Vefâyi (ö. 1141/1728), Abdurrahman Rahmi (Kuburizâde) (ö. 1137/1724), Ahmed (Saatçızâde), Ahmed Dede (Şuğli) (ö. 1140/1727), Halil Efendi (Üsküdari) (ö. 1173/1759), Mahmud Örfî, Mehmed Dede, Mehmed Refî' (Kâtipzâde) (ö. 1182/1768), Seyyid Ahmed (Kazzazzâde) (ö. 1165/1752), Seyyid Hasan B. Mahmud (ö. 1170/1757), Süleyman Mezâkî (Bosnalı) (ö. 1164/1750), Şeyh Mustafa (Yoğurtçular Şeyhi) (ö. 1127/1715) ve Derviş Hüseyindir.

Mushaf hakkında bilgi sahibi olduğumuz Hattat Derviş Hüseyin Efendi'nin ketebe kaydı şöyledir:

“Temme kitâbetü hâzâ'l-Mushafî's-Şerîf bi-avni'llâhi'-l-meliki'l-azîzi'l-latîf Ketebehu'l-fakîr Dervîş Hüseyin bin Muhammed min telâmîzi Hâfız Muhammed eş-şehîr bi-Kevkebî yevme'l-âşiri min şehri cemâdiye'l-ülâ hemâhuma'l-lâhu min cemûi'lâlâm liseneti seb'a ve işrîne ve miete ve elfi sene 1127.



Foto. 1: Derviş Hüseyin'in Mushaf'taki ketebe kaydı.

İslâm tarihi boyunca sultanlar, vezirler, devletin ileri gelenleri, varlıklı kişiler ve hanım sultanlar tarafından cami, medrese, tekke ve benzeri yerlere Kur'ân-ı Kerim, Buhari-i Şerif, Delâilü'l-Hayrât vakfedilmesi geleneğini süregelmıştır. Günümüzde ise el yazma Kur'ân-ı Kerim'lerin yerini matbuları almıştır. Pek çok müze, kütüphane, cami, medrese, tekke vb. yerler bunların binlerce örneğini bünyelerinde bulundurmaktadır. Mushaf'ın vakıf kaydından Kastamonu Nasrullah Camii'ne Hacı Mehmed Efendi isimli bir zatın kızı olan *Kerime Hatun* tarafından Derviş Hüseyin Efendi'ye yazdırıldığını öğrenmekteyiz. Ayrıca vakıf şartnâmesinde Mushaf'ın Nasrullah Camii'nden başka bir yere nakledilemeyeceği, kimseye hediye

edilemeyeceği, satılamayacağı, itlâf edilemeyeceği, kaybedilemeyeceği ve benzeri şartlar yer almaktadır.

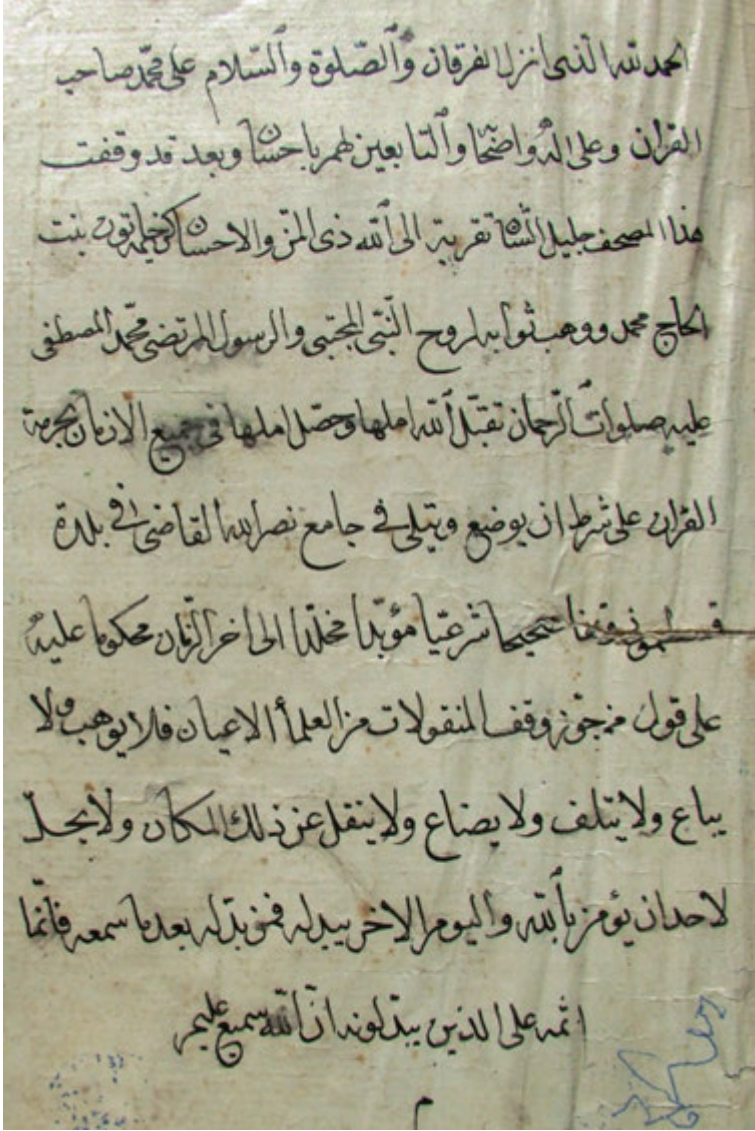


Foto. 2: Kur'ân-ı Kerim'in vakıf şartnâmesi.

Mushaf'ın vakıf kaydı Arapça olup tercümesi şöyledir:

“Kur’ân-ı Kerim’i indiren Allah’a hamdolsun, Kur’an’ın sâhibi olan Muhammed’e, âline, ashâbına, tâbiîn’e ve onların yolunu tâkip edenlere salât ve selâm olsun. Bu Mushaf-ı Şerîfi iyilik sahibi Hacı Mehmed kızı Kerime Hatun olarak Allah’a yaklaşmak maksadıyla vakfettim. Sevabını seçilmiş ve kendisinden razı olunmuş yüce Rasûlün rûhuna bağışladım. Allah, Kur’ân’ın hürmetine (bu mushafı vakfedenin) arzusunu kabul etsin ve arzuladığı şeye onu nâil eylesin. Ayrıca (bu Mushaf-ı Şerîf) Kastamonu’da bulunan Kadı Nasrullah Camii’ne konulmak ve orada okunmak şartıyla açıkça, şer’î şerîfe mutâbık ve bu hâliyle kıyâmet gününe kadar ebedî kalacak şekilde vakfedilmiştir. Taşınabilir malların vakfedilmesini câiz gören âlimlerin fetvasını (dikkate alarak diyorum ki, bu Mushaf) kimseye hediye edilemez, satılamaz, itlâf edilemez, kaybedilemez ve söz konusu yerden başka bir yere nakledilemez. Allah’a ve Âhiret gününe îman eden hiç kimse bu şartları değiştirmeyi helâl saymaz. Zira kim işittikten sonra şartnâmede geçenleri değiştirmeye kalkarsa günahu kendisinedir. Allah her şeyi hakkıyla işiten ve bilendir.”



Foto. 3: Kur’ân-ı Kerim’in serlevhası.

Kur'ân-ı Kerim'in Yazı Özellikleri

Zarif bir nesih yazıyla yazılan Mushaf'ın yazı ölçüleri 21.3x11.9 cm.dir. Kâğıt ebatları 30.3x19.8 cm.dir. Sayfa genişliği 19.8 cm.dir. Kur'ân-ı Kerim'in serlevhasında sure başları sülüs yazıyla siyah-lacivert arası bir mürekkeple, diğer sayfalardaki sure başları ise kırmızı mürekkeple icâze (rika') hattıyla yazılmıştır. Serlevha dâhil hiçbir sure başında tezhip bulunmamaktadır.

بَابِهَا التَّبِيُّ جَاهِدِ الْكُفَّارَ وَالْمُنَافِقِينَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِمْ
وَمَا لَهُمْ بِهِمْ جَهَنَّمَ وَنُفُوسَ الْمُصْبِرِينَ • ضَرْبًا لَّهُ مَثَلًا لِلَّذِينَ
كَفَرُوا أَمْرَاتِ نُوحٍ وَأَمْرَاتِ لُوطٍ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ
مِنْ عِبَادِنَا صَالِحِينَ فَحَاقَتْهُمَا فَكَمَّ بِفِعْيَا عَنْهُمَا مِنْ اللَّهِ
شَيْئًا وَقِيلَ ادْخُلَا النَّارَ مَعَ الدَّاخِلِينَ • وَضَرْبًا لَّهُ مَثَلًا
لِلَّذِينَ آمَنُوا أَمْرَاتِ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِنْدَكَ
بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ وَبَنِّبْنِي مِنْ فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَبَنِّبْنِي مِنَ الْقَوْمِ
الظَّالِمِينَ • وَمَرْيَمَ ابْنَتِ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَتِ فَرْجَهَا
فَنفَخْنَا فِيهِ مِنْ رُوحِنَا وَصَدَقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُنْتِ
مِنَ الصَّابِرِينَ

سورة الملك وكانت من القانتين ثلاثون آية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمَلِكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ •
الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ كَيْفَ تَحْسَبُونَ

الجزء الثاني عشر

Foto. 4: Kur'ân-ı Kerim'in 30. Cüzü ve sure başı örneği.

رَبِّ فَصَلِّ • بَلْ تُؤْمِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا • وَالْآخِرَةَ خَيْرٌ
وَأَبْقَى • إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الْأُولَى • صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى

سورة الغاشية وست وعشرون آيات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هَلْ آتَيْكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ • وَجُوهُ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ •

عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ • تَصَلَّى نَارًا حَامِيَةً • تَسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ •

لَيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيحٍ • لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِنْ جُوعٍ

وَجُوهُ يَوْمَئِذٍ نَاعِمَةٌ • لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ • فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ •

لَا تَسْمَعُ فِيهَا لِأَعْيَةٍ • فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ • فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ •

وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ • وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ • وَزُرَّاقٌ مَبْشُورَةٌ •

أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ • وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ

رُفِعَتْ • وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ • وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ

سُطِحَتْ • فَذَكَرْنَا نَمَانَاتٍ مُذَكَّرٍ • لَنْتَ عَلَيْهِمْ بِمُصِيطَةٍ •

Foto. 5: Kur'ân-ı Kerim'den Ğâşiye Suresi.

Her sayfa on üç (13) satır nesih yazıdan müteşekkil ve yazıların kenarları ince yeşil bir çizgiyle sınırlandırılmıştır. Âyet gülleri yerine dairevî noktalar konularak kırmızı mürekkeple doldurulmuştur. Cüz başlangıçlarında yan taraflara kırmızı mürekkeple hangi cüz olduğu yazılmıştır. Sayfa ve âyet numaraları yoktur. Karşılıklı sayfalar arasında *çobanlar (rakip)* yazılmış ve böylece devamlılık sağlanmıştır. Sayfa başlangıçları bazen âyetle başlamış ancak bir düzen söz konusu değildir. Kur'ân-ı Kerim'in geneli iyi muhafaza edilmekle beraber Yâsin suresi gibi çok okunan yerlerde yıpranmalar ve parçalanmalar mevcuttur. Hatta en çok deforme burada vardır denilebilir.

Hattat Derviş Hüseyin Efendi'nin, hocası Kevkeb Mehmed Efendi gibi nesih yazısını Hâfız Osman yolunda yazdığını görmekteyiz. Harflerin bünyeleriyle birlikte hareke ve tezyînî işaretler hocasının hocası olan Hâfız Osman tarzındadır. Üstün, esre, ötre, med işareti ve özellikle açık cezim Hafız Osman tarzındadır. Yapılış şekli olarak Lafza-i Celâl ve sonundaki "he" harfinin alttan yukarı doğru yazılması hemen hemen aynı gibidir. Boru kâflar (kâf-ı mebsûta), lâmelif, vâv ve ra harflerinin alt kısımlarının kıvrım ve dönüşlerinde de Hâfız Osman yolu takip edilmiştir.

Filigranlı kâğıt üzerine âhâr yapılmış, mıstar çizgisi kâğıt üzerinde fark edilmektedir. Suhuletli bir yazılışla kelimelerin arasında nefes payı gözetilmiş ve yüksek seviyede okunaklı bir yazı elde edilmiştir. Harekeler mükemmel bir şekilde yerli yerinde, tam konulması gereken harflerin üzerine konulmuştur.

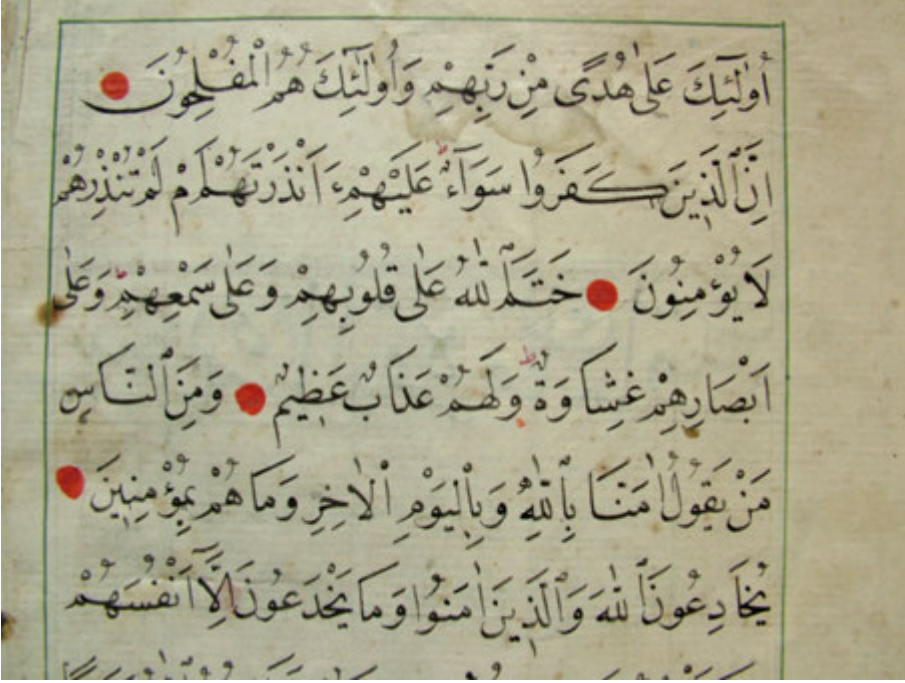


Foto. 6: Bakara Suresi 5-9. Âyetler.

Hafız Osman ve Kevkeb Mehmed Efendi de olduğu gibi Derviş Hüseyin'de dahi harf bünyeleri ve kelimelerin satıra (mıstara) dizilişi tane tane ve kıvraktır. Elif, lâm ve benzeri dik harflerin sola doğru meyillerinin artırılması yazılarına hareketlilik kazandırmıştır. Yazılarında mukavemet ve suhulet en çok dikkat çeken noktadır.

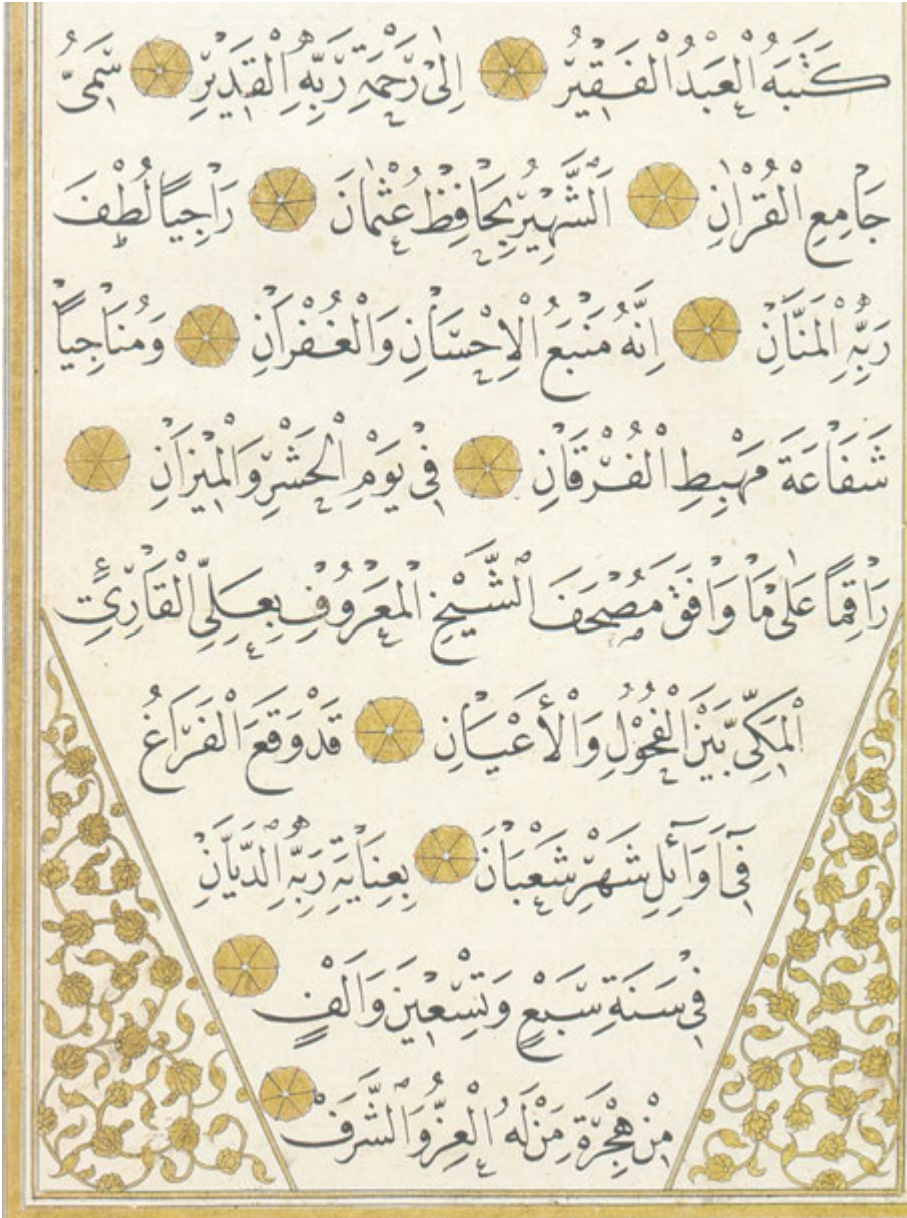


Foto. 7: Hafız Osman Efendi'ye ait ferağ kaydı sayfası (Ö. Faruk Dere).



Foto. 8: Derviş Hüseyin Efendi'ye ait ferağ kaydı sayfası.

Kur'ân-ı Kerim'in Cildi

Mushaf mıklepli düz deri bir ciltle ciltlenmiş ve üzeri şemselidir. Yekpâre şemse, hatayî ve bitkisel motiflerle bezenmiştir. Soğuk şemse tarzında basılan Mushaf'ın şemsesinde renk kullanılmamış ve cildin kendi deri rengi olan koyu kahverengi kalmıştır. Ciltte köşebent ve bordür gibi unsurlar kullanılmamıştır.

Sonuç

Anadolu'da ve Osmanlı coğrafyasında kitap sanatlarında çok kıymetli eserler vermiş ama zaman içerisinde unutulmuş binlerce sanatkârimiz vardır. Hat sanatında özellikle Mushaf yazmada pekâlâ bir seviyeye ulaşmış olan hattat Derviş Hüseyin Efendi de bugüne kadar herhangi bir yerde kayda girmemiştir. Hâfız Osman mektebine mensup olduğu yazısından anlaşılan Hüseyin Efendi, suhuletle yazılmış, fevkalâde mukavim bir nesih yazıya sahiptir. Harf bünyeleri ve kelimelerin satıra (mıstara) dizilişi tane tane ve kıvraktır. Elif, lâm ve benzeri dik harflerin sola doğru meyillerinin artırılması yazılarına hareketlilik kazandırmıştır.

Yazılarında mukavemet ve suhulet en çok dikkat çeken noktadır. Bu çalışma vesilesiyle isminin sanat âlemine tanıtılmış olacağı ümidindeyiz.

Kaynakça

- Akkanat, C. (2010). “Çok Katmanlı Bir Yapı: Kastamonu’da Nasrullah Camii”, *Diyanet Dergisi*, Ankara.
- Altıkulaç, T. (2007). Hz. Osman’a İzâfe Edilen Mushaf-ı Şerîf, İstanbul.
- Dere, Ö.F. (2009). Hattat Hâfız Osman Efendi, Korpus Kitap Sanat yayıncılık, İstanbul,
- Derman, U. (1994). “Derviş Mehmed Kevkeb Efendi”, *DİA*, IX, İstanbul, 193.
- Doksan Dokuz İstanbul Mushafı, İstanbul, 2010.
- Habib, Hat ve Hattâtân, Kostantiniyye, 1305.
- Müstakimzade Süleyman Sadeddin Efendi, (1928). Tuhfe-i Hattâtîn, İstanbul.
- Kanbaş, Mahmut Sami, Geçmişten Günümüze Mushaf-ı Şerîf, İstanbul.
- Rado, Ş. Türk Hattatları, İstanbul.
- Serin, M.(2010). Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul.
- Seymen, L. (2009). Üsküdar’a Kadar Kastamonu, YKY., İstanbul.

ALEXANDER CALDER'İN AÇIK YAPITLARI (1898 –1976)

Mustafa BULAT

Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
mustafabulat64@gmail.com

Serap BULAT

Araş.Gör., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
serapbulat69@gmail.com

Bariş AYDIN

Ek.Öğr.Elm., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
barisaydin2004@mynet.com

Öz

Sanatçı bir aileye mensup olmasına rağmen mühendislik mesleğini seçen A. Calder, daha sonra manzara ressamlığına ilgi duymaya başlamasıyla sanat ortamına ayak basmıştır. Doğrudan insan yaşantısını ele aldığı eskizlerinde, kesintisiz çizgileriyle figürlerine ayrı bir hareketlilik kazandırabilmiştir. Özellikle de sirkleri ve buradaki yaşantının hareketliliğini vurgulayan tek çizgili desenlerine devam etmiştir. Calder'in desenlerindeki kesintisiz çizgi anlayışı, ileride yapacağı heykellerinin adeta bir yapı taşı oluşturmuştur. 1925'de heykel sanatına giriş yaparak bu desenlerini üç boyutlu ortama taşımak suretiyle ilk tel heykellerini gerçekleştirmiştir.

Calder, sanatçı Gabo'nun sinetik konstrüksiyonlarından da etkilenmiş olmasına rağmen eserlerinde volüm yerine planlara yönelerek özgün bir yapıya ve duyarlılığa ulaşmıştır. 1930'da sanatçı, ressam Mondriannın atölyesinin pencerelerinden içeriye sızan katı ışıktan etkilenerek "devinen mobilleri" tasarlamıştır. Genellikle metal levha ve çubuklardan meydana getirdiği eserlerini tek noktadan dengeli biçimde tavanlara asmak suretiyle onlara boşlukta hareket etme olanağı sağlamıştır. Calder'in yapıtları, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgür kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür.

Büyük boyutlu stabil heykeller yapmaya başlayan Calder, hayvan figürlerine duyduğu ilgi sonucu animobile'lerini de üretti. Calder'in

mobilleri, Kinetik Sanatın öncü örnekleri arasında yer almıştır. Sanatçının yapıtları, aynı zamanda heykel sanatındaki gerçek devinimi sunmaları açısından da öncüdür. Titizce düzenlenmiş planlanmış bir devinimin tersine sanatçı, özgür ve rastlantısal devinimi vermeyi amaçlamıştır.

Calder'in yapıtlarında, alıcı ya da estetik suje kendi akıl ve duygularının kapasitesine bağlı olarak sanat yapıtını algılamasına dayanan obje (uyaran) bu uyarana vermiş olduğu yanıt arasındaki bir oyuna katılmaktadır. Estetik Subje (uyarılan) bu uyarılar ve onların şekillenmesine kendi vermiş olduğu yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğitimlerini ve ön yargılarını özel ve kişisel bakış açısına göre şekillendirecektir. Sonuçta sanat yapıtı farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetiksel değer kazanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Mobil, Stabil, Açık Yapıt, Modern Sanat.

The Open Productions of Alexander Calder (1898-1976)

Abstract

Alexander Calder chose to be an engineer although he came from a family that deals with art. Later, he stepped on art area with the help of his interest of painting pictures. He managed to make his figures gain a different motion with his continuous lines in those sketches in which he directly mentioned about human life. He continued with single lined patterns, which emphasized the circuses and the life in them. Continuous line insight in Calder's patterns apparently became a milestone for his future production of sculpture. By entering into the art of sculpture in 1925, he had his first string sculpture by means of carrying those patterns to three-dimensioned setting.

Although Calder was affected by the synetic constructions of Gabo, an artist, he reached an authentic structure and sensibility by focusing on plans instead of volume in his works. In 1930, the artist designed moving mobiles by being affected by the concrete light coming from the atelier windows of Mondrian, an artist. He created his works from metal tablets and sticks, and he enabled them to swing in the air by means of hanging them from a single point in a balanced way. Calder's works are the last step of the

struggle of an artist who tries to make people to interpret some communicational effects and make them to understand the free composition created by him. Calder who began to create big immobile sculptures produced anemobiles as a result of his interest of animal figures. Calder's mobiles can be counted among the primary examples of kinetic art. The works of the artist are the first examples of the area in sense of presenting a real moving alteration. The artist aimed at presenting free and coincidental alteration instead of a meticulously well-planned one.

The receiver or aesthetic subject in Calder's work can be put into a game, which bases on the understanding of the object of art production, and which includes the answer of this object to the art work depending on his own mind and the capacity of his emotions. While aesthetical subject gives reaction with these warnings and response games, which devote themselves to shape them, it will shape its existence, its conditioning according to a defined culture, its likings, its personal education and its prejudices according to private and personal views. As a result, artwork will gain aesthetical value as it is monitored and perceived with different angles.

Keywords: Sculpture, Mobile, Stable, Open Production, Modern Art.

*Eyfel Kulesi'nin / Üstü Mobil / Altı Stabil /
Tıpkı Calder'e benzer / Demirin oymacısı /
Rüzgarın saatçisi / Kara canavarları terbiye eden /
Güleç mühendis / Tedirginlik veren mimar /
Zamanın yontucusu / İşte size Calder
JacquesPrevert -Çev. Semih Rifat*

ABD'li ressam ve heykeltıraş olan Alexander Calder 1898 yılında Lawnton, Pennsylvania'da sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, büyük babası ve babası akademisyen ve çok saygın heykeltıraşlar, annesi ise ressamdır. Sanatta kariyer yapmak ve para kazanmak zor olduğu için ailesi

sanatçı olmasını istememiştir. Sanatçı Stevens Teknoloji Enstitüsü'nde makine mühendisliği eğitimi görmüş, makine mühendisliği okuduktan sonra birçok işte çalışmış ancak, sanatçı ruhunu durduramadığı için ressam olmaya karar vermiştir. 1923'te New York'ta Sanat Öğrencileri Birliğine girerek, LUKS, GuyPéneDuBois (1884-1958) ve SLOAN'ın öğrencisi olmuştur.

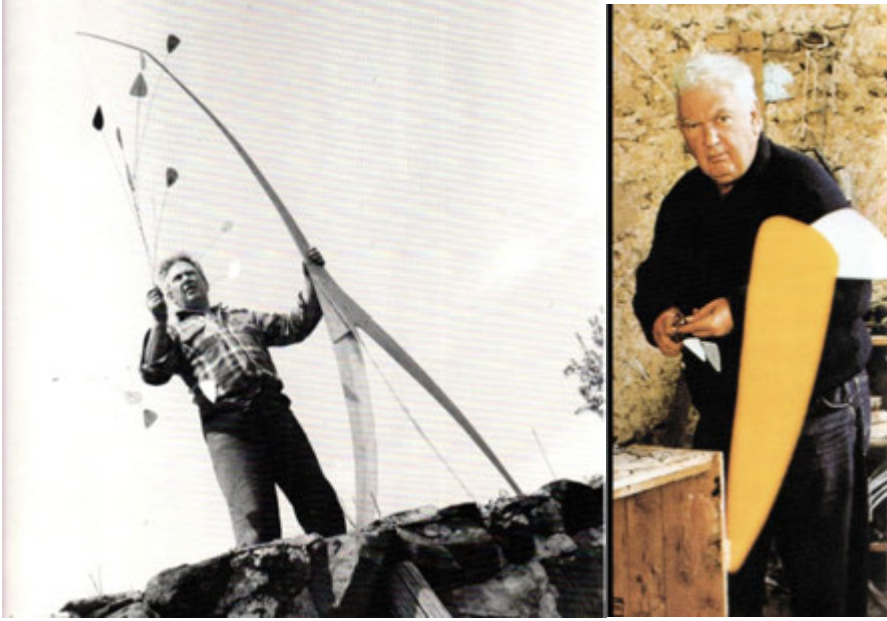


Foto. 1: Alexander Calder ve Mobil Heykelleri (1898 –1976).

Çalıştığı malzemeler sanatçı için oynamaktan ve zaman geçirmekten zevk aldığı şeyler olmuştur. Calder hayatı boyunca tellerden bir çok yaratım ortaya koydu.

Çalıştığı malzemeyle oynadı, onu tanımak için bir hayat harcadı ve sonunda dünyaya hareket eden heykellerini miras bıraktı. Calder heykelleri için; “Ben, bakması eğlenceli olan şeyler yapmak istiyorum.” ifadesini kullandı.

İlk çalışmalarından itibaren, kesintisiz tek bir çizgiyle hareket duygusunu yaratmaya çalışmış, özellikle sirklerden esinlenerek hayvanları, akrobatları ve palyaçoları işlediği çalışmalar yapmıştır. Başlangıçta, desenlerden yola çıkarak tel heykeller ve devinen oyuncaklar üreten sanatçı,

mobil adı verilen elle ya da motorla hareket eden heykeller yapmış, ince tel ve levhalardan oluşan, kendi ağırlıklarına bağlı olarak salt hava akımıyla hareket eden konstrüksiyonlar da üretmiştir.

Sanatçının yapıtları, soyut sanat akımı içerisinde mobil ve stabil'leriyle yepyeni bir özellik gösterir. Yapıtlarını metal plakalardan oluşturan sanatçı, Kostrüktivistler gibi volümle ilgilenmemiş, eserlerinde yalnız planlar ve planların ilişkileri düşünülmüştür (Savaş, 1977: 67). Calder'in mühendislik mesleğinden heykeltıraşlığa gelmiş olmasından kaynaklanan bir özelliği olsa da Gabo gibi heykele hareket katarak, kendine özgü bir tavrı da vardır. Gabo'nun sinetik konstrüksiyonları sanatçıyı etkilemiş, ancak Calder, heykele katılmış olan bu mekanik hareketi kendisine özgü bir yapıya ve duyarlılığa ulaştırmayı başarmıştır.

Paris'te tanışıp sirk'inde yer verdiği sanatçılardan gerçeküstücü İspanyol ressam JoanMiro, Magnelli ve Arp'ınCalder'i etkilemiş olduğu düşünülür (Schneckenburger, 1998: 473). Gerçeküstücülüğün o yıllarda ilk önemli atılımı yapmış olmasına karşın, Calder böyle bir akımın varlığının pek bilincinde değildir (Eczacıbaşı, 2003: 312) (Resim-3). Hollanda'lı ressam PietMondrian'n atölyesine gittiği ilk ziyaretinde, duvar ve pencerenin arasından sağdan soldan içeriye gelen katı ışık, sanatçı üzerinde derin bir etki bırakmış, bu etkinin verdiği itici güçle “devinen Mobilleri” üretmeyi hızlandırmıştır (Normand, Aç..Le.-Romain, A.-Pingeot, R.-Hohl, J. L.-Daval, B.-Rose, F., 1996 : 207.).

Calder, 1931'de Soyutlama-Yaratma Topluluğu'na katılmış, aynı yıl figüratif olmayan ilk kinetik konstrüksiyonunu yapmış, sanatçının elle ya da motorla hareket eden yapıtlarını, Marcel DUCHAMP, “Mobiller” olarak adlandırmıştır. Sanatçının bu oyun dolu heykellerine M. Duchamp takmış olduğu mobile ismiyle, sanatçı 1930'larda büyük buluşu olan ilk mobillerini ortaya koymuş oldu. Aynı yıl, Hans ARP da sanatçının hareket etmeyen kuruluşları için, “Stabil'ler” deyimini önermiştir. Bu deyimler sonradan benimsenmiş, Calder'in yapıtlarının yanı sıra bu anlamdaki tüm öteki heykeller için de kullanılabilir olmuştur. 1932 yılında yaptığı mobil heykellerin çoğunda hareket, doğrudan doğruya hava akımı ile sağlanmaktadır. “Calderberry Çalılığı” adlı yapıtı, ince tellerin ucuna tutturulmuş renkli parçacıklarla elde edilmiş olan bu yapı tümüyle soyut bir konstrüksiyondur. 1934'te Calder ince tel ve levhalardan oluşan, kendi ağırlıklarına bağlı olarak

salt hava akımıyla hareket eden konstrüksiyonları üretmeye başlamıştır. Bu yapıtlar aynı zamanda, devinime bağlı olarak değişen ışık etkileri de yaratmaktadır. 1931’de evlenirken kendisi için bir nikâh yüzüğü hazırlayan Calder, bu nedenle de takı tasarımıyla da ilgilenmiş, aynı yıl Ezop masallarının yeni basımı için resimler hazırlamaya başlamış, bunu 1940’lar da başka kitaplar izlemiştir. 1930’lar boyunca Calder yeni çalışmalar üreterek mobil kavramını geliştirmiştir. Calder 1932’de Duchamp’a yazmış olduğu bir mektupta bunları, “dört boyutlu çizimler” olarak adlandırmıştır.

Bu yöndeki ilk büyük çalışması Paris Dünya Fuarında, İspanyol Pavyonunda yaptığı “Cıvalı Çeşme” heykelidir. Bu heykelde hareket, akan civanın dönen bir çubuğa iştirilmiş bir tabağa çarpmasıyla oluşturulmuştur. Bu fuardan sonra Calder’in ünü, Avrupa ve Amerika’da düzenlenen sergilerle giderek artmış, 1943’te New York Modern Sanatlar Müzesindeki sergisiyle de doruğa ulaşmıştır.

Mobil ve stabil birbirlerinin tersi anlamına da gelmektedir. Calder’in ilk mobil ve stabil çalışmaları küçük ölçekli olmasına karşılık, sonraki çalışmalarını git gide anıtsal boyutlara ulaştırmıştır.

Tours yakınlarında Sache’deki atölyesinde büyük boyutlu stabil heykeller tasarlayan Calder, büyük ölçekli işler yaparken önce küçük bir model oluşturmakta, daha sonra bu küçük modelini Tours’daki dökümhanede büyütmektedir. Hayvan figürlerine duyduğu ilgi sonucu **animobile**’lerini üretmeye başlayan Calder’in mobilleri, kinetik sanatın öncü örnekleri arasında yer alır. Bu çalışmalar aynı zamanda heykel sanatındaki gerçek devinimi sunmaları açısından da öncüdür.

Yaşamının önemli bir bölümünü Fransa’da geçirmekle birlikte, Connecticut eyaletinde Rexbury’deki evini hiç terk etmemiştir. Alexander Calder, kendi kuşağı içerisinde Amerika’nın, dünya çapında ün kazanan ilk sanatçısı olmuştur (20. Yüzyıl Sanat, 1996: 75).

Umberto Eco’nun¹ kuramını açıklarken başvurmuş olduğu sanat yapıtı ya da tarzları içinde, Calder’in çalışmalarının önemi azımsanamayacak

¹ Bkz. Eco, U.1962 : 10-21. Yazarın 1962 yılında yazmış olduğu Açık Yapıt adlı kitabında, sanat ve müzik yapıtlarının üretiliş açısından tamamlanmış, bitmiş olmalarına karşın yoruma açık olacaklarını ileri sürerek, çeşitli yorumlamaların da bu yapıtların yapısını bozmayacağı görüşünü ortaya atmıştır.

bir yer tutmaktadır. Eco'ya göre sanat yapıtı, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgür kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür (Eco, 2001: 10). Bir sanat yapıtının açık ya da kapalı olması, yorumun merkeziliğine göre değişmektedir. Bir sanat yapıtının yorum zenginliğine açık unsurları içerisinde barındırması, o yapıtın açıklık durumunu belirler. Yorumu açık olmayan, başka bir ifadeyle tek boyutlu ve anlatımı açık olması bir yapıtın kapalılığının göstergesidir. Bir yapıtta yorum zenginliği ya da yapıtın açıklığı yukarıda Eco'nun tanımlamasıyla sanatçının yapıtını bilinçli bir şekilde tüm alımlayıcıların ve okuyucunun kendine göre anlamlandırıp yorumlayacağı biçimde düzenlenmesinden doğmaktadır.

Calder'in yapıtlarında, alıcı ya da estetik suje kendi akıl ve duygularının kapasitesine bağlı olarak sanat yapıtını algılamasına dayanan obje (uyaran) bu uyarana vermiş olduğu yanıt arasındaki bir oyuna katılmaktadır. Estetik Subje (uyarılan) bu uyarılar ve onların şekillenmesine kendi vermiş olduğu yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğitimlerini ve ön yargılarını özel ve kişisel bakış açısına göre şekillendirecektir. Sonuçta sanat yapıtı farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetiksel değer kazanacaktır. İş dönüp dolaşp estetik sujenin kendi eğilimlerine göre anlam ya da anlamlar kazanmaktadır. Bunu sağlayan yine sanatçının sanat yapıtı üzerindeki zekice oynamalarıdır. Umberto Eco kuramını belli bir ana sanat dalıyla kısıtlama getirmez, yazarın bakış açısı, sanat yapıtı oluşturan bütün alanları kapsamaktadır. Yapıt "açık" olduğu oranda tüketilemez, çünkü evrensel kabul gören yasalar tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerini, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır. Olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve doğmalar sürekli sorgulanmaya başlanmıştır (Eco, 2001: 17). Eco'nun buradaki yorumundan da anlaşılacağı gibi, açık yapıtın en önemli beslendiği kaynak, belirgin bir biçimde belirsizlik arz etmesindedir. Genel anlamıyla bir yapıtın belirsizliği, yapıtın yönlendirici merkezlerinin yok olması oranında gerçekleşen bir olgu olması durumudur. Bir yapıtta yönlendirici merkezlerin azalmasıyla alımlayıcının kafa karışıklığı artmaktadır. Böylece alıcı hiç olmadık bir şekilde, birbirinden farklı yorumlara gidebilecektir.

Eco, incelemiş olduğu açık ve hareketli yapıtları özetlerken; açık yapıtlar, hareketli olup sanatçısıyla birlikte yapıtı yaratmaya devam ederler. Bir üst düzeyde (türün tipi olarak hareketli yapıt gibi) organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen, alıcısının gelen uyarının tümünü algılama eylemi sırasında ortaya çıkartacağı iç ilişkilerin sürekli yaratılmasına açık yapıtlar vardır. Her sanat eseri, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaları her bir yapıtta, belli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel bir performansa göre yeni bir canlılık sağlar. Burada aslında aynı olan sorunun üç ayrı yanı bulunmaktadır. Çağdaş estetik felsefesi, sık sık her sanat yapıtının bu üçüncü özelliği üzerinde durarak, tamamlanmış yapıtın sonsuzluğuna değinerek, açıklığı burada aramaktadır.

Sanat yapıtı, bir form ve tamamlanmış bir eylem, sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur. Bir sanat yapıtının yorumlanması, doğrudan o yapıtın estetiksel yapısıyla ilgili bir durumdur. Alımlayıcı bir sanat yapıtını yorumlarken bilinçli olarak ya da olmayarak o yapıtın estetiksel yapısını yorumlamaktadır. Baumgarten, estetiği; açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü olarak tanımlayarak, estetiği ayrıca, açık ve seçik olmayan unsurlardan mürekkep bir olgu olarak yorumlamaktadır (Tunalı, 2003: 14).

Croce'ye göre ise estetiğin konusunun, tümel bir varlık olan sezgi olduğunu ileri sürer. Sezgi ise, kavramsal bilgiden önce gelen onun temelini oluşturan, bize bireysel alanı veren en yalın bilme biçimidir (Tunalı, 2003: 17). Estetiksel sezgiye dayalı olması, yorumla sanat yapıtı arasında Croce'nin de ileri sürdüğü gibi, bireysel – şahsi bir alan oluşturmaktadır. Alımlayıcıların yorum çeşitliliği de en genelde yorumcudan yorumcuya değışen, bu bireysel alanların sanat yapıtı ve estetiksel zevke göre konumlanmasından doğmaktadır. Her şeyden önce yorumun temel konusu olan estetiksel olgunun temel öğelerinin bilinmesi ve öğelerin hangi yönleriyle yorum çeşitliliğine katkıda bulunduğunun estetik sujenin estetik bir obje hakkında yorum yapabilmesi için, en başta onu algılaması ve bu algı doğrultusunda zevke dayalı bir duygudaşımdık (einfühlung) yaşaması gerekmektedir.

Sanat, bilimin sorguladığı ve ortaya çıkardığı evrensel çokluğu kabul etmekte, ancak onu plastik bir simgenin somutluğuna indirgemektedir. Bu

sanatın en önemli işlevidir (Eco, 2001: 113-114). Sonuç olarak bütün bir açık yapıt kuramı eserin belirgin olmayan informal yapılar içinde kasten eksik bırakılmış olmasıyla açıklanabilir. Ancak bu durum tek başına yeterli değildir. Alımlayıcı ve yorumcunun kültür yapısı sosyolojik konumu, psikolojik seviyesi de en yapıtın açıklığa davet eden yapısı kadar önemlidir. Eco'nun açık yapıtla ilgili görüşünü tek bir cümleyle ifade etmek istersek, yapıtla alımlayıcı arasında belirgin olmayan ya da bir kalıbı olmayan bir etkileşimin olduğu ileri sürülebilir.

Umberto Eco'nun kuramını açıklarken başvurmuş olduğu sanat yapıtı ya da tarzları içinde, Calder'in çalışmalarının önemi azımsanamayacak bir yer tutmaktadır. Sanat yapıtlarına estetiksel bir merkez olarak bakıldığı zaman, estetik tüm öğelerin estetik suje ile alakalı olduğu görülecektir. Estetik suje, estetik objenin, başka bir ifadeyle sanat yapıtı karşısında ondan etkilenen sanat alımlayıcısı olarak tanımlanmaktadır.

Calder'in tarzına karşın, Gabo'nun heykelleri, alttan görünüşü ile bizi, hepsi mümkün ve hepsi de farklı pek çok bakış açısının varlığını düşünmeye yöneltir. Her bakış açısı tatmin edicidir ancak yinede bir bütünlük kavramak isteyen izleyiciyi hayal kırıklığına uğratar.

Calder ise, daha ileri gider: Form gözlerimizin önünde kendi kendine hareket eder. Yapıt ise, hareket halinde yapısal olarak kendisi ile izleyici birbiriyle aynı biçimde asla karşılaşmamalıdır. Burada, artık bir hareket önerisi yoktur: Hareket gerçektir ve sanat yapıtı bir açık olanaklar alanıdır.

Daha geniş anlamda tanımlanan "informel" sanat buraya, bu formel deneylerin hemen yanına aittir. Artık hareket halinde yapıt değildir çünkü tablo arada öylece gözlerimizin önündedir, kendini oluşturan resimsel göstergeler tarafından herkes için bir kereliğine tasarlanmıştır" (Eco, 2001 : 114-115).

Özellikle Eko'yu ilgilendiren Calder'in hareketli çalışmalarıdır. Yazar görüşlerini, "Bugün geçerli kültürel bağlamda hareketli yapıtlar olgusu kesinlikle müzik alanıyla sınırlı değildir; tam tersine, bugün özellikle plastik sanatlar alanında kendine özgü hareketliliği olan izleyicinin gözünde daima yeni kalacak, bir kaleydoskop gibi biçimden biçime giren ilginç uygulamalar bulunmaktadır" (Eco, 2001: 21) sözleriyle ifade eder. Basit olarak Calder'in hareketli heykelleri ya da başka tasarımcıların hareketli heykelleri bu konuya örnek gösterilebilir.

Eco'nun Calder'in eserleri hakkındaki yorumları ve özellikle "herkes için bir kereliğine tasarlanmıştır" şeklindeki açık yapıtı özetleyen ifadesi, Calder'in *The Star* (Yıldız) adlı çalışmasında açık bir biçimde izlenebilir (Foto. 2).



Foto. 2: A.Calder, "*Yıldız*", Boyalı Levha ve Çelik Tel, 35 3/4 x 17 5/8 cm, 1960.

Calder'in bu yapıtında tıpkı tanımlandığı gibi, yapısal olarak yapıtla izleyici iki kez birbirleriyle aynı biçimde asla karşılaşmazlar. Aynı durum sanatçının *The Orange Fish* adlı yapıtı içinde geçerlidir (Foto. 3).



Foto. 3: A.Calder, “*Turuncu Balık*”, Boyalı Metal Mobil, 75x176 cm, 1946.

“Aynı kez ikinci defa karşılaşamazlar” ifadesi yapısal olarak değerini, Calder’in sanatına verdiği “havebet” olgusunun oldukça canlı ivmesinden alır. Sanatçı bu eserinde yapıtını oluşturan temel bileşenleri birbirine bağlarken sabit ya da yan duruşta ikici kez duramayacak biçimde dizayn etmiştir. Daha da ilginç yanı, bu yapıtların ana bir gövdesi de yoktur. Bir ağacın küçük yaprak hareketlerinden mütevellit kısmi hareketliliğinden çok, iskeletsiz olan solucan gibi hayvanların denetimsiz canlılıklarına öykünür gibi durmaktadırlar.

Bu yapıtların her bir bileşeni ayrı ayrı bölümler olarak değerlendirilip her birisi ayrı ayrı sabitlendiğinde ortaya ayrı ayrı sanat eserleri çıkacaktır. Calder’in denediği bu yapılar ‘güzellik’ olgusu söz konusu olduğunda oldukça su götürür gibi görünse de sanattaki ‘fikir’ olgusu öne çıkarılınca oldukça kayda değer bir orijinalite sunarlar. Calder’in bu yapıtlarının tek bir yapı içerisinde yüzlerce birbirinden farklı eserleri hemen harekete geçecek veya ortaya çıkabilecek şekilde potansiyel olarak barındırması açık yapıt kuramıyla ya da Eco’nun bakış açısıyla birbirine uyuşurlar. The Orange Fish’in veya The Star’ın farklı farklı biçimlerde her yeni görünüşü ortaya farklı ve hiç bitmeyecek bir yorumlama süreci çıkarır. Zira alımlayıcı gördüğü ve yorumladığı yapıtın az sonra belki de hiç bir zaman geri

gelmeyecek biçimde kaybolacağını ve yerine yeni bir yorumlama sürecini doğuracak başka bir görünüşün geleceğini bilir. Calder oynadığı sanat oyununa yorumcu ya da alımlayıcıyı bir çok yönden sorarak dâhil eder.

Eco, Calder'in yapıtını "açık" hale getirmek için kasten eksik bıraktığını ve böylece de alımlayıcıyı hayal kırıklığına uğratarak eksik tarafları tamamlamak için güdülendiğini ileri sürer.



Foto. 4: A.Calder, "Caracas", Boyalı Çelik, 40x70 in., (101.6x177.8 cm), 1955.

Umberto Eco'nun bu doğru tesbitleri Calder'in yapıtlarından Turuncu Balık ve Yıldız adlı çalışmalar için geçerliliği bulunmamaktadır.

Bu yapıtlar alımlayıcıyı hayal kırıklığına uğratarak değil şaşırtarak açıklığı yaratırlar ve ortada eksik bir eser yoktur, tersine sürekli genişleyen, sürekli çoğalan bir yapıt vardır. "Avangard müzisyen iletişim kurmayı yalnızca görünüşte reddediyordu aslında. Geri çevirdiği müzik sistemi çoktan tükenmiş kurumdur, kiliseler üretmektedir. Belirli bir ezgisel döngü

içine sıkışıp kalmıştır ve artık taze, hayranlık uyandıracak duygusal bir tepki yaratamamaktadır” (Eco, 2001: 205). Calder’in bu yapıtları, Avangard müziğin belirli bir döngü içine sıkışıp kalma halinden ve tükenmişlikten hareketin de belirsiz cansızlığını sonuna kadar kullanarak eşit miktarlarda ve sürekli olarak kendi yapısı içinde bileşenlerine dağıtılmasıyla kurtulur ve böylece her zaman için ilginç olma hallerini korurlar.

Calder, Mallerme’nin sonsuz bir hareket içinde sürekli devinen ve hep yeni anlamlar kazanan bir eser olarak tasarladığı ve başarısız olduğu La Livve projesinin yapmak istediğini, ancak, bu yapıtlarında (The Orange Fish, The Star), kelimeleri ve belirgin anlam ipuçlarını hatta belirgin bir biçimleri kullanmadan dener. Hatta bitmemiş La Livre’ye göre çok da başarılı olur. Calder her şeyden önce zihinde, bizzat alımlayıcının estetik dünyasında, sürekli Faim değiştiren metafizik yargıları belki de açık yapıt kuramını da tüketebilecek şekilde fiziki bir biçime sokmayı başarmıştır.

Heykel Sanatının, devinimsiz olana hareketi kazandırmak zorunda kaldığı doğru ise, Calder’in sanatı ile bir heykeltıraşınki arasında benzerlik kurmak büyük bir yanılğı olur. Sanatçı çalışmalarında hareketi yansıtmak istemez, onu sonsuza dek, doğası gereği hareketsizliğe mahkum etmeyi de düşünmez. Calder mobillerini doğanın ortasına, bir bahçeye, açık bir pencerenin kenarına, rüzgarla işleyen arp gibi titreşinler diye rüzgara bırakır. Bu çalışmalar havayla beslenir, nefes alır, kendi yaşamlarını, atmosferin belli belirsiz yaşamından ödünç alırlar.

Calder’in mobilleri, hem birer lirik buluş hem teknik hatta matematiksel birer bileşim hem de ne yapacağı önceden kestirilemeyen; etrafa polenler saçan, birdenbire binlerce kelebeğin uçmasını sağlayan, nedenler ve etkiler zincirinin, sonsuz ardı ardına gelişimi, yoksa bir düşüncenin, sürekli geciken, rahatsız edilen, içinden geçilen ürkek bir gelişimi mi olduğunu hiç bir zaman bilemediğimiz o büyük doğanın duyarlı bir simgesidirler (Sartre, 2000:10-12).

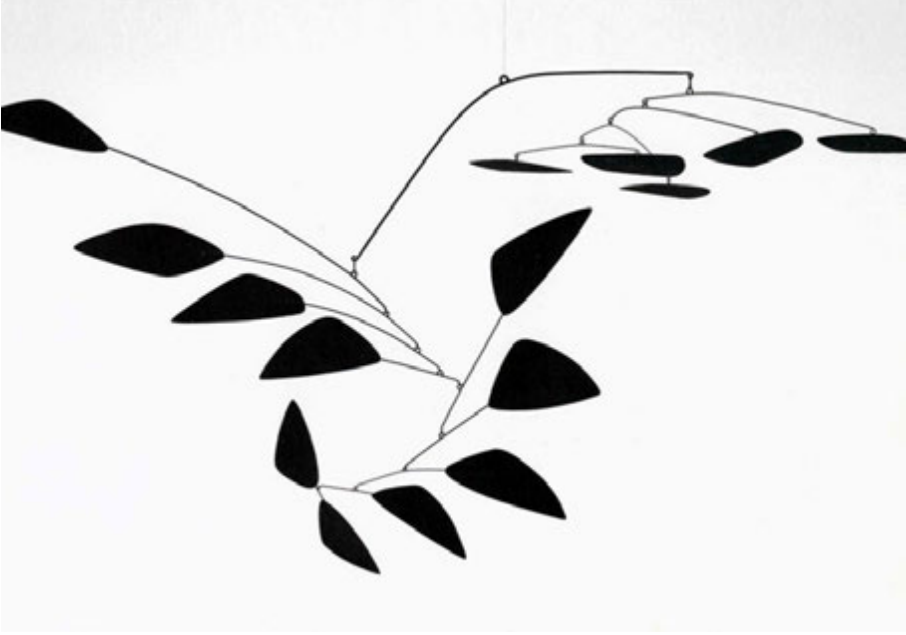


Foto. 5: A.Calder, “*Boyalı Çelik*”, Metal, 35 3/4 x 17 5/8 cm, 1960.



Foto. 6. A.Calder, “Calder’in Soğanları (Gökkuşığı)”, 40 x45 cm,
Paslanmaz Yumuşak çelik, mavi, kırmızı, mor, kırmızı, yeşil, sarı, 2001.



Foto. 7: Alexander Calder, “Örümcek”, Boyalı Levha ve Çelik Tel, 1960.



Foto. 8: Alexander Calder, “Ağaç”, Boyalı Levha ve Çelik, 1966.



Foto. 9: A.Calder, “Ayakta duran Mobile”, Boyalı Levha ve Çelik, 1937.



Foto. 10: A.Calder, “Romulus ve Remus”, Boyalı Levha ve Çelik Tel, 1928.



Foto. 11: Alexander Calder, “*Kırmızı Boyalı Çelik*”, Michigan, 1969.

Kaynakça

- Altıntaş, O. (2007). Sanat Eğitimi ve Çağdaş Türk Resminde Nü, Ankara.
- Eco, U. (2001). Açık Yapıt, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2004). C.I.İstanbul.
- Gömbrich, E.H.(1986). Sanatın Öyküsü, (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul.
- Güvemli, Z.(1982). Sanat Tarihi, İstanbul.
- Kınay, C. (1977). Sanat Tarihi, Ankara.
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul,1982.
- Rıfat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si, İstanbul.
- Romain. L. N. -Pingeot,A-HohlR.,Daval,J. Rose, L.. B.,Meschede, F. (1996).
Sculpture, Köln.
- Rosenthal M.R. -Alexander S. Rauner,C. (2005),SurrealCalder, New York.
- Sartre,J.P.(2000). "Calder'in Mobilleri", *Sanat Dünyamız*, (Çev. Berran Tözer), S.75,10-13). *Sanat Dünyamız*, Calder'in Mobilleri, Jean Paul Sartre, Çev. Berran Tözer, S. 75, 2000, s.10.).
- Savaş, R. (1977). Modelaj, Ankara.
- Schneckenburger, M. (1998). Art of The 20 th Century, Köln,
- THE 20 TH CENTURY ART BOOK, (1996). Hong Kong.
- Turani, A. (1974). Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul.
- Turani, A.(1983). Dünya Sanat Tarihi, Ankara.
- Tunalı, İ. (2003). Estetik, İstanbul.

GÜMÜŞHANE/ DÖLEK KÖYÜNDE ÇÖMLEKÇİLİK

Nurşen ÖZKUL FINDIK

Doç.Dr., Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
nursenf@gazi.edu.tr

Zerrin KÖŞKLÜ

Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
zkosklu@atauni.edu.tr

Öz

Gümüşhane ilinin merkez ilçesine bağlı Dölek Köyü Anadolu'da yaşatılmaya çalışılan ilkel çömlekçilik merkezlerinden biridir. Kadınlar tarafından basit yöntemlerle nesiller boyu devam eden ilkel üretim muntazam bir işçilik göstermektedir. Elle biçimlendirilen çömlüklerin bu kadar düzgün bir şekilde üretilmesi olasılıkla Dölekli kadınların geçmişi asırlar öncesine dayanan gelenek aktarımına dayanmaktadır. Geçmişte Dölek Köyünde hemen her evde yapılan çömlekçilik günümüzde az sayıdaki kadının çabasıyla sürdürülmektedir. Bu çalışmada Dölek Köyü çömlekçiliği, hammadde ve hamurun hazırlanması, kullanılan aletler, biçimlendirme yöntemleri, pişirme, astar türleri ve kap formları açısından değerlendirilmiş, Anadolu'daki diğer ilkel çömlekçilik merkezleri ile karşılaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Çömlek, Gümüşhane/ Dölek Köyü, İlkel Çömlekçilik.

Pottery at Village Dölek/Gümüşhane

Abstract

Village Dölek which is connected to central district of Gümüşhane is one of the primitive pottery centers which has been tried to maintain in Anatolia. Primitive production continued for generations with simple techniques by women that shows a regular craftsmanship. Proper production of manually shaped pots is probably based on Dölek women's transmission of traditions that were established centuries ago. Pottery was made in almost

each house in the past, but nowadays it is continued by few women's effort. In this study, pottery at Village Dölek was evaluated in terms of preparation of raw material and clay, tools, methods for shaping, firing, types of first coat and forms of cup, and compared with other primitive pottery centers in Anatolia.

Keywords: Pot, Gümüşhane/Village Dölek, Primitive Pottery.

1. Giriş

Geleneksel Türk günlük yaşamı ve bu yaşam içinde yer alan somut/maddi kültür varlıkları hakkında bilgilerimizi ancak toprak altı ve üstünde günümüze ulaşabilen küçük verilerle kurgulamaya çalışmaktayız. Kazı ve yüzey araştırmalarından elde edilen buluntular geçmişin izlerini ve ergonomi algılarını günümüze aktaran en önemli kaynaklardır. Bunun yanında gündelik yaşamın pratik çözümlerinin zincirleme bir devamlılıkla yeni yetişen kuşaklara aktarılmasıyla devam eden ve günümüze ulaşan bazı gelenek ve görenekler, somut kültür varlıkları geçmişi anlamamızda, değerlendirmemizde çok önemli bir yere sahiptir. Gelişen teknoloji, değişen hayat tarzı geçmişle bu bağlamdaki bağları kesmeye devam etmektedir. Buna rağmen hala bazı bölgelerde/ alanlarda varlığını sürdüren ve geçmişten izler taşıyan uygulamalarla karşılaşmaktayız. Bunlardan biri olan çömlekçilik gittikçe günün koşullarına uygunluğunu yitirmekte ve yok olma sürecine girmektedir. Dışarıdan bakıldığında basit bir nesne olarak algılanan çömlek kapların nesnelere dünyası içinde birçok anlamlar taşıdığı farkında bile değiliz. Anadolu'da kadın, yemek, aile birliği, kültür, yetenek, beğeni, yaratıcılık, ilkelik hatta ticaret gibi pek çok kavramı yüklenen bir nesne, XXI. yüzyılda üreten kadın için halen bu niteliler arasında bazılarını taşıırken, bizim gibi uzaktakiler için ne anlam ifade etmektedir?

Anadolu'da arkeolojik bulgular çömleğin Neolitik Çağla birlikte ortaya çıktığını göstermektedir. Yerleşik yaşam tarzına bağlı olarak tarımsal faaliyetlerle elde edilen ürünlerin depolanma ihtiyacı, pişmiş topraktan çömlek üretiminin başlamasına ortam hazırlamıştır. Kilin kolay/ucuz temin edilmesi ve biçimlendirilmesi, kil kapların yaygın bir kullanım alanı oluşturmasında etkili olmuştur. Çömlek Anadolu'da olduğu gibi tüm dünyada geçmişten günümüze uzanan bu süreçte varlığını hala sürdürmektedir (Güner,

1988: 8; Çizer- Yarol, 2005: 104; Bozkurt- Özkoca, 2012: 660; Erman, 2012: 19-20). Bu çalışmada başlangıcından itibaren çok basit/ilkel üretim yöntemini değiştirmeden günümüze taşıyan Gümüşhane Dölek Köyü çömlekçiliğinin tanıtılması amaçlanmaktadır¹.

Dölek, Gümüşhane ilinin merkez ilçesine bağlı 35 km. uzaklıkta bir köydür (Foto.1). Tarım ve hayvancılıkla geçinen köyün en belirgin özelliği kadınlar tarafından tamamen ilkel yöntemlerle yapılan çömlekçiliktir. Araştırmada gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak güveç yapımı özelinde, genel özellikler belirlenmeye çalışılmıştır. Dölek Köyünde kuşaklar boyu devam eden çömlek üretim faaliyetinin yaşatılma çabasına, bu alan çalışması ile aslında bizlerde tanıklık etmekteyiz. Çünkü bu işle uğraşan orta yaş ve üzeri kadınlar gençlerin çömlek yapımına ilgi göstermediğini, kendilerinden sonra belki de kaybolacağını üzümlere ifade ettiler. Bu makalede Dölek Köyü çömlekçiliği, hammadde ve hamurun hazırlanması, kullanılan aletler, biçimlendirme yöntemleri, pişirme, astar türleri ve kap formları üzerinde durularak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

2. Dölek Köyü Çömlekçiliği

2.1. Hammadde ve Hamurun Hazırlanması: Çömlek yapımında ilk aşama toprağın hazırlanmasıdır. Dölek Köyünde çömlek yapmaya elverişli biri nehir kenarından, diğeri dağdan olmak üzere iki cins toprak köyün 1-2 km. dışından getirilir (Foto.2-3).

Bu iki cins toprak karıştırılarak taşları ayıklanır, içerisine su katılarak hamur haline gelinceye kadar ayakla çiğnenir. Dinlendirilen hamur kolayca biçimlenecek kıvamı alıncaya kadar işleme devam edilir (Foto.4). Hazırlanan hamur içerisinde kalan küçük taş veya topakçıklar ise çömlek yapımı sırasında, kadınların ellerine aldıkları küçük hamur parçalarından ayıklanarak, iyice yoğrulup çömleği şekillendiren kişinin önünde biriktirmek suretiyle kullanıma hazır hale getirilir (Foto.5).

2.2. Kullanılan Aletler: Çömleğin yapım aşamalarında alet yok denecek kadar azdır. Bölgesel isimleriyle gurufa, granzı, tarak ve gogoç taşı elle biçimlendirilen çömleklerin ilkel gereçleridir.

¹ Fatma Çetin ve ailesine yardımlarından dolayı çok teşekkür ederiz.

Gurafa: Kare şeklindeki bir tahta parçasının altına silindir biçiminde bir tahta parçasının/ağaç gövdesi-kütük konulması ile oluşan basit tezgaha verilen isimdir (Foto.6-7). Kütük üzerinde yer alan yine kare formunda yaklaşık 30x30cm. ölçülerinde ahşap tabla elle döndürülerek kile şekil verilir. İki tahta parçası birbiri ile bağlantılı değildir.

Granzı: Kabın biçimlendirilmesinde olabildiğince pürüzsüz bir yüzey elde etmek

için kullanılan bez parçası (Foto.8)

Tarak: Biçimlendirme esnasında yüzeyi düzleştirmek için kullanılan tahta parçası (Foto.9).

Gogoç Taşı: Biçimlendirilen kapların kurutulduktan sonra düzleştirilip parlatılmasına (perdah) yarayan taş. Kabın yüzeylerine gogoç taşının sürtülmesiyle yapılan bu işleme gogoçlama denir.

2.3.Biçimlendirme Yöntemleri ve Tezgah: Kıvamını alarak hazır hale getirilen hamur kabın taban kısmını oluşturmak üzere kenarları hafif iç bükey olmak üzere tamamen el mahareti ile biçimlendirilmeye başlanır (Foto.10). Sonra gurafa denilen tahtanın üzerine konulan taban kısmına, küçük parçalar halinde alınan hamurlar iki el arasında kalın, kısa şerit haline getirilir. Bir yandan gurafa yavaş yavaş döndürülürken, diğer eldeki hamurun alt kısmıyla birleşmesi sağlanır. Bu arada diğer elle yükselen gövde cidarına destek verilir (Foto.11-12). Bu tür, şeritler halindeki hamurun üst üste eklenmesiyle şekillendirme, seramik üreticilerinin kullandığı suçuk-fitil tekniğine benzemektedir. Elle verilen biçimlendirme sonrasında tarakla düzeltme işlemine geçilir (Foto.13-14). Aynı işlem kabın yüksekliği boyunca tekrarlanarak devam eder. Sonra kabın dudak çekme denilen ağız kısmı biçimlendirilir (Foto.15). Granzı ile düzeltilen ağız kısmının düzgün olmasına ayrıca özen gösterilir. Bu şekilde biçimlendirilen çömlek kaplar hafif kurutulduktan sonra iki yanına kulpları yapılır (Foto. 16-17). Artık en son biçimini almış olan kaplar usta eller tarafından tekrar içten dıştan taraklanarak düzeltilip kurumaya bırakılır (Foto.18-19). Güneşli açık havada üç gün ters-düz edilerek kurutulduktan sonra gogoç taşıyla düzgün ve parlak bir yüzey elde edinceye kadar gogoçlanır (Foto.20-22). Bu aşamadan sonra kapların pişirilmesi işlemine geçilir. Son olarak özellikle bizim güveç olarak adlandırdığımız kapların kapakları yapılır. Ortasında tek kulbu olan güveç

kapaklarının yapımında aynı biçimlendirme ve pişirme yöntemleri uygulanır (Foto.23).

2.4. Pişirme Türleri: Dölek Köyünde çömleğin pişirmesi (yakılması) önceleri tandırda günümüzde ise daha çok dışarıda üzeri açık bir tür fırında yapılmaktadır.

Tandırda Pişirim: Tandır, daha çok Doğu Anadolu Bölgesinde (çömlek yapımında da kullanılan kil veya kav denilen topraktan yapılan) iki tarafı açık, yukarı doğru konikleşen silindir biçiminde, alt tarafta külvesi (hava deliği) bulunan toprağa gömülerek yerleştirilen bir tür ocak olarak tanımlanabilir (Güner, 1988: 14; Köşklü, 2005: 156). İçinde tezek ve odun yakılarak hazırlanan tandıra yerleştirilen çömler iki- üç saat pişirilir.

Fırında Pişirim: Dölek Köyünde günümüzde daha çok açıkta toprağa yarı gömülü, kaba taşlar ve toprak harçla örülen, üzeri açık, 2.5-3m.çapında, 0.75m. yüksekliğinde, önünde küçük bir açıklığı bulunan yuvarlak formu bir fırının içerisinde yaklaşık 2-3 saat pişirim yapılmaktadır (Foto.24-25). Fırının içerisine yakacakla birlikte istiflenen çömler açık havada pişirim yöntemi ile benzer şekilde pişirilmektedir. Odun gerektikçe hem üstten hem de alttaki açıklıktan atılır. Dölek kaplarının ateşle yakın teması olan kısımlarda sarı, gri ve siyah tonlar dikkat çekmektedir.

2.5. Astar Türleri: Pişirilen çömler daha dayanıklı olması amacıyla içten ve dıştan sütlendir. Bu işleme de zilleme denir. Bu şekilde tamamlanan çömler artık kullanıma hazırdır (Foto.26-27).

2.6. Kap Formları: Dölek Köyünde güveç genel adı altında gudi (gudu), tencere, tava, su testisi ve küp yapılmaktadır. Köyde hem bir yemek çeşidi hem de bu yemeğin pişirildiği kap olan güveç halk arasında gudi (gudu) olarak isimlendirilir. Gudi, tencere olarak adlandırılan benzer formdaki diğer kaba göre daha yüksek gövdelidir. Bu iki kap arasında diğer bir farklılık ise gudinin kulplarının dikey, tencerenin kulplarının ise yatay şerit halinde yerleştirilmesidir. Bu kaplarla mutfak içinde yapılması gereken pişirme, depolama, taşıma gibi her tür işlem yapılmaktadır. Örneğin gudi ile yemek pişirildiği gibi yoğurt da yapılır. Yörede tava adı verilen açık formda, geniş, alçak gövdeli çömler de pişirme amaçlı kullanılan kaplardandır. Günümüzde küp ve testi üretimi çok nadir yapılmaktadır (Foto.28).

3.Değerlendirme

Dölek Köyü Anadolu'da yaşatılmaya çalışılan ilkel çömlekçilik merkezlerinden biridir. Kadınlar tarafından en basit yöntemlerle nesiller boyu devam eden biçimlendirme muntazam bir işçilik göstermektedir. Elle biçimlendirilen çömleklerin bu kadar düzgün bir şekilde üretilmesi büyük olasılıkla Dölekli kadınların geçmişi asırlar öncesine dayanan gelenek aktarımına dayanmaktadır. Çömleğin macerası köyün dışından toprağın insan yada hayvan gücüyle taşınmasıyla başlayan, zilleme ile sonuçlanan zahmetli bir yolculuktur. İki ayrı tahta parçasından ibaret olan tezgah (gurufa), bir tahta parçasının düzleştirilmesi ile elde edilen tarak, bir bez parçası (granzı), çevreden toplanan yuvarlak bir taş (gogoç taşı), tezek ve odun yakılarak yapılan pişirim, dayanıklılığını artırmak için sütle yapılan zilleme çömleğin ilkel yöntemlerle fakat çok da farkında olmadıkları bir ustalikle nasıl hayat bulduğunu göstermektedir.

Geçmişte Dölek Köyünde hemen her evde yapılan çömlek günümüzde on-onbeş kadının çabasıyla sürdürülmektedir. Önceki yıllarda çevresinde tanınan ve ticareti yapılan çömlekçilik günümüzde daha çok kişisel ihtiyaçlarla yerel olarak sınırlı bir üretim alanı göstermektedir. Bu faaliyetler evlerde tandırın bulunduğu veya depo olarak kullanılan küçük bir mekanda sürdürülmektedir. Hiçbir zaman seri üretimin yapıldığı büyük bir atölye seviyesine gelmemiştir.

Dölek Köyü çömlek üretimi kadınlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Genç kızlar yapmadığı/öğrenmediği için çömlek üretiminin geleceği pek parlak görünmemektedir. Mutfak yönetimi ve yemek pişirme işleviyle ilgili görevleri üstlenen kadının bu misyonuyla bağlantılı olarak, pişirme işlevini gerçekleştirdiği kapları ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak yapma/üretme görevini de yüklediği anlaşılmaktadır. Bu kaplar tarih boyunca sofraservis kapları gibi çok göz önünde bulunmadıkları için estetik kaygılarla üretilmemiştir. Bu tür basit çömleklere süsleme yapıldığı da görülmüştür. Bazı Ortaçağ pişirme kaplarının dış yüzünde perdahla basit geometrik motiflerden oluşan –diyagonal çizgiler, dalgalı hatlar, baklavalasüslemeler yapılmıştır (Özkul Fındık, 2008: 111). Dölek çömlekleri depolama ve taşıma amacından ziyade pişirme kapları olup, ateşe doğrudan maruz kalıp karardığından yüzeylerine herhangi bir süsleme yapılmamıştır.

Anadolu’da gelişmiş çömlekçiliğin yapıldığı belli başlı merkezler dışında ilkel çömlekçilik giderek azalmaktadır. Çömlekçiliğin devam ettiği yerlerde toprağın temin edilmesi, hamurun hazırlanması, kullanılan aletler, biçimlendirme ve tezgah, pişirim türleri ve astar bölgesel farklılıklara rağmen temelde benzer özellikler gösterir. Yukarıda yapım aşamaları tanıtılan Dölek Köyü çömlekçiliği aslında basit bir tahta altlık üzerinde elle yapılan biçimlendirmeden ibarettir. Anadolu’da benzer tezgah ve biçimlendirmenin yapıldığı diğer merkezler Güngör Günel’in Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik adlı kitabında “Gümüşhane Akbulat ve Ardıçlı Köyleri, Ordu Alishar Köyü, Kars Aliköse Köyü, Ağrı Hıdır Köyü, Giresun Karabörk Beldesi, Erzurum Koşapınar Köyü, Yiğitbaşı Köyü, Urfa Şirin Köyü, Gaziantep (Zıramba)Yakacık Köyü” olarak belirlenmesine rağmen (Güner, 1988: 12) günümüzde bu köylerde çömlekçilik neredeyse unutulmuştur. Dölek Köyünde gördüğümüz basit aletlerle biçimlendirme, Manisa’nın Salihli İlçesi Gökeyüp Beldesi, Elâzığ Palu İlçesi Burgudere Köyü, Eskişehir Mihaliççık İlçesi Gökçeayva, Sorkun Köyleri ile Elâzığ Sivrice İlçesi Uslu Köyünde ve Bitlis Kavakbaşı Beldesinde kilden yapılmış altı dışbükey, döndürülebilir bir tabağın içine oturtulmuş yine kilden yapılmış bir altlık (tezgah) üzerinde yapılmaya devam etmektedir (Güner,1988: 8; Çizer- Yarol, 2005: 105; Çalışıcı, 2003: 64; Biçici, 2010: 25-28)

Dölek Köyünde çömleğin pişirilmesi önceleri tandırda, günümüzde ise açıkta bir tür fırının içerisinde yapılmaktadır. Doğu Anadolu Bölgesinde geçmişte çok yaygın olan yere gömülü tandırlar Dölek Köyünde aynı zamanda çömlek pişiriminde kullanılmıştır. Zamanla tandır günlük hayatta önemini kaybetmiş ve kullanımı da giderek azalmıştır. Bununla birlikte tandırda az sayıda çömleğin pişirilebilmesi yakıt ve zaman kaybı, dışarıda daha pratik bir tür fırının yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Anadolu’da ilkel veya gelişmiş çömlekçilik yapılan merkezlerde pişirim, açık pişirim veya fırınlarda olmak üzere iki tipte karşımıza çıkmaktadır. Bilinen en eski pişirim yöntemlerden biri olan açık pişirim çömlekle yakacağın birlikte üst üste yerleştirilmesi ve rüzgarlı bir havada ateş yakılarak yapılmasıdır. Manisa Gökeyüp Beldesi, Muğla Esenköy ve Elazığ Uslu Köyünde (Çizer- Yarol, 2005: 105; Pala, 2006: 580-585; Çalışıcı, 2003: 71; Biçici, 2010: 29-31; Biçici- Çakı- Ercan, 2010: 117) bu pişirim tekniğinin günümüzde uygulandığı merkezlerdir. Zamanla açık ateşli pişirim yönteminde istiflenen

yığınların üzeri sıvanarak kapalı pişirim odasına ve sonrasında farklı tiplerde fırınlara dönüşmüştür (Çizer, www.baser-deu.com). Nevşehir Avanos İlçesi, Ankara Ayaş İlçesi, Burdur Çanaklı Beldesi, Aydın Karacasu İlçesi, Manisa Kula İlçesi, İzmir Menemen İlçesi, Sakarya, Çanakkale Akköy Köyü, üç Ege adası (Lesvos, Xios, Samos) (Aslan, 2012: 1-13; Özkul, 1997: 112-113; Ünal, 2007: 750-751; Pala, 2006: 580-585; Bozkurt- Özkoca, 2012: 666; Çizer- Uludiñ, 1996: 95-96; Eroğlu- Köktan, 2013: 10-11; Danabaş Tuncer, 2006: 76-77; Uysal, 2008: 10; Çizer, www.baser-deu.com; Çalışıcı, 2003: 71-77) farklı tiplerde fırınların kullanıldığı çömlek merkezlerinden bazılarıdır. Dölek Köyünde toprağa yarı gömülü kaba taşlarla örölü, üzeri açık, önünde küçük bir açıklığı bulunan fırın şekli yukarıda belirtilen merkezlerde kullanılan fırınlara benzememektedir.

Dölek Köyünde pişirilen çömlekler sıcakken daha sağlam olması/ çatlamaması amacıyla içten ve dıştan sütle astarlanarak bir tür sırlamaya tabi tutulur. Aynı işlem günümüzde artık çömlek üretilmemesine rağmen Erzurum Aşkale İlçesi Koşapınar Köyünde ayran dökülerek yapıyordu. Zamanla aşınan kaplar süt veya ayranla yeniden pişirilerek kullanım süresi uzatılır. Geçmişte Anadolu'da yapılan küplerin ilk pişirimden sonra içlerinin ziftle astarlandığı, Dölek'te ise farklı olarak dış kısımlarının ziftle kaplandığı bilinmektedir (Güner,1988:20). Günümüzde bu uygulama ile karşılaşılmamaktadır. Bazı merkezlerde ise genellikle kapların daha düzgün ve güzel görünümünü sağlayan astar ve boya kullanılmaktadır. Bunların hazırlanma ve uygulanma şeklinde ise farklılıklar görölmektedir (Çizer-Mete, 1991: 415-416).

Sonuç olarak, geleneksel değerleri büyük ölçüde yozlaşan günümüz yaşamında, geçmişte gündelik yaşamın alt yapısını oluşturan şeylerden/nesnelere birisi olan çömlek kaplar bugünkü sınırlı üretimleriyle doğal çevrenin ürünleri olarak geçmişe bir tür gönderme yapmaktadırlar. Her üretim bölgesi kendine özgü özellikler taşıırken, geçmişin/ataların unutulmadığı, geçmişle bağlantıların insanların/kadınların zihninde devam ettiği Dölek Köyü çömlekçiliği, Anadolu çömlekçiliğinde özgün değer olarak toplum belleği içindeki yerini aldığı düşüncesindeyiz.

Kaynakça

- Aslan, E. E. (2012). "Avanos Çömlekçiliğinde Kaybolan Bir Değer: Kara Fırın" *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C.1, S.4, Konya, 1-13.
- Biçici, P. (2010). *Elazığ- Uslu Köyü Çömlekçiliğinin Seramik Çamur, Sır ve Astar Bünyelerinde Kullanım Özelliklerinin Araştırılması*, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Seramik Mühendisliği Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Biçici, P.- Çakı, M.-Ercan, H.F. (2010). "Elazığ-Uslu Çömlekçi Kilinin Özellikleri, Seramik Astar ve Sırlarda Kullanımı" *4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler*, Eskişehir, 115-128.
- Bozkurt, H.- Özkoca, B. (2012). "Manisa İli Kula İlçesi Çömlekçiliği" *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimler Dergisi*, C.1, S.1, Batman, 659-671.
- Çalışıcı, İ. (2003). Ege Bölgesi'nde Geleneksel Çömlekçiliğin Bugünkü Durumu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Çini ve Çini Onarımları Anasanat Dalı (Yayınlanmamış)Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Çizer, S. "Çanakkale Örneğinde Batı Anadolu Seramikçiliğinin Ege Adalarındaki Uzantıları" www.baser-deu.com
- Çizer, S. "Batı Anadolu'da Geleneklerini Koruyan Bir Çömlekçilik Merkezi Karacasu" www.baser-deu.com
- Çizer, S. "Seramikte Odunlu Pişirim Geleneği; Uzakdoğunun Yüksek Derece Fırınları" www.baser-deu.com
- Çizer, S.- Uludiç, F. (1996). "Menemen Çömlekçiliğinin, Dünü, Bugünü, Yarını" *Türk Kültüründe Menemen Sempozyum*, İzmir, 91-98.
- Çizer, S.- Yarol, Y. (2005). "Çömlekçiliğin Halen Yaşadığı Bir Merkez: Gökeyüp" *Sanat Art*, No:12, 104-109.
- Çizer, S. -Mete, Z. (1991). "Antik Dönemden Bugüne Çeşitli Yöre Ve Uygarlıklarda Toprak Eşya Yapımında Kullanılan Astar Ve Boya Killerinin Hazırlanması ve Uygulanması" *V. Ulusal Kil Sempozyumu*, Eskişehir, 407-417.
- Danabaş Tuncer, N.(2006). "Akköy'ün Dünü ve Bugünü" *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S.9, Erzurum, 73-79.

- Erman, D. O. (2012). “Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı” *ActaTurcica*, Yıl, IV, S.1, 18-33.
- Eroğlu, E.- Köktan, Y. (2013). Geleneksel Türk El Sanatlarından Çömlekçilik (Sakarya Örneği)” *Akademik Bakış Dergisi*, S.36, 1-14.
- Güner, G. (1988). Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul.
- Köşklü, Z. (2005). “ Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapılışı, Kullanımı Ve Doğu Anadolu’daki Yeri Üzerine” *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.5, S.2, Eskişehir, 155–177.
- Özkul Fındık, N. (2008). Hasankeyf Seramikleri (2004-2006), Ankara.
- Özkul, N. (1997). “Ayaş Çömlekçiliği” *Ayaş ve Çevresi Kültür-Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (2-3 Mayıs 1997), 111-126.
- Pala, İ. (2006). “Ege Bölgesi’nde Geleneksel Çömlekçilikte Kullanılan Pişirim Teknikleri” *6.Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi*, Sakarya, 580- 585.
- Uysal, A.O. (2008).“Ezine-Akköy’de Tarihî Anıtlar ve Seramikçilik” *Ezine Değerleri Sempozyumu* (29-30 Ağustos 2008), Çanakkale, 1-26.
- Ünal, S. (2007). “Sagalassos’da Seramik” *1.Burdur Sempozyumu Bildiriler* (16 – 19 Kasım 2005), C.1, Burdur, 748-752.



Foto. 1: Dölek Köyü.



Foto. 2: Çömlek Yapımında Kullanılan Toprak.



Foto. 3: Çömlek Yapımında Kullanılan Toprak.



Foto. 4: Çamur Haline Getirilen Toprak.



Foto. 5: Kullanıma Hazır Hale Getirilen Çamur.



Foto. 6: Gurafa Denilen Tezgah.



Foto. 7: Gurafa Denilen Tezgah.



Foto. 8: Granzı
Denilen Bez Parçası.



Foto. 9: Tarak
Denilen Tahta Parçası.



Foto. 10: Çömleğin Taban Kısmının Biçimlendirilmesi.



Foto. 11: Çömleğin Gövde Kısmının Biçimlendirilmesi.



Foto. 12: Çömleğin Gövde Kısmının Yükselmesi.



Foto. 13: Çömleğin Tarakla Düzeltilmesi.



Foto. 14: Çömleğin Tarakla Düzeltilmesi.



Foto. 15: Çömleğin Ağız Kısmının Biçimlendirilmesi.



Foto. 16: Çömlek Kulplarının Biçimlendirilmesi.



Foto. 17: Kulpların Çömlekle Birleştirilmesi.



Foto. 18: Çömleğe Son Şeklinin Verilmesi.



Foto. 19: Çömleğe Son Şeklinin Verilmesi.



Foto. 20: Çömleğe Son Şeklinin Verilmesi.



Foto. 21: Açık Havada
Çömleğın Kurutulması.



Foto. 22: Açık Havada
Çömleğın Kurutulması.



Foto. 23: Güveç Kapakları.



Foto. 24: Fırın.



Foto. 25: Fırın.



Foto. 26: Kullanılmaya Hazır
Çömlekler.



Foto. 27: Kullanılmaya Hazır
Çömlekler.



Foto. 28: Yapımı Giderek
Azalan Küp.

KYZİKOS, HELLESPONTUS'DA BİR EYALET MERKEZİ

Nurettin KOÇHAN

Doç.Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Arkeoloji Bölümü

nkochan@atauni.edu.tr

Öz

Kyzikos antik kenti, Balıkesir İli Erdek İlçesi sınırları içinde, antik dönemde Arktonnesos (Ayı Adası) olarak anılan günümüz Kapıdağı Yarımadası'nın anakara ile birleştiği kıstağın güney ucuna yakın kısımda yer almaktadır.

Kapıdağı'nın ilk önceleri ada, MS 2. yüzyıl ortalarından sonra anakara ile birleşerek Doğu Roma döneminde yarımada haline geldiğini kabul edebiliriz. Kyzikos'a en erken yerleşen Dolionlar, Aeol saldırıları sonucu Thessalia'dan göç etmiş. Ancak tarihi MÖ 756 da Miletos'un kolonize etmesi ile başlatılır. MÖ 546 da Lydia krallığı Persler tarafından yıkılınca bölge, Persler'in eline geçmiş. Büyük İskender, Persler'e karşı direnen Kyzikos'a idari açıdan serbesti tanır.

Kent MS 10.11.117 yılında meydana gelen deprem ile tahrip olmuş. MS 124 yılında Anadolu gezisine çıkan İmparator Hadrian Kyzikos'a geldiğinde, kentin onarılmasına ve Jupiter (Zeus) tapınağının inşasına yardım etmiş. Halk da tapınağı Hadrian'a adanmış ve inşasına başlanmış. Böylece Anadolu'da Pergamon ve Smyrna'dan sonra İmparator tapınağı yapan kent Kyzikos olmuş.

Anadolu'daki üç örnekten biri olan Amfiteatr, dıştan dışa 155 x 180 m ölçülerinde elips şeklindedir. Doğu ve batı yöndeki oturma basamakları toprağa, dere yatağından dolayı güney ve kuzey yönlerdeki ise güçlü ayakların taşıdığı tonozlar üzerine oturtulmuştu.

Hellenistik özellikler gösteren tiyatronun kaveası 145 m, orkestrası 55 m çapındadır. Kyzikos antik kentinde iki agora da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kyzikos, Dolion, Amfiteatr, Tiyatro, Agora.

Cyzicus, the Center of a State in Hellespontus

Abstract

The ancient city of Cyzicus, within the boundaries of the province of Balıkesir's Erdek district, is situated in the isthmus of the peninsula's near the southern tip of Arktonnesos (Bear Island) pertained to as the mainland in ancient times, which is called Kapıdağı today.

It is understood that Kapıdağı was at first an island, and then it became a peninsula when Cyzicus's region combined with the mainland in AD 2 in Eastern Roman period. The earliest settlers of Cyzicus were Dolions. They migrated because of endless attacks of Eols from Thessalia. The history of Cyzicus began in 756 B.C. by Miletos when they colonized the region.

Cyzicus was destroyed by an earthquake in 10.11.117 AD. when the Emperor Hadrian went on a trip for Anatolia in AD 124. When Hadrian came to Cyzicus, he helped to repair the Temple of Zeus (Jupiter). Cyzicus's people were dedicated to this temple for Emperor Hadrian and began to rebuild this temple. Thus, Cyzicus became one of the cities that built a temple of Emperor after Pergamon and Smyrna in Anatolia.

The Amphitheatre is one of three examples in Anatolia, the Amphitheatre is elliptical and it's measuring are 155 x 180 m from outside to outside. East and west sides of the seats in the soil, north and south seats were based on a strong foot's vaults in the stream bed. Cavea of the theater shows Hellenistic special features and it's diameter is 145 m, it's diameter of orchestra is 55 m. Ancient Cyzicus has been identified with two agoras by researchers.

Keywords: Cyzicus, Dolion, Amphitheater, Theater, Agora.

Kyzikos antik kenti, Balıkesir İli Erdek İlçesi sınırları içinde, antik dönemde Arktonnesos (Strabon, 1987, XII: 8, 11) (Ayı Adası) olarak anılan günümüz Kapıdağı Yarımadası'nın anakara ile birleştiği kıstağın güney ucuna yakın kısımda, Erdek'ten 9 km. doğuda yer almaktadır (Foto. 1). 2006 yılından beri Kültür ve Turizm Bakanlığı, Erdek Belediyesi ve Atatürk Üniversitesi'nin katkıları ile kazı çalışmaları yürütülen ve antik seyyahların adından söz ettiği kent hakkındaki ilk bilgileri, kent yapılarının bazılarının henüz ayakta olduğu 1431 ve 1444 yıllarında kenti gezen Anconalı

Cyriacus'un yazdıklarından (Philippson 1910) edinmemize karşın yeterli değildir. Daha sonra da birçok seyyah ve araştırmacı kenti gezerek, yapılar hakkında bilgi vermiştir.

Dördüncü zaman sonunda kıyıya yakın ada görünümünde (Ardel-İnandık, 1957: 65; Erol, 1991: 13 vd.; Ertin, 1994: 285 vd.) olduğu kabul edilen Kapıdağı'nı anakara ile birleştiren berzahın ne zaman oluştuğu kesin olarak belirlenememiştir. MÖ 6-4. yüzyıllar arasında yaşamış olan Skylax (Skylax, 68, 98; Hasluck, 1910, 2 Dn. 6; Ertüzün, 1964: 2; Yaylalı, 1988: 12; Cürebal ve di. 1998: 14), MÖ 4. yüzyılda yaşamış olan Diodorus (Yaylalı, 1988: 12) ve MÖ 1.yüzyılda yaşamış olan Ponponius Mella (Mella, I. 19) ile Byzantionlu Aristophanes (Hasluck, 1910: 3; Ertüzün, 1964: 2) Kyzikos'un yarımada üzerinde yer aldığını belirtir. Sextus Propertius de kanaldan bahsettiğine göre yarımada olarak kabul etmektedir (S.Propertius, III. 22; Ertüzün, 1964: 2). Ancak MÖ 3. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Apollonius Rhodius (Apollonius, 1921: 936), MÖ 1.yüzyılda yaşamış olan Strabon (Strabon, 1987, II. 546, 203), Lampsakos'lu Anaksimenes (Strabon, 1987. XIV. 635) ve Plinius burayı ada olarak tanımlarlar (Plinius, V. 142). MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Ovidius ise Propontis'in ağzlarının birleştiğini, önce ada olduğunu, şimdi yarım adaya dönüştüğünü belirtir (Ovidius, IX. 29). MS 1. yüzyıl ortalarından sonra yaşayan Frontinus ada (Hasluck, 1910:3) ve MS 2. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Aristides ise bize, köprüler ve setler kaldırıldığında Kyzikos'un ada üzerinde yer almış olacağını bildirir (Hasluck, 1910: 3; Ertüzün, 1964: 3; Yaylalı, 1988: 12). Kentin güneyinde bugün berzahın içinde yeralan Panormos limanı, Roma döneminde bile kullanıldığından Strabon, Plinius, Frontinus ve Aristides Kapıdağı'nı ada olarak kabul etmişlerdir. Çünkü Aristeides MS 167 de Hadrian Agorası'nda yaptığı konuşmada kentin hem ada, hem de yarımada da yer aldığını bildirdiğine (Aristides, I.386; Ertüzün, 1964:3) göre Kapıdağı'nın ilk önceleri ada, MS 2. yüzyıl ortalarından sonra anakara ile birleşerek Doğu Roma döneminde yarımada haline geldiğini kabul edebiliriz (Koçhan , 2011: 13 vd.). Antik döneme ait mitolojik anlatımlar bazen kent isimleri ve olayın geçtiği yer hakkında bilgi verirler. Argonautlar mitosunda da Kyzikos ayrı bir öneme sahiptir (Koçhan, 2004: 423-426). Argonautlar mitosunun araştırmacıların çoğu tarafından kabul edilen Apollonius Rhodios'un anlatımıdır. Aynı konu Valerius Flaccus ve diğer antik yazarlar

tarafından değişik şekillerde anlatılmıştır (Hasluck, 1910: 160 vd.; Graves, 1955: 226 vd.; Ertüzün, 1964:13; Koçhan, 2011: 18 vd.). Bu anlatımların ortak noktası Kral Kyzikos'un yanlışlıkla öldürülmesi ve ona bir tümülüsün yapılmış olmasıdır. Olasılıkla MÖ 5. yüzyıldan önceki bir tarihte meydana gelmiş olan bu mitolojik anlatımda Kyzikos'un limanları ve topografyasından bahsedilmektedir (Apollonius 1921; Koçhan, 2004: 423 vd.; Koçhan, 2011:18 vd.).

Ancak Argonautlar mitindeki Kral Kyzikos ve halkının kim olduğu konusu da tartışmalıdır. Genel kanı Kyzikos'a en erken yerleşen halkın Aeol saldırıları sonucu Thessalia'dan göç etmek zorunda kalan Dolionlar olduğu yönündedir (Strabon, 1987, XIV. 235; Ruge I, 229; Hasluck, 1910: 145; Ertüzün, 1964: 6; Koçhan, 2011: 22 vd.). Çünkü genelde araştırmacılar tarafından Kral Kyzikos, Dolion kralı olarak anılmaktadır (Hasluck 1910: 158; Ertüzün, 1964: 7; Erhat, 1972: 241;Koçhan, 2011: 22 vd.). Strabon, Aisepos Çayı'ndan Rhyndakos Çayı ve Daskylitis Gölü'ne kadar uzanan bölge halkının "Dolionlar" olduğunu bildirir (Strabon, 1987, XII. 575, XII. 564, XIII. 586; Texier, 2002: 235 vd.). Bu da Kyzikos halkının da Dolionlar olduğunu doğruluyor. Ancak Dolionlar'ın Kyzikos'a hangi tarihte geldikleri tam olarak belirlenemediğinden, Kyzikos tarihi Miletos kolonisi olmasıyla başlatılır. Strabon, Lampsakos'lu Anaksimenes'den aktararak, Kyzikos'u Miletoslular'ın kolonize ettiğini aktarır (Strabon ,1987, XIV. 635). Eusebios'un kroniğinde de Miletos'un ilkin MÖ 756, ikinci olarak MÖ 679 da Kyzikos'u kolonize ettiği belirtilmektedir (Eusebios, 81-87; Plinius, V. 142).

Lydia'nın son Mermnad Kralı Kroisos (MÖ 560-546) döneminde sınırları oldukça genişlemiş, Kyzikos dâhil bu bölgedeki kentler Lydia Kralı Kroisos'a (MÖ 561–546) vergi vermek zorunda kalmışlardır. MÖ 546 da Persler'in Lydia krallığını yıkmaları üzerine onların egemenliğindeki topraklar ve sömürgeci Miletos idaresindeki bölge, Persler'in lehine el değiştirmiş oldu (Koçhan, 2011: 25). Bu galibiyet sonrası topraklar Persler tarafından iki satraplığa bölündü. Güneydeki satraplığın başkenti Sardes, kuzeydekinin ise Daskyleion idi (Stewig, 1970: 32). Daskyleion satrabı Mitrobates kısa zamanda topraklarını genişletti ve Kyzikos da Daskyleion'a bağlandı. Herodotos'un bildirdiğine göre MÖ 513 de Kyzikos'ta Aristagoras adlı bir tyran hüküm sürmüştür (Herodotos, 1973, IV. 138).

Lade Savaşı sonrası MÖ 493 de Persler'in müttefiki Fenikeliler, isyan eden İonialılar'a yardım eden Mysia kentlerinden Prokonnesos ve Artake'yi yakıp yıkmaları üzerine, Kyzikoslular aynı durumun kendi başlarına da geleceğinden korktuğundan Daskyleion satrapı Megabazos ve oğlu Oibares'e giderek Pers yönetimini kabul ettiklerini bildirmişlerdir (Herodotos, 1973, VI. 33).

MÖ 478 de Attik-Delos Deniz Birliği'ne katılarak 9 talent vergi vermeyi kabul eden Kyzikos'da barış ortamı ancak MÖ 411 yılına kadar korunabildi (Hasluck, 1910: 165; Cremer, 1991: 9; Tekin, 1992: 88). MÖ 411 de Thrasylos ile Thrasybulos'un komuta ettiği Atina donanmasının Mindaros yönetimindeki Sparta donanmasını Kynossema'da yenmesi (Thukydides, 1976, VIII. 54 vd.; Hasluck, 1910: 166; Ertüzün, 1964: 22; Bengtson, 1969: 248) ile Atinalılar'a Hellespontos yolu açıldı ve 86 gemiden oluşan bir deniz gücüne ulaşıldı (Ksenophon, 1999, I.I, 11; Gezgin, 1997: 74). Persler'in Daskyleion satrapı Pharnabazos ile Mindaros'un Kyzikos'da olduklarını öğrenince Kyzikos'a gelen Alkibiades yönetimindeki donanma, limanın dışında -Alkibiades'in geliş yönü dikkate alınca bu Hytos limanı olmalı - manevra yapan 60 gemi ile liman arasında kaldı. Zor durumda kalan Alkibiades 20 gemilik kuvvetle karaya çıkarak kendisi gibi karaya çıkmış olan Mindaros ile savaştı ve Mindaros öldürüldü. Spartalıların ve Daskyleion satrapı Pharnabazos'un yenilerek kaçtığını (MÖ 410) gören Kyzikoslular, direnmeden kentin kapılarını Atinalılara açmalarına rağmen Alkibiades, Kyzikoslulardan ağır vergiler aldı ve burada 20 gün kaldıktan sonra Prokonnesos'a döndü (Diodoros, XIII. 49, 4; Ksenophon, 1999, I.I, 20; Hasluck, 1910: 167; Ertüzün, 1964: 23; Bengtson, 1969: 248; Mansel, 1971: 335; Tekin, 2001: 88).

MÖ 387 de Spartalı devlet adamı Antalkidas'ın çabaları ile Yunanlılarla Persler arasında Kyzikos'u Pers yönetiminde bırakan Antalkidas barış anlaşması imzalandı (Hasluck, 1910: 168). MÖ 364 yılında Kyzikos, Atina donanmasının amirali Timotheos'un da yardımıyla, Daskyleion satrapı Ariobarzanes'e isyan ederek bağımsızlığını ilan etti (Hasluck, 1910: 168; Ertüzün, 1964: 25; Schaehermeyr, 1973:81 vd.; Yaylalı, 1988: 13). Bu başarı üzerine Kyzikos, II. Attik-Delos Deniz Birliği'ne girdi, ancak bir yıl sonra bu birlikten ayrıldı. Bundan sonra Kyzikos, Asya'da önemli ticaret merkezi oldu. MÖ 362 de ise Kyzikos, Artake'yi (Erdek) ve Prokonnesos'u (Marmara

adası) ele geçirdi (Marquart 1836: 72; Hasluck, 1910: 169; Ertüzün, 1964: 26). Gücünü büyük ölçüde komşu kentlere kabul ettiren Kyzikos'un bu başarısı ve stratejik önemi Persler'in burayı kuşatmalarına neden oldu. Büyük İskender'in Asya seferi için hazırlandığını duyan Pers Kralı III. Dareios, ona karşı koyabilmek için Hellespontos'u elinde tutmak, bunun için de stratejik önemi nedeniyle Kyzikos'u ele geçirmek zorunda olduğuna inanıyordu (Koçhan, 2011). Bu amaçla MÖ 335 de Rhodoslu Memnon'u 500 ücretli askerle Kyzikos'u fethetmeye gönderdi (Diodoros, XVII. 7; Hasluck, 1910: 172; Ertüzün, 1964: 27; Cremer, 1991: 99). Kentin güneyindeki, olasılıkla Tharkia kapısına kadar gelen Memnon'un askerleri, Kyzikos'un karşı koyması üzerine geri çekilmek zorunda kaldı (Hasluck, 1910: 172; Ertüzün, 1964: 27; Özsait, 1982: 335; Yaylalı, 1988: 13).

Makedonyalı Büyük İskender MÖ 334 de Granikos'da (Biga Çayı) satraplar yönetimindeki Pers ordusunu yenmesi üzerine Anadolu'nun kuzeybatısındaki liman kentlerini ele geçirmiş oldu (Koçhan, 2011: 31). Böylece Batı Anadolu'daki yaklaşık 200 yıllık Pers egemenliği sona erdi. Büyük İskender, Persler'e karşı direnen Kyzikos'a idari açıdan serbesti tanıdı (Hasluck, 1910: 172; Ertüzün, 1964: 27).

Büyük İskender'in MÖ 323 yılında Babil'de ölmesi üzerine, MÖ 321 de Orontes (Asi) nehri üzerindeki Triparadeisos'da satraplıkların yöneticileri yeniden belirlendi ve Küçük Frygia, Triparadisos ile Archidaios yönetimine verildi, daha sonra Archidaios tek başına yönetimi sürdürmüştür (Hasluck, 1910: 172; Ertüzün, 1964: 28; Akşit, 1971: 21). Archidaios bölgeyi kontrol edebilmek için Hellespontos'u kontrol eden Kyzikos'u ele geçirmek zorunda olduğunu bildiği için bunu kente maddi yardımda bulunarak sağlamak istemesine karşın başarısız olunca 10.000 ücretli yaya, 1000 Makedonyalı süvari, 500 Persli okçu 800 atlı asker ve ağır silahlarla kenti kuşattı (Diodoros, XVIII, 51; Hasluck, 1910: 173; Rostovtzeff, 1953: 590; Ertüzün, 1964: 28; Yaylalı, 1988: 13). Kyzikos'un kontrolünde olan denizi hesaba katmayan Arkhidaios'un kente yaptığı saldırı başarısız oldu ve geri çekildi (Hasluck, 1910: 173; Ertüzün, 1964: 28).

Philetairos'un MÖ 280-275 yılları arasında yaptığı yardımlarla Kyzikos ile Pergamon arasında başlayan dostluk ilişkileri I. Attalos'un (MÖ 241-197) Kyzikoslu Apollonis ile evlenmesi üzerine daha da güçlendi (Hasluck, 1910: 175; Ertüzün, 1964: 30; Yaylalı, 1988: 13; Malay, 1992: 36,

157). Kyzikos bu dönemde donanma yönünden öylesine güçlendi ki, II. Eumenes'in Bithynia Kralı II. Prusias'a karşı kazandığı savaşta kullandığı 80 gemiden 20 tanesi Kyzikos'a ait idi (Ertüzün, 1964: 30;Yaylalı, 1988:13; Malay, 1992: 64).

VI. Mithridates Eupator MÖ 73'de 400 gemi, 300.000 kişilik ordusu ile Roma kalesi konumundaki Kyzikos'u kuşattı (Tacitus, 1896, IV. 36; Strabon, 1987, XII. 576; Hasluck, 1910: 179; Ertüzün, 1964: 31; Atlan, 1970: 143; Özsait, 1982: 64; Yaylalı, 1988: 13; Arslan, 2000: 143). Romalı L. Licinius Lucullus da kenti kuşatmış olan Pontus ordusunu kuşattı. Ordusunun yiyeceğinin azaldığını, salgın hastalıkların başladığını gören VI. Mithridates, komutanlarının tavsiyesine uyarak geri çekildi. Kyzikoslular kendilerine yardıma gelen L. Licinius Lucullus'u kurtarıcı olarak karşılayarak onun adına oyunlar düzenlediler (Texier, 2002: 194; Hasluck, 1910: 181; Ertüzün, 1964: 34). Roma, Kyzikos'un bu sadakati ve kahramanlığı üzerine kentin özgürlüğünü kabul ettiği gibi çevresindeki birçok yeri de bu kente bağladı (Strabon, 1987, XII. 576; Hasluck, 1910: 181; Ertüzün, 196: 35; Yaylalı, 1988: 13; Cremer, 1991: 9; Erdemir, 2004: 173).

İmparator Augustus önceleri Brutus ve Casius'a, daha sonra Antonius'a kapılarını açmış olmaları nedeniyle MÖ 20 de Kyzikos'a verilen ayrıcalıkları geri alarak bağımsızlığına son verdi (Hasluck, 1910: 183; Ertüzün, 1964: 36; Özsait, 1982a: 384; Yaylalı, 1988: 13; Cremer, 1991: 9; Erdemir, 2004: 172). Bunun asıl nedeni ise stratejik açıdan önemli olan Kyzikos'un ticaret yolu ile zenginleşmesi ve bölge kentleri arasında edindiği önderlik niteliğini ortadan kaldırmaktı (Koçhan, 2011:36). Ancak MÖ 17'de Kırım yarımadasındaki ayaklanmayı bastırmak için Sinope'ye gönderilen Agrippa Kyzikos'da iyi karşılanınca kentin ayrıcalıkları ve bağımsızlığı geri verildi. Bu nedenle halk da Augustus adına tapınak inşa etmeye başladı (Hasluck, 1910: 184; Ertüzün, 1964: 36; Yaylalı, 1988: 13; Cremer, 1991: 9). Ancak MS 24 yılında İmparator Tiberius, Augustus Tapınağı'nın tamamlanmadığı, törenlerin yapılmadığı ve vatandaşlarına kötü davranıldığı gerekçesi ile bu ayrıcalıkları geri aldı (Hasluck, 1910: 184; Ertüzün, 1964: 37; Yaylalı, 1988: 13; Price, 2004: 127, 153). MS 37 yılında Tiberius'un ölümü sonrasında hakları geri verildi ve onarım faaliyetlerine de yardım edildi (Hasluck, 1910: 184; Ertüzün 1964: 37; Yaylalı, 1988: 13).

İmparator Galigula'dan (MS 37-41) İmparator Hadrian (MS 117-138) dönemine kadar Kyzikos tarihi hakkındaki bilgiler yeterli değildir. Ancak bu dönemde kentin refah düzeyinin yükseldiği söylenebilir. Kyzikos, MS 10.11.117 de meydana gelen 7 şiddetindeki depremle büyük ölçüde tahrip oldu (Soysal ve di. 1981, 31). MS 124 de Asya gezisine çıkmış olan İmparator Hadrian Kyzikos'a gelir (Hasluck, 1910: 187; Ertüzün, 1964: 38; Yaylalı, 1988: 14; Schulz – Winter, 1990: 35). İmparatorun maddi destekleriyle kentlerini onaran halk ünlü Zeus Tapınağını da inşa ederek İmparator Hadrian'a "Soteri kai Ktiste" olarak adayınca, İmparator da kente "Neokoria" unvanını vererek ayrıcalıklar tanımış ve bu ibare aynı tarihte basılan Kyzikos sikkelerinde de yer almıştır (Hasluck, 1910: 187; Ertüzün, 1964: 38; Anabolu, 1972: 167). Bunun üzerine diğer bazı kentlerde olduğu gibi Kyzikos'ta da "Hadrian Olimpiyatları" düzenlenmiştir (Sokrates, III. 23 de bu olymپیatlara değinir).

İmparator Septimus Severus ile Pescenius Niger arasında MS 194 deki savaşı Kyzikos'un desteklediği Septimus Severus kazanmış ve bir süre Kyzikos'ta kalmıştır (Akşit, 1970: 38; Çubuk, 2006: 9). İmparator M. Aurelius Quintillus'un MS 270 de Kyzikos'da sikke bastırması (Akşit, 1970: 163, 164; Anabolu, 1972: 167) kente verilen önemi vurgulamaktadır. MS 297 de İmparator Diokletianus, İmparatorluğun vilayet teşkilatlarında düzenlemeler yapınca Kyzikos, Troas ve Küçük Frygia'nın bir bölümü ile 33 kenti içine alan Hellespontos Eyaleti'nin merkezi oldu (Texier, 2002: 291; Hasluck, 1910: 192; Ertüzün, 1964: 40 vd; Yaylalı, 1988: 14).

MS 325 İznik konsülüne Kyzikoslu Theonos gönderilmiş, MS 376 da ise Arianus tarafından Kyzikos'da bir konsül toplanmıştır. İmparator Iustinianus döneminde (MS 543) meydana gelen 9 şiddetindeki deprem sonrasında halk büyük ölçüde kenti terk etmiştir.

Tarihi açıdan böylesine önemli olaylar yaşayan ve Antik Dindymos dağının güney eteğine kurulmuş olan, tarih boyunca gösterdiği büyük gelişmeyi de bu dağdan aldığı güçle gerçekleştirmiş gibi görünen Kyzikos, antik dönemde üzüm bağları ve zeytin ağaçları nedeniyle şarap ve zeytinyağı ticareti açısından her zaman bölgenin önemli kentlerden biri olmuştur (Atheneus XV. 38, 688; Plinius, XIII. 5; Pausanias, IV. 35, 8; Philippon 1910, 48, 52; Magie, 1950: 44).

İnsanlık tarihine yön veren kentlerin bazıları bu gücü kurulmuş olduğu coğrafi konumdan alırken, bazıları da bunu kentte yaşayanlar ile yönetenlerin bilgi ve becerilerine borçludur. Kyzikos, bu gücünü coğrafi konumu ve kurduğu ekonomik sistemle doruk noktaya ulaştırmıştır. Kyzikos'un konumu nedeniyle hem Çanakkale boğazını, hem de Marmara denizini kontrol edebilmesi belirli bir ekonomik güç edinmesini sağlamıştır. Bu gücü yansıtan en önemli öge ise üzerinde "Ton balığı"nın yer aldığı elektron sikkeler idi (Sear, 1975: 324; Tekin, 1992: 18; Howgego, 1998: 6). Ayrıca Mysia bölgesindeki kentler içinde en erken sikke basan Kyzikos'tur (Tekin, 1992: 88). Elektron sikkelerinin Anadolu'nun kuzeybatısı dışında Bulgaristan, Romanya ve güney Rusya'da da kullanılmış olması (Tekin, 1992: 89) kentin ekonomik gücünün kanıtı olarak kabul edilebilir. Ekonomik yönden MÖ 8. yüzyıldan itibaren böylesine güçlü olan Kyzikos'un MÖ 7-6. yüzyıllarda ticaret yönünden önem kazanmasının nedeni karayolu ile yapılan ticaretin riskli olması nedeniyle deniz yolunun tercih edilmesidir. Pers yönetiminde iken kentin altın sikke basması (Mansel, 1971: 259; Sevin, 1982: 329; Mørholm, 2000: 22, 105), Sinope ve Byzantion gibi ticaret merkezi olması ekonomik gücünü ortaya koyuyor. Kyzikos bir taraftan MÖ 4. yüzyıla kadar altın ve gümüş miktarının kontrol edildiği elektron sikkeler basarken (Howgego, 1998: 6), diğer taraftan MÖ 3. yüzyılda Marmara denizindeki ulaşımın, dolayısıyla ticaretin güvenliğini sağlıyordu (Mansel, 1971: 478). MÖ 6. yüzyıldan Büyük İskender dönemine kadar Kyzikos elektron sikkelerinin her yerde geçerli "uluslararası" nitelikte olması (Rostovtzeff, 1953: 587; Howgego, 1998: 9), kentin ekonomik gücünü ortaya koyuyor.

Üzüm ve zeytin üretim yeri olan kentin, kara yoluyla Pergamon'a ve Kral Yolu'nun bittiği Sardes'e bağlandığını (Ramsay, 1960: 180 vd.), Pergamon kralı Philetairos'un, Bakırçay (Kaikos) ovasından elde ettiği tarım ürünlerini bu kara yolunu kullanarak Kyzikos'a nakletmesi de doğruluyor (Magie, 1950, 45; Doğer, 1988: 27).

Batı Anadolu Roma'ya bağlandıktan sonra da Kyzikos, Karadeniz kıyılarında, özellikle Kırım yarımadası kıyısındaki kentlere zeytin, zeytinyağı ve şarap satmaya devam ederek ticari faaliyetini daha da güçlendirmiş (Ertüzün, 1964: 38; Robert, 1980: 82; Doğer, 1988: 27), hatta ticaretin aksamaması için Kyzikos'da "kent bankeri" olarak adlandırılabilir.

bankerlerin görevlendirildiğini anlıyoruz (Broughton, 1938: 891; Ertüzün, 1964:78).

Strabon, Kyzikos’da hazine, tahıl ve silah ile savaş makinalarından sorumlu kişilerin olduğunu (Strabon, XII. 8, 11) belirtiyor, bu da ticarete verilen önemi ortaya koymaktadır. Strabon’un bildirdiğine göre kentteki iki limanın-aslında üç limanı var- gemi kapasitesinin iki yüzden (Strabon, XII. 8, 11) fazla olması kentin deniz ticaretine verdiği önemi gösterir. Efesos’da bulunan ve İmparator Nero dönemine tarihlenen bir yazıtta “Denizden kim bir şey alıp götürüyorsa bunu vergisinde belirtmeli, Kalkhedon, Daskylaion, Apollonia, Kyzikos, Priapos, Parion ve Lampsakos da” denmesi Kyzikos’un da önemli bir deniz ticaret merkezi olduğunu kanıtıyor (Frisch, 1983: 77).

Doğa bilimcisi Plinius (MS 1. yüzyıl) ve Pergamon’lu ünlü hekim Galen’in (MS 2. yüzyıl) Kyzikos’un bağları ve şarap üretimi hakkında bilgi vermesi (Plinius, XIV. 75; Ertüzün, 1964: 38, Doğer, 1988: 29) kentin zeytin ağaçlarının ve üzüm bağlarının önemini vurguluyor. Bir Kyzikos sikkesi üzerinde görülen kantharosa şarap döken Silenos tasviri (Head, 1887: 452 Fig. 274; Doğer, 1988: 29) ile Dionysos’a ait heykel ve kabartmaların (Ertüzün, 1964: 68) yanı sıra şarap elde etmek için kullanılan pres altlıklarının bulunması antik yazarların verdiği bilgileri doğrulamaktadır. Ayrıca Kyzikos şarabın yanı sıra balık ve vücut yağı (Rostovtzeff ,1953: 589), süsen bitkisinden elde edilen ünlü parfüm ile iris bitkisinden yapılan irinum merhemi de önemli ihraç ürünlerindendi (Magie, 2002, 23 Dn.33).

Kente üretilen şarabın daima kontrol edildiğini ve ihraç değerinin yüksek olduğunu kalitesini kontrol etmekle görevli “Oinophylaks-şarap muhafızı”nın olmasından anlıyoruz (Marquardt-Grigoriadis, 1878: 89; Doğer,1988: 29). Ancak Doğu Roma döneminde bu kalite korunamadığını MS 10. yüzyıl başlarında Kyzikos Metropolitliği’nde bulunan Theodoros’un, İmparator Konstantinos Porphyrogennetos’a yazdığı mektupta “Kyzikos’un şarabı adı, sulu ve pek ucuz” demesinden anlıyoruz (Ertüzün, 1964, 98 Dn. 139; Doğer,1988: 30).

Mimari Yapılar

Tarihi açıdan böylesine önemli bir yere sahip olan Kyzikos kentindeki yapılara da kısaca değinmek gerekir. Bugün kazılarak ortaya çıkarılmamış olsa da Akropol, kentin kuzeyinde, kuzey, doğu ve batısı kent

surları ile çevrili en düşük seviyesi denizden ortalama 50 m yüksekliğinde olan kentin en yüksek bölümünde yer almış olmalıydı. Bu kısımda batı sur duvarında, Akropol Kapısı olarak tanımladığımız 1.22 m genişliğinde ve 2.64 m yüksekliğinde, üzeri kemerli kapı yer almaktadır.

Akropol kapının doğusunda, duvarlarının kalınlıkları ortalama 1 m olan ve oldukça büyük yapıya ait bazı duvar kalıntıları tespit edildi ve ölçüleri açısından anıtsal yapı saray olmalıdır.

Antik dönemde kentler ilk bakışta insanları etkilemek istediğinden sur duvarlarına da önem verilmiştir. Çünkü kentte yapılacak bir saldırıda savunmanın güçlü olduğu izlenimini uyandıracak sur duvarlarıydı. Belirlenen sur duvarı kalıntıları da Kyzikos kentinin güçlü savunma sistemine sahip olduğunu göstermektedir. Kentin etrafındaki güçlü sur duvarları farklı dönemlerde inşa edilmiş ve birçok kez onarılmışlardır. Sur duvarları 1.50 - 2.00 m arasında değişen kalınlığa sahip, kaplamaları yer yer dökülmesine karşın bazı kısımlarda 4 m yüksekliğe kadar ayakta kalabilmiştir. MS 4. yüzyılda sağlam sur duvarlarının olduğu kabul edilir (Hasluck-Henderson, 1904: 135 vd.). Sur duvarları üzerinde üçü deniz kenarında, ikisi kara kısımda olmak üzere beş kapı yer almaktaydı. Bunlardan Akropol, Hytos, Hadrian Tapınağı'nın doğusundaki Kapı ve Thrakia Kapısı'na ait kalıntılar günümüze ulaşmıştır (Koçhan, 2011: 49 vd.).

Strabon (Strabon, XII. 8, 11), böylesine güçlü sur duvarlarla çevrili kentin iki limanının olduğunu bildirmesine karşın üç limana sahip ender kentlerden biri olduğunu biliyoruz. Hadrian Tapınağı'nın güneydoğusunda, bugün Erdek körfezine açılan altıgen kulenin güneyinde Hytos Limanı, Thrakia kapısının batısında Panormos Limanı ile Thrakia kapısının doğusunda Bandırma körfezine açılan Thrakikos Limanı yer almakta ve dalgakıranları halen görülebilmektedir.

Hadrian Tapınağı

Tapınak, Bandırma-Erdek karayolu üzerindeki Düzler köyünün girişinde, yolun hemen kuzeyinde yer almaktadır.

MS 1. yüzyılda inşasına başlanan tapınak ile ilgili ilk bilgileri MS 2. yüzyıl yazarlarından Skolast Lucianus'dan öğreniyoruz. Ayrıca İmparator Augustus'un kente verdiği serbestiyi İmparator Tiberius'un kaldırması sonucu ortaya çıkan mali sıkıntılar (Reinach, 1890: 518) nedeniyle bitirilemeyen tapınağın İmparator Hadrian'ın yaptığı yardımlarla

tamamlandığını da Lucianus'dan öğreniyoruz (Lucianus, 779; Ertüzün, 1964: 124).

Kent MS 10.11.117 yılında meydana gelen deprem ile tahrip olur (Soysal ve di. 1981: 31; Malalae, 1831: 279) ve MS 124 yılında Anadolu gezisine çıkan İmparator Hadrian Kyzikos'a geldiğinde, kentin onarılmasına ve tapınağın inşasına maddi yardımda bulununca yeni bir tapınağın inşasına başlanmış (Malalae, 1831: 279; Reinach, 1890: 518; Hasluck, 1910: 10; Ashmole, 1957: 35 vd.; Ertüzün, 1964: 124; Laubscher, 1967: 212; Koçhan, 1991: 120). Böylece Anadolu'da Pergamon ve Smyrna'dan sonra İmparator tapınağı yapan kent Kyzikos olmuştur.

Olasılıkla ilkin Jupiter (Zeus) adına yapılan (Malalae, 1831: 279; Reinach, 1890: 518; Hasluck, 1910: 10) tapınak, parasal desteği nedeniyle İmparator Hadrian'a adanmış olmalıdır (Malalae, 1831: 279; Reinach, 1890: 517; Hasluck ,1910: 10; Ertüzün, 1964: 124; Laubscher, 1967: 212;Robert, 1978: 438 vd.; Yaylalı, 1988: 3). Malalae tapınağın alınlığında İmparator Hadrian'ın kabartmasının olduğunu belirtir (Malalea, 1831: 172), ancak bu kabartma Zeus'a ait olabilir. MS 155 yılında meydana gelen depremde (Soysal ve di. 1981: 31) büyük zarar gören tapınak, Antoninler döneminde tamamlanmıştır (Waddington, 255; Reinach, 1890: 519; Laubscher, 1967: 213). MS 167 yılında hatip Aelius Aristides tapınağın açılışında yaptığı konuşmada böyle anıtsal bir tapınak için gerekli olan mermerin bu bölgeden sağlanabileceğini ve bunu ancak Kyzikoslular'ın başarabileceğini, tapınağın üç katlı yapısı ile denizcilere bile yol gösterdiğini belirtir (Reinach, 1890: 518; Ertüzün, 1964: 127; Yaylalı, 1990: 173; Koçhan, 1991: 121 vd).

Mimar Aristainetos'un denetiminde yapılan, 8x16 sütunlu, dipteros planlı, korinth düzenindeki bu tapınak doğu-batı yönünde uzanan yedi galeri üzerine inşa edilmiştir (N. Koçhan, "The Temple of Hadrian at Cyzicus in The Light of Excavations" Cyzique, une cité majeure et méconnue de la Propontide antique, Paul Verlaine Université, Colloque 3 et 4 Mars 2011 Metz-Fransa).

Tapınağın uzunluğunun 116.23 m olduğu belirlenmiş, genişliğinin ise yaklaşık 70 m olduğu söylenebilir (Koçhan – Meral, 2013: 337) (Foto. 2). Tapınak bir dönem kireç ocağı olarak kullanılmış olduğundan (Koçhan-Meral, 2009: 53), bugün yalnız üç galeri görülebilmektedir.

Kazı sonucu tapınağın çevresinin düz mermer bloklarla döşenmiş olduğu belirlenmiştir (Foto. 3). Korinth düzenindeki tapınağın 2.10 m çapındaki sütun tanburlarının üzerinde, 2.50 m yüksekliği ile Roma döneminin korinth düzenindeki en yüksek başlığa sahip olduğu tespit edilmiştir (Foto. 4).

Kilise tarihçisi Sokrates, tapınağın sellasında bulunan heykelinden dolayı Hadrian'ı Olympos'un 13. Tanrısı olarak kabul eder (Sokrates, 23, 59). Aristides, MS 167 de Hadrian tapınağının kuzeyindeki Agora'da yaptığı bir konuşmada tapınağın alınışında, yapının Hadrian'a ithaf edildiğini belirten yazıtın olduğunu bildirir (Aristides, 386).

Buna göre tapınak imparator Hadrian'ın maddi katkıları ile yapılmış, ancak tamamlanamamış olmalı. Antoninler döneminde ki depremde hasar gören tapınağın onarımına hemen başlanmış ve açılışı yapılmış. Kazıda ele geçen üst yapıya ait bezemelerin stiline de Antoninler dönemini (Koçhan, 1990: 177; Koçhan, 1991: 123) yansıması bu onarımı doğrulamaktadır.

MS 6. yüzyıl ortalarında Byzantion'un siyasi ve ticari yönden öne çıkması sonucu gittikçe önemini kaybeden kent, aynı dönemde depremle de tahrip olunca halk burayı terk etmeye başlamış, bu da kentin ve tapınağın yavaş yavaş unutulmasına neden olmuştur.

Kyzikos'u 1431 yılında ziyaret eden Cyriacus 33 sütunlu, sellasında tanrı heykeli olan üçgen alınlıklı tapıntan söz ederken, 1444 yılında ise sütunların ve duvarların büyük ölçüde tahrip olduğunu belirtir (Bodnar-Mitchell, 27; Reinach, 1890: 521; Hasluck, 1910: 10; Ashmole, 1956: 179 vd; Ertüzün, 1964: 129;Yaylalı, 1990: 172).

Amfiteatr

Anadolu'daki üç örnekten biri olan Amfiteatr, dıştan dışa 155 x 180 m ölçülerinde, elips şeklinde olup doğu ve batı yöndeki oturma basamakları yamaca, dere yatağından dolayı güney ve kuzey yönlerdeki ise güçlü ayakların taşıdığı tonozlar üzerine oturtulmuştu (Koçhan, 1995: 316). Bugün kalıntıların en dikkat çeken, çok uzaklardan görülebilen, derenin doğusunda yer alan yaklaşık 25 m yüksekliğindeki tonoz ayağıdır (Foto. 5). Birinci ve ikinci katın tonoz başlangıçları görülebilen ayağın birinci katının dış yüzü yaklaşık 0.40 m kalınlığında, uzunlukları farklı, dış yüzü hafif bombeli granit bloklarla kaplanmıştır. Bu tonoz ayağı ile hemen doğusunda yer alan ayak

arasındaki boşluk 7.60 m'dir. Diğer kısımlarda da bazı tonoz ayakları günümüze ulaşmıştır.

La Montraye amfiteatrın oturma basamaklarından bahsederken (Mottraye, 8; Ertüzün, 1964: 143), R. Pocke yapıyı hipodrom olarak adlandırmıştır (Ertüzün, 1964: 1439). J. B. Lechevalier yapının yeri ve kendisi ile ilgilenirken (Lechevalier, 1800, 25), G. Perrot yapıdaki yazıtlarla ilgilenmiştir (Perrot, 1864: 97). Ch. Texier, Amfiteatr'ın 32 vomitoriumunun görülebildiğini belirtir (Texier, 2002, 8. 303). Ancak bunların büyük kısmı tahrip olmuştur. R. de Rustafjaell ise 6-7 tonozu ait kalıntıların görülebildiğini, hatta güney taraftaki dış örgü bloklarında bazı yazıtların olduğunu bildirir (Rustafjaell, 1902: 186). Ancak bu yazıtları tespit edilememiştir. Tamamen tahrip olan kavea kısmında oturma basamağının üç tanesi in situ olarak tespit edilmiştir. 0.44 x 0.67 m ölçülerindeki bu mermer basamaklar 0.42 m yüksekliğinde 0.10 m öne taşan üst kısmı 0.09 m kalınlığındadır (Koçhan, 2011:89).

Kyzikos Amfiteatr'ın, Pergamon örneği gibi dere yatağına inşa edilmiş olması nedeniyle, gladyatör oyunlarının yanı sıra deniz savaşı oyunlarının oynanması için de kullanıldığı kabul edilebilir (Ertüzün, 1964: 147 vd.; Radt, 1988: 294 vd.; Ferrero, 1988: 155; Meral, 2000: 13 vd.). Kyzikos'da deniz savaşı oyunlarının oynandığını gösteren kalıntı, Hamamlı-Belkis yolunun dere yatağından geçişini sağlayan köprünün güneyinde, amfiteatrdan yaklaşık 200 m yukarıda suyun önünü keserek oyunlar sırasında burada suyun toplanmasını sağlamak için inşa edilmiş olduğunu sandığımız güçlü duvara ait parçalardır. Roma'nın doğu eyaletlerinin yönetimini elinde bulunduran komutan Antonius, MÖ 1. yüzyılda Kyzikos'da gladyatörlere idmanlar yaptırmış (Radt, 1988a: 21; Meral, 2000: 16), ancak bu idmanları nerede yaptırdığını bilemiyoruz. Amfiteatr'da yapıldı ise, bugün kalıntılarını gördüğümüz yapıda değil, MS 117 depremi ile yıkılan olasılıkla daha küçük bir yapıda yapılmış olmalıdır. Ancak Antonius, Roma İmparatoru Augustus'a yenilince (Radt, 1988a: 21; Meral, 2000: 16) bu kutlamalar yapılamamıştır.

Kalıntıları görülen Kyzikos Amfiteatr'ının inşasına MS 117 depreminden sonra başlanmış (Koçhan, 1995:316; Meral, 2000: 16), MS 155 de meydana gelen Bandırma ve çevresini etkileyen depremden (Soysal ve diğ. 1981: 31; Koçhan, 1995: 316) sonra onarılmış veya tamamlanmış olmalıdır.

Tiyatro

Kentin kuzeye doğru yükselen kısmına, sahne binası güneyde yer alacak şekilde, akropolün güneydoğusuna inşa edilmiştir (Foto. 6).

İnşa edilen yer Hellenistik özellikler gösteren ve yaklaşık dıştan dışa kaveası 145 m, orkestrası 55 m çapındadır (Koçhan, 1995: 317).

Tiyatrodan, aşırı yıkıntı halindeki kaveanın çevre duvarı ve diazomaya ait duvarların bazı parçaları ile sahne binasından geç döneme ait birkaç bezeme parçası görülebilmektedir.

Ch. Texier, tiyatronun fazla tahrip edilmiş olduğunu ve ancak 2-3 oturma basamağının görülebildiğini belirtir (Texier, 2002: 303). Yapılan incelemede de çalılar arasında 0.33m genişliğinde, 0.32 m yüksekliğinde ve 1.20 m uzunluğunda yalnız bir basamak bulunabilmiştir (Koçhan, 2011:95). Sahne binasının bulunduğu kısımdaki kalıntıların fazlalığı bunun iki veya üç katlı olabileceğini göstermektedir. Tespit edilen bezeme parçaları tiyatronun, en azından özenle yapılmış görkemli bir sahne binasının olduğunu kanıtlamaktadır.

Tiyatronun orkestra kısmında, Hadrian ve Antoninler dönemine ait mimari bezeme parçaları bulunmuştur. Hellenistik Dönem’de inşa edilean tiyatro, Hadrian döneminde yenide inşa edilmeye başlanmış ve inşaat Antoninler döneminde de devam etmiş olmalı.

Agoralar

Kyzikos antik kentinde iki agora tespit edilmiştir. Güney Agora, Hytos limanının doğusunda, kenti güneyden kuşatan surun bitişiğinde yer almaktadır. Sur duvarı aynı zamanda Agora’nın güney duvarı olarak kullanılmış. Agoranın içten içe uzunluğu güney 220 m, kuzey 225 m, genişlik ise doğu 67 m, batı 75 m’dir (Koçhan, 2011:109). Dikdörtgen planlı agoranın güneyi sur duvarı olup diğer üç yöndeki duvarların genişliği yaklaşık 2.00-2.50 m arasında değişmektedir. Agorada yapılan çalışmalarda bulunan bir bezeme MS 1. yüzyıl ortalarına, korinth sütun başlığının üslubu ise MS 2. yüzyılın ilk yarısının özelliklerini göstermektedir.

Hadrian tapınağının kuzeybatısında yer alan Hadrian Agorasının da genişliğinin yaklaşık 82.50 m olduğu tespit edilmesine karşın, aşırı tahribat nedeniyle uzunluğu belirlenememiştir (Koçhan, 2011: 115).

Anlatılan bu yapılar dışında kentte Bouleterion, Metroon, Gymnasium, Mozaikli yapı ve Pankratin anıtı gibi yapılar da yer almaktadır (Koçhan, 2011).

Kaynakça

- Akşit, O.(1970). Roma İmparatorluk Tarihi (M.S.193- 395) (İstanbul)
- Akşit, O. (1971). Hellenistik ve Roma Devrinde Likya (İstanbul)
- Akşit, O. (1983). Manisa Tarihi (İstanbul)
- Akurgal, E. (1993). Anadolu Uygarlıkları⁴ (İstanbul)
- Anadolu, M. (1972). “Kyzikos(Balkız)’dan Birkaç Yeni Buluntu” VII. Türk Tarih Kongresi I (Ankara 25-29 Eylül1970) 165-168.
- Apollonius Rhodius, (1921). The Argonautica. I (NewYork)
- Ardel, A. - İnandık, H. (1957). “Kapıdağı Yarımadası Berzahı (BelkısTombolosu)” *İ.Ü.Coğrafya Enstitüsü Dergisi* 4/8, 65-66.
- Arslan, M. (2000). Antik Çağ Anadolu’sunun Savaşçı Kavmi Galatlar (İstanbul)
- Ashmole, B. (1956). “Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cyzicus” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19.
- Ashmole, B. (1957). Cyriacus of Ancona (Proceeding of the British Academy)
- Atlan, S. (1970). Roma Tarihi’nin Ana Hatları. I. Kısım Cumhuriyet Devri (İstanbul)
- Barattolo, A. (1995). “The Temple of Hadrian-Zeus at Cyzicus. A New Proposed Reconstruction for a Fresh Architectonic and İdeological İnterpretation” *İstMitt* 45, 57-108.
- Bengtson, H. (1969). *Griechische Geschichte. von den Anfugen bis in die Römische Kaiserzeit* (München)
- Bodnar, E.-Mitchell, S. J. C. (1976)Cyriacus of Ancona’s Journey in the Propontis and the Northern Aegean.
- Broughton, T. R. S. (1938). *Economic Survey of Ancient Rome I-II* (Baltimore)
- Cook, J. M. (1970). *The Greeks in Ionia and East* (London) v
- Cremer, M. (1991). “Hellenistisch-Römische Grabstelen im Nordwestlichen Kleinasien I Mysien” *Asia Minor Studien* 4, 9-10.

- Cürebal, S. - Kızılcıoğlu, A. - Soykan, A. (1998). "Belkıs Tombolosunun Jeomorfolojik ve Uygulamalı Jeomorfolojik Özellikleri" *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1.1, 1-21.
- Çubuk, N. (2006). Hierapolis Tiyatro Kabartmaları (İstanbul)
- Diodorus, (1947). *Bibliotheca Historike I-XL* (London)
- E. Doğer, "Antik Kyzikos Ekonomisi Üzerine Gözlemler" I. Kyzikos Paneli. Bandırma
04.06.1988, 26-31.
- Erdemir, H. P. (2004). "Roma'nın Küçük Asya'da İdari Bir Meselesi: Bağımsız Şehirler" Adalya VII, 171-184.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul) Erol 1991 :Erol, O. (1991). "Türkiye Kıyılarındaki Terkedilmiş Tarihi Limanlar ve Bir Çevre Sorunu olarak Kıyı Çizgisi Değişmelerinin Önemi" *İ.Ü. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülten* 8/8, 1-44.
- Ertil, G. (1994). "Kapıdağı Yarımadasının Coğrafi Etüdü" *Türkiye Coğrafya Dergisi* 29, 283-313.
- Ertüzün, R. M. (1964). *Kapıdağı Yarımadası ve Çevresindeki Adalar. Tarih ve Arkeolojisi Üzerinde Araştırmalar* (Ankara)
- Eusebios, II. 81-87 (Ruge, Pauly-Wissowa, Cilt. XII)
- Ferrero, D. de B. (1988). *Batı Anadolu'nun Eskiçağ Tiyatroları* (çev. E. Özbayoğlu-Ankara).
- Frisch, P. (1983). *Inscriben von Parion*.
- Gezgin, İ. (1997). *Pers Yönetimi Döneminde Batı Anadolu Şehir Devletlerinin Politik ve Sanatsal Yaşamları* (E.Ü. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi İzmir).
- Graves, R. (1955). *The Greek Myths I-II* (Boston).
- Hasluck, F. W. (1910). *Cyzicus* (Cambridge).
- Hasluck, F. W. - Henderson, A. E. (1904). "On the Topography of Cyzicus" *JHS* 24/1, 135-143.
- Head, D.V. (1887). *Historia Numorum* (London).
- Herodotos. (1973). *Herodot Tarihi* (çev. M. Öktem-İstanbul)
- Howgego, C. (1998). *Sikkeler Işığında Eskiçağ Tarihi* (çev. O. Tekin-İstanbul)

- Koçhan, N. (1991). “Hadrian Tapınağı Mimari Bezemeleri” XII. Kazı Sonuçları Toplantısı II (28 Mayıs-1 Haziran1990) 176-177.
- Koçhan, N. (1991). “Kyzikos 1989 Kazısı Hadrian Tapınağı Bezemeleri” TürkAD 29, 119-132.
- Koçhan, N. (1996). “Yüzey Araştırmaları” XVII. Kazı Sonuçları Toplantısı. II (29 Mayıs-2Haziran1995) 315-319.
- Koçhan, N.(2004). “Argonautlar Mitolojisine Göre Kyzikos Kentinin Topografik Yapısı” *60.Yaşında Fahri Işık’a Armağan*. Anadolu’da Doğdu. (İstanbul 2004) 423-426.
- Koçhan, N. - Meral,K. (2009). “Kyzikos 2008” 31. Kazı Sonuçları Toplantısı II, (25-29 Mayıs Denizli) 51-62.
- Koçhan,N. (2011). Kyzikos Tarihi ve Mimari Kalıntıları (Bursa)
- Koçhan,N.- Meral,K.(2013). “Kyzikos 2011” 34. Kazı Sonuçları Toplantısı 2,(28 Mayıs–1 Haziran 2012 Çorum) (Çorum) 337-346.
- Ksenophon. (1999). Hellenika. Yunan Tarihi. (çev. S.Sinanoğlu-Ankara)
- Laubscher, H. P. (1967). “Zum Fries des Hadrianstempels in Kyzikos”, *İstMitt*, 17, 211-217.
- Lechevalier, J. B. (1800). *Voyage de la Propontide et du Pont- Euxin* Skolast Lucianus, SKHOL XXVI, 779
- Lyttelton, M. (1974). *Baroque Architecture in Classical Antiquity* (London)
- Magie,D. (1950). *Roman Rule in Asia Minor. To the End of the Third Century After Christ. I. II.* (Princeton)
- Magie, D. (2002).*Anadolu’da Romalılar 2, Batı Anadolu ve Zenginlikleri* (çev. N. Başgelen-Ö. Çapar-İstanbul).
- Malalae, J. (1831). *Chronographia* (Bonn).
- Malay,H. (1992). *Hellenistik Devirde Pergamon ve Aristonikos Ayaklanması (İzmi).r*
- Mansel, A. M. (1971). *Ege ve Yunan Tarihi* (Ankara).
- Marquart, J. (1836). *Cyzicus und Sein Gebiet* (Berlin).
- Marquardt-Grigoriadis. (1878). *Kyzikos’un Tarihi* (İstanbul).
- Mella, De Chorographia I, 19.
- Meral,K. (2000). “Kyzikos Amphitheatr’ı Işığında Amphitheatr’larda Düzenlenen Oyunlar” *Arkeoloji ve Sanat* 94,13-19.
- de la Mottraye, A. (1783). *Voyage du Sr. A. de la Mottraye en Europe, en Asie et en Afrique I* (Paris).

- Mørholm, O. (2000). Erken Hellenistik Çağ Sikkeleri. Büyük İskender'in Tahta Çıkışından Apameia Barışına Kadar (M.Ö.336-186) (çev. O. Tekin) (İstanbul).
- Özsait, M. (1982). "Anadolu'da Helenistik Dönem", Anadolu Uygarlıkları *Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi 2* (İstanbul).
- Perrot, G. (1864). Souvenirs d'un Voyage en Asie Mineure (Paris).
- Philippson, A. (1910). Reisen und Forschungen im Westlichen Kleinasien I.
- Gaius Plinius Secundus Maior. (1958). Naturalis Historia (çev. H.R. Rockham- London).
- Price, S. R. F. (2004). Rituel ve İktidar (çev. T. Esin- Ankara).
- Radt, W. (1988). "Kyzikos Amfitiyatrosu ve Roma İmparatorluğundaki Diğer Amfitiyatrolar" I. Kyzikos Paneli (Bandırma) 16-25.
- Radt, W. (1988). Geschichte und Bauten, Funde und Erforschungeiner Antiken Metropole.
- Ramsay, W. M. (1960). Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası (çev. M. Pektaş- Amsterdam).
- Reinach, Th. (1890). "Lettre à J. B. de Rossi au Sujet du Temple d'Hadrien à Cyzique" BCH 14, 517-545.
- Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft XI. 2 (Stuttgart 1922) "Kybele" 2297 vd.
- Th. Reinach, Sur L'Epoque et le Nambre des Néocorats De Cyzique in Rev. Num. VIII. 1890.
- Robert, L. (1978). "Documents Mineure" Alt bölümler: X.Un Decret de Cyzique sur le Bosphore 452-460; XI. Une Fete de Cyzique et un Oracle de Delphes a Delos et a Delphes 460-477, BCH 102, 395-543.
- Robert, L. (1980). A Travers L'Asie Mineure (Paris).
- Roller, L.E. 2004). Ana Tanrıçanın İzinde. Anadolu Kybele Kültü (İstanbul).
- Rostovtzeff, W. (1953). The Social and Economic History of Hellenistic World I (London)
- Ruge, E. "Kyzikos" RE XII. I de Rustafjaell, R. (1902). "Cyzicus" JHS 22, 174-189.
- Schaehermeyr, F. (1973). Alexander der Grosse (Wien).
- Schulz, A. – Winter, E. (1990). "Historisch Archaeologische Untersuchungen zum Hadrians Tempel von Kyzikos Asia Minor Studien, Band 1, Mysische Studie.

- Sear, D. R. (1975) *Greek Coins and Their Values*² (London). Sevin 1982
:Sevin, V. (1982). “Anadolu’da Pers Egemenliği”Anadolu
Uygurlukları. *Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi* Cilt 2 (İstanbul).
- Skylax. *Scriptores Minores* 6, 98.
- Socrates. *Historia Ecclesiastica* III. 23,59.
- Soysal, H. – Sipahioğlu, S. – Kolçak, D. - Altınok, Y. (1981). Türkiye ve
Çevresinin Tarihsel Deprem Kataloğu, Türkiye Bilimsel ve Teknik
Araştırma Kurumu, Matematik-Fiziki ve Biyolojik Araştırma Grubu,
Proje No: YBAG 341 (İstanbul).
- R. Stewig, Batı Anadolu Bölgesinde Kültür Gelişmesinin Anahatları (çev. R.
Turfan-M. Ő. Yazman-İstanbul 1970)
- Strabon. (1987). *Coğrafya* (çev. A. Pekman-İstanbul).
- Tacitus. (1896). *Annales* (H. Furneauk) IV.
- Tekin, O. (1992). *Antik Numismatik ve Anadolu* (Arkaik ve Klasik Çağları)
(İstanbul).
- Tekin, O. (2001). *Eski Yunan Tarihi*³ (İstanbul).
- Texier, C. (2002). *Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi*, Cilt I
(Çev. Ali Suat, Latin Harflerine Aktaran Prof. Dr.Y. Kopraman,
Sadeleştiren Yrd.Doç.Dr. M. Yıldız-Ankara).
- Thukydides. (1976). *Peleponnesos Savaşı* (Çev.T.Gökçöl- İstanbul)
- Waddington, H. *Mem. Acad. İner.* XXVI, 255;
- Yaylalı, A. (1988). “Antik Kyzikos Kenti ve Geleceği Üzerine Düşünceler”
I. Kyzikos Paneli 12-15.
- Yaylalı, A. (1991). “Kyzikos 1989 Yılı Çalışmaları” XII. Kazı Sonuçları
Toplantısı II, (28 Mayıs-1 Haziran 1990 Ankara) 171-194.



Foto. 1: Kuzeyden Kyzikos kenti (Kazı arşivi).



Foto. 2: Hadrian Tapınağı, güneydoğudan (Kazı arşivi).



Foto. 3: Hadrian Tapınağı, güneydoğudan (Kazı arşivi).



Foto. 4: Hadrian Tapınağı Korinth sütun başlığı (Kazı arşivi).



Foto. 5: Amfiteatr, güneydoğudan (Kazı arşivi).



Foto. 6: Tiyatro, güneyden. (Kazı arşivi).

RUS NON-KONFORMİZMİ

Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

Öğr.Gör.Dr., Akdeniz Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

terlan@akdeniz.edu.tr

Öz

1960 sonrası dünya çapında yaşanan dönüşümler ve Sovyetler Birliği'nin geçirdiği kısa süreli “Yumuşama” dönemi, ikinci kuşak Rus avangart, non-konformizmini ortaya çıkarmıştır. “Yumuşama” döneminin sona erip müdahale ve takiplerin artması, sanatçıların buna karşı direnci, izinsiz yapılan sergi-eylemler yoğunlukla Leningrad (şimdiki Saint Petersburg) ve Moskova şehirlerinde gerçekleşmiştir. 20.Yüzyılın ikinci yarısında dünya sanatına uyum sağlamağa çalışan ve yapıtlarında durmadan yeni ifade biçimleri arayan ikinci kuşak Rus *avangardizminin* non-konformist sanatçıları, insanın varoluşsal perişanlığı teması üzerinde birleşmişlerdir. Sovyet yönetimi tarafından yakından takip edilen non-konformist sanatçı gruplarının direniş mücadelesi ve bazı kilit sanatçıların eserleri bu döneme damgasını vurmuştur. Bu makalede, özellikle politikadan uzak, sadece sanatla ilgilenen Leningrad non-konformistlerinin faaliyetleri araştırmanın özünü oluşturuyor. Aynı zamanda sınır dışı edilen, baskı ve tehditler yüzünden ülkelerini terk etmek zorunda bırakılan muhacir sanatçılardan örneklendirmeler yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: SSCB, Çözülme, Leningrad, Non-konformizm, Varoluşçuluk, Rus Avangardizmi, Sergi-eylem.

Russian Non-Comformism

Abstract

Worldwide, social transformations of the post 1960s and short-lived “thaw” period in the Soviets gave birth to Russian avant-garde, non-conformism. Leningrad (today Saint Petersburg) and Moscow were the venues where the resistance of the artists with illegal exhibitions took place as reactionary demonstrations against the increasing interventions and persecutions following the end of “thaw” period. In the second half of the

20th century, non-conformist artists of the second generation, Russian avant-gardism who constantly sought new forms of expressions and pursued the ways of comportment with contemporary art formed a commonality regarding their work theme which can be outlined as the existential misery of human being.

Resistance of the groups of the non-conformist artists who were closely watched by the Soviet administration and significant works of some key names among them made a big impact in this period. Here, non-political artistic activities (focused on art itself rather than anything else) of the non-conformist artists of the Leningrad will be the main concern of the study. Additionally, artists who got deported or forced and threatened to leave their country will be mentioned in detail.

Keywords: Russian, Leningrad, avant-garde, non-conformism.

Sovyet Non-Komformizminin Kısa Tarihi

Rus modernizmi diye adlandırılan dönemin başlangıç tarihi tartışmalıdır. 19.yüzyılın sonları mı yoksa 20.yüzyılın başları mı olduğu konusunda kesin bir yargıya varmamız biraz zor. Ancak sona erdiği tarihin 1917 olduğu kesindir. Bu döneme damgasını vuran birinci kuşak Rus avangart sanatçıları, V.Kandinsky, K.Malevich, M.Shagal, V.Tatlin, N.Gabo vs. sadece Rusya’da değil tüm Avrupa’da tanınmış sanatçılardır.

“Havasında, o yılların Avrupa sahnesine bütünüyle egemen olan sanatsal değişimin birçok özelliğini bulmak mümkündü. Ekonomik ve politik manzarasında ise bir yanda varlığını hissettiren sanayi toplumu, politik yapıyı modernleştirmeyi, en azından rejimin yaslanmaya alışmış olduğu koltuk değneklerinden bir kısmını yok etmeyi amaçlayan girişimler, hızla büyüyen, 1905’ten sonra çarlığın liberalleşmesinden medet umacak olan orta sınıf, öbür yanda da bu süreci yavaşlatan unsurlar, yani feodalizmin zorlu kalıntıları, burjuvazinin batı burjuvazisine kıyasla devletin ihtiyaçlarına fazla duyarlı olması, otokrasinin katı tutumu, ülke ekonomisinin batıya bağımlılığı dikkati çekiyordu”¹.

¹ Enis BATUR; Modernizmin Serüveni, YKY Sanat (İstanbul), 2002,s:107

“Kültür ve sanat alanında da buna karşılık düşen bir hız ve mizaç değişimi, bir çeşitlenme, renklenme vardı. Bu değişim kısmen, orta sınıfın para ve zaman bolluğu, Rusya’da sanatın her biçimiyle karlı bir uğraş olmaya başlaması ve sanatçının, yazarın piyasa değeri olan bir takım malların üreticileri haline gelmeleri sayesinde gerçekleşiyordu”².

Varoluşçuluk sanatlara, özellikle edebiyat ve görsel sanata rengini çabuk katan bir felsefedir ve sanat eserlerine varoluşsal hava katan şeyin üslup değil, içeriğe egemen ruh ve düşünce olması bu tarzın temel özelliğidir. Varoluşçu düşünceye göre; insan kendi varoluşunu gerçekleştirirken özgür ve koyu bir bireyci olduğunu ortaya koymalıdır. Savaş sonrası Avrupa’ında varoluşçuluk çağı en çok tutulan felsefesiye, Sovyet ortamında kolektif ideolojinin egemenliği ve Sovyet totalitarizminin maksimal tehdidi karşısında yaratıcı insanlardaki öznellik kaybolma tehlikesi geçiyordu.

1960’lara gelindiğinde Batı’da varoluşçu düşüncenin temeli olan yabancılaşma ve bireycileşmenin dejenere olup egosantrizme dönmesi, sanatı başkalarıyla ve kendi ortamlarıyla paylaşarak yaşamının yollarını arayan yeni kuşak varoluşçu dünya görüşüne meydan okumaktaydı. Sovyetlerde ise bu yıllarda, varoluşçuluğun temel konuları (yabancılaşma, saçmalık, tikslenme, dönüşüm, başkalaşım, endişe, özgürlük vs.) ikinci kuşak Rus avangardı, non-konformist sanatçıların konuları haline geldi. Durmadan yeni ifade biçimleri arayan non-konformistler, yapıtlarında insanın varoluşsal perişanlığını göstermeye çalışıyordu.

Non-konformizm idealist estetiği, sanatçının iç dünyasındaki güzellik duygusunu temel kaynak olarak ele aldı. Non-konformizmin karakteristik özelliği, sanatçının bilinçaltına inerek, öteki ve yeni olan psikolojik malzemenin alışılmışın dışında biçimlerle ifade edilmesidir. Rus non-konformist sanatçıların çoğunu 20.yy’ın temel felsefe akımlarından en çok insanın müstesna bir varlık olduğunu iddia eden ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu savunan varoluşçular olarak görmek daha doğru olur. Rus non-konformistleri birkaç on yıl gecikmeli olsa da, bir tür varoluşçuluk isyanı ile 20.yüzyılın ikinci yarısı sanatına uyum sağlamak için Rus sanatını dünya sanat ortamına sokmağa çalıştı.

² Enis BATUR; Modernizmin Serüveni, YKY Sanat (İstanbul), 2002,s:108

Ne yazık ki batı, yer altında olmayan, resmi Sovyet projeleri olarak yürütülen mimarlık, bilim, sinema, müzik, tiyatro gibi alanlardaki modernleşmeci eğilimleri bilme şansına sahip değildi. Çünkü bu kültürel hareketlilikler uluslararası arenada “Sovyet” sıfatından dolayı kabul görmüyordu. Sovyet sanat yaratımlarında non-konformizm kavramı, ancak 1962 yılında “Manege” (Moskova) adlı sergide ortaya çıkmıştır. Bu sergi, Sovyet non-konformist sanatını batıya fark ettirmesi ve Rus sanatçıların Sovyet ideolojisine ilk kez belirgin bir biçimde karşı çıkmaları bakımından oldukça önemlidir.

Komünist partisinin sanata yönelik eleştirisinin temeli, sanatta modernist, soyut ve formalist yöntemlerdi. Genelde formalizme ve soyut olana getirilen yasak, sosyalist gerçekçi kriter yavaş yavaş ıskartaya çıkarken bile dokunulmazlığını korudu; ta ki Perestroykaya kadar. “Tabii ki, bu kısıtlamalara rağmen, 60’lı yılların sanatındaki kişisel nitelik çok güçlüydü ve bu, Sovyet propagandacı sanat anlayışından uzaklaşma anlamına geliyordu. Ancak uluslar arası eğilimler bağlamında bakıldığında ilerci bir sanat olarak görülüyordu”³. Aynı zamanda 60’lı yılların sanat entelijansı, parti konformizmi ve Sovyet karşıtı non-konformizm olarak ikiye bölünmüştür.

Resmi Sovyet doktrinine göre biçimin konudan kopması halinde konu kayboluyordu. Bu yüzden non-konformizme formalist sanat adı verilerek, bu tarzda çalışan sanatçılar takip ediliyordu. Resmi sanattan farklı olarak gayri resmi sanatta, konusundan çok sanatsal yöntemi temel alan sanatçılar tamamen bağımsız ve serbest davranıyorlardı. Sovyetler Birliği’nde non-konformizm veya gayri resmi sanatın 1960-80’li yıllardaki tasviri, manevi, psikolojik ve toplumsal ortamı yansıtan, özgün, çoğu zaman da paradoksalıktan oluşuyordu.

Fransisko Infante “Dvijenie” (Harekat), Vyacheslav Koleyçuk “Mir” (Barış) adlı projelerinde, avangart fütüroloji ve sentetik sanat pratiklerine ilgi duymuşlardı. Yine 60’lı yılların non-konformist gruplarından Lianosov grubu

³ Ketı CHUKHROV, “Sovyet 60’ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce” Red Thread/ Arşiv / Sayı 2 (2010).s.10.www.jasstudies.com (Erişme 20.04.2012)

⁴ Андрей Хлобыстин. Краткий курс истории нонконформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.04.2012)

(Eduard Shteinberg, Oskar Ryabin, Yevgeniy Kropivnitskiy, Vladimir Nemokin, Lidiya Masterkova vb.) ise ‘anti-estetik’ diye adlandırdıkları kaçış yanlısı bir estetiği benimseyerek, 60’lı yılların sosyalist ve komünist projelerine taban-tabana zıt eserler ortaya koydular. Kasıtlı olarak toplumsal hayatla ve siyasal tartışmalarla ilgili her türlü mesele üzerinde düşünmeyi reddettiler. Sanatsal meseleleri kişisel metafiziğe indirgeyerek, gerçekliği fenomenlerden oluşan bir girdap olarak gördüler. Ressam Yuri Zlotnikov (1930) bu duruşu, yeraltının “metafizik salonu” olarak adlandırmıştır.

Bu yıllarda “gayri resmi” sanat adı altında faaliyet gösteren iki eğilim (muhalif ve neo-avangart yer altı sanatları) arasında büyük bir fark olsa da ortak noktaları, gerçekliğe karşı belirli bir kayıtsızlıktı. Bu tutumu hazırlayan neden, Sovyet entelijansında yaşanan ideolojik değişimdir. Erih Bulatov, İlya Kabakov, Andrey Monastirskiy, Dmitriy Prıgnov gibi sanatçıların işlerindeki kavramsal sanat deneyimlerinin Sovyet ideolojisine yönelik analitik ve eleştirel bir bakış üretmesi ancak daha sonraki yıllarda, 70’lerde gerçekleşti”. Görsel sanat ortamında mevcut değerleri ihlal eden daha radikal sanat stratejilerinin devamı olarak görülen güncel sanat pratikleri, ancak Moskovalı ve Leningradlı (şimdiki Saint Petersburg) kavramsalcuların, kültürel üretimlerin ve “sosyalist” propagandaların yöntemini sorgulamaya yönelik girişimlerinde ortaya çıkmıştır. Sovyet avangardını güncel sanat tarihi bakış açısından değerlendirirsek, 70’li yılların Moskova kavramcılığının, 60’lı yılların sanatından daha avangart olduğu kanaatine varırız.



Foto. 1: L. Masterkova. Kompozisyon, t.ü.karışık malzeme,1967.

Ülkenin, hümanizm ve demokrasi ideallerini savunan kültürel eliti, kendi yaratıcı potansiyelini edebiyatın, sanatın, eğitimin gelişmesine yöneltmekteydi. Uluslararası ilişkilerini geliştirmekte olan Sovyetler Birliği'nin başarıları, o yıllarda bilimsel-teknik gelişmenin temelini oluşturuyordu. Sovyetler Birliğinin bilimsel-teknik potansiyeli çok güçlüydü ve dünyada ABD'den sonra ikinci sıradaydı. Sıradan insanlara ulusal ve dünya kültürünün kazanımlarını yakından tanımak için geniş imkânlar sağlanmıştı. Nitekim bu yıllarda halkın müze ziyaretleri, sinema, edebiyata olan ilgisi doruğa ulaşır. Bölge kulüplerinde halkın sanatsal yaratıcılık alanlarına istikrarlı bir şekilde katılımının artması, ideolojik baskıya rağmen alt toplumsal katmanların yükselişi, kentsel yaşamda ortaya çıkan değişimler, kırsal kesimin kentleşmesi gibi gelişmeler gözlemlenmekteydi. Sanat ve

kültür alanında Stalinist kültür politikasından uzaklaşmalar kaydediliyordu. Ayrıca, Stalinist dönemde, iktisadi ve siyasi kontrol sayesinde sınıfsızlık parametrelerini koruyan toplum - ki 50'li yılların sonundan itibaren otoriter müdahaleden uzaklaşmaya başlamıştı- belki de 60'ların sonuna doğru şu iki şeyi birleştirmeyi başardı: Sınıfsız toplum ve geçmiş yirmi yılın çetin proleter emek taleplerinden görece bir özgürleşme. İşte tüm bunların sonucunda, 60'lı yılların batı-devrimci kuşağının talep ettiği ve mücadelesini verdiği kültürel özellikler, çok kısa bir dönem süresince bile olsa, neredeyse tamamen gelişme imkânı bulmuştu.

“Yumuşama [Thaw] sırasındaki güçlü bir Stalinsizleşme akımı, bu evrenselleştirme projesine karşıt olarak, otantik ulusal kimlik arayışı bağlamında geliştirilmişti. Bu hareket özellikle muhafazakâr, gelenekselci ve etnografik bir hareketti, aynı zamanda gençti, canlıydı, tutkuluydu. İlginçtir sadece Rus olmayan cumhuriyetleri değil Rusya'nın kendisini de bünyesine almıştı”⁴

Ütopya yöneltilmiş her hangi kültür gibi, Sovyet kültürü de, tüm özgünlüklerin üzerinde katı strüktür ve kontrol uyguladığı için ancak kenar bölgeler veya taşra az da olsa marjinal kalıyordu. Paradoksal olarak, bu marjinal bölgeler tamamen bu yapıdan besleniyor ve yaşamlarında bu yapıya destek veriyorlardı. Şüphesiz, basitleştirilmiş çeşitlilikten mahrum bir yapı, çabuk yıkılmaya mahkumdur. Marjinal bölgelerde eğitimin yanı sıra, özgün sanatçılar, edebiyatçılar, müzisyenler, serbest düşünürler de karşı duruş enerjisinden etkilendiler. Neticede devasa ideolojik makineyi parçalayabildiler, ancak kendileri de dağıldılar.

1950'lerin ortası 1960'ların başında “Kruşçev Yumuşaması”ndan sonra Stalinizm dönemi sona ermiş oldu. Sovyet kültür hayatında yeni yapıtlar ortaya çıktı, yeni sanatsal güçler, yeni imzalar görülmeye başladı. Genelde genç olan bu sanatçılar kuşağı, sonralar “60'lar” olarak bilinen dönemin sanatçılarıydı. Onlar Kruşçev Yumuşamasına inandılar, bel bağladılar ve adandılar. Nikita Sergeviç Kruşçev (Sovyetler Birliği Komünist Partisinin Baş Katibi) bir seferinde Sovyet aydınları ile görüşünde kendine hakim olamadı ve genç non-komformist şair Andrey Voznesenskiy

⁴ Ketı Chukhrov, “Sovyet 60'ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce” Red Thread/ Arşiv / Sayı 2 (2010).s.11www.jasstudies.com.(Erişme 20.04.2012)

konusurken yumruğunu masaya vurarak: "Siz bize mi öğreteceksiniz nasıl davranacağımızı Bay Voznesenskiy diye bağırıldı. Ülkeden def olup gidin!" 1964 yılında ise genç şair İosif Brodsky "serseri" damgası ile beş yıl Arkangelsk'e (Sibirya) sürüldü. Hapisten sonra ABD'ye muhacir oldu ve edebiyat alanında Nobel ödülü aldı.

Burada, Andrey Voznesenskiy'nin bir dizesini aktarmak yerinde olur:

Tiranlar şairleri anlamıyor.

Ne zaman ki, anlıyorlar, o zaman öldürüyorlar"⁵

Kişisel yaratıcılıklarını tanıtmak için hırsla uzun yıllar verdikleri mücadele sonucu yeni ideoloji ile yüz yüze kalan birinci kuşak Rus avangardının kendini uyumsuz ve rahatsız (discomfort) hissetmesi, devlet tarafından destek almamaları bu sanatçıların çoğunun ülkeyi terk etmesine veya kendi kabuğuna çekilmesine, sebep olmuştur. İşte bu kuşak modern sanatçıların tecrübelerini eserlerine yansıtarak elde ettikleri manevi başarıları, 20.yüzyılın ikinci yarısında tekrar gündeme geldi. Non-konformist sanatın kendine özgü fenomenlerinin ideolojik çatışma bağlamında tanımlanması ve sosyal politik kavramlaştırmalar sık sık sanatın içinde olduğu sanatsal problemleri unuttursa bile, yine de resmi, akademik veya müze ortamından uzak bağımsız sanatçı ve yazarların, çeşitli özgür non-konformist betimlemelerde bulunması bir kültür fenomeni halini almayı başardı. Non-konformist kültür 1932'den sonra toplumsal gerçekçiliğe karşı çıkan Rus avangart akımlarının doğrudan mirasçısı konumunu aldı.

Politik ve Barışçı Nonkonformist Sanatçılar

Genel olarak Sovyetlerde non-konformist sanatçılar iki gruba ayrılmışlardır: birinci grup, **Politik Non-konformist Sanatçılar:** Oskar Ryabin, Vladimir Nemuhin, Yevgeniy Ruhin. İkinci grup, **Barışçı Nonkonformist Sanatçılar:** Anatoliy Zverev, Vladimir Yakovlev, Dmitriy Krasnopertsev, Dmitriy Plavintsiy, bu sanatçıların birçoğu bugün hayatta değiller.

⁵ Adil Elçin, Sentyabr 1974,"Buldizerli Gıym". Edebiyat ve İncesenet Qezeti.www.anl.az/el/e/e (Erişme 15.10.2011).

Oskar Ryabin (1928)

Ryabin 1960-70'lerin Moskova sanatsal ortamının efsanevi siması idi. "Liazonov Grubu"nun liderlerinden biri olan Ryabin, 1974 "Buldozerli Kıyım" eyleminin organizatörlerindendir. Görgü tanıklarının anlattıklarına göre, Ryabin buldozerin kepçesine asılarak karşı durmaya çalıştı. Rus Devlet Müzesinin şimdiki müdürü ve eylemin organizatörlerinden olan koleksiyoncu Alexander Glezer şöyle anlatıyor: Üç buldozer sanatçıların üzerine yürütüldü. Biri direk Ryabinin üzerine gitti. Ryabin ayaklarını altına alarak, buldozerin kepçesinde asılı kaldı. Sonradan belli oldu ki, buldozeri kullanan kişilere özellikle alkollü içki verilmişti, saldırıya geçen askerler için kullanılan yöntemi kullanmışlardı."⁶. Sanatçının eserlerinde işlediği konular totaliter rejime karşı mücadeledeki hizmetlerini çok iyi açıklamaktadır. "Sarhoş Kukla", "Neppravda" (Yalan), "Yıkık Şehir", "Pasaport" gibi yapıtlarında, özellikle Sovyet yaşamındaki sefalet ve çaresizliği vurgular. Manzaralarında yıkılmış gecekondular, devrilmiş kutuların yanı başında "refah günümüz çok yakın" Sovyet sloganları yazılı gazete parçaları ve ayyaşların "centilmen topluluğu", natürmortlarında kirli bardaklar ve kuru bira balığı vs. konularını ele alıyor.



Foto. 2: Oskar Ryabin. Sarhoş Kukla. t.ü.y.b.. 1972

⁶ Александр Глезер. К 35-летию «бульдозерной» выставки. Интервью. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.03.2012)

Vladimir Nemukin (1925)

Altmışların daha hayatta iken ünlenmiş sanatçıları sırasında olan Nemukin'in eserleri, Tretyakov galerisi, Rus Müzesi, New York Metropolitan müzesi gibi mekanlarda yer almaktadır. Nemukin yaratıcılığı ve yenilikçi yaklaşımı, sosyalist realizme karşı mücadele döneminde aktif ulusal tavrı ile ünlüdür. Nemukin'in O.Ryabin'in grubunda Buldozerli Kıyım eyleminde iştirak etmesi ile adını Batı'da duyurmuş ayrıca Rusya'da da ününe ün katmıştır. Resim ve grafik çalışmalarındaki modern yöntemi, Rusya'da oyun kartlarının resimlerinde kullanılmıştır. Genelde yapıtlarında oyun kartlarının karakteristik özellikleri sembolik olarak hissedilmektedir. Ayrıca soyut ve ekspresyonist yapıtlarında aplikasyon da kullanarak karışık teknik uygulamıştır.



Foto. 3: V. Nemukin. Oyun Kartları. T.Ü. Karışık Malzeme.

Yevgeniy Ruhin (1943–1976)

Buldozer Kıyımına neden olan serginin organizatörü ve iştirakçileri arasında tek Leningrad'lı sanatçı Yevgeniy Ruhin, sanatında çağdaş, kendine özgü yaklaşımı ile Sovyetler Birliği'nde özellikle de Leningrad'da savaş

sonrası en popüler non-konformist sanatçı olarak bilinir. Genelde onun ismi sürekli olarak özgürlük hareketinin esas üyesi olarak geçer. Ruhin daha yirmi yaşındayken Amerikalı Pop sanatçısı James Rosenquist'e mektup yazar. J.Rosenquist genç sanatçının sadece mektubuna cevap yazmakla yetinmeyerek, Leningrad'a genç sanatçı ile görüşmeye gider. 1966'da ise Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko ve Robert Rauschenberg gibi ünlü sanatçıların eserlerinin sergilendiği New York'un en prestijli galerisi Betty Parsons'da Ruhin'in çalışmaları sergilenir. Hatta 1966-67 yıllarında Leningrad'da kişisel sergiler düzenlemiştir. Daha sonra genelde non-konformist sanatçılarla karma sergilere katılmıştır.

Yaratıcılığının dönüm noktası asamblaj yapıtlarını yaparken olmuştur. Değişik malzemeleri kullanarak klasikle kavramsallığı birleştirmiştir ve böylece kendi tarzını bulmuştur. Boya ağırlıklı yapıtlarında ise kalın boya katmanları ile dışavurumcu tutkusunu ortaya koymuştur. 1961'de tanıştığı Oskar Ryabin yaratıcılığını önemli derecede etkilemiştir. Ölümünden on yıl sonra Perestroykanın parlak döneminde Tretyakov galerisi ve Hermitaj'da kişisel sergileri yapıldı. Ruhin'in yapıtları Rus mistisizmi ve sembolizmine dahil edilmektedir.



Foto. 4:Y. Ruhin. Sokak Lambası. t.ü.y.b.. 1972

Anatoliy Zverev (1931-1986)

Rusya'nın Van Gogh'u olarak bilinen A. Zverev, İkinci Dünya Savaşı sonrası Rus ekspresyonist ressamı olarak tanınmıştır. Aynı zamanda ilk Rus avangardizmi ile geç Rus avangardizmi arasında aracı ressam olarak da bilinir. Sovyet döneminde ülkesinde kabul görmeyen sanatçı, 1960'lı yıllarda Batıda yeterin kadar biliniyordu. 1965. İlde Paris'te "Motte" galeride ressamın ilk kişisel sergisi düzenlenmiştir. Picasso sergini ziyaret ederek, onun yaratıcılığını yüksek değer vermiştir. O zamanlar sadece yakın çevresinde iyi bir sanatçı olarak tanınmıştır. Onun bohem yaşam ve giyim tarzı, öksüzlüğü, yaşamı kadar yaratıcılığı da cemiyetçilikten uzaktı. Elinin altında olan her şeyle resim yapıyordu; bıçak, dilimlenmiş pancar, parmağıyla vs. Onun fikrince, gerçek sanatçının boyası yoksa kil parçası ve toprakla da resim yapmağı bilmelidir.

Zverev diyetapazonu geniş sanatçıydı, hem iyi bir portreci, peyzajcı ve animalist olan ressam özellikle, portre alanında başarılıydı (Resim 5,6). Portresini yaptığı kişinin i dñnyasını iyi öğrendikten sonra, istediği gibi deforme etse de, karakterin özünü hep koruya birmiştir. Her ne kadar çeşitli tarzlarda çalışsa da Zverev izgisi tekrar olunmazdır. Ölümden sonra ülkesinde değer gördü ve Moskova, Leningrad ve Minsk (Beyaz Rusya) şehirlerinde ilk kişisel sergisi açılmıştır. Bu gün onun eserleri Tretyakov Devlet Müzesinde, Petrovka ađdař Sanat Müzesinde sergilenmektedir. Yine Petrovka'da Zverev adını taşıyan ađdař Sanat Merkezi açılmıştır.



Foto. 5: Anatoliy Zverev. Otoportre. t.ü.y.b, 1969



Foto. 6: Anatoliy Zverev. Peyzaj. t.ü.y.b, 1957

Vladimir Yakovlev (1934-1998)

Yakovlev de Zverev gibi daha hayatta iken üne kavuşmuş sanatçılardandır. Sanatçı tam anlamıyla “dahi divane” lakaplı sanatçı grubuna dahil edilmiştir. Beethoven örneğinde olduğu gibi gerçek yetenek her zaman fiziki güce galip gelmiştir. Kör olan Yakovlev Rus tasviri sanatına şah eserler vermiştir. (Resim-7). Tuvallerine sanatçının hayal dünyasının gerçek görüntüleri yansımıştır.



Foto. 7: Vladimir Yakovlev. İsimsiz. t.ü.y.b. 1976

Dmitriy Krasnopevtsev (1925–1995)

Çağdaş non-konformistler arasında Krasnopevtsev'in adı, Mihayil Roginskiy, Dmitriy Plavinskiy ve Boris Tutetskiy ile birlikte ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu isimler de E.Neizvestniy ve İlya Kabakov'la mukayese edilirse, herkes tarafından bilinmez. Birçok eleştirinin fikrince Krasnopevtsev gibi, 60'lı yılların sanatçıları içerisinde çok az sayıda sanatçı politik konulardan sıyrılarak, yaratıcılığında tamamen yeni, özgün, istisna tarzlara yönelmişlerdir. Krasnopevtsev genelde “metafizik maddecilik” tarzında çalışan natürmortun “filozof ustası” olarak değerlendirilir. Sanatçının çalışmaları son derece özgün ve yüksek dekoratifiği ile seçilmektedir. Çok iyi eğitim almış, çok okumuş, yalnız bir hayat sürmüştür. Daracak dairesindeki kitapları ve eşyaları onun tüm dünyasını oluşturmuştur.



Foto. 8: Dmitriy Krasnopevçev. Yalnızlık. t.ü.s.b.1978

Dmitriy Plavintsiy (1937)

Plavintsiy artık Çağdaş Rus Resim Sanatında fenomen olmuş bir sanatçıdır. 1991 yılından bu yana ABD’de ikamet eden sanatçının yapıtları, ülkesinde Tretyakov galerisi, Puşkin ve Rus Devlet müzelerinde olduğu gibi, New York Metropolitan müzesinin yapıtları arasında yer almaktadır. Plavintsiy’nin yapıtları çok yönlü olduğu için de net bir tarz ve stilin hâkim olduğunu söylemek zordur. Sanatçı eskiden olduğu gibi yine deneyler yapmağa devam eder ve şakayla karışık bir ifadeyle kendine sürekli arayışta olan “sanatın çingenesi” adını verir. 70’li yıllarda yapıtlarında sembolizmin etkisi güçlü iken, 90’da bazı çalışmalarında kübizmin etkisi görülmektedir.Yapıtlarında sık sık tekrarlanan, balık, deniz kabuğu ve kaplumbağa gibi sembolik süjeleri dini konuların yeniden kavranması olarak ele almıştır.



Foto. 9: D.Plavintsiy. Kompozisyon Karışık Malzeme,1977

Leningrad Non-Komformizmi

1950-60'lı yıllarda Leningrad bağımsız sanatın tartışmasız lideri konumundaydı. Sanatsal denemeler ve varoluşçuluk arayışlarının ilk çizgileri burada ortaya çıkmıştır. Bir çok sanatçı ve sanatsever başka şehir ve bölgelerden buraya yenilikleri görmek ve sanatsal enerji almak amacıyla geliyordu. Moskova non-konformist, gayri resmi sanatı 2000'li yıllarda yeteri kadar tartışıldı, değerlendirildi. Ancak Leningrad non-konformist sanatçılarının yaratıcılığı sadece son 2-3 yıldır geniş bir biçimde araştırılıp değerlendirilmektedir.

Osip Mandelştam Rus edebiyatını iki kola ayırmıştı: 1.Birinci kol-monarşik akademik, gelenekselci konservatif kol ile ve alt kesimin doğal, yerli dilinin hakim olduğu ikinci kol. Bu alegoriye baş vurarak, savaş sonrası bağımsız Leningrad sanatını iki temel eğilimde karakterize edebiliriz; **birinci eğilimi**, 20. yüzyılın başlarında modern dünya sanatı hareketinde müstesna

avangart sanatçılar; Maleeviç, Filonov Matyuşin, Mansurov gibi sanatçıların öğrencileri karakterize ediyor. Baskıcı Stalin dönemini avangart titanların enerjisi gizlice ışıktandırmıştır. Totaliter baskının daha ilk yumuşama yıllarında bu ışık, filizlerini vermiştir. Onların artçıları olan Sterligov, Kondratyev, Glebova, Ender gibi sanatçılar “konut okullarını” tekrar kurarak hocalarının teorik ve biçimsel arayışlarını devam ettirdiler. Bu insanlar sanattan sürülmüş rahiplerdir. Rus avangardı bu sanatçılar “gizemin, dilin ve umudun gerçek profesyoneli” olarak anılırlar”⁷

İkinci doğal eğilimi olan, yarı resmi ekspresif sanatı 1940’ların sonunda genç sanatçılar temsil etti. Bunların ortaya çıkma sebebinin dış faktör olduğunu söylemek zordur. Alexander Arefeyev, Vladimir Şagin, Riihad Vasmi, Şolom Şvarts, Valentin Gromov gibi sanatçılar yeni sanatsal ifade arayışına başladılar. Bu mücadele her hangi bir şeye karşı değil, bizzat sanata olan tutku, irade ve istek sonucu oluştu. Bu eğilim, totaliter baskıdan usanmış dünya gençliğinin hayata bakış açısını belirleyen bir eğilimdir. Ama Leningrad’ın “yoksul” ressamaları daha yerel bir eğitime sahiplerdir. Bu çevreden olan insanlar devlet takibinden dolayı zamanla yaşamın derinliklerinde kayboldular. O dönem Leningrad sanatının özgünlüğü bu iki eğilimle sınırlanmıyor. Leningrad tiyatro okulunda çalışan fevkalade yönetmen ve ressam olan N. P. Akimov’un bu eğilime etkisi büyük olmuştur. Onun sayesinde 1950’lerin ortalarında soyut dışavurumcu tarzda çalışan birkaç önemli sanatçı ortaya çıkıyor. Geriye dönüp bakıldığında o dönemin sanatçıları olan E. Muhinova-Voytenko, M. Kulakova, V. Kubasova, V. Mihaylova aslında hiç de batı Avrupa ve Amerika sanatçılarından geri kalmayan yapıtlar üretmiştir. Resim alanında O. Sidlin okulu son derece başarılı olmuştur. Bu okulun mükemmel sanatçıları İgor İvanov, Anatoliy Basin, Yevgeniy Goryunov non-konformist hareketin önemli sanatçılarıydılar”⁸

1950-60’lı yıllarda Stalinist baskı döneminin sona ermesi ve Kruşçev’in “yumuşama” yıllarında gayri resmi sanatın şekillenmesi Sovyet

⁷ Андрей Хлобыстин. Краткий курс истории нонкомформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.04.2012)

⁸ Андрей Хлобыстин. Краткий курс истории нонкомформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.04.2012)

kültürünün liberalize olmasını sağladı. 50-60'lı yılların Leningradlı sanatçıları politikadan uzak durup, sırf sanatla ilgilendiler. Hermitaj'da "iskele kuranlar" adını almış eğilimin dışında her hangi bir sergi ve eylem düzenlenmemiştir. Onun için de, Brejnev döneminin (1964-1982) "boğucu durgunluk" yıllarında bağımsız sanatçılar baskılara maruz kalmamak için kendi kabuklarına çekildiler. Mevcut iktidar karşısında bağımsız sanatçı olmak, dönekle eşdeğer tutuluyordu.

Açık söylemek gerekirse non-komformist harekâtın faaliyeti başka bölgelerde olduğu gibi Leningrad'da da kısıtlanıp, sadece 14-15 yıl sürdü (1974-1988). Bu Moskova'da "Buldozerli Kırım" 1974 eylemi, Leningrad'da DK "Gaz" 1974 ve 1975'de "Nevskiy" sergi-eylemlerini kapsar. Bu eylemler sadece yönetime karşı değil, tüm durgun tutumuyla toplumsal akla karşı bir isyan niteliği taşıyordu. Gerçek manevi sanatın kaynağını 1910-1930'lu yılların Rus avangardı ve batı modernizminde, dini, klasik, halk folklorunda arayan bu sanatçılar toplumdan reddedilmiş aydınlarla ve bağımsız toplumla bütünleşerek, çevrelerine toplanan aydınlarla birlikte emsali olmayan eylemler düzenleyebildiler. Ruhin, Jarkin, Arefeyev gibi sanatçılar aynı zamanda yetenekli, özgün harekâtın toplumsal liderleriydi. Tüm bunlara rağmen, yönetim ilk "dalga"yı itfa edebildi. Yönetimle non-konformist sanatçılar arasında görülmemiş savaş güçlenerek yeni bir aşamaya geçti. Bu sanatçıların bir kısmı mülteci hayatını seçmeye mecbur bırakıldılar, diğerleri "Yer altına" (bodrum katlarındaki atölyelerine) çekildiler ve içe kapanıklık dönemi başlamış oldu"⁹

Yine bu yıllarda paralel olarak yeni "kültür" yani yeni sanatçı nesli yetişiyordu. Hem genç hem de yaşça DK "Gaz" ve "Nevskiy" sergileri sanatçı neslinden olan bu sanatçıların hayata bakış açıları farklı olduğu gibi, kendi sanatlarını kabul ettirmek için de yaptıkları mücadelede farklı strateji uyguladılar. Bu nesil 1981 yılında Bronnitskiy caddesinde, modern tarzda dizayn edilmiş bir dairede meşhur "konut" sergilerini düzenleyen "İkinci Dalga" hareketini başlatan sanatçı grubuydu. Bu olay Sovyetler Birliği tarihinde en büyük ve etkili alternatif sanatçılar birliğini oluşturmuş oldu. İşte bu eylemler o dönemde aşırı dramatik ve tartışmalı bir sanat ortamı

⁹ Андрей Хлобыстин. Краткий курс истории нонкомформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.04.2012)

canlandırmıştır. Neticede, sonraki nesil sanatçıları sadece sözde değil, uygulamada da sanatçı imgesinin önemli derecede geniş bir kavram olduğunu anlamış oldular.

“DK Gaz” ve “Nevskiy” sergileriyle adı sanı bilinmeyen dahi, “peygamber”, baskı kurbanı gibi umumileştirilmiş bir sanatçı imajı ortaya çıkmış oldu. Bu sanatçı imajının özelliği sanatla ilgili mesaj vererek, saldırı ve suçlamak değil, daha çok savunma karakteri içeriyordu. Gazo-Nevskiy sergileri emektarlarına göre, non-komformist sanatçıların sanatı kadar imajı da yeni neslin ilgisini çekti. Bu yüzden sonraki nesil teoride olmasa da, uygulamada sanatçı imajını daha geniş anlayabilmiştir. İşte bu tür yaklaşımlar 1960’larda sanat yapıtlarının münferit değerlendirme kriterlerinin çöktüğü, tarz, müellif anlayışının devalüe edilmesine uygun geliyordu.

“İkinci Dalga” harekâtının on yıllar öncesinin sanatsal ortamını belirleyen, bağımsız harekette birliği koruyan ve sonraki on yıllarda da ayakta kalmasını sağlayan yeni tip ressam-küratörler ortaya çıkar. Gerçekten de imgesel yaratıcılığa yatkın, toplumla ilişkide başarılı olan yeni neslin faaliyetleri yeni sergi-eylemlerin doğmasına (“Bronitskiy Sergisi”, “Yeni Ressamlar”, “Mitki” vs.) sebep olmuştur. L.H. Gumilov’un sözleri ile ifade edersek:Başka bir dönemde asker ve politikacı olabilecek kişiler, etnik çöküş döneminde sanatçı oldular¹⁰. Gerçekten de non-komformist hareket, özverili eylemci-sanatçıların dışında, sosyal adaleti ve kaybolmuş maneviyatı sağlamak için bazı modern aydınları bünyesinde toplamıştır.

Non-Komformist Sanat Müzesi

Müze 1998 yılında Petersburg’ta açıldı. 20.yüzyılın ikinci yarısında faaliyet göstermiş non-komformist sanatçıların yapıtlarından oluşan müzede, Petersburg arşivi ve Bağımsız Sanat Kütüphanesi bölümleri de bulunuyor. Müzenin fonunda yüzlerce non-komformist eser yer almaktadır. Mart 2002’den itibaren 20.yüzyılın ikinci yarısı non-komformist sanatçıların yapıtlarından oluşan daimi sergi salonu müzenin ayrı kanadında hizmete açılmıştır. Her yıl müzede 20’den fazla sergi-proje gerçekleştiriliyor. Müzenin faaliyeti iki temel amaca hizmet ediyor: ilk amaç 1950-80’li yılların

¹⁰ Андрей Хлобыстин. Краткий курс истории нонкомформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 10.04.2012)

bağımsız sanatçıların özellikle de, Leningrad'ın bağımsız sanatçıların yapıtlarını muhafaza etmek ve sergilemektir. İkinci amaç olarak da, müze genelde çağdaş sanatçılarla çalışarak güncel projeleri destekleyip ev sahipliği yapmaktadır. Bu yöntemle çalışan müze, bir nevi kendi koleksiyonunu da kurarak, uluslararası ilişkilerini geliştiriyor ve şehrin büyük sanatsal eylemlerine iştirak ediyor”¹¹.

1998-2003 yılları arasında Non-komformist Sanat Müzesinde 40 sergi açılmış, 30 katalog basılmış, bünyesinde 1000'den fazla yapıt olan arşiv bölümü açılmıştır. Bu arşivde aynı zamanda son yıllarda Petersburg'da yapılmış sergi ve eylemlerin video ve fotoğraflarından oluşan fevkalade materyaller yer almaktadır. Müze Petersburg'un öncü galerileri ve Hermitaj, Rus Devlet Müzesi; Saint Petersburg Tarih Müzesi ile iş birliği yapmaktadır. 2002 yılında ABD ile imzalanan büyük bir proje sayesinde müzenin koleksiyonu iki yıl boyunca ABD'nin üniversite müzelerinde sergilenmiştir. 2003 yılında Saint Petersburg'un 300. yılı (1703) münasebetiyle, müze çalışanları “Non-komformist Sanat Festivali” adlı bir proje gerçekleştirdiler. Bu eylem ile Petersburg halkı sanatseverlerinin yanı sıra, şehir konuklarına, sanat tarihi uzmanlarına ve tarihçilere zamanın non-komformist sanatı, hareketin tarihi, sergi-eylem hakkında geniş bilgi aktarılmıştır.

¹¹ Евгений Орлов. Музей нонкомформистского Искусства. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişme 25.05.2012).



Foto. 10: V.Tolstiy, Elveda Kirli Rusya. t.ü.y.b.1978



Foto. 11: Ernest Neizvestniy, Keder Maskı,1996

Sonuç ve Değerlendirme

60'lı ve 80'li yılların başında ulusal kültürün gelişim süreci çelişkili ve ikili nitelikliydi. Aynı zamanda devam eden idari komutanlık ile yönetilme, ve bunlardan kalan mali atıklar ile kültürün finanse edilmesi, ülkenin bilimde diğer ülkelerden geri kalması, eğitim seviyesinde gözlenen düşüş ve sanatçı aydınların yaratıcılığının kısıtlanması toplumda manevi bir kriz ortamı oluşturmuştur. Toplumun kültürel hayatının farklı alanlarına uygulanan ideolojik baskının artması ülkenin entelektüel ve yaratıcı gücünün dışarıya akışına sebep oldu.

Non-komformist sanatçıların ve “diğer” (gayri resmi) sanatın temsilcilerinin sanatsal, yaratıcı eylemleri Rus sanat tarihinde çok önemli bir

yere sahiptir. Başlatıcı aydın non-komformist grup on beş kişiden oluşuyordu. Yazarlardan Soljenitsin, ressamlardan ise Oskar Ryabin sınır dışı edildiler. Diğer non-komformist sanatçıların çoğu kendi isteği ile (Lidiya Masterkova, Valentin Vorobyov, Vitaliy Komar, Alexander Melamid vs.) ülkeyi terk ettiler. Büyük ihtimalle, bu gösterilere ön ayak olanlar, sadece çağdaş sanatçıların yapıtlarını sergilemek için normal bir mekânı hak ettiklerini beyan emek istiyorlardı. Neticede belli bir oranda bunu elde etmiş oldular. İki yıl sonra şehir (Moskova) belediyesinde grafik sanatçıların çalışmalarından oluşan büyük bir organizasyon düzenlendi. Bu organizasyonda önemli olan bu sanatçıların gerçek güçlerini gösterebilmeleri idi. Bu sergi-eylemlerden önce (özellikle “Buldozerli Kıyım” sergi-eylemi) her şey sise bürünmüş gibiydi; o kadar ki, bu sanatçılar “diğer” sanatçılar olarak biliniyordu. Bu olaylarla birlikte kalitece hiç de kötü olmadıkları ortaya çıkmış oldu. 1975-76 yılları neredeyse inanılmaz yıllardı. Konut sergileri Leningrad ve Moskova’ya yayıldı. Non-komformist sanatçılar arasında ‘bizimkiler her yerde mevcutlar’ gibi bir izlenim yaygınlaştı.

Kültür Bakanlığı ve bizzat Nikita Kruşçev tarafından sanatsal değeri olmadığı düşünülen ve üzerlerine SSCB’den çıkışlarına izin verildiğini gösteren damgalar olan nonkomformist eserler, yurt dışında hatırı sayılır bir üne kavuşmuş ve birçok ünlü müze ve galerilerde sergilenmiştir. Aslında muhacir Rus sanatçıların yapıtları Batı’da görülmemiş bir ün kazanmıştır. Paris’in Land, batı Berlin, *Washington* ve New York’un ünlü müze ve galerilerinde büyük memnuniyetle Rus avangart sanatçıların eserleri sergileniyordu. 1978’de Venedik’te muhacir Rus sanatçıların *Bienal’i* yapıldı. Sadece bir ay içinde 160 bin izleyici ziyaret etti. Bienalin başkanı Karlo Rippe idi. Meanno’nun sözleri ile ifade edersek: “Uzun zamandır Venedik böyle bir şölen görmemişti”¹². Birçok sanatçı ve sanat yazarı bu sergilerin etkisini Sovyetler Birliği’nde yasaklanmış eserlere olan meraka bağlıyordu. Tabii ki, bunun etkisi az değildir. Ama şu da bir gerçektir ki, sanatsal değeri olmayan yapıtlar sadece siyasi konulu oldukları için prestijli galerilerde sergilenmezler. Ayrıca kendine saygı duyan bir sanat eleştirmeni, sanat yazarı bu yapıtları kaleme almaz. Batı ülkelerinde Ernest Neizvestny,

¹² Adil Elçin, Sentyabr 1974, “Bulduzerli Kıyım”.Edebiyat ve İnceneset Qezeti. [www.anl.az/el/e/e.\(Erişme 15.10.2011\)](http://www.anl.az/el/e/e.(Erişme%2015.10.2011))

Mihayıl Őemyakin, Oleg Selkov, Vitaliy Komar vs. Hakkında nefis monografik kitaplar, katalog albümler yazıldı. Non komformist sanatçılar “Kruşçev Yumuşaması”, Brejnev döneminin “boğuk durgunluğu” yıllarında yurtdışında da ideolojiye satılmadılar. Sanatta sanatçı maneviyatını hep korudular.

Genelde 1960-1980 arası 50’den fazla ressamın (diğer alanlardaki sanatçıların dışında) kaderi gurbetçi olmak oldu. “Suçsuz Suçlular” olarak dört duvar arasına konuldular, akıl hastanelerinin ağır kapıları zaman zaman açılıp kapandı. Alkol, narkotik, Őizofreni, intihar.. Tüm bunlar Sovyet Realizmiydi-“Sosyalist Realizmi”.

Bir tarafta bunlar yaşanırken, bodrum ve soğuk çatı katlarındaki atölyelerde muazzam Sovyet Sanatı yaranmaktaydı.

Каунакça

Batur, B. (2002). Modernizmin Serüveni, YKY Sanat, İstanbul.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara.

ХЛОБЫСТИН, Андрей, Краткий Курс Истории
Нонкомформизма. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişim
20.02.2012)

ГЛЕЗЕР, Александр, Русская Мысль, Сентябрь 1976 Поиск@Mail.Ru
<http://go.mail.ru/> (Erişim 20.02.2012)

ГЛЕЗЕР, Александр, К 35-летию «бульдозерной» выставки. Интервью.
Поиск@Mail.Ru [http://go.mail.ru/.\(erişim:03.05.2012\)](http://go.mail.ru/.(erişim:03.05.2012))

Социокультурная Ситуация 60—70-Х годов XX-века в
России. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişim 15.02.2012)

ГУРЕВИЧ, Л., «Ленинградский Андерграунд. Начало», Ленинград, 1990.,
Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişime 17.05.2012)

ОРЛОВ, Евгений, Музей Нонкомформистского Искусства.
Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişime 25.05.2012)

Национальная Политика Советского Государства. Поиск@Mail.Ru
<http://go.mail.ru/> (Erişim 20.02.2012)

Конец Оттепели и Усиление Консервативных Тенденций в Руководстве
Культурной Жизнью. Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/> (Erişim
20.02.2012)

"ЗЕРКАЛО" – ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ, Российская
культура от Второго Русского Авангарда до Современных
Достижений в Прозе, Поэзии, Эссеистике и Изобразительных
Искусствах. Издается в Израиле (Тель-Авив), Главный редактор:
Ирина Врубель-Голубкина, E-mail: exprocom@gmail.com (Erişim
20.02.2012)

ЩЕРБАКОВА, Ирина, Искусство и Пропаганда. 22/05/2009.
Поиск@Mail.Ru <http://go.mail.ru/>: (Eerişim 10.07.2012)

BAYBURT DAĞÇATI KÖYÜ CAMİİ VE ÇEŞMESİ

Haldun ÖZKAN

Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü

hozkan@atauni.edu.tr

Öz

Dağçatı Köyü Camii, geleneksel özellikler taşıyan Osmanlı Dönemi camilerinden biridir. XIX. yüzyılın hemen başında, 1806 yılında inşa edilmiştir. Geleneksel ahşap mimarisinin taşrada ki örneklerinden biridir. Kare planlı ahşap tavana sahip caminin tavanı dört bir yanda duvarlar üzerine oturmaktadır. Cami, iç mekândaki kalemişi süslemelerin özelliklerinden dolayı önem taşımaktadır. Süslemenin ana temasını çiçekler ve dallar, “C” ve “S” biçimli kıvrımlar, semboller ve yazı oluşturmaktadır. Caminin mimarı ve süslemeyi yapan ustası bilinmemektedir. Caminin iç ve dış mimarisi, süslemesi ve malzemesi bölgesel özellikler taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bayburt, Geleneksel, Osmanlı, Cami, Kalemişi Süsleme.

Bayburt Dağçatı Village Mosque and the Fountain

Abstract

Dağçatı Village mosque is one of the mosques of the Ottoman period that has the traditional features. It was built in 1806 at the beginning of XIX. century. It is one of the examples in the country of the traditional wooden architecture. The ceiling of the mosque that has a square planned wooden ceiling rests on the walls on all sides. The mosque has a great importance due to the features of the hand-drawn ornament at the indoor. The flowers and branches, “C” and “S” shaped ornaments, symbols and writings form the main theme of the ornament. The mosque’s architect and the master of ornament have not been known. The interior and exterior architecture of the mosque, its decoration and its material have regional characteristics.

Keywords: Bayburt, Traditional, Ottoman, Mosque, Hand -Down Decoration.

Eski adı Kondolat olan Dağçatı Köyü, Bayburt'un kuzeybatısında Trabzon-Bayburt karayoluna yaklaşık 6 km., Bayburt'a ise 42 km. uzaklıkta 1664 rakımlı yükseklikte kurulmuş küçük şirin bir Anadolu köyüdür. Anadolu'nun diğer köyleri gibi sürekli göç veren 1965 yılı nüfus sayımına göre 412, 1997 yılında 107, 2000 yılı nüfus sayımında ise 114 kişinin yaşadığı küçük bir köy olarak kayıtlara girmiştir. XIX. yüzyılın hemen başında inşa edilen ve mahalli sanatçıların emeği ile şekillenmiş Bayburt'un Dağçatı Köyündeki Osmanlı dönemi camii, geleneksel ahşap mimarisinin taşra örneklerinden biri olarak dikkat çekicidir. Küçük bir köy camisi olan Dağçatı Köyü Camii girişi üzerinde 1221 H. (1806 M.) tarihi kayıtlı olup, yaptıranı ve yapan hakkında bilgi bulunmamaktadır. Cami, güneyden kuzeye doğru yükselen eğimli bir arazi üzerine kurulmuş, 12.90 m x 10.03 m ölçülerinde kareye planlı, ahşap tavanlı camiler grubundadır (Çiz.1).

Caminin 60 cm. kalınlığındaki düzgün kesme taş duvarlarının alt ve üst kesimlerinde birer sıra ahşap hatıl kullanılarak, bölgede yaygın olan bir duvar örgüsü ile inşa edilmiştir. Doğu, batı ve güney cephede 1.00m. genişliğe sahip dikdörtgen formlu ikişer pencere açılmış, pencere çevresinde açık renkli taşlar kullanılmış ve yatay demir parmaklıklarla kapatılmıştır. Caminin kuzeybatı köşesine sonradan yerleştirilen ahşap minaresi saca kaplanmıştır. Kuzeyindeki son cemaat yeri de geç dönem eklemesidir (Foto. 1, 2, 3).

Camiye sonradan eklenen son cemaat yeri içerisinde, basık kemerli sade düzenlenmiş bir giriş vardır. Buradan dört ahşap sütunla taşınan mahfil bölümüne ulaşılmaktadır. Mahfil kısmı iki katlı olarak düzenlenmiş, üst kat mahfil kısmına cami içerisinden girişin hemen sağında on bir basamaklı merdivenle ulaşılırken, son cemaat yerinden de kadınlar mahfiline ulaşım sağlayan ayrı bir kapı daha açılmıştır. Mahfilin cumba kısmının ön yüzünde ve yanlarında bezemeler vardır. Bu bezemeler iki kuşak halinde düzenlenmiş geometrik desenli rozetler ve kıvrımlardan teşekkül etmiştir. Orta kısmına üzeri yapraklarla süslenmiş bir rozet işlenmiştir. Cumbanın doğusunda 1221 tarihi yazılmıştır. Mahfili taşıyan ahşap sütunların mihraba bakan yüzlerinde ise daire içerisine alınmış altıgenler, kareler ve üçgenlerden oluşan geometrik süslemeler yapılmış ve altın yaldız rengine boyanmıştır (Foto. 4, 5-7, 8).

Caminin ahşap tavanı dört bir yanda duvarlar üzerine oturmaktadır. Tavan ortasında kareye yakın ölçülerde düzenlenmiş basit süslemeli bir tavan

göbeği vardır. Dıştan içeriye doğru daralan altı bordüre sahip tavan göbeğinin, dıştaki iki bordürü boş bırakılmış, üç ve dördüncü bordürlerinde ise yüzeysel olarak “S” ve “C” kıvrımlarından oluşan süsleme yapılmıştır. Göbeğin ortasında çarkıfelek motifini andıran bir rozet de işlenmiştir. Köşelerden uzatılan geometrik şeritlerle çaprazlama olarak dörde bölünen tavan göbeğinin batı kısmında, “*Ya Allah Muhammed*” yazısı süslemenin arasında okunabilmektedir. Tavan göbeği yeşil, süslemeler ise altın yıldız rengine boyanmıştır (Foto. 6). Caminin üzeri dıştan halk arasında “hardıma” diye adlandırılan ince tahta ve¹ sonra üzeri oluklu kiremitle kapatılmış, yakın zamanda ise kiremitler sökülerek sac ile kaplanmıştır.

Caminin güney duvar ortasında mihrap, güneybatı köşesine minber, güneydoğu köşesine ise vaaz kürsüsü yerleştirilmiştir (Foto. 9-10).

Mihrabı yarım silindir şeklinde 2.14m. genişliğe, 0.40m. derinliğe sahiptir. Yukarıya doğru küçülen dört kademe gösterir ve üst kısmında 1221 tarihi yazılıdır. Nişin etrafı basit geometrik süsleme ile çevrilidir. İki iç bükey silme ile sınırlandırılan mihrabın üzerinde taç kısmı bulunur. Barok dönemin “S” ve “C” kıvrımları ve yaprak motifleri ile bezemeli taç kısmının ortasına iki satır halinde “Küllemâ dehale aleyhâ Zekerıyyal Mihrabe” ayeti yazılmıştır (Foto. 11). Mihrap yeşile, süslemeleri ise altın yıldız rengine boyanmıştır.

Mihrabın soluna güneybatı köşeye yerleştirilen minber ahşaptan yapılmış bölgesel özelliklerle şekillenmiştir. Sade düzenlenen minber 3.20 m. uzunluğunda 80 cm. genişliğindedir. Taç kısmında “S” ve “C” kıvrımları ile yaprak motifleri ajur tekniğinde bezenmiş, kitabelik kısmında aynalı olarak “Muhammed” yazılmıştır (Foto. 12). Taç kısmı ay yıldız motifi ile tamamlanmıştır. Minberin aynalık ve korkuluk kısımları ise düz bırakılmış herhangi bir süsleme yapılmamıştır. Minber yeşile, süslemeleri ise altın yıldız rengine boyanmıştır. Minberin köşk kısmı kısa tutulmuş, külah ve alemle son bulmaktadır.

Vaaz kürsüsü, mihrabın solunda, caminin güneydoğu köşesine çıkma şeklinde yarım yuvarlak olarak duvara monte edilmiştir. Vaaz kürsüsüne, üç basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Kürsünün üst bölümü üç kuşak halinde

¹ Hardıma suya ve kara dayanıklı ağaçtan yapılmış tahtalara verilen yöresel bir isimdir.

düzenlenmiş, alttaki en geniş kuşakta parmaklık, ortadaki dar kuşakta palmet ve üstteki kuşakta ise “C” kıvrımlı süslemeler altın yıldız rengine boyanmıştır.

Dağçatı Köyü Camiinin içerisinde kalemişi tarzında yapılan süslemeleri bir köy camisi için hayli zenginlik gösterir. İç mekan duvarları düzgün beyaz badana ile kaplı olup güney, batı ve doğu duvar yüzeylerinde kök boyalarla yapılmış bitkisel ve sembolik karakterli kalemişi süslemeler görülmektedir. Bu tasvirler özellikle Batılılaşma dönemi süsleme özelliklerinin bölgesel yorumlarla bir köy camine yansımaları olarak dikkat çekicidir.

Mihrabın her iki yanında simetrik olarak dal ve çiçek motiflerinden oluşan birer çelenk ile çelengin ortasına asılı bir şekilde terazi motifleri yerleştirilmiş, terazi kefelerinin arasında ağzı açık bir makas motifleri betimlenmiştir. Çelenk, terazi ve makasın yer aldığı kompozisyonda kırmızı, siyah ve yeşil renkler kullanılmıştır (Foto. 13, 14, 15, 16).

Güney duvarında süslemeler mihrabın taç kısmı ile tavan seviyesi arasında toplanmıştır. Pencerelerin üst kısmında çelenk şeklinde dört madalyon işlenmiş, ortada mihrabın üstünde Allah (c.c), ve Muhammed (s.a.v.) (Foto. 17), güneybatı köşede Ebubekir (r.a) (Foto. 21), güneydoğu köşede ise Ömer (r.a) (Foto. 22) yazılmıştır. Sadece Allah (c.c) ve Muhammed (s.a.v.) madalyonunu çevreleyen çelenklerin birleştiği yerde karşılıklı iki hilalin ortasına yıldız yerleştirilmiştir. Madalyonlar arasında simetrik olmak üzere Kur'anı Kerimlerin asılı olduğu ikişer musaf kabı işlenmiştir. Dikdörtgen şeklindeki musaf kabının ön kısımları kapak şeklinde düzenlenmiş, üst kısımları askılı, alt kısımları ise püsküllü olarak tasvir edilmiştir. Musaf kablaları üzerinde yeşil ve sarı tonlar hakimdir (Foto. 18). Orta kısmında vazodan çıkan her iki yana doğru gelişen dal üzerinde çiçek motiflerine yer verilmiştir. Dallar yeşil, uç kısımlarındaki çiçekler ise sarı ve kırmızı renkte işlenmiştir.

Güney duvarın en üst kısmında madalyonlarla tavan arasına on iki kandil motifleri zincirlerle tavandan asılıymış gibi tasvir edilmiştir. Zincirleri ile kırmızıya boyanmış kandiller içerisinden çıkan gül motifleri işlenmiştir. Kandillerle tavan arasındaki dar bordür, kirpi saçak veya testere dişi olarak isimlendirilebilecek süsleme, caminin içten tavan seviyesinde dört bir yanını dolanmaktadır.

Caminin batı duvarında ise minberin hemen üzerinde “*Kelime-i Tevhid*” yazılmıştır. Pencereilerin üst kısmında çelenk şeklinde iki madalyon işlenmiş, güneybatı köşede Osman (r.a) (Foto. 23), ortada ise Hasan (r.a) (Foto. 25) yazılmıştır. Bu iki madalyon arasına da yine üç kandil motifi işlenmiştir. Batı duvarının üst kısmında sülüs harflerle Besmele ile başlayan

جَنَّاتٍ عَذْنٍ مَّفْتَحَةٍ لَهُمُ الْأَبْوَابُ

Kur’an-ı Kerim’in Sâd Suresinin 50. Ayeti:

“*Cennâti adnim müfettahatel lehümül ebvâb*” (Adn Cennetleri vardır. Kapıları onlar için açılmıştır) yazılmıştır. Bunun hemen altında orta kısımda geniş ağızlı ayaklı kırmızı bir kaseden çıkan gül demeti tasviri yapılmıştır (Foto. 20). Kırmızı, yeşil ve sarının kullanıldığı gül ve dalları gerçekçi bir anlatımla tasvir edilmiştir. Kuzeybatı köşede ise bu defa duvar ortasına serbest bir şekilde bir dala bağlı olarak nar çiçekleri işlenmiştir (Foto. 15).

Caminin doğu duvarında vaaz kürsüsünün hemen üzerinde “*Maşallah*” yazılmıştır. Onun hemen üzerinde çelenk şeklinde iki madalyon işlenmiş, güneydoğu köşede Ali (r.a), (Foto. 24), ortada ise Hüseyin (r.a) (Foto. 26) yazılmıştır. Bu iki madalyon arasına da yine kırmızı renkli üç kandil motifi görülmektedir. Doğu duvarının üst kısmında Kur’an-ı Kerim’in

أَدْخُلُوهَا بِسَلَامٍ أَمِينٍ

Hicr Suresinin 46. Ayeti:

“*Udhûluhâ biselâmin*

âminîn” ((Onlara şöyle denecek:) “Selametle, güven içinde oraya girin!) yazılmıştır. Bunun hemen altında orta kısımda geniş ağızlı ayaklı turuncu bir kâsenin içerisine iki kenara ibrik, ortaya bir vazo yerleştirilmiştir. İbriklerin birinden narçiçekleri, diğerinden çam kozalakları çıkmıştır. Ortadaki vazoda ise çiçek motifleri görülmektedir (Foto. 19). Doğu duvarının kuzey köşesindeki pencere üzerinde ise yine bir çelenk motifi yapılmış ve içerisine “*Ya Hafiz*” yazılmıştır. Caminin kalemişi süslemelerinde renk ve üslup olarak bir bütünlükten söz etmek mümkündür.

Çeşme: Tek parça taştan oyularak su teknesi şeklinde düzenlenmiş, 0.50 cm. yüksekliğinde, 80 cm. genişliğinde, 40 cm derinliğinde bir çeşmedir. Çeşmenin arka yüzünde 5 cm. ağız açıklığına sahip ve kaynaktan suyu getiren pöhrenk bulunmaktadır. Su teknesinin içerisine dolan su iki lüleden akıyor. Su teknesinin hava alması ve fazla suyun tahliye edilmesi içinde iki lülenin ortasında üst seviyede bir açıklık bırakılmış, su teknesinin üzeri tek

parçadan oluşan taş bir kapakla kapatılmıştır. Günümüzde bu çeşmenin hemen yanına yeni bir çeşme yapıldığı için bu çeşmenin suyu akmamaktadır (Foto. 26-30).

Değerlendirme ve Sonuç

Ahşap direkli ve tavanlı camilerin ortaya çıkış tarihi, İslamiyet'in ilk dönemlerine kadar indiği bilinmektedir. Anadolu'da ise XIII. yüzyıldan başlayıp, XX. yüzyılın başlarına kadar ahşap direkli cami yapma geleneği devam etmiş, özellikle de Orta ve Batı Anadolu'da yaygın olarak kullanılmıştır (Denktaş, 2004: 68). Bu plan tipinin önemli örnekleri arasında Konya Sahip Ata Camii (1258), Beyşehir Eşrefoğlu Camiidir (1299) (Arık, 1973: 8), Ankara Hacı İvaz Camii, Kastamonu–Kasabaköy'deki Candaroğlu Mahmut Bey Camii (1366) ve Ankara Arslanhane Camii (1290) gösterilebilir. Anadolu'daki geç dönem örnekleri olarak da Ankara Mukaddem Camii (XVII–XVIII. yüzyıl), Ayaş Şeyh Muhiddin Camii (XVII–XVIII. yüzyıl), Ankara Ramazan Şemseddin Camii (XVII–XVIII. yüzyıl), Ağaç Ayak Camii (1705), Leblebici Camii (1713) ve Celal Kaddani Camilerini saymak mümkündür (Köşklü, 1993: 179). Bayburt'un Dağçatı Köyünde inşa edilen (1221) caminin kare planı ve ahşap tavanı son derece iddiasız, basit bir Anadolu cami örneğini teşkil etmektedir. Bu caminin tanıtılma sebebi plan ve ahşap özelliklerinden ziyade, iç mekandaki kalemişi süslemeleri ile bölgede başka cami örneklerinde rastlanmayan bir süslemeye sahip olmasındandır.

Geleneksel Türk mimari süslemeciliğinde bitkisel motif ve kompozisyonlar çok önemli yer tuttuğu mevcut örneklerden bilinmektedir. Anadolu Selçuklu sanatından beri tasvir alanında çiçek ve meyva motiflerine ilgi duyulmuş ve bunlar genellikle soyut karakterler olarak da tasvir edilmişlerdir (Arık, 1988: 132). XIII. yüzyılda Divriğ Ulu Camiisinin kuzey taçkapısında bulunan bitkisel motifler, XIV. yüzyılın başında Erzurum Yakutiye Medresesinin taçkapısındaki hayat ağacı motifinin bir vazodan çıkan yapraklar gibi algılanan tasviri, Doğu Anadolu Bölgesinde bu tasvirlerin güzel ve erken örnekleri olarak gösterilebilirler. XV. yüzyıldan itibaren "Hatâyî" denen natüralist eğilimli üslubun gelişmesi, bu tür resimlere kaynak olarak görülmüştür (Arık, 1988: 132). Osmanlı süsleme sanatının ana motiflerini natüralist süsleme oluşturmaktadır. Batılılaşma döneminde ise

“C” ve “S” biçimli kıvrımlar ve Barok üsluptaki vazo motifleri en çok karşılaşılan tasvirler arasındadır. Bazı resimler, belli bazı varlıkların görüntüsünü yansıttığı halde, sadece o varlıkları tasvir amacıyla yapılmadığını, bir takım sembolik anlamları bulunması gerektiğini düşündürecek kompozisyon biçimleri ile de kullanılmışlardır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle kalemişi bezeme İstanbul’daki uygulamalar örnek alınarak yerel ustalarca geliştirilmiştir (Renda, 1984: 1530). XIX. yüzyılda ise Anadolu’da bu gelenek küçük ölçekteki camilerde bölgesel yorumlarla İstanbul’a öykünerek devam ettirilmiştir.

Bayburt’un Dağçatı Köyü Camii’nde, vazolardan çıkan değişik bitki motifleri dışında, yine Anadolu’nun bazı köy camilerinde karşılaşılan ve halk arasında tılsım olarak kabul edilen ve ikonografik anlamlarının olduğunu düşündüğümüz motiflere de yer verilmiştir.

Bayburt’un Dağçatı Köyü Camii süslemeleri bir manzara resmi veya mekanı derinleştirmek amacıyla yönelik bir uygulama değil, tamamen bezeme unsuru olarak kullanılmış örneklerdir. Camideki bezemelerini; çiçekler ve dallar, “C” ve “S” biçimli süslemeler, semboller ve yazı olmak üzere başlıca dört grup altında toplayabiliriz.

Çiçek ve dallarda üç ana tip vardır. Birincisi vazodan çıkan çiçekler şeklindeki düzenleme ki genellikle gül, nar çiçeği ve koza motifleri caminin hem doğu hemde batı duvarında işlenmiştir. Gül Tasavvufta Hz. Peygamberin sembolüdür (Duran, 1992: 332). Kokusuyla ve görüntüsüyle çiçeklerin içerisinde ayrı bir yeri vardır. Bu camide gül tek olarak değilde, deste şeklinde vazo içinden taşan güller olarak tasvir edilmiştir. Nar ise Tevrat ve İncil’in yanı sıra Kur’an-ı Kerim ve hadislerde de adı açıkça zikredilen bir meyve olduğu için kutsal kabul edilmiş ve bu durum ona ayrı bir önem kazandırmıştır. Nar ebedi hayat ve kudret sembolü olarak kullanılmıştır. Kur’an-ı Kerim’de meyve olarak üç ayette adı geçmektedir. Bunlardan birinde cennet, diğer ikisinde ise dünya nimeti olarak anılmaktadır. Hadislerde ise daha çok insanoğlu için faydasına vurgu yapılarak şifa yönüne dikkat çekilmiştir (Çağlıtütüncügil, 2013: 80).

İkincisi yazıların etrafını saran çelenk şeklindeki tasvirler bunlar caminin kuzey dışındaki üç duvarında da kullanılmıştır. Üçüncüsü ise serbest dallar ve uçlarındaki çiçeklerden oluşan tasvirlerdir bunlarda yine caminin doğu ve batı duvarında kullanılmıştır.

Caminin mihrap ve minberin taç kısmında, tavan göbeğinde ve vaaz kürsüsü üzerinde ahşap üzerine kazınarak yapılmış “C” ve “S” biçimli süslemeler, altın yaldızına boyanarak kullanılmıştır. Benzer örnekler özellikle İç Anadolu Bölgesinde, Tokat ve çevresindeki tekke ve türbelerde (Çal, 1993: 298) ayrıca Karadeniz bölgesi ahşap camilerinde (Karpuz, 1990:285) ve Ege Bölgesi camilerinde (Duran, 1992: 332; Bozer, 1987: 15) görmek mümkündür.

Cami bezemeleri arasında diğer bir grubu sembolik anlamları ile dikkat çeken motifler oluşturmaktadır. Bunlar arasında makas, terazi, kandil ve musaf kabı gibi motifler yer alır. Ağırlıklı olarak caminin güney duvarında kullanılan bu motiflerin halk arasında ahiret inancıyla yakın bir ilişki dahilinde ikonografik anlamlarının olduğunu düşünmek mümkündür. Bölgedeki mezar taşları üzerinde de benzer motiflerin tercih edilmiş olması, inanç ve geleneğin bezemeye aktarılmış bölgesel bir yorumu olarak görülebilir (Sağiroğlu, 2005: 418). Mezarlarda daha çok mesleki teşkilatları tanımlar nitelikte kullanılan motiflerin camilerde de kullanılmış olması bir hayli ilgi çekicidir. Özellikle Ahi zaviyelerinde bütün Ahilerin katılımıyla düzenlenmekte olan Ahilik töreninde icazet verilen kimseye bağlı bulunduğu sanat kolunu sembolize eden terazi, makas v.b eşyalar gibi hediyeler verilmektedir. Yakın zamana kadar Ahilik töreni esnaf ve sanatkarlar arasında yaşatılmıştır. Mezar taşlarından sonra camide de mesleki teşkilatın belirleyici unsurları olarak dikkat çeken terazi, makas ve Kuran-ı Kerimin birlikte verilmesinin dinsel anlamlarının da olabileceği düşünülmelidir. Özellikle Bayburt’un Gümüşdamla Köyü Camiinin vaaz kürsüsü üzerinde de Kuran-ı Kerim ve terazinin yer alması bu motiflerin dinden ayrılmadan, dinin emrettiği hak ve adaletin temsili olarak da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu genelinde cami, türbe, zaviye ve tekkelerde çeşitli semboller (makas, terazi, Kuran kabı, kılıç, taç, tesbih, kandil, teber, barutluk v.b.) ve çiçek motifleri ile yapılan süsleme anlayışının varlığı izlenmektedir.

Camideki bezeme unsuru olarak nitelendirebileceğimiz bir diğer grupta yazıdır. Özellikle caminin kuzey dışındaki üç duvarında bitkisel süsleme ile birlikte sülüs yazı kuşakları da caminin bezeme unsuruna ciddi bir katkıda bulunmuştur. Yazılar çelenk içine alınarak ve serbest şekilde olmak üzere iki şekilde kullanılmıştır. Allah (c.c), Muhammed (s.a.v), dört

halife, Hasan (r.a) ve Hüseyin (r.a) isimleri çelenk içerisinde yazılırken, “*Ya Hafız*”, “*Maşallah*” ve “*Kelime-i Tevhid*” ile diğer ayetler serbest olarak herhangi bir kartuş içerisine alınmadan yazılmıştır. Camideki yazıları yazan hattatın kim olduğu tespit edilememiştir.

Anadoluda bazan sanat ve estetik bakımından son derece başarılı ve yoğun süsleme programına sahip camiler görülürken, bazanda Bayburt’un Dağçatı Köyü Camii’nin de olduğu gibi mütevazı süslemeye sahip örneklerle karşılaşılabilir. Ancak herşeye rağmen Anadolu’nun ücra köyünde inşa edilmiş bu küçük caminin süslemeleri, dönem içerisinde benimsenen ve moda olarak uygulanan süslemenin Anadolu’nun bölgesel bir temsilcisi olması bakımından tanınmayı hak eden bir yapıdır.

Kaynakça

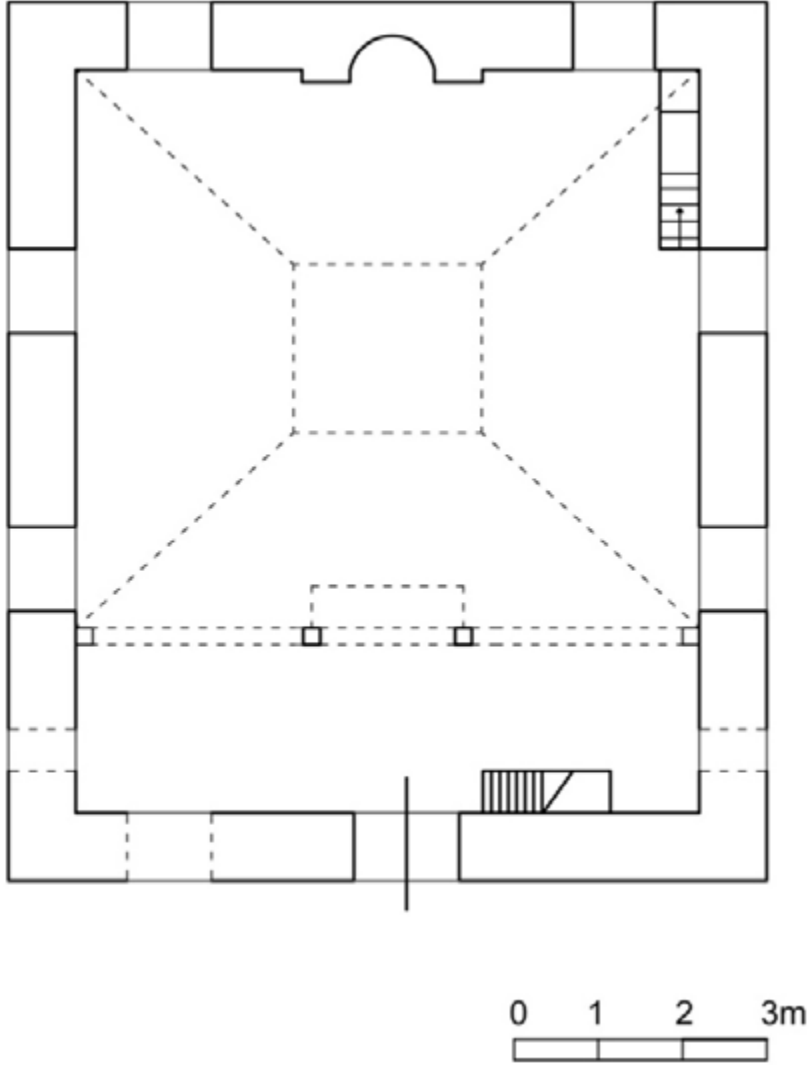
- Arık, R.(1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara.
- Bozer, R. (1987). “*Kula Emre Köyünde Resimli Bir Cami*”, *Türkiyemiz*, S.53, 15-22.
- Çağlıtütüncügil, E. (2013). “Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken ve İkonografik Anlamı” Türklük Bilimi Araştırmaları, XXXIII, 61-92.
- Çal, H.(1993). “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi” *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya, 293-306.
- Denktaş, M. (2001). “Kayseri- Develi Şihli Kasabası Yusufpaşa Cami”, *Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu’na Armağan, Sanat Yazıları*, Kayseri, 201-205.
- Denktaş, M. (2004). “Pınarbaşı Uzunyayla’daki Ahşap Direkli Camiler”, E. *Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16, Kayseri, 53-89.
- Duran, R.(1992). “Seki-Tekke Camii ve Tekke Sanatı ile İlgisi Üzerine” *Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, VII, İzmir, 323-349.
- Karpuz, H.(1990). “Trabzon’un Çaykara İlçesi Köylerinde Bulunan Bazı Camiler” *Vakıflar Dergisi*, Sayı, XXI, İstanbul, 281-299.
- Köşklü, Z.(1993). I. Abdülhamid Dönemi (1774–1789) Osmanlı Dini Mimarisi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi*, Erzurum.

Renda, G.(1984). “19.yüzyılda Kalemışı Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul, 1530-1533.

Sağiroğlu, A.(2005). *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları*, Kayseri.



Harita 1: Bayburt/ Dağçatı Köyü Konumu.



Çiz. 1: Bayburt/ Dağçatı Köyü Camii Planı.



Foto. 1: Caminin doğu cephesi.



Foto. 2: Caminin güneydoğu cephesi.



Foto. 3: Caminin güneybatı cephesi.



Foto. 4: Mihrap, minber ve vaaz kürsüsü.



Foto. 5: Kadınlar mahfili.



Foto. 6: Tavan göbeği süslemeleri.



Foto. 7: Mahfil cumbası süslemeleri.



Foto. 8: Mahfil cumbası süslemeleri.



Foto. 9: Doğu duvarındaki süslemeler.



Foto. 10: Batı duvarındaki süslemeler.



Foto. 11: Mihrap tacında süsleme ve yazı.



Foto. 12: Minber tacında süsleme ve yazı.



Foto. 13: Terazi ve makas motifi.



Foto. 14: Musaf kabı ve kandil motifleri.



Foto. 15: Besmele ve çiçek motifleri.



Foto. 16: Hicr Suresi 46. Ayet ve çiçekler.



Foto.17: Allah (c.c.) ve Muhammed (s.a.v).



Foto.18: Musaf kabı ve çiçek motifleri.



Foto. 19: Vazodan çıkan nar ve kozalar.



Foto. 20: Vazodan çıkan güller.



Foto. 21: Hz.Ebubekir (r.a).



Foto. 22: Hz. Ömer (r.a).



Foto. 23: Hz. Osman (r.a).



Foto. 24: Hz. Ali (r.a).



Foto. 25: Hz. Hasan (r.a).



Foto. 26: Hz. Hüseyin (r.a).



Foto. 27: Caminin çeşmesi.



Foto. 28: Caminin çeşmesi ve kapağı.



Foto. 29: Çeşmenin su teknesi.



Foto. 30: Eski ve yeni çeşme.

YUMURTALIK MOZAIĞI

Nurettin ÖZTÜRK

Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Arkeoloji Bölümü

nuret38@yahoo.com

Oya ASLAN

Adana Müze Müdürü

oyarsln@hotmail.com

Öz

Kilikia ve Pamphlia Bölgesinde kentsel proje kapsamında, Iısu Baraj inşaatı çalışmalarında ve kaçak kazılara müdahale eden müze müdürlüklerin bilimsel kazıya dönüştürdükleri çalışmalar 1990'lı ve 2000'li yıllarda hız kazanır. Devamında bölgenin mozaik zenginliği de ortaya çıkartılır. 2013 Şubat sonu Mart başı içinde yol çalışması sırasında tahribata uğrayan ve Adana Arkeoloji Müzesi tarafından müdahale edilen Yumurtalık kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir. Ortaya çıkarılan mozaikte pano bordürlerinde geometrik desenlerle çevrili ve figürlü anlatımda mitolojik yaratıklardan olan hippokampos üzerinde eros figürleri oltayla balık avlarken tasarlanmıştır. Erken Bizans sanatı içinde değerlendirme kapsamına aldığımız pano içindeki mozaığın sorumluluk ve mimari dizilişi hakkında bilgi noksanlığı çekmekteyiz. Bu kurtarma kazısı ne yazık ki sonuçlandırılmadan alanın üzeri kapatılmıştır. Ancak 2014 yılı Şubat ayından itibaren kazılar yeniden başlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yumurtalık, Eros, Hippokampos, Barbun, Lagos, Levrek.

The Mosaic of Yumurtalık

Abstract

The works in the region of Kilikia and Pamphlia within the scope of regional project by managements of the museum that interfered the illegal excavations, transformed into the scientific excavation started in 1990s and 2000s. Later on, the mosaic richness of the region has been

revealed. Yumurtalık excavation that was destroyed by the roadwork at the end of February and in the beginning of March, 2013 was interfered by Archeological Museum of Adana. Eros figures were designed in mosaic, on boards and on Hippocampus that was one of the mythological creatures in the figured narration that were revealed while trawling. We do not have relevant information about the responsibility and architectural arrangement of mosaic that we took into scope of evaluation within the art of Early Byzantine. Unfortunately, the field was closed before this relief excavation was resulted. However, since February 2014, it has restarted excavations.

Keywords: Yumurtalık, Eros, Hippocampus, Mullus, Grouper, Bass.

Aigeai Antik Kenti Kilikia Pedias olarak isimlendirilen bölge içerisinde yer alır. Yumurtalık İlçesi sınırlarında yer alan kent Adana'ya 82 km. Ceyhan'a ise 35 km. mesafededir. Yüzölçümü 501 km.'dir. Kilikia ovasındaki metropoller gibi gelişmişliği olan Adana-Tarsus ve Mopsuestia (Misis) ilk bakışta coğrafi ve ulaşım politikası yönünden nehir geçişlerine ve yol kavşaklarına önemli bağlantıları bulunduğuundan Pedias'ın diğer şehirlerinde güç olarak bir anlam taşıyordu. Ancak Kilikia'nın bu kentlerinin gölgesinde kalmış Aigeai ise Kozan Boğazında konumlanmıştır (Budde, 1972: 63).

Aigeai Orta Çağ'da çok ünlü olmasına rağmen, günümüzde bir tatil beldesin olarak tanınmakta mimari kalıntılarına rağmen tarihi, topoğrafyası ve sanatı hakkında çok az şey bilinmektedir (Budde, 1972: 63-64).

Strabon, Aigeai Kentinden bir liman ve köy olarak bahsetmektedir. Aigeai, Helen dilinde Aigeai halkı demektir. Bu kelimenin Helen dilinde keçi anlamına gelen Aigos sözcüğünden türemediği ve dolayısıyla kentin adının tam olarak anlamının bilinmediği iddia edilir (Umar, 2000: 140).

Yunanlıların Aigeai, Romalılar ise Aegeae olarak değiştirdikleri kentin adı Orta Çağ'da Ajazzo ve Lajazzo olarak anılmıştır (Budde, 1972: 64).

Haçlı Seferleri zamanında 13. ve 14. yüzyılda şehir, Kilikia'nın ticaret limanıydı. Bu pazarı kapmak için Tarsus'la yarışıyorlardı. 1347 yılında Aigeai, Mısırlılar tarafından fethedildi ve 16.yüzyılın başlarında Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içerisine

alındı. Kent bu tarihten itibaren düşüşe geçti, 19. yüzyılda fakir ve terk edilmişti (Budde, 1972: 65).

Bu yerin merkezinde limanda geçmişin anıtsal delilleri tamamen olmasa da yer yer ayakta kalmıştır. Kentte 1323 yılında kapsamlı bir restore gerçekleştirilmiştir. Roma ve Bizans dönemine ait alanda kazı yapılmadığı için çok az şey görülebiliyor. Kazı yapılmadan çok sayıda kırık ve dağınık parçalara ya da insitu buluntulara göre bu antik yerleşim yeri, yükselen tepe üzerinden liman bölgesinin yukarısına taşınmış olmalı. Bu genişletilmiş alan korunsaydı ya da o zaman kazılar başlatılsaydı, mimari kalıntıların ne olabileceğini anlamak mümkün olacaktı (Budde, 1972: 65-66).

Basılmış madeni sikkeler Aigeai'nin en çok MÖ 2. yüzyıla kadar uzandığını kanıtıyor. Bir başka iddiaya göre Seleukoslar, Kilikya'ya egemen olunca yeni kentler kurmuşlardı ve onlardan biri de Aigeaiydi (Topdal, 2007: 30). Kent İssos Körfezinin sahilini korumak amacıyla kurulan bir askeri kolonizasyondur (Jones, 1937: 197). Kent Kilikya'nın da Roma Eyaleti yapılmasıyla vergiye tabi tutuldu. Romalılar döneminde özgür kalan Aigeai, limanlarını ve tersanelerini geliştirdi. Bu şehrin dönemi MÖ 47 sonbaharında başlıyor (Magie, 1950: 275).

Kentin, Anazarbus ve Tarsus'la sürekli bir rekabet içinde olduğu okunabiliyor. Hadrian ve Septimius Severus'un kentte yaptıkları yardımları anmak için bu şehir onların isimlerinin yanı sıra taktıkları lakaplarla ödüllendirilmiştir. O dönemde Severuslar Hanedanlığından Marcus Oplelius Macrinus imparatorluk sikkelerinde, fener kulesiyle gemiler ve Aigeai'nin konumu resmediliyordu. Aigeaililerin, tanrılara tapınımı hakkındaki bilgileri bu sikkelerden öğreniyoruz. MÖ 47'deki sikkeler üzerinde ön yüzünde şehir tanrıçasının başında kent surlarını temsil eden tacı ile veriliyor (Budde, 1972: 66-67). Tanrılardan, Herakles- Dionysos-Demeter ve Athena'ya saygı gösteriliyor, Asklepios ise Hygieia ve Telaphorola birlikte diğer tanrılardan daha çok öne çıkarılmıştır (Budde, 1972: 66-67).

Ele geçen ve çevreden toplanan mimari ve iri boyutlu seramik pitoslar önce bir okul bahçesinde daha sonrada kaymakamlığın bahçesinde sergilenmektedir. Üzücü olan survey sonrasında gördüğümüz 1970 ve 1980'lerin başlarındaki yapılaşmada duvar içlerinde kullanılan mimari parçalardır.

Taş ve duvar kelimesi Aigeai’de anlamsız kalmamıştır. Kent antik çağda taş oymacılığı sanatında dünyaca ünlüydü. Becerikli gem (taş) yontucusu oradan geliyordu ki buna İmsikketor Augustus anlamlı görevler vermiştir. Yüksek kalitedeki taş işçiliğinin sonucu olarak Aigeai’deki mozaiklerin kalitelerinde de yavaş yavaş ortaya çıkıyor.

Hippokampos

Hippokampos gövdesinin yarısı at, yarısı balıktan oluşan kanatlı veya kanatsız tasvir edilen bir deniz yaratığıdır. Grek mitolojisinde kendine özgü herhangi bir doğuş efsanesi yoktur. Diğer deniz yaratıkları ile birlikte Poseidon’a hizmet eder. Antik kaynaklar bu yaratıklardan isimleri ile bahsetmez. Homeros onlardan tunç ayaklı atlar olarak söz eder (Homeros, İlyada XIII: 20-30);

*“Ünlü bir evi vardı, Aigaie’ya da devrin birinde
Tekmil altındaki bu ev pırl pırl
Hiç eskimedi, yok olmadı,
Orda tunç ayaklı atlar koştı arabasına,
Altın yelesi uçan atlardı bunlar,
Kendi bedenini de kapladı altınla,
Usta işlenmiş altın kamçısını aldı eline,
Bindi arabasına sürdü dalgaların üstüne,
Altında deniz canavarları, sevindiler, hopladılar,
Yanmışlardı efendileri çıktılar mağaralardan,
Mutlu deniz yol verdi, geç dedi Poseidona,
Atlarda uçtular rüzgâr gibi.*

Kökeni ve İşlevi

Köken olarak at ve balık kuyruğundan oluşan bir gövdeye sahip yaratığa doğu sanatlarında rastlanmaz. Ancak balık insan kaynaşmasından oluşan yaratıklar, Mezopotamya sanatında Yeni Asur ve Yeni Babil Döneminde tapınak ve sarayların girişlerinde heykel veya kabartma olarak koruyucu büyü oluşturması için konulmuş figürlerdir (Black-Green, 2003: 82-83). Grek Sanatı içinde görülen triton ve benzeri deniz adamları için ilk örnek oluşturan bu figür Asur Sanatında “kukullu” (balık adam) olarak tanımlanmaktadır. Olasılıkla Hippokampos da Triton figüründen

esinlenilerek geliştirilmiş olmalıdır. Ancak triton için geliştirilen mitoloji, Hippokampos ve benzeri yaratıklar için geliştirilmemiştir. Hippokampos, triton gibi yer yer tanrıların yanında hiçbir zaman yer almamış, sadece binek hayvanı olarak bir işlev üstlenmiştir. Özellikle Poseidon, Nereidler, Nereus ve Erosların binek hayvanı olarak görülmektedir. Hippokamposun yakın benzeri, Pegasos da Zeus'a hizmet etmiştir.

Hippokampos, Triton ve Skylla gibi içinde insan bulunan yaratıklar zaman zaman tanrılara eş tutulup beraber işlenirken içinde insan unsuru olmayan yaratıklar tanrıların veya kahramanların kullandıkları birer araçtan öteye gitmemişlerdir. Böylece Hippokampos gibi yaratıklar insanlar ile tanrılar arasında bir köprü görevi görmüş olmalıdır (Temur, 2009: 75).

Hippokampos ve Eros

Yumurtalık Belediyesi, sahil yolu yürüme bandını genişlettiği sırada yağmurun da yardımıyla 2010 yılında bir grup mozaik açığa çıkmıştır. Her ne kadar yol durdurulmuş olsa da mozaikin mevcut alanının % 30' u zarar görmüştür. 2 yıl sonra yeniden yol çalışması sırasında gündeme gelmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izni ile ivedi olarak 12.02.2013 de Adana Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü başkanlığında başlatılan kurtarma kazısı 01.03.2013 tarihinde sonlandırılmıştır.

14 m. x 3.80 m. genişlikte ve 3.40 m. yükseklikte bir alan açılmış ve tamamen temizlenmiştir. Çalışma alanı içinde 4 ana bölüm ortaya çıkartılmış olup, bunlardan doğudaki 3 bölümün taban mozaiklerine ulaşılmıştır. Batıdaki 1 numaralı bölümün batı kenarı boyunca uzanan batı duvarı kuzey güney doğrultusunda 3.45 m. uzunluğunda ve 0.90 m. genişliğindedir. İki evreli olduğu anlaşılan duvarın daha alt katta bulunan ortalama 1.20 m. yükseklikte moloz taşlardan yapılmış ve yaklaşık 1.50 m.'lik bölümü üzerinde yangın izi bulunmaktadır. Üstteki duvar ise alttakinden 0.28 m. dışarıdan başlayarak ortalama 0.45 m. yükseklikte inşa edilmiş ve erken dönemlerden kalma düzgün blok taşların ikinci kullanımıyla oluşturulmuştur. Üstteki bu duvarın bazı bölümleri molozlarla desteklenmiş, oldukça niteliksiz yapıldığı ve içinden 0.18 m. bir künk geçirildiği tespit edilmiştir. En üstteki üç evre niteliksiz duvardan geriye ise 0.37 m. yükseklikte ve 1.20 m. uzunluğunda 0.30 m. genişlikte duvar parçası kalmıştır. 1 nolu bölümün

kuzey duvarı 0.90 m. genişlikte ve 1.33 m. yükseklikteki bölümü blok ve moloz karışımı bir örgüyle yapılmış ve bu duvarın yanına 1.77 m. uzunluktaki bir eklenti duvar ilave edilmiştir. Orta bölümdeki bu eklenti bölümün içinde 0.89 m. genişlikte 0.97 m. yükseklikte ve 0.39 m. derinlikte bir niş açılmıştır. Nişin 0.35 m. doğusundan bir başka eklenti duvar geçmektedir. Nişli duvarın doğusundan geçen bu eklenti duvar tahribata uğradığından 1.50 m. uzunlukta kesilmektedir. Kuzey duvarın alt bölümünde toplam 3 evre saptanmıştır. Kuzey duvarın üst bölümünde bulunan duvar 0.25 m. içeri alınarak 0.88 m. yükseklikte sonlanmıştır. Duvarın hem moloz örgü dokusu ve hem de kot itibari ile alttaki 3 evreden de geç olduğu anlaşılmaktadır. Toplam 4 evreli kuzey duvarı niteliksiz örgü dokusunun yanı sıra üstten gelen yamaç toprağının baskısına dayanamamaya yer yer şişip öne doğru eğilmiştir. Bu öne eğilmenin baskısını önlemek amacıyla da geç dönemlerde 1.05 m. genişlikte 1.17 m. yükseklikte ve 0.36 m. derinlikte harçlı bir destek yapıldığı anlaşılmıştır.

Bu harçlı destek duvarı kuzey duvarının çevresi ya da eklentisi olarak tespit edilmiş olup en geç ve en niteliksiz duvardır. Bu ağır ve harçlı moloz niteliksiz destek duvarının alt bölümünü yumuşak toprak üzerinde durduğu ve kuzey duvarının eklenti olduğundan yapıyı daha da öne doğru eğeceği ve yamaç tapınağının da baskısıyla zamanla yapının yıkılmasına neden olacağı anlaşılmıştır. Ayrıca mekanın orta çıkışında yer alan nişin önüne sonradan eklenerek nişin önünü kapatmasından dolayı belgelenecek kaldırılmış ve niş açığa çıkartılmıştır.

Ortasında mozaik döşeme bulunan 2. bölümün batı duvarı 0.62 m. ve 0.45 m. genişlikle birbirine bitişik iki duvardan yapılmıştır. Mozaik döşemenin doğu kenarının sınırlayan duvar 2.80 m. uzunlukta ve 0.48 m. genişlikte. Mozaik taban döşemesini çevreleyen duvarlar düzgün kesilmiş dörtgen blok taşlardan örme olup, diğer duvarlara göre çok daha kalitelidir. Mozaik döşeme ile mozaikli döşemi sınırlayan duvarların arası çok iyi şekilde temizlenmiş ve netice olarak bu mozaik döşemenin bu mekan için yapıldığı ve mekanla mozaığın çağdaş olduğu anlaşılmıştır.

Küçük kesme taşlardan kaliteli işçilikte yapılmış olan mozaik döşemde perspektif görünüş ve renkli taş işçiliği kullanılmıştır. Mozaik taşların küçüklüğü, sıklığı, düzgün kesimleri, kaliteli derz aralıkları boya kalitesi ve kenar köşelerde duvar blokları ile planlanmış tam oturan köşe

geçişleri ile oldukça kaliteli bir işçilikte ve teknikte yapıldığı anlaşılmıştır. Üzerinde bulunan konulu anlatımlar dönemin inanç ve kültürleri ile kentin liman ve denizcilik yönünü vurgulamaktadır.

Tanım

Bu alanda kapsamlı kazı yapılmadığı için kazılan sadece mozaikli tabanın genel planı hakkında bilgi sahibi olmamız zayıf bir ihtimaldir. Mozaikli alanın nasıl bir mekanı oluşturduğu konusunda yeterli verilerin bulunmaması, ayrıca yol açma sırasında ortadan kalkan mozaiklerin devamının doğu yönüne doğru açılmayan alana devam etmesi, kompleks bir yapıyla ya da sıralı yapılarla karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Kazılan alan göz önüne alınarak mekanı adlandırma konusunda düşüncelerimiz tahminden öteye gitmemektedir. İnsitu durumda ele geçen tavan ve taban tuğlaları kandil parçaları ile duvar kalıntıları geç antik çağ izlerini yansıtıyor. Elenen topraktan ele geçen bazı seramik parçalarının Geç Bizans Dönemine ait olması alanın sürekliliğini göstermektedir. Ancak mozaiklerin yapım tarihi ise tessera ların dizilişi figürlerin stil ve kompozisyonu bakımından uzun süreçli olmadığını sadece ilerleyen yıllarda onarım geçirdiği düşünülebilir. Panoda yer alan bordür içinde geometrik motiflerin mimari örneklerine de erken dönemler rastlamak mümkündür. Erken Hıristiyanlık Döneminde olgunlaşan bu geometrik öğeler Kilikia Bölgesindeki mozaiklerde, pano çevreleyen ve ayırt edici kuşaklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

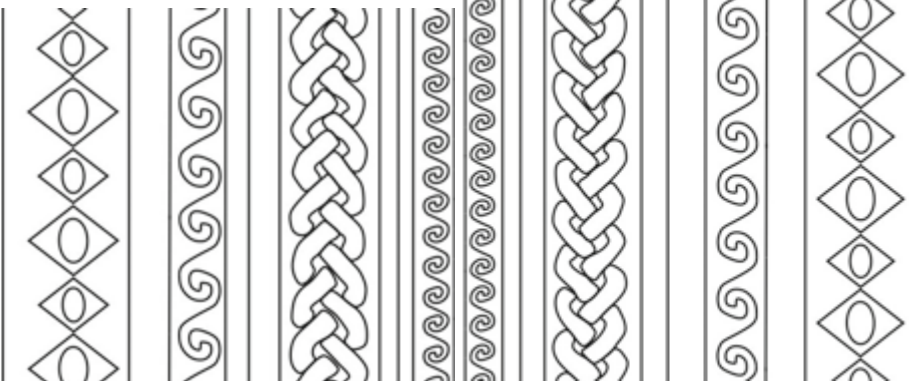
Antik sanatta dekoratif olarak kullanılan mozaikler Hıristiyanlıkta da devam etmiştir. Ancak bu sefer kutsal tasvirler tabanda değil, duvar ve tonozlar üzerinde kullanılmıştır. Taban döşemesindeki konular Yunan mitolojisinden seçilmiştir (Kızıl-Özyurt, 2009: 28).

Mozaik taban döşemesinin çerçevesinde dıştan içe doğru sıralı olarak, bir büyük bir küçük eşkenar dörtgenlerin içinde daire bezemesi yer almaktadır. Bu bezemeyi kuşak ve dalga bezemesi izler. Deniz dalgası olarak nitelendirilen bu bezeme antik dönemde mimari, seramik ve metal çalışmalarda dekor ve çerçeve olarak düşünülmüştür. Bu bezeme ilk olarak arkaik vazo resimlerinde kullanılıyor. Kompozisyonu çift kuşak ve iki sırayı birbirinden ayıran saç örgüsü (halat) veya giyoş olarak adlandırılan kuşak bezemesi takip eder. Bezemenin erken örneklerine Bergama ve Pompeii'de

rastlanılmıştır (şahin, 2004: 33). Kompozisyon çift sıra kuşakla çevrilmiş, arkasından figürlü zemini çevreleyen dalga bezemesine geçilmiştir. Bezeme figürlü alan içinde yer alan boyutları farklı, küçük tepelerle toplanmış perde izlenimi yaratılmış leke bezemelerle son bulur.



Çiz. 1: Hippokampos Mozaği; Pano.



Çiz. 2: Hippokampos Mozaği; Çevre Bordürü.



Foto. 1: Hippokampos Mozaiği; Genel Görüntü.

Mozaiğin merkezinde bulunan ve etrafı büyük bir çerçeve kuşağı ile sınırlandırılmış olan panonun ortasında mitolojik konuyu oluşturan dört değişik figür yer almıştır. İki hippokampos üzerinde farklı yaşlarda ve boyutlarda işlenmiş balık tutan eros figürleri betimlenmiştir. Ellerinde obje olarak olta ve olta uçlarında tuttıkları balıklar bulunmaktadır. Oltaların uçlarında sarı olan barbun, diğeri levrek, serbest duran ise lagos balığı (Akdeniz levreği) olmalıdır. Huni biçimli deniz kabuğu pano içinde dikkat çekmektedir.



Foto. 2-Çiz. 3: Hippokampos Mozaïği; Barbun.



Foto. 3-Çiz. 4: Hippokampos Mozaïği; Levrek.



Foto. 4: Hippokampos Mozaïği; Lagos.



Foto. 5-Çiz. 5 : Hippokampos Mozaïği; Deniz Kabuğu.



Çiz. 6: Hippokampos Mozaïği; Genel Görüntü.

Genç Eros: Saç düz taranmıştır. Saç yapısı dıştan iki sıra koyu mavi içte bir sıra sarı ve krem renginde kullanılan tessera lardandır. Alın ve yüz kısmın neredeyse tamamında krem rengi hakimdir. Kaş kahve, kirpikler ise mavi tondan seçilmiştir. Burun ve dudakta hem derinlik yaratmak hem de ışık gölge etkisini ortaya koymak amaçlı kahve ve mavi tessera lara yer verilmiştir.

Genç Erosun sırttan bacağa ve sol kolun arka çizgisinde sarımsı ve kiremit renginde tessera lara yer verilerek derinlik yaratılmak istenmiştir. Erosun gözleri karşıdaki hemcinsine yöneliktir. Erosun kanatları zarar görmüş ancak kalıntılardan krem-sarı ve mavi renkli tessera lardan dizildiği anlaşılıyor. Sol elinde iki parça renkten oluşan olta objesini tutmaktadır.

Hippokampos olarak adlandırdığımız denizati üzerindeki Genç Eros sağa dönük olup 2/3 oranı cepheden düşünülmüştür. Erosun vücut hatları şişkin ve yumuşak bir geçişle çizilmiş, ancak kollar ve bacaklar gövdeye göre biraz kaba ve büyüktür.

Denizatının ağzı açık, hiddetli başı, gergin yapısı, bükümlü ve canlı kuyruk yapısı, stil yönünden kaliteli usta üretimi olduğu izlenimini veriyor. Denizati üzerindeki tessera lar ağırlıklı olarak krem renginde olup ışık, gölge ve derinlik yaratarak yer yer sarımsı toprak rengi de kullanılmıştır. Denizatının bükümlü kuyruğu üç kollu olup, yukarı doğru bakmaktadır. Kuyruk kolları krem ve kiremit renklerden oluşur. Denizatının sol ön ayağı sağa göre hem kısa hem de özensiz yapılmıştır.



Foto. 6: Hippokampos Mozaigi; Genç Eros ve Ayrıntı.

Olgun Eros: Saç yapısı kiremit-sarı ve mavi renklerden arkada topuz oluşturmaktadır. Genç Erosa göre ışık olgusu yüz kısmında daha az kullanılıyor. Olgun Eros hem cinsine göz ucuyla nispet edercesine tuttuğu balığı gösteriyor sanki. İkisi de aynı işlevi yapıyor ancak yaptıkları işlemleri pek uyumlu değil. Olgun Erosun vücut yapısı krem renk ağırlıklı tessera larla kapatılmış, derinlik yaratmak amaçlı olarak da yer yer sarımsı renkler kullanılmıştır. Bu figürün kanatları krem-sarı ve mavi tessera lardan diziliyor. Sağ eliyle oltayı sol eliyle ise atın gemini çekmektedir. Denizatinin diğer örnekteki gibi ağzı açık, hiddetli başı, gergin yapısı ve bükümlü canlı kuyruk yapısı ile hemcinsine göre daha uzun gövdeli olarak betimlenmiştir. Bu figürde krem rengi ağırlıktadır. Yeleleri uçuşur halde kiremit ve mavi ton tessera larla örtülüdür. Kuyruk yapısı palmeti andıran üç kollu olarak şekillenmiş, sarı ve kiremit renginde ve vücuttan ayrı düşünülmüştür. Sola dönük olarak oturan Erosun sol ayak ve bacak yapısı vücuduna göre oldukça abartılı biçimdedir.



Foto. 7: Hippokamos Mozaïği; Olgun Eros ve Ayrıntı.

İnsitu Buluntular: Ele geçen pişmiş toprak malzemeler çatı kiremitleri ve birkaç kırık kandilden oluşmaktadır. Tanımlayabileceğimiz kandil parçası diskusu üzerinde, egzotik sahneler yer almıştır. MS. 2. ve 3. yüzyılda sarmallı mızrak veya kalp burunlu kandiller sevilerek üretilmiştir.



Foto. 8-Çiz. 7: Hippokamos Mozaïği; Kandil.

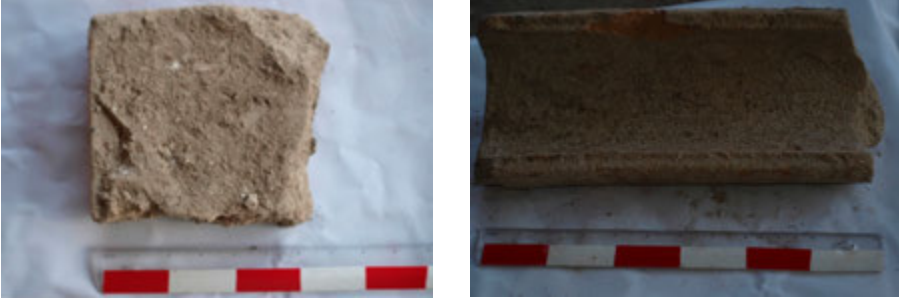


Foto. 9-10: Hippokampos Mozaigi; Çatı Kiremitleri.

Tasvirleri

MÖ. 7. ve 6. yüzyıl Grek sanatında deniz yaratıkları hakkındaki düşüncelerin olgunlaşmaya başladığı dönemdir. Erken örnekler mühürler üzerinde ele geçmiştir. Paris Louvre Müzesinde bulunan örnek bunlardan ilkidir (Boardman, 1970: 187). Diğer bir örnek ise günümüzde orijinalliği tartışılan ve MÖ. 6. yüzyıla ait olan altın broş Hippokampostur.

Hippokampos, kaplar üzerinde ise MÖ. 6.yüzyıldan itibaren görülür. Oxforddan bir örnekte lekytosta yaratık sırtına Poseidon binmiş olarak betimlenmiştir (Boardman, 1995: 148- Karaosmanoğlu, 2005: 40). Bu benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Copenhagtan terakotta kabartma üzerinde Hippokamposun üzerinde Nereidler yer alır (Temur, 2009: 77). Hippokampos, Poseidon, Nereidler ve Thetisin binek hayvanı olarak biliniyordu. Belki de Eroslu tasvir ilk defa görülüyor. Olayın denizde geçtiğini vurgulamak için zeminde dalga, balık ve olta bezemelerine yer verilmiştir. Vulciden metal stammposa ait bir kulp üzerinde bir başka örnekle karşılaşıyoruz (Temur, 2009: 77).

Sikkeler üzerinde ise MÖ. 5. yüzyıldan itibaren Syrakusa ve Torenthom sikkeleri yaratığın tasvirinin sıkça görüldüğü yerlerdir. Yüzük taşlarına Reggiadan bir örnek verebiliriz (Temur, 2009: 77). MÖ. 4. yüzyıl sonlarına tarihlenen Londra'dan terakotta bir figüründe ise üzerinde Thetisi taşıyor. Geç dönemde British Müzesinde MÖ. 3. yüzyıla tarihlenen bronz bir kemer parçası üzerinde görülür (Temur, 2009: 78). MS. 6. yüzyıla kadar kullanılan Efes yamaç evlerin B evi peristlinde Poseidon Amphitriteyi Hippokamposla kaçırılması anlatılmıştır. Hippokamposun MS. 1. ve 2. yüzyılda villa, gymnasium, hamamlar ve kilise taban mozaiklerinin

vazgeçilmezidir. Örneğin Ostiadaki iki örnekte güzel bir anlatımı bulunmaktadır (Temur, 2009: 78).

Değerlendirme

Kıyı boyunca Kilikia ve iç bölgelerde mozaik merkezleri olabilecek yerler Uzunca Burç (Silifke), Korykos (Kızkalesi), Ayas (Yumurtalık), Mersin, Tarsus, Adana, Misis (Mopsuestia), Karataş (Margasus), İskenderun (Aleksandretta), Narlıkuyu'dan (Porto Calamie) ibarettir. Bu kentlerin çok azında kapsamlı kazılar gerçekleştirilmiştir. Benzer örneklerimiz çoğu Kilikia dışına aittir.

Yumurtalık'taki Hippokampos mozağine geçmeden önce Yumurtalık-Devrişiy Mahallesi'nin başlangıcından ilk virajda 1969 yılında yol üstünde kısmen zarar görmüş mozaikte, Palestra içinde güreşçiler, hakem ve yağcı resmedilmiştir (Budde, 1972: 124). Bu mozaik kazılmak üzere üstü kapatılmış belediye sahil yürüme yolu bandını genişletme sırasında bu mozağe rastlanmış ancak daha sonra rivayete göre bu mozaik çuvallarla kaçırılmıştır. Teknik, stil ve kompozisyon bakımından hippokampos örneği ile benzerlik gösterir. Zaman dilimi olarak MS 235-325'lere tarihlenmektedir. Tarihleme sırasında Roma'daki Lateronda Caracalla Thermleri atletleri göz önünde bulundurulmuştur (Budde, 1972: 67).

Tarihlemedeki kriterimiz, son yıllarda Zeugma'da (Önal- Bulgan-Güllüce, 2006) Halepli Bahçedeki Edessa Kentinde (Karabulut-Önal-Dervişoğlu, 2012), kayıp kent Germanikeia Maraş'ta ve diğer Kilikia Kentlerinde ortaya çıkarılan mozaikler ışığında ve kazı alanı içinde institu buluntular olan pişmiş toprak kandil ve çatı levhalarından oluşan malzemelerin tipolojisi değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir. Bu karşılaştırmalara ek olarak Orta Karadeniz Bölgesinde, Amisos Kentinde ortaya çıkarılmış Nereidler mozağı adı ile anılan grup içinde yer alan Hippokampos üzerinde Çıplak Nereid örneği aşırı tahrip edilmiş olmasına karşın çerçevedeki geometrik bezemeler birebir benzerlik içerisindedir, ve MS. 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir.

Dionysos Villası olarak adlandırılan ve MS. erken 2. yüzyıla tarihlenen taban mozağında çift Hippokampos üzerinde Poseidon tasvir edilmiştir (Sweetman, 2003: 527). İkonografik olarak Tralleis Hamamından Deniz Thisasos'u tasvirli kabartmalarda konu edilen ve üzerinde Nereid

taşıyan, Hippokampos, Tralleis Gymnasiumun caldariumunu süsleyen panolarla şekil benzerliği bulunmaktadır. Gymnasium kazılarında ele geçen mermer duvar kaplamalarındaki levha üzerinde Hippokampos nereidle görülmektedir (Dinç, 2012: 202).

Tunus Bardo Müzesinde sergilenen deniz yaratıkları üzerinde Nereidler ve Kanatlı isimli mozağinin Hippokampos üzerindeki Nereidler, sanat harikası olarak bizim örneğimizden daha kalitelidir. MS. 4. yüzyıla tarihlenen mozaik tipolojik olarak Hippokampos ile benzerlik gösterir.

Tarsus'ta bulunan Ganymed mozağı üzerindeki erosların vücut yapılarını karşılaştırmak mümkündür (Budde, 1972: 124). Bu mozaik stil ve kompozisyon bakımından MS. 3. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir.

Yine MS. 3. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Tarsus'taki Dionyzos ve Ariadne'ye ait olan mozağın el ve vücut yapıların şişmanlığı Yumurtalık Erosları ile benzerdir (Budde, 1972: 125).

Her ne kadar MS. 4. yüzyıla tarihlenen örneklerin sanat değeri kaliteli olsa da yöresel ustaların eserleri erken dönemde bu kaliteyi yansıtmayabiliyor.

Kazı sırasında tarihlememize kaynaklık edebilecek diğer bir konu ise ele geçen kalın kül tabakasıdır. Bu tabakayı MS. 260'larda Sasani Kralı I. Şapur'un saldırılarına bağlamak olasıdır. Mozaikler, bu saldırılardan sonra yapılmış olmalı ki mozaikler tahribata uğramamış (Topdal, 2007: 30).

Sonuçta buluntularla birlikte değerlendirme kapsamına aldığımız Yumurtalık Mozağinin tarihi, karşılaştırmalar sonucunda, MS. 3 yüzyılın ilk yarısına ait olmalıdır.

Kaynakça

- Black, J.- Green, A. -Gods (2003). Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia.
- Boardman, J. (1970). Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical.
- Boardman, J.(1995). Athenian Black Figure Vases .
- Budde, L. (1972). Budde, Antike Mosaik in Kılıkien Band II, Germany.
- Dinç, M.(2012). Tralleis Hamamı'nda Deniz Thiasos'u Tasvirli Kabartmalar, Olba, XX.
- Homeros (1993). Homeros İlyada,(Çev: A. Erhat-A. Kadir).

- Jones, A.H.M. (1937). Jones, The Cities of the Eastern Roman Provinces, Oxford.
- Karabulut, H.-Önal, M. – Dervişoğlu, N. (2012). Haleplibahçe Mozaikleri Şanlıurfa/Edessa
- Karaosmanoğlu, M. (2005). Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları, Erzurum, 2005.
- Kızıl, A.-Özyurt, H.(2009). Milas Ahmet Çavuş Mahallesinden Çıkan Mozaikler, Journal Of Mosaic Research Volume 3, s.15-30.
- Magie, D.(1950). Roman Rule in Asia Minor to End of Third after Christ I-II Princeton.
- Önal, M.-Bulgan,F. -Güllüce,H. (2006). Belkıs-Zeugma Mozaikleri, İstanbul.
- Sayar, M.H. (1999). “Antik Kilikia’da Şehirleşme” XII. Türk Tarih Kongresi I. Ankara, 1999.
- Sweetman, R.(2003). The Mosaics of The Knossos Valley, BSA, 517-547.
- Şahin, D.(2004). Amisos Mozaığı, Ankara.
- Temur, A.(2009). Grek Sanatında Karışık Yaratıklar, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Erzurum.
- Topdal, E.(2007). Kilikia Eyaleti Kentler ve Roma Yönetimi, *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Umar, B.(2000). Kilikia –Bir Tarihsel Coğrafya Araştırması ve Gezi Rehberi, İstanbul.

ŞİRVAZ KALESİ VE KAYAÜSTÜ RESİMLERİ (ŞENKAYA-ERZURUM)

Cemal SEVİNDİ

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü
csevindi@atauni.edu.tr

Ali Yalçın TAVUKÇU

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü
atavukcu@atauni.edu.tr

Öz

Geçmişte yaşamış medeniyetlerin izlerini günümüze taşıyan maddi kültür miraslarından biri de kayaüstü resimleridir. Kimi zaman kayaç bloklarına, kimi zaman mağara duvarlarına ve mezar taşlarına işlenen figürler; bazen varlıkları veya olayları simgeleyen çizimler halinde, bazen de daha gelişmiş resim yazıları şeklindedir. Kayaüstü çizimleri tespit edildikleri yörelerin tarihsel geçmişine ışık tutmaları ve kültürel turizme hizmet edebilme nitelikleri nedeniyle önemlidirler. Erzurum'a bağlı Şenkaya İlçesi'nin Göreşkenyayla Mahallesi yakınlarında 2011 yılında tespit edilen kayaüstü resimleri konum özellikleri, kullanılan çizim tekniği ve içerdiği figürler itibarıyla MÖ 4. yüzyıla yaşlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şirvaz kayaüstü resimleri, Şirvaz Kalesi, Şenkaya, Erzurum.

Şirvaz Castle and Rock Arts (Şenkaya-Erzurum)

Abstract

Rock Arts (Petroglyphs or Pictogram) are kind of cultural heritage values which bring traces of civilization from past to present. Figures which are processed are sometimes rock blocks, cave walls or tombstones on which objects and events symbolize illustrations or advanced hieroglyphs. Rock Arts are considerably valuable because of their clarification of historical background in which they are identified, and they are also valuable in serving cultural tourism in and around their territories. Göreşkenyayla Rock Arts

which are located in Senkaya District of Erzurum Province, to be dated 4th century BC due to location features, carry techniques for drawing and contents of figures.

Keywords: Şirvaz rock arts, Şirvaz castle, Şenkaya, Erzurum.

1.Giriş

Kayaçlar üzerine çeşitli tekniklerle çizilmiş, yontulmuş, boyanmış; resim ve figürlere **petroglif** (Yunanca petra:kaya, glyphein:oyma, işleme) adı verilir. Tarihöncesi kayaüstü resim sanatına ait petroglif örnekleri, medeniyetlerin sosyal ve ekonomik yaşantılarını yansıtmaları nedeniyle, insanlık tarihine ışık tutan önemli kültürel miraslardandır. Diğer kültür kalıntılarından farklı olarak çoğu tesadüfen keşfedilen kayaüstü resimleri, doğal şekillendirici süreçlerin olumsuz etkilerinin yanı sıra bazen de beşeri etkenler nedeniyle gün yüzüne çıkarılmadan tahrip olabilmektedir. Oluşturuldukları tarih devreleri için birer sanat eseri durumundaki bu kültür miraslarının, plânlı ve yaygın yüzey araştırmaları ve çevre kazılar ile bilimsel açıdan incelenmesi, nitelikli olanlarının turizme kazandırılması mümkündür.

Tüm ifade biçimlerinde olduğu gibi, kayaçlar üzerine yapılan çizimler de gelişim süreci içerisinde önemli değişimler göstermiştir. Nitekim basit çizimlere dayalı petroglif ifadeler, zamanla doğrudan doğruya fikri ifade eden işaretlere, varlıkların sembolize edildiği ya da bir düşüncenin anlatıldığı çizimlere yani ideogramlara dönüşmüştür. İdeogramların daha gelişmiş ve düzenlenmiş biçimi ise birer resim yazısı olan piktogramlardır. Piktogram'dan sonraki aşama, damga dönemidir ve damgadan dile uzanan yol hece, yarı hece ve harf şeklinde gelişir. Orhun Yazıtları, bu aşamaların en son noktası olarak kabul edilmektedir (Demir, 2009: 6).

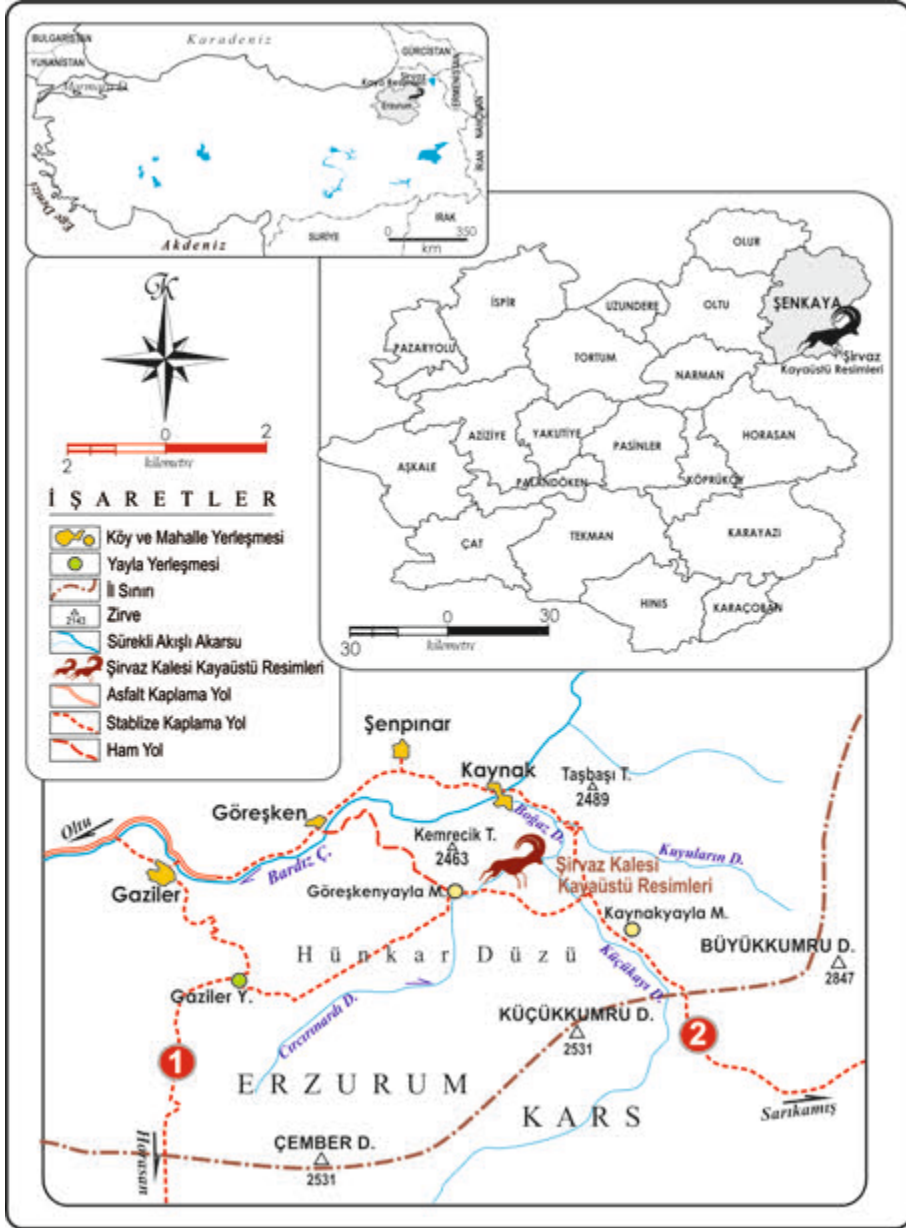
Türkiye'de kayaüstü resimler konusunda bu güne kadar yapılmış araştırmaların en kapsamlıları, Somuncuoğlu (2011a, 2011b, 2012) tarafından gerçekleştirilmiştir. Belli'nin tarafından farklı adlar altında yayınlanan çok sayıdaki eser, genel olarak Van Gölü Havzası (2011) ile Kars (2007) ilindeki kayaüstü resimleri kapsar. Ceylan tarafından 1998-2008 yılları arasında Erzincan, Erzurum, Kars ve Iğdır illerinde yürütülen yüzey araştırmaları (2008) kapsamında da kayaüstü resimleri tespit edilmiş ve detaylı olarak yayımlanmıştır. Bindokat'ın (2006) Latmos'ta tespit ettiği boyama resimler

ise petroglifler konusunda farklı bir perspektif sunmaktadır. Bu sınırlı sayıdaki çalışmalara Alok (1988), Demir'in (2009a, 2009b, 2010), Mert (2007) ve Kıyar'ın (2008) yayınlarını da eklemek gerekir.

Bu çalışmaya konu olan Şirvaz Kalesi ve kayaüstü resimleri, ilk kez Dr.Cemal Sevindi tarafından 17 Eylül 2011 tarihinde bölgede yapılan bir coğrafi inceleme gezisinde keşfedilmiştir. Konu ile ilgili olması bakımından Dr.Ali Yalçın Tavukçu haberdar edilmiş, Tavukçu'nun başkanı bulunduğu Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na konunun yerinde incelenmesi için 30.11.2011 tarihli bir dilekçeyle başvuruda bulunulmuştur. Ardından Tavukçu'nun da aralarında bulunduğu Bölge Kurulu ekibi, 15.09.2012 tarihinde kuzey yönden söz konusu alana ulaşmayı denemiş, ancak coğrafi imkânsızlıklar nedeniyle yerinde inceleme 19.09.2012 tarihindeki bir başka geziye kalmıştır. Bu inceleme sonrası hazırlanan uzman raporu, söz konusu kurulda görüşülmüş ve 21.02.2013 gün ve 636 sayılı kararla alan 1.Derecede Arkeolojik Sit olarak tescil edilmiştir.

2. Konum Özellikleri

Çalışmaya konu olan Şirvaz Kalesi ve kayaüstü resimleri, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Erzurum-Kars Bölümü'nde yer alır. Çizimleri barındıran kayaç blokları, Erzurum İli yönetim bölgesinde yer alan Şenkaya İlçesi'ne bağlı Kaynak Köyü sınırları içerisinde kalmaktadır (Harita 1).



Harita 1: Araştırma sahasının lokasyon haritası.

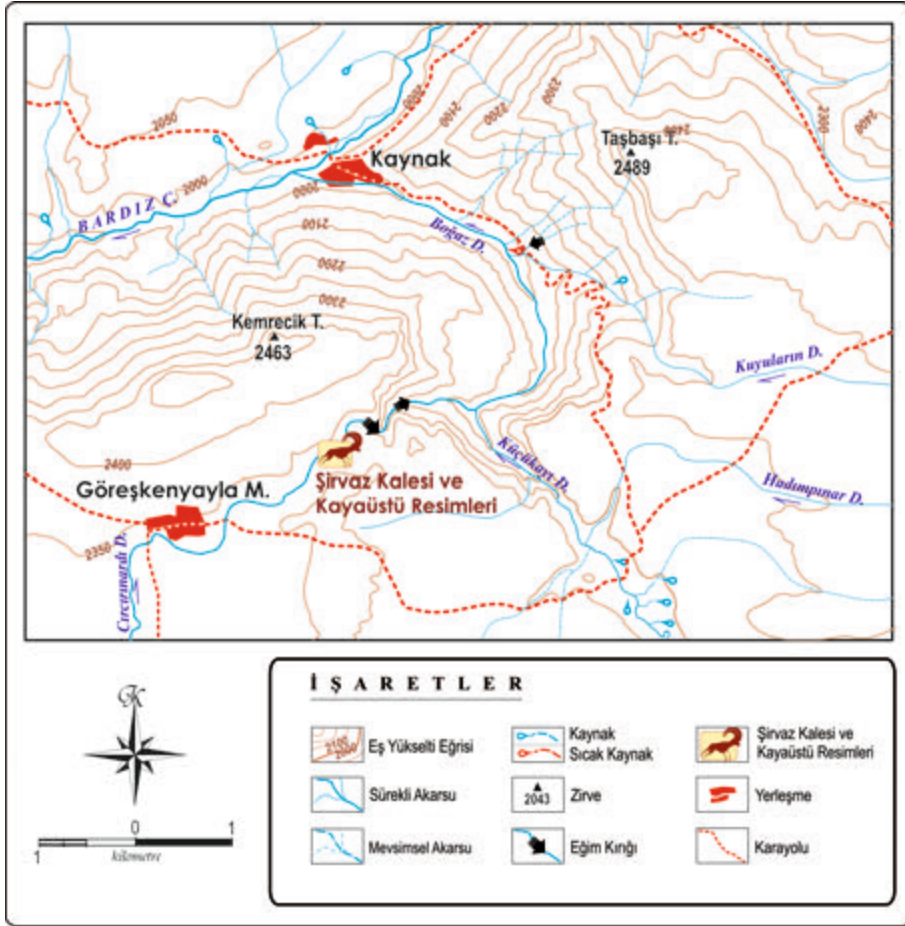
Varlığını sur kalıntılarında tespit edebildiğimiz Şirvaz Kalesi ve yanı başındaki kayaüstü resimlerinin bulunduğu alana, farklı rotalar kullanılarak ulaşılması mümkündür. Konum haritası üzerinde işaretlenen I nolu güzergâh, Erzurum İl Merkezi'nin 84,7 km doğusundaki Horasan İlçe Merkezi başlangıç alınarak kuzeydoğuda Zivin Çayı Vadisi'ni takiben Karaorgan, Yeniköy köyleri ile Gaziler Yaylası üzerinden Göreşkenyayla Mahallesi'ne ulaşır. Toplam 56 km'lik bu güzergâhın Horasan-Gaziler Yaylası arasındaki 47,7 km'lik kesimi asfalt, Göreşkenyayla Mahallesi'ne kadar ki 8,3 km'lik kesimi stablizedir. Çalışma alanı Kars-Erzurum sınırına oldukça yakın bir konumda yer alması nedeniyle başka bir rota daha kurmak mümkündür. II nolu güzergâh, Kars İl Merkezi'nin 61,1 km güneybatısındaki Sarıkamış İlçe Merkezi'nden itibaren kuzeybatı yönünde Kızılcubuk Köyü, Kaynakyayla Mahallesi üzerinden Göreşken Mahallesi'ne ulaşmaktadır. Toplam 16,4 km'lik bu yol stablizedir. Belirlenen I ve II nolu ulaşım güzergâhları, kayaüstü resimlerinin 500-600 metre kadar güneyinde düğümlemekte olup, bu kesimin yaya olarak kat edilmesi gerekir. Genel bir değerlendirmeye, Şirvaz Kalesi ve kayaüstü resimlerinin Erzurum Şehri'nden 132,4 km (KD), Kars Şehri'nden 77,5 km (GB) uzaklıkta yer aldığını ve belirtilen rotalar kullanıldığında, ulaşımın sorun yaşanmadan mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

3. Coğrafi Çevre Özellikleri

Erzurum-Kars il sınırının kuzeydoğu bölümünü, kuzeydoğu-güneybatı yönünde sıralanan Allahuekber Dağları (3127 m), Büyükkumru Dağı (2847 m), Küçükkumru Dağı (2531 m) ve Çember Dağı (2805 m) oluşturur. Alp Orojenik Kuşağı içerisinde yer alan bu silsile aynı zamanda Çoruh Nehri ile Aras Nehri havzalarının su bölümünü oluşturur. Yörede geniş alanlar kaplayan plâto yüzeyleri de (2100-2400 m) yine bu volkanik kütlelerin farklı devirlerdeki aktiviteleri sonucu gelişmiştir.

Şirvaz kayaüstü resimleri doğuda Büyükkumru Dağı, güneyde Küçükkumru Dağı ve güneybatıda Çember Dağı tarafından çevrelenen ve kısmen aşınım yüzeylerinden müteşekkil Hünkâr Düzü adı verilen plâto düzlüğünün kuzeybatı kenarında yer alır. Plâto yüzeyleri, inceleme alanının kuzeyinde KD-GB yönlü uzanış gösteren Bardız Çayı vadisi ile kesintiye uğramaktadır. Ortalama 1980 m yükseltide akış gösteren Bardız Çayı ile

güneydeki (4,9 km) Küçükumru Dağı (2531 m) arasında 500 m'yi aşan bağıl yükselti farkı mevcuttur. Yakın mesafeler içerisinde ortaya çıkan bu önemli yükselti farkları, Bardız Çayı talilerinin vadilerini derince yarmasına neden olmuştur (Harita 2).



Harita 2: Araştırma sahası ve yakın çevresinin topoğrafya haritası.

İnceleme alanı ve çevresinde volkanik formasyonlar yaygın olarak izlenir. Volkanik aktivite bölgede Eosen'den itibaren başlamıştır. Erzurum'dan Kars'a kadar olan alanda Eosen'de kalkalkalen volkanizması ile

başlayan süreç, Pliyo-Kuvaterner’de alkali volkanizmaya dönüşerek devam etmiştir (Keskin vd, 1998: 364-365). Volkanik erüpsiyonların katkıları dağarası havzalarda ve göllerdeki litolojilere tüfit, pomza ve ignimbrit şeklinde; karada ise andezit, piroksen andezit, bazalt, olivin bazalt ve bunların tüfü şeklinde gerçekleşmiştir. Nitekim kaya resimlerinin bulunduğu alan, andezit, bazalt ve bunların altere olmuş şekli ile lav akıntularından müteşekkil Süphan Volkanitleri’nin yayılış sahası içerisinde yer alır (Arbas vd, 1991: 104). Pliyosen yaşlı Süphan Volkanitleri radyometrik yaş tayinine göre 4,5 milyon (± 150 yıl) yıllıktır (Arbas vd, 1991: 94).

İnceleme alanındaki yüzey sularını drene eden Cırcırınardı Deresi, kaynaklarını Çember Dağı ile Küçükumru Dağı’ndan almaktadır. Eğimi takiben akarsuyun güney-kuzey yönlü akışı, Göreşkenyayla Mahallesi yakınlarında kuzeydoğuya döner ve Kemrecik Tepe (2463 m) önlerindeki faylanmaya bağlı gelişmiş 36,9 metrelik eğim kırığını aşarak Boğaz Dere’ye ve ardından Bardız Çayı’na karışır. Deniz seviyesinden 2300 metre yüksekte yer alan çalışma sahasını, yüksekliği 2500 metreyi aşan dağlarla çevrelemektedir. Bu durum sahada şiddetli karasal iklim etkili olmasına yol açmıştır. Nitekim Sarıkamış Meteoroloji İstasyonu (2150 m) verilerine göre, sahanın yıllık sıcaklık ortalaması 3,2°C’dir. En yüksek değerine 15,7°C ile Temmuz ayında ulaşan ortalama sıcaklık, Kasım-Mart ayları devresinde 0°C’nin altında seyrederek ve en düşük değere -9,7°C ile Ocak ayında iner. Yılın 199,6 gününün (%54,7) donlu geçtiği sahada, kar örtülü gün sayısı 140 günü aşabilmektedir.

İnceleme sahası 2300 metre yükseltide yer almasına rağmen çevresinde daimi yerleşmelere rastlanır. Örneğin 1 km batıda Göreşkenyayla Mahallesi ve 2,1 km kuzeyde Kaynakyayla Mahallesi yer almaktadır. Bu yerleşmelerden Göreşkenyayla, sahanın 4,2 km kuzeybatısındaki Göreşken Köyü’nün (2010 yılı nüfusu 201) bir mahallesidir. Geçmişte Göreşken Köyü’nün yaylası durumunda iken zamanla daimi yerleşme haline dönüşen Göreşkenyayla Mahallesi’nde dönemsel olarak değişmekle birlikte 12-26 arasında aile ikâmet eder. Benzer durumdaki Kaynakyayla’da, Kaynak Köyü’nün (2010 yılı nüfusu 147) geçmişte mevsimlik olarak kullanılan yaylası durumdayken zamanla sürekli yerleşme haline gelmiştir. Kuşkusuz bu değişimlerin temelinde, sahadaki ekonomik yapının önemli etkileri olmuştur. Bardız Çayı vadisinde yer alan gerek Göreşken ve gerekse de Kaynak

köylerinde, tarımsal amaçlı kullanılacak arazilerin sınırlı olması, özellikle hayvancılıkla geçim sağlayan nüfusu meraların geniş yer kapladığı yayla sahasına yöneltmiştir. Önceleri geçici olarak kullanılan bu alanlar, ulaşım imkânlarının da gelişmesiyle sürekli nüfus bulunduran daimi yerleşmelere dönüşmüştür.

3. Şirvaz Kalesi ve Kayaüstü Resimleri

Erzurum idari sınırları içerisinde yer alan ve Kars il sınırına 3,4 km uzaklıktaki Şirvaz kayaüstü resimleri, Cırcırınardı Deresi vadisinde Kemrecik Tepe'nin (2463 m) güney etekleri ile Tilki Delikleri mevki arasında yer alan kaya bloklarına işlenmiştir. Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu ekibinin 2012 yılındaki saha etüdlerinde, vadinin kuzeydoğusunda eğim kırığının başlangıç kesimde belirgin yerleşme izlerine de rastlanmıştır. Bu alandaki eski yerleşim, iki küçük tepeyi çevreleyen ve yer yer 2-3 sıra taş izlenebilen sur duvarları ile çevrelenmiş küçük bir gözetleme kalesi benzer (Foto. 1).



Foto. 1: Şirvaz Kalesi'ne ait sur kalıntıları.

Kyklopik tarzda poligonal bloklarla inşa edilmiş surlar için bölgenin yerel kayalıklarından taş sağlanmış olmalıdır. Bu yapısı ile surlar, bölgedeki MÖ 1.bin yıl (Demir Çağlar) yerleşmelerini çeviren surları andırmaktadır (Özfirat, 2008: 51-64). Yüzeyde yer yer gözlenen seramik parçaları da (Foto. 2) yaklaşık aynı tarihlere denk gelmektedir.



Foto. 2: Şirvaz Kalesi çevresinden toplanan seramikler.

Aynı alanda yer alan kayaüstü resimleri de yerleşim yeri kadar ilgi çekicidir. Sahadaki kayaüstü çizimler, bütünüyle andezit blokları üzerine yer almaktadır. Andezitler, volkanizma yoluyla katılaşmadan yeryüzüne ulaşan, hızla soğudukları için küçük kristallere sahip veya kristalleşmeden katılaşan magmatik kökenli yüzey kayalarındandır. İnceleme alanında, Süphan Volkanitleri'nin hâkim kayaç türü olarak yüzeylenen kırmızımsı renk tonlarındaki andezitler, tabaka görünümlü, akma veya sütünsal yapılu, kısmen kıvrımlaşmış olarak izlenirler. Kayaüstü resimlerin andezit bloklarının nispeten pürüzsüz yüzeylerine çizildiği dikkati çeker. Bu özellikteki yüzeyler, eğim atımlı normal bir fayın taban bloğunda ortaya çıkan süreksizlik yüzeyi ve bu yüzeyde düşük dereceli başkalaşımın oluşmuş milonitik fay aynası

düzlemleridir. Çizimlerin yapıldığı düzlemler, kuzeyde Bardız Çayı'nın yerleştiği kuzeybatı-güneydoğu doğrultulu Çermikköy Fayı'nın, sahadaki kuzeydoğu-güneybatı doğrultulu talilerince oluşturulmuş olmalıdır.

Çalışma alanındaki petroglifler kısmen eklemli kaya kütleleri üzerinde yer alır. Sistematik kırıklı bu kaya blokları, orta derecede (30-50 mm) süreksizlik aralığına sahip olup, düşük derecede süreksizlik devamlılığı (1-3 m) gösterirler. Ayrıca süreksizlik yüzeyinin dalgalılığı açısından basamaklı-düz, süreksizliğin dolgu özellikleri açıdan kapalı süreksizlik özelliği belirlenmiştir (Sönmez, 2010: 8-13).

Şirvaz kayaüstü resimleri, Cırcırınardı Deresi vadisinde gözetleme kulesinin oturduğu kayalığın güney yamacında yer alan üç panoda kazıma çizim tekniğiyle (Somuncuoğlu, 2012: 67-88) oluşturulmuştur. Bu panolardan ikisi, kale yerleşiminin hemen eteğini kat eden akarsuyun kuzey kenarında yer almakta olup, güneye dönük olarak üst üste sıralanırlar. I nolu üst panoda (Foto. 3) bir çizgi karmaşası söz konusu olsa da sağa dönük durumdaki iki at figürü belirgin olarak izlenmektedir (Foto. 4).



Foto. 3: Kayaüstü resimlerin yer aldığı I nolu üst panodan genel görünüm.



Foto. 4: I nolu üst panodaki at figürleri.

Üst panonun sağ üst köşesinde sağa doğru yönelmiş fakat başını geriye dönük durumdaki bir keçi figürü dikkati çeker (Foto. 5). Bu figürün hemen altında ise, iri gözleri ve dik kulakları ile ayrıntılı olarak seçilebilen bir başa sahip sağa yönelmiş ceylan figürü mevcuttur. Ceylanın boyun hizasından başlayıp sola doğru devam eden bir dizi karakter ise runik harfler (?) olmalıdır (Foto. 6). Panonun alta doğru daralan en dip kısmında bir Şaman Davulu'na yönelmiş durumda sağa dönük iki at figürü üst üste işlenmiştir. Davulun içindeki gülbezek motifi dört yapraktan oluşmaktadır. Yön damgası, güneş kursu veya dünyayı (Somuncuoğlu, 2012: 67) simgeleyen bu motifin bir başka benzeri, alt pano ve üst panoda da karşımıza çıkmaktadır (Foto. 4).



Foto. 5: I nolu üst panodaki keçi figürü.



Foto. 6: I nolu üst panodaki keçi figürü.

Üst panonun hemen altında yer seviyesindeki II nolu alt panoda da benzeri motifler mevcuttur (Foto. 7). Alt panonun sol üst kısmında bir geyik betimlemesi bulunmaktadır. İki ana dal üzerinde “V” şekliyle açılan boynuzların ve bunların bağlı budakların seçilebildiği sola yönelmiş geyiğin uzunca bir başı, gözleri ve kulakları da belli edilmiştir. Ancak vücudunun diğer kısımları seçilememektedir (Foto. 8). Panonun sağ üst kenarında yer

alan güneş kursu veya yön damgası, üst panodakine benzer yapıdadır ve aynı elden çıkmış izlenimi vermektedir (Foto. 9).



Foto. 7: II nolu alt panodan genel görünüm.

II nolu alt panonun sağ tarafında yine bir başka geyik figürü daha izlenmektedir. Sola yönelmiş geyiğin “V” biçimli budaklı boynuzları, irice gözü ve dik kulakları ve seçilebilen küçük bir başı vardır. Tek çizgiyle belirlenmiş vücut konturları da söz konusudur. Özellikle dizlerinde öne doğru çıkıntı yapan sivri diz kapakları dikkat çekmektedir (Foto. 10). Panonun sol alt kısmında yer alan, sola yönelmiş boynuzsuz düz kulaklı hayvan figürü ise bir kurta benzemektedir. Fakat kuyruğu tam olarak seçilememiştir.



Foto. 8: II nolu alt panodaki geyik figürü (boynuzlar ıslak toprakla belirginleştirilmiştir).



Foto. 9: II nolu alt panodaki güneş kursu ya da yön damgası.



Foto. 10: II nolu alt panodaki güneş kursu ya da yön damgası.

Üzerinde kale kalıntısının yer aldığı kayalığın orta seviyelerinde yer alan III nolu üst panoda çok az çizgi seçilebilmektedir (Foto. 11). En açık şekilde izlenebilen iki öge ise birer yön damgası veya güneş kursudur (Foto. 12). Çizimler daha net olduğu bu 3 pano dışında, akarsuyun kuzey kıyısındaki daha küçük ebatlı bir başka panoda, çokça çizgi arasında uzun boynuyla turnaya benzer (?) bir kuş figürü dikkat çekmektedir.



Foto. 11: III nolu üst panodan genel görünüm.



Foto. 12: III nolu üst panodaki güneş kursu ya da yön damgası.

Şirvaz petroglifleri toplu olarak değerlendirildiğinde, çizim stili açısından birbirlerine çok benzedikleri ve sanki aynı ustanın ürünü oldukları izlenimini vermektedir. Petrogliflerde yön damgaları ve güneş kursları dışında at, geyik, keçi, kurt ve tavuk gibi hem yabani ve hem de evcil hayvanların betimlendiği görülmektedir. Benzerlerine Anadolu'nun pek çok yerinde rastlanan bu panoların Doğu Anadolu'daki en önemli örneklerine Geyikli Tepe, Dereiçi, Camuşlu, Yağlıca Kalesi, Çiçekli Kaya, Tunçkaya, Karaboncuk (Ceylan, 2008: 225-307) ve en önemlisi Cunni Mağarası'nda (Koşay, 1974) rastlanmaktadır.

5. Sonuç

Şenkaya İlçesi'nde Göreşken Köyü'ne bağlı Göreşkenyayla Mahallesi yakınlarında tespit edilen petroglifler, Doğu Türkistan'dan Bosna'ya kadar Türklerin yayılış gösterdiği coğrafyada sıkça rastlanan örneklerden biridir. Şirvaz Kalesi ve kayaüstü resimleri birbiriyle ilişkili olma ihtimalleri göz önünde bulundurulduğunda MÖ 1. binyılın ilk yarısından, yani Demir Çağı'ndan olabilirler. Ancak bu birlikteliği ispatlayacak bilimsel verilerden -aynı mekânı paylaşmaları göz ardı edilirse- yoksun bulunduğumuzdan, özellikle kayaüstü resimlerin ne zaman yapıldıkları konusu askıda kalmaktadır.

Kayaüstü resimlerin yanı sıra alanda yapı kalıntılarının tespit edilmiş olması, söz konusu konunun bu gün olduğu gibi geçmişte de yerleşim açısından faal olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Bu durum sahanın Çoruh Nehri ile Aras Nehri havzaları arasındaki su bölümünde yer almasıyla ilgili olmalıdır. Nitekim geçit özelliğindeki çalışma alanı üzerinden kuzeyde Bardız Çayı vadisini takiben Çoruh vadisine, doğuda Kızılçubuk Dere vadisi kullanılarak Kars Çayı vadisine, güneyde ise Zivin Çayı vadisi üzerinden Aras Vadisi'ne ulaşmak mümkündür (Tümertekin, 1987: 24). Dolayısıyla çalışma alanı Kafkasya, Karadeniz, İran ve Anadolu içlerine uzanan doğal yolların kesişme yerlerinden biridir. Benzer şekilde Karaboncuk, Çallı ve Camuşlu (Kağızman-Kars) kayaüstü resimleri de Kars Platosu'nu Aras Vadisi'ne bağlayan vadilerin yakınlarda tespit edilmiştir. Yöredeki petrogliflerin benzeri konumsal özellikleri ve çizimler için kullanılan kayalar hakkında verilen detaylı bilgiler, henüz gün yüzüne çıkarılamamış kayaüstü resimlerin keşfinde yol gösterici olabilir.

Bu gün için ülkemizde ve dünyada yeterince tanınmayan petroglifler üzerinde yapılacak titiz araştırmalar, tarihin akışı içinde bilinmeyen ya da az bilinen bir çok konunun aydınlatılmasına yardımcı olabilir. Ayrıca kayaüstü resimlerin bulunduğu alanların, diğer kültürel miraslarda olduğu gibi turizme açılması ve yöre ekonomisine katkı sağlaması da mümkün görülmektedir.

6. Kaynaklar

- Alok, E. (1988). Anadolu'da Kaya Üstü Resimleri. Akbank Yayınları, İstanbul.
- Arbas,A.-Gök,L.-Ateş,M.-İmir,M.-Kılınç,F.-Canpolat,M.-
Aydın,A.1991,Horasan (Erzurum İli)Dolayının Jeolojisi. MTA Genel Müdürlüğü, Rapor No: 9431, Ankara.
- Atalay, İ. -Tetik, M. -Yılmaz, Ö., 1985, Kuzeydoğu Anadolu'nun Ekosistemleri. Ormançılık Araştırma Enst. Yay. Teknik Bülten Serisi No: 141, Ankara.
- Belli, O.(2007). Kars Bölgesinde Keşfedilen Tarih Öncesi Döneme Ait Kayaüstü Resimleri. Kars II. Kent Kurultayı-Kafkasya'da Ortak Geleceğimiz, Kars Belediyesi Yay. No.21, İstanbul, 30-75.
- Belli, O.(2011). Van Gölü Havzası'nda Urartu Krallığı'na Ait Anıtsal Kaya İşaretlerinin Araştırılması. VI. Uluslararası Van Gölü Havzası

- Sempozyumu 09-11 Haziran 2010 Erciş, Erçiş Belediyesi Kültür Yay.No.1, Atölye Ofset, İstanbul, 107-118.
- Bindokat, A.P.(2006).Tarih Öncesi İnsan Resimleri: Latmos Dağları'ndaki Prehistorik Kaya Resimleri. Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi Yayını, İstanbul.
- Ceylan, A.(2008). Doğu Anadolu Araştırmaları Erzurum-Erzincan-Kars-Iğdır 1998-2008. Güneş Vakfı Yayınları, Erzurum.
- Demir, N. (2009a). Türk Tarihinin ve Kültürünün Kaynağı Olarak Kaya Üzeri Resimler (Petroglifler) ve Yazılar. Zeitschrift für die Welt Der Türken/Journal of World of Turks, Vol. I, No 1, Münih-Almanya, s. 5-19.
- Demir,N. (2009b). Esatlı Köyü (Ordu-Mesudiye) Kaya Üstü Resim ve Yazıtları İle Bunların Tarihî Alt Yapısı. Zeitschrift für die Welt Der Türken/Journal of World of Turks, Vol. I, No 2, Münih-Almanya, s. 3-30.
- Demir, N. (2010). Kaya Üstü Resmi (Rock Art) Olarak Dağ Keçisi / Elik ve Tarihî Altyapısı. Zeitschrift für die Welt Der Türken/Journal of World of Turks, Vol. 2, No 2, Münih-Almanya, s. 55-23.
- Keskin, M., Pearce, J.A.,Mitchell, J.G.(1998). Volcano-stratigraphy and geochemistry of collision-related volcanism on the Erzurum-Kars Plateau, northeastern Turkey. Journal of Volcanology and Geothermal Research 85 (1998), 355-404.
- Kıyar, N.(2008).Orta Asya'dan Anadolu'ya Değişen Coğrafyalarda Petroglifler. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 26, Konya, 177 -190.
- Koşay, H.Z.(1974). Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi, Ankara.
- Mert, O.(2007). Kemaliye'de Eski Türk İzleri: Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 34, Erzurum, 233-254.
- Özfirat, A.(2008). Ağrı Dağı Kurganları. XV.Türk Tarih Kongresi (11-15 Eylül 2006), Ankara, 51-64.
- Somuncuoğlu, S.(2011a). Saymalıtaş Gökyüzü Atları Saimaluu-Tash Sky Horses. Atokuyay Yayın Tasarım ve Medya Hizmetleri, İstanbul.

- Somuncuoğlu,S.(2011b). Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler From Siberia To Anatolia The Turks On The Rock. Atokyay Yayın Tasarım ve Medya Hizmetleri, İstanbul.
- Somuncuoğlu, S.(2012). Damgaların Gç-Kurgan Ankara Gdl Kaya Resimleri- The Migration of Tamga/ Ankara Gdl Rock Engravings. İlke Basın Yayın, İstanbul.
- Sönmez, H.(2010).Kaya Kütlelerinin Mühendislik Davranışı. Hacettepe Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü Uygulamalı Jeoloji Anabilim Dalı, Ders Notları, Ankara.
- Tümertekin, E., 1987, Ulaşım Coğrafyası. İstanbul Üniv. Yay. No: 2053, Coğrafya Enst. Yay. No:85, İstanbul.

**ERZURUM'DA HAT GELENEĞİ VE HATTAT TAHTACIZADE
MUSTAFA FEHİM EFENDİ***

Bilal SEZER

Doç.Dr., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
sezerbilal@gmail.com

Pelin Güleda KARADENİZ

Öğr.Gör., Iğdır Üniversitesi Meslek Yüksekokulu
pelin_okcu@hotmail.com

Öz

Tarihin ilk dönemlerinden beri yerleşme bölgesi olan Erzurum'da hat sanatı, şehrin İslam kültürüyle tanıştığı yıllara kadar gider. Köklü bir yazı ocağına sahip Erzurum'un yetiştirdiği hattatların en meşhûru, Tahtacızâde Hafız Mustafa Fehim Efendi'dir. Kendisi gibi bir çok hattat yetiştiren Mustafa Fehim Efendi'nin eserlerinin çoğu Rus istilâsında yitirilmiştir. Hat sanatının Erzurum kolunda mühim bir yeri işgal eden Mustafa Fehim Efendi 1891 yılında vefat etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, Hattat, Mustafa Fehim Efendi, Hat levhası, Talebe.

**Line Tradition in Erzurum and Calligrapher Tahtacızade Mustafa
Fehim Efendi**

Abstract

Calligraphy in Erzurum ,which is a settling area, goes back to the years when the city met the Islamic culture since the early history of the region. The most famous calligrapher of Erzurum is Tahtacızâde Hafız Mustafa Effendi. Most of the works of Tahtacızâde Fahim Hafız Mustafa Efendi, who raised many calligraphy himself, were lost in Russian invasion

* Bu makale, 1-3/11/2013 tarihinde Amasya'da yapılan "Osmanlıdan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyumu"nda sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

of the region. Mustafa Fehim Efendi, who has an important place in calligraphy in Erzurum, died in 1891.

Keywords: Erzurum, Calligraphers, Mustafa Fehim Efendi, Calligraphy Panel, Student.

Giriş

İnsanoğlunun en önemli buluşlarından biri yazının icâdıdır. İnsanın karşılaştığı zorluklar ve hissettiği ihtiyaçlar karşısında icât ettiği yazı, düşüncesini ve iç dünyasını dışa yansıtmada kullandığı temel araçlardan biri olmuştur. İslâmiyet'in zuhûrundan sonra, yeni dinin teşvikiyle yazıda önemli gelişmeler olmuştur. Yazı ilk dönemlerde daha çok fonksiyonel bir durumda iken, daha sonraki dönemlerde sanatsal bir çehreye bürünmüştür. Zira ilk aşamada sadece yazışma, haberleşme ve özellikle Kur'ân-ı Kerim'in çoğaltılması için kullanılırken, sonraki aşamalarda felsefi bir alt yapıya dayalı olarak, estetik görünümlere sahip, sanatsal bir zeminde seyretmiştir (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 1). Emevî devrinden sonra büyük bir gelişme devresine giren yazı sanatı, nihayet Osmanlılar devrinde zirveye ulaşmıştır.

Erzurum'da Hat Sanatı

Tarihin ilk dönemlerinden beri Erzurum'un bir yerleşme bölgesi olduğu bilinmektedir. Tarihi boyunca göç ve istila yolları üzerinde bulunduğundan, pek çok savaflara sahne olmuş çeşitli kavim ve milletlere ev sahipliği yapmıştır. Selçuklu dönemi Türk-İslam kültürü ve Türklerin göçebelik dönemi kültürü ve İran kültürü en önemlileridir. Ancak günümüz Erzurum kültürü büyük ölçüde Osmanlı dönemini yansıtır. Kent, tarihi boyunca bir geçit ve ticaret merkezi olmasından dolayı Orta Asya, Azerbaycan, Kafkasya ve İran kültürlerinden etkilenmiştir (Küçük- Ünal, 1997: 321-324).

Erzurum'da hat sanatının, bu şehrin İslam kültürüyle tanıştığı ilk yıllara kadar gittiğini söyleyebiliriz. Şehirdeki farklı devirlere ait mimari eserler üzerinde kendini gösteren hat sanatının bir kısmı günümüze kadar ulaşmıştır. Bu durum yazılı kaynaklarda da kendini göstermektedir. Erzurum'un ticaret, kültür, ilim ve medeniyetinden bahseden Evliya Çelebi, burada ilim ve irfan sahibi hattat Ömer Çelebi diye birinin meşhur

olduğundan bahsetmektedir (Evliya Çelebi, 2006: 179). Yine Süleyman Sadettin Efendi meşhur eseri Tuhfe-i Hattâtîn (Mustakimzade Süleyman Sa'deddin, 1928: 191-223-506-306-352)'de Erzurumlu hattatlardan övgüyle bahsetmektedir. Yine bu konuda arşiv belgeleri az da olsa bize önemli ipuçları vermektedir. 1160/1747 yılına ait bir vesikada Erzurum sancağında başkâtip hattat Osman oğlu Mehmet adında birinden bahsetmektedir. Diğer taraftan Erzurum defterdarlığı yapmış olan Cafer Efendi'nin kaleme aldığı yazıları ve yazdığı Kur'ân-ı Kerim de bunun için güçlü delillerden biridir. Yine erken dönemlerde Erzurum'da Yoncalık mahallesinden alay hazinedarı Abdullah Efendizâde İbrahim Bey'in hattatlığı ile meşhur olduğu görülmektedir. Erzurum'da "hattat" lakabıyla anılan, tanınan veya meşhur olan kişilerin varlığı 1160/1804 tarihine kadar inmektedir (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 8) Ahmet Hamdi Tanpınar eserinde (Tanpınar 2001: 53) Erzurum'da köklü bir yazı ocağından bahsederek bazı hattatların isimlerini verir. 19. yüzyılın başlarından itibaren Erzurum'da verilen hat icazetlerinin ortaya çıkması da, şehirde bu geleneğin yıllardan beri sürdürülmekte olduğunu göstermiştir. Erzurum'da verilen icazetnamelere imza koyan veya tasdik eden hattatların içerisindeki en meşhur sima Tahtacızâde Hacı Mustafa Fehim Efendi'dir.

Hacı Mustafa Fehim Efendi

Tahtacızâde Hacı Mustafa Fehim Efendi Kemhan mahallesinden tahtacı esnafından Derviş Ağa adında bir zatın oğludur. Doğum tarihi bilinmemektedir. Salahiye Medreselerinde Hacı Salih Şükrü Efendi'den okudu ve ondan icâzet aldı. Hocasının ölümünden sonra da aynı medreseye müderris oldu ve kırk yıla yakın ders okuttu. Son zamanlarında Kesik Minare adı verilmiş olan medresenin yanındaki mescitte, yine kırk sene hatimle sabah namazı ve terâvih namazı kıldırmıştır. Pek çok talebe yetiştirmiştir. Ayrıca Gümrük Camii'nde vâiz idi. Ömer Fazıl Cemâleddin Efendi¹'nin vefatından sonra Erzurum müftülüğüne getirilmek istendiyse de seçimde rey alamaması yüzünden kaybetti. Hayatının son zamanlarında tefsir yazmaya başlamışsa da bitirememiştir. 1309/1891 yılında Kemhan Camii'ne bitişik

¹ Ömer Fazıl Efendi için bkz. Mehmet Nusret Som, Tarihçe-i Erzurum (Yay. Haz. Ahmet Fidan), İstanbul 2005, s.141.

konağında vefat etti. Müderrisliğinde bulunduğu Salihîye Medresesi çevirmesinde Ketencizade²'nin yanına defnedildi (İnal, 1970: 797; Som, 2005: 147; Server, 1946: 212-217).

Mustafa Fehim Efendi'nin bu gün mevcut olmayan mezar taşı, damadı eski Erzurum meb'ûsu Ödüklüzâde Müftü Hacı Lütfullah Efendi tarafından yazılmış olup, mezar kitâbesi şöyledir:

Hüve'l-Hayyü'l- Bâkî
Hâzâ Kabru'l- Merhûmi'l- mağfûr
el- Hacci'l- Hâfız Mustafa
Fehîmi'l- Müderris bi'l- Medreseti's- Sâlihiyye el- Ârif
Bi Tahtacızâde li Ruhi'l- Fâtîha
Sene 1311
17 Saferü'l- Hayr (Server, 1946: 217)

Hocası ve Hat Silsilesi

Mustafa Fehim Efendi'nin hat sanatındaki hocası Eskicizade Muhammet Avni Efendi'dir (Server, 1946: 216). Eskicizâde'nin hocası Erzurum'da verilen hat icazetnamelerinde Seyyid Ebu Bekir Hamid Efendi olarak geçmektedir. Hayat hikâyeleri ve eserleri hakkında malumatımız yoktur. Mustafa Fehim Efendi'nin Hz. Osman'a kadar uzanan silsilesi şöyledir: 1- Mustafa Fehim Efendi 2- Muhammed Avni Efendi 3- Ebu Bekir Hamid Efendi 4- Muhammed Teymur el-Kemâlî Efendi 5- Feyzullah Münirî Efendi 6- Mustafa Efendi 7- Muhammed Efendi 8- İbrahim Efendi 9- Koca İsmail Efendi 10- Derviş Ali 11- Halid-i Erzurûmî 12- Muhammed Efendi 13- Mustafa Dede 14- Şeyh Hamdullah 15- Hayreddin Mar'aşî 16- Abdullah Sayrafî 17- Yakût el- Musta'simî 18- İbnü'l- Bevvâb 19- İbn Mukle 20- Hasan el-Basrî 21- Hz. Ali 22- Hz. Osman (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 12).

İcazetnamelerdeki silsilenin 10. sırasındaki Derviş Ali³ (ö.1673) ve sonrası bilinen isimler olup, hat kaynaklarında isimleri geçmektedir. Koca İsmail Efendi'den Mustafa Fehim Efendi'ye kadarki isimler silsilenin

² Ketencizade için bkz. Naci Elmalı, Erzurumlu Ketencizade Mehmet Rüştü Efendi, Ankara tarihsiz.

³ Derviş Ali için bkz. Mustakimzâde, a.g.e. s.336.

Erzurum koludur. Derviş Ali'den ayrılıp gelen bu hat silsilesi bazı kollara ayrılmak suretiyle değişiklikler arz etmektedir.

Talebeleri

- 1- Muhammed Asım Efendi: Asım Efendi Mustafa Fehim Efendi'nin kayını ve talebesidir. Hayatı hakkında bilgimiz yoktur. 1320/1904 tarihinde vefat etmiştir (İnal, 1970: 217; Server, 1946: 212.). 1297/1879 tarihinde yazdığı Kur'ân-ı Kerim Erzurum İl Halk Kütüphanesi'ndedir. Bu Kur'ân'ın ketebesini hatt-ı icâze ile yazmış ve “*min telâmîzi el-Hâc Hâfız Mustafa Fehimi'l- Erzurûmî*” diyerek Mustafa Fehim Efendi'nin talebesi olduğunu belirtmiştir. (Foto.1-2). Asım Efendi'nin başka yazılarla iştilig edip etmediğini bilmiyoruz, fakat nesih yazısı gayet işlek ve kemâle ermiştir.
- 2- Muhammed Nâzım Efendi: Attârzâde Hafız Muhammed Nâzım Efendi Mustafa Fehim Efendi'nin talebelerinden olup hayatı hakkında bilgimiz yoktur. 1289/ 1872 tarihli yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim özel bir koleksiyonda (Vedat Tokatlı koleksiyonu) bulunmaktadır. Ketebesinde “*min telâmîzi el-Hâc Hâfız Mustafa Fehimi'l- Erzurûmî*” diyerek talebesi olduğunu belirtmiştir (Güleda Okcu, 2011: 37). Nâzım Efendi'nin yazısı vasattır. (Foto.3-4).
- 3- Muhammed Ârif Efendi: Hayatı hakkında malumata sahip olmadığımız Arif Efendi 1262/1846 tarihinde Mustafa Fehim Efendi'den icazet almıştır (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 12). İcâzet yazısı hareketli ve işlektir. (Foto.5)
- 4- Hüseyin el-Fennî: Fenni Efendi'nin Mustafa Fehim Efendi'den 1275/1859 tarihli icazetnamesi mevcuttur (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 13). (Foto.6).
- 5- Muhammed Rüşdî Efendi: Mustafa Fehim Efendi'nin talebelerinden olan Rüşdî Efendi 1278/1861 tarihinde icazet almıştır (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 14) (Foto.7).
- 6- Ahmed Raşid Şevki Efendi: Mustafa Fehim Efendi'nin büyük oğlu olan Ahmed Şevki Efendi 1283/ 1866 tarihinde babasından icazet almıştır (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 14) (Foto.8). Babasından 19 gün

sonra vefat etmiş ve babasının yanına defnedilmiştir (Server, 1946: 217)

Mustafa Fehim Efendi'nin tespit edilebilen talebeleri bunlar olup ayrıca Erzurum'da verilen birçok icazeti tasdik etmiştir. Talebelerinin nesih yazı dışında başka bir yazı ile iştiğal edip etmedikleri bilinmiyor.

Sanatı

Tahtacızâde Mustafa Fehim Efendi'nin hattatlığı için Mehmet Nusret Som eserinde “İlimde yed-i tûlâ sahibi oluşu gibi hatt-ı nesih ve talikte de asrın Hafız Osman'ı ve Yesâri'si idi. Birçok Kur'an yazmıştır. Celi hatla yazdığı elvah-ı mübâreke memleketin ekseri hanelerinde berây-ı teberrük duvarlara talik olunurdu. Tabiat olarak halim ve mütevâzi bir zat idi. Ömrü boyunca kimseyi rencide etmemiştir” demektedir (Som, 2005: 147) Asrının Hafız Osman'ı ve Yesâri'si ifadeleri biraz abartılı olsa da iyi bir hattat olduğu yazılarından âşikardır.

Çifte Minareli Medrese'nin giriş kapısı üzerinde celi yazıyla yazdığı “vemâ tevfiği” âyeti asılıymış vaktiyle. Yazdığı Kur'ân-ı Kerimler, hilyeler ve kıt'alar devrinde pek rağbet görmüştür. Yazdığı eserlerinin altına daha çok “Ketebehu Hafız Mustafa Fehîmü'l- Erzurûmî” imzasını atmıştır. Kaynaklarda kendini tatmin etmeyen yazılarına imza koymadığı kayıtlıdır (Server, 1946: 216).

Mustafa Fehim Efendi'nin birçok eseri Rus istilasında harap olmuştur. Torunlarının aktardığı bilgiye göre Bayezid Mebusu Süleyman Sudî Efendi'nin evinde saklı olan yazıları Birinci Dünya Savaşından sonra Ermenilerin eline geçtiğinin sanıldığını belirtmektedir (İnal, 1970: 797) Ancak Erzurum'un eski evlerinde nadiren eserleri çıkabilmektedir. Hatice Somunoğlu'nun evinde iki eserine rastladık. Biri hilye-i şerif, diğeri celi sülüs ile bir beyittir (Foto.9- 10). Hilyede, “*innellâhe alâ külli şey'in kadir*” ibâresindeki “*alâ*” kelimesini celi olarak çarkıfelek şeklinde yazarak bir kompozisyon oluşturmuş, hilyenin diğeri metinlerini daire satırlar halinde nesih yazı ile yazmıştır. Hilyenin süslemeleri gayet basittir.

Celi ile yazdığı beyit ise şöyledir;

“ Ne kahrı dest-i a’dâdan ne Lütfi âşinâdan bil

Umûrun hakka tefvîz et cenâb-ı kibriyâdan bil”

Mustafa Fehim Efendi’nin talik yazısını görmedik, nesih yazısı celiye göre daha ileri bir seviyededir. Celi yazılarını Mahmud Celâleddin⁴ tarzında yazmıştır. (Foto. 10-11) Mustafa Fehim Efendi’nin başka bir hilyesi İstanbul’da özel bir koleksiyondadır (Foto.12). Hilye muhakkak, sülüs ve nesih yazılarıyla yazılmıştır. Erzurum’da Cennetzâde Abdullah Efendi Kütüphanesi kataloğunda Mustafa Fehim Efendi’nin rik’a yazısına ve mührüne rastlanmıştır (Bakırcı-Çöğenli, 2013: 9) Mührünün üstünde talikle *“Haftız Mustafa Fehim 1274”* yazmaktadır. (Foto.13)

Sonuç olarak, Erzurum’da kayıt altına alınmamış ve yıllarca devam etmiş bir hat ocağı mevcuttur. Bu ocakta nice hattatlar yetişmiş olup bunların en meşhuru Tahtacızâde olarak bilinen Mustafa Fehim Efendi’dir. Hattatlığı hakkında mübalağalı övgüler bulunsa da, özellikle nesih yazıda iyi bir hattat olduğu yazılarından anlaşılmaktadır. Talebelerinden Muhammed Âsım Efendi ile Muhammed Ârif Efendi’nin hattatlığı diğerlerine göre daha ileri seviyededir.

⁴ Mahmud Celâleddin için bkz. Mahmut Kemal İnal, 1970: 187; Ali Alparslan, Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, İstanbul 1999, 129.

Kaynakça

- Alparslan, A. (1999). Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, İstanbul.
- Bakırcı, S.- Çöğenli, S.(2013). Erzurum’da Hat İcazeti Geleneği, Erzurum.
- Evliya Çelebi (2006). Seyehatname (kısaltılmış versiyon), İstanbul.
- Elmalı, N.(1970). Erzurumlu Ketencizade Mehmet Rüştü Efendi, Ankara (tarihsiz).
- İnal, M.K. (1970). Son Hattatlar, İstanbul.
- Küçük, C. – Ünal, R.H. (1997). “Erzurum”, DİA, İstanbul, XI, 321-324
- Okcu, P. G.(2011). Geçmişten Günümüze Erzurumlu Hattatlar, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Sa’deddin Mustakimzade Süleyman (1928). Tuhfe-i Hattâtîn, İstanbul.
- Server, C. (1946). “Erzurum Hattatları ve Tahtacızade” Erzurum Halkevi Kültür Dergisi, S.11, Erzurum.
- Som, Mehmet Nusret (2005). Tarihçe-i Erzurum, İstanbul.
- Tanpınar, A. H.(2001). Beş Şehir, MEB. Yay. Ankara.



Foto. 1: Muhammed Asım Efendi'nin yazdığı Kur'an'ın serlevhası.

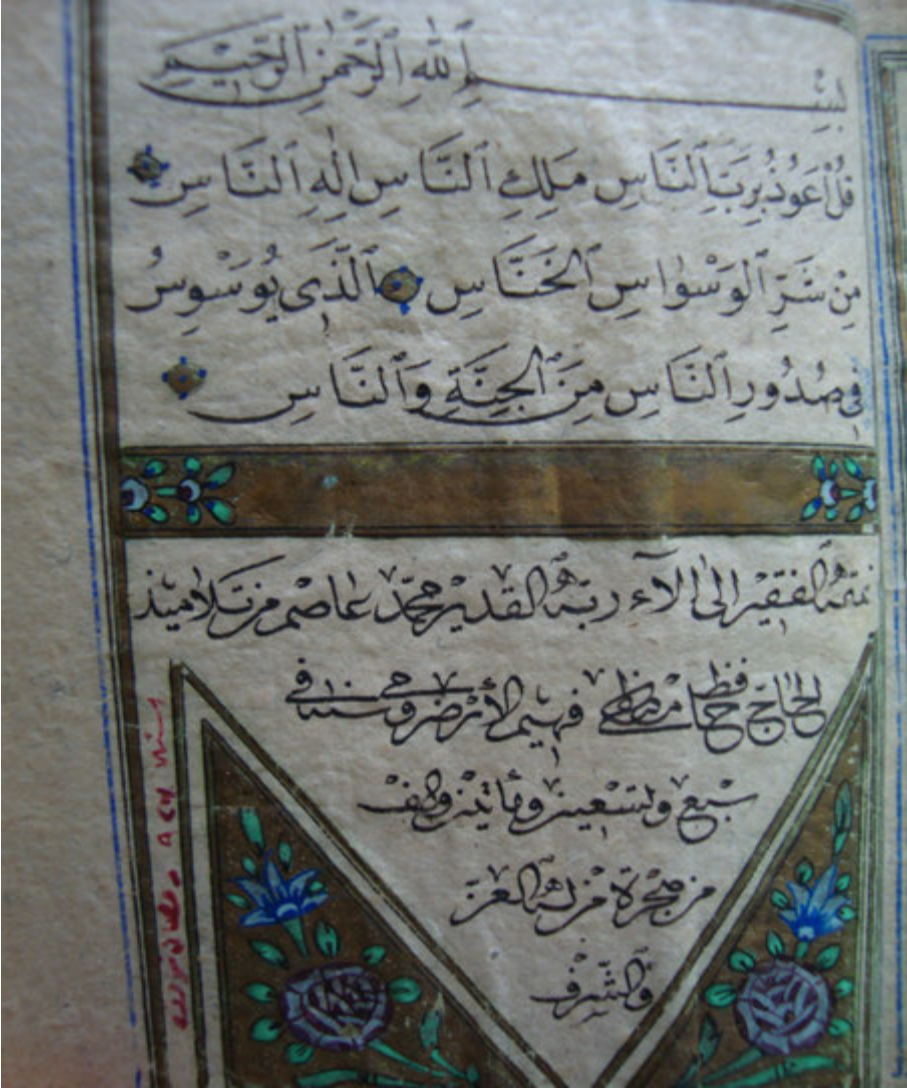


Foto. 2: Muhammed Asım Efendi'nin yazdığı Kur'an'ın ketebe sayfası.



Foto. 3: Muhammed Nazım Efendi'nin yazdığı Kur'an'ın serlevhası.



Foto. 4: Muhammed Nazım Efendi'nin yazdığı Kur'an'ın ketebe sayfası.



Foto. 5: Muhammed Arif Efendi'nin icazetinin birinci sayfası.



Foto. 6: Hüseyin Fennî Efendi'nin icazetinin birinci sayfası.



Foto. 7: Muhammed Rüşdi Efendi'nin icazetinin birinci sayfası.



Foto. 8: Ahmed Raşid Şevki Efendi'nin icazetinin birinci sayfası.



Foto. 9: Mustafa Fehim Efendi'nin Hatice Somunoğlu koleksiyonundaki hilyesi.



Foto. 10: Mustafa Fehim Efendi'nin Hatice Somunoğlu koleksiyonundaki celi yazısı.



Foto. 11: Mustafa Fehim Efendi'nin celi yazısı (Son Hattatlar, s.798).



Foto. 12: Mustafa Fehim Efendi'nin özel bir koleksiyondaki hilyesi.

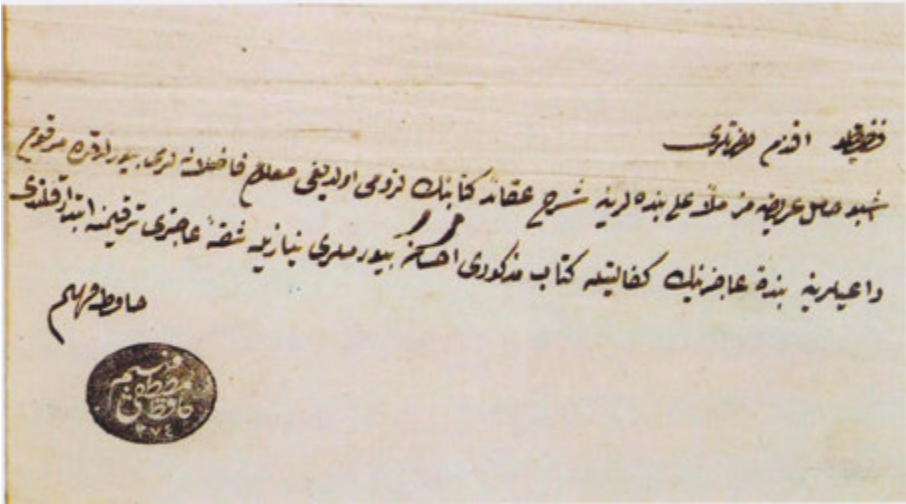


Foto. 13: Mustafa Fehim Efendi'nin rik'a yazısı ve mührü (Hasan Çelebi'ye Armağan, s.9).

ERZURUM KALELERİNDE KULLANILAN KİKLOPİK DUVAR TEKNİĞİ

Yasin Topaloğlu

Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Tarih Bölümü Eskiçağ Tarihi Ana Bilim Dalı 25240 Erzurum
tyasin@atauni.edu.tr

Öz

Erzurum Bölgesi bulunduğu konum itibariyle tarih boyunca birçok medeniyetin uğrak noktası olmuştur. Bu medeniyetlerden günümüze kadar ulaşabilen çok sayıda kalıntı bulunmaktadır. Bu kalıntıların belki de en öne çıkan mimari yapılarıdır. Erzurum Bölgesi tarihi bir geçiş güzergâhı olduğu için yapıların büyük bir kısmını da savunma amaçlı inşa edilen kaleler oluşturmaktadır. Ancak bu yapıların özellikle inşası uzun ve zahmetli bir çabanın sonucudur. Bu nedenle kullanılan malzeme ile örgü yöntemleri dönemsel ve bölgesel farklılıklar göstermektedir. Konumuzu oluşturan kiklopik yöntem ise çalışma bölgemiz için Demir Çağı'nda tercih edilen bir inşa yöntemidir. Daha az sayıda malzemeyle dayanıklı bir savunma unsuru oluşturulabilen bu örgü sisteminde büyük taşlar, herhangi bir birleştirme elemanı olmadan bir araya getirilmektedir. Çalışmamızda Demir Çağı ile özdeşleşmiş olan bu örgü türünün Erzurum Bölgesindeki uygulama örneklerini ve çevresel farklılıkları ele almaya çalıştık. Amacımız bölgenin Eskiçağ Mimarisi konusunda ki çalışma eksikliğini kısmen de olsa doldurabilmek ve tarihlendirme yönünde görüşler sunabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, Eskiçağ, Mimari, Kiklopik Duvarlar.

Cyclopean Wall Technique Used in Erzurum Castles

Abstract

With the position of the Erzurum region there are so many culture throughout the history. There are so many remains of these civilizations. May be the most important examples of remains is architecture ones. Erzurum Region, a

historical transit route for a large part of the structures of the castles built for defensive purposes. But constructing of these castles needs so much effort. Therefore, the material used for the mesh methods and periodic regional differences. Our main issue "cyclopean method" is a method used for the area in the Iron Age. In this system with the less construction items organizes more durable things combines without using with this the other things. With this study we want to show the examples of the types of the knitting which is the similar in the Iron Age with the difference of the environment. Our aim is to show thoughts of lack of the study about the ancient history architecture and also to fill the needs of the history

Keywords: Erzurum, Ancient History, Architecture, Cyclopean Walls.

Erzurum Bölgesi kalelerinde uygulanan, bir inşa yöntemi olan, Kiklopik tekniği ele alacağımız yazımıza¹ geçmeden bölge coğrafyasına ve bölgenin Eskiçağ tarihine kısaca bakmak faydalı olacaktır. Zira coğrafya, bölge yerleşimini ve tarihini, dolayısıyla mimari yapıları belirleyen temel faktördür.

Türkiye'nin yedi coğrafi bölgesinden biri olan Doğu Anadolu Bölgesi, fiziki olarak Türkiye'nin en büyük, en yüksek ve en engebeli bölgesini oluşturmaktadır. Bölgede tüm jeolojik zamanlara ait araziye ve buna bağlı olarak çok çeşitli kaya türleri görülmektedir. Ancak bölgenin jeolojik yapısı genel anlamda III. ve IV. jeolojik zamanlardaki volkanik hareketlerle oluşmuştur. (Erinç, 1953; Tarkan, 1974; Saraçoğlu, 1989; Atalay-Mortan, 2003: 415; Ceylan, 2008: 33)

Günümüzde Doğu Anadolu ve Karadeniz bölgelerinin sınırlarında kalan Erzurum İli 39°55" kuzey enlem ve 41°16" doğu boylamlarına konumlanmıştır. İlin, doğusunda Kars ve Ağrı, batısında Erzincan ve Bayburt, güneyinde Muş ve Bingöl, kuzeyinde Rize ve Artvin illeri bulunmaktadır. (Doğanay, 1988)

Bölge topografik ve jeomorfolojik özellikleri bakımında iki ayrı gruba ayrılmaktadır. Bunlar batıdan doğuya doğru yükselen volkanik dağlar

¹ Bu yayın Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izinleri ile 1999-2013 yılları arasında ekip üyesi olduğum bilimsel çalışmaların sonucunda hazırlanmıştır. 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun yayın hakkına yönelik 43. maddesine göre 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümleri gereğince yayım hakkı "...araştırma izni alan heyet ve kurumlar adına: kazı: sondaj ve araştırmayı fiilen idare edenlere aittir".

ve bu dağlar arasında kalan depresyon alanlarıdır. Büyük bir kısmı tektonik kökenli olan bu dağlar genellikle kuzey-güney yönünde uzanmakta ve batıya doğru giderek alçalmaktadır. İlin kuzeyinde ki en önemli yükseltiler; Allahuekber Dağları, Mescit Dağları, Kopdağı, Kargapazarı Dağları, Akbabadağı, Atdağı, Bozandağı, Cimildağı, Çataldağı, Devedağı, Devedağı, Dumlu, Dutludağı, Gemilidağı, Hasanbabadağı, Hasandağı, Karadağ, Karadağ, Kavakdağı, Yeşilçöldadağı ve Zampdağı'dır. İlin güneyindeki en önemli yükseltiler ise; Palandöken Dağları, Dumanlı Dağları, Bingöl Dağları, Akbabadağı, Akdağlar, Beyazdağ, Burçakdağı, Büyükkızlardağı, Çakmakdağı, Çavuşludağı, Elemdağı, Kanatlıdağı, Karadağ, Karagöldağı, Karakayadağı, Kızıldağ, Şahveletdağı, Şakşakdağı, Tırmandağı ve Yıldırımadağı'dır. (Erinç, 1953: 30; Doğanay, 1988)

Bölgenin en önemli akarsuları Karasu, Aras ve Çoruh'tur. Antik yazarlar² ve seyyahların eserlerinde de yer bulan bu akarsular bölgenin tarihi ve kültürel merkezlerinin de dağılımı belirleyen etkenlerin başında gelmektedir. Bölgedeki diğer belli başlı akarsular ise, Penek Çayı, Oltu Çayı, Büyükçay, Gaziler Çayı, Tortum Çayı, Kaleboynu Çayı, Çermeli Çayı, Başçay, Tımar Çayı, Kalaycı Çayı, Çullu Çayı, Çevlik Çayı, Tuzla Çayı, Ahırçimen Çayı ve Kocasu Çayı'dır. (Ceylan, 2008: 39-42)

Görüldüğü gibi bölge oldukça engebeli ve akarsularla derin bir şekilde yarılmış bir yapı özelliği taşımaktadır. Bu yapısı nedeniyle bölgenin geçitleri ve doğal yolları hep akarsuların açtığı vadilerde yer almış tarihi yollar günümüze kadar hep aynı güzergâhı takip etmiştir. (Erinç, 1953: 43; Gürsoy, 1974: 24; Girgin-Bulut vd. 2001: 89-109) Uzun ve sert kış şartlarının da bu yollar dışında ulaşım engellemektedir. Bundan dolayıdır ki günümüzde de kullanılan yollar binlerce yıldır aynı amaçla kullanılmaktadır. (Tarkan, 1974: 19; Belli, 1977: 111 vd; Belli, 1982: 179; Pehlivan, 1984: 23 vd; Ceylan, 2008: 43-44)

Erzurum'un, Karadeniz Bölgesi içinde olmayan büyük bölümünde fakir bir bitki örtüsü görülmektedir. İklimsel zorluklar ve rakımında etkisi ile bu zayıf bitki örtüsü kendisini yenilemede ve çeşitlemede yetersiz kalmaktadır. Ancak bölgede yapılan kazı çalışmaları sonrasında büyük çam,

² Bölge akarsuları hakkında antik çağ yazarlarının bilgileri için; Herodotos: 202; Strabon: XII-6:8, XIII-4: 2; Ksenophon: IV. V: 25.

meşe ve ardıç gibi ağaç kalıntılarının bulunması eskiçağlarda bölgenin zengin bir bitki örtüsüne sahip olabileceğini düşündürmektedir. Bu durum Kalkolitik Çağ'dan sonra ölçüsüz ağaç tüketimi ve büyük istila hareketleri sonucu bitki örtüsünün kendini yenileyemeyecek oranda tahrip olması ile açıklanmaktadır. (Koşay-Turfan, 1959: 353; Darkot, 1977: 341; Doğanay, 1983: 18; Pehlivan, 1984: 18)

Yukarıda ele aldığımız fiziki yapı, akarsular, ulaşım ve bitki örtüsü gibi coğrafi özellikler bölge tarihini belirleyen en temel faktörlerdendir.

Bu coğrafi özellikler ışığında Erzurum Bölgesi konumu gereği binlerce yıldan beri birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Paleolitik Çağ'dan itibaren yerleşme gördüğü bilinen Erzurum, Geç Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı'nda Karaz Kültürü ile büyük bir gelişim yaşamıştır. (Koşay 1974: 42) Bu gelişim süreci Erzurum için Demir Çağı'nda belki de en üst seviyesine ulaşmıştır. Anadolu'nun iç kısımları ile Kafkaslar ve Orta Asya arasında bir kültür geçişi noktası olan Erzurum'un Geç Kalkolitik Çağ'dan itibaren sürekli bir yerleşime sahne olduğu anlaşılmaktadır. Aslında Erzurum sınırlarında Hamamderesi³, Hasankale⁴ ve çevrede Ağzıaçık (Kars)⁵, Ani (Kars)⁶, Cilavuz (Kars)⁷ ve Tombultepe (Kars)⁸ Borluk (Kars)⁹, Yazılıkaya (Kars)¹⁰, Kurbanaga (Kars)¹¹, Övündü (Ardahan)¹², Akçil (Ardahan)¹³, Kenardere (Ardahan)¹⁴ gibi Paleolitik Çağ merkezleri bilinse de daha sonrasında Neolitik Çağ için herhangi bir merkez tespit edilememiştir. Kalkolitik Çağ'ın ilk ve orta dönemleri içinde belirleyici bir ayırım yapılamamaktadır. Bu nedenden dolayı bölgenin sürekli yerleşiminin Geç Kalkolitik Çağ'da Karaz Kültürü ile yaşandığı kabul edilir. Geç Kalkolitik Çağ'dan itibaren önemli yerleşimlerin

³ Paleolitik Çağ'da Hamamderesi hakkında geniş bilgi için; Kökten 1943: 601 vdd; Kökten 1947: 431 vd; Koşay 1984: 12; Harmankaya-Tanıdı 1996: Hamamderesi

⁴ Paleolitik Çağ'da Hasankale hakkında geniş bilgi için; Şenyürek 1944: 348 vd; Harmankaya-Tanıdı 1996: Hasankale

⁵ Paleolitik Çağ'da Ağzıaçık hakkında geniş bilgi için; Kökten 1953:196; Harmankaya-Tanıdı 1996:Ağzıaçık

⁶ Paleolitik Çağ'da Ani hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1943b, 119; Kökten, 1945: 472; Kökten, 1948: 197; Harmankaya-Tanıdı, 1996: Ani çevresi

⁷ Cilavuz hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1943a: 602-608; Harmankaya-Tanıdı, 1996: Cilavuz/Susuz

⁸ Tombultepe hakkında geniş bilgi için; Harmankaya-Tanıdı, 1996: Tombultepe

⁹ Borluk Vadisi hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1944; Harmankaya-Tanıdı, 1996: Borluk

¹⁰ Yazılıkaya hakkında geniş bilgi için; Harmankaya-Tanıdı, 1996:Yazılıkaya

¹¹ Kurbanaga hakkında geniş bilgi için; Kökten 1975; Harmankaya-Tanıdı 1996:

¹² Övündü hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1971-1972; Kökten 1975; Gündoğdu, 2000; Gündoğdu, 2001

¹³ Akçil hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1971-1972; Kökten 1975; Gündoğdu, 2000; Gündoğdu, 2001

¹⁴ Kenardere hakkında geniş bilgi için; Kökten, 1971-1972; Kökten 1975; Gündoğdu, 2000; Gündoğdu, 2001

başladığı kabul edilen bölgede bu döneme yani Karaz Kültürü'ne yönelik çok sayıda merkez tespit edilmiştir. (Sagona, 1999: 153-159; Sagona, 2000: 329-373; Pehlivan, 1984; Ceylan, 2003: 311-324; Ceylan, 2005: 189-200). Bu kültür birçok bilim adamı tarafından farklı isimle ve farklı coğrafyalara yerleştirilse de biz kültürü “Karaz Kültürü” ve “Karaz Höyük (Erzurum-Aziziye)” kökenli olarak kabul etmekteyiz¹⁵. Bu nedenden dolayı Geç Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı'nda Erzurum ve çevresinin Anadolu tarihinde ayrı bir yeri vardır. M.Ö. III. binde Doğu Anadolu'nun büyük bir kısmında bu kültür hakim iken İlk Tunç Çağı'nın sonlarına doğru, bölgenin otlaklarının hayvan ihtiyaçlarını karşılamaması nedeniyle güneye doğru bir göç hareketi başlamıştır. Bu göç hareketiyle kültür Fırat kıyısını takip ederek Kuzey Suriye ve Filistin'e kadar yayıldığı düşünülmektedir. (Koşay, 1959: 354) Bu yayılımının Hurriler aracılığı ile olduğu ileri sürülmektedir. (Erzen, 1979: 15-16)

M.Ö. II. binde bölgeye Azzi-Hayaşalar'ın egemen olduğu görülmektedir. Bu dönem hakkında fazla bilgi bulunmamasına rağmen Hititlerin Yukarı Ülke'ye komşu olan bu toplumlarla mücadele içinde oldukları yazılı belgelerden anlaşılmaktadır.(Pehlivan, 1984: 53). Topluluk hakkındaki yetersiz bilgi yayılım alanlarını çizerken de kendisini göstermektedir. Bu konudaki görüşlere göre Hayaşa sınırları; “Yeşilirmak'tan Van Gölü'ne kadar uzanan topraklar” (Cavaignac, 1931: 13 vd), “Doğu Anadolu'nun dağlık mıntıkası”, “Kuzeydoğu Anadolu” veya “Hitit topraklarının doğusu” şeklindedir (Friedrich, 1930: 106; Koşay, 1959: 350 vd; Koşay-Vary, 1964:6). Görüldüğü üzere tüm görüşler içerisinde Erzurum bu dönemde Hayaşa sınırları içinde kalmaktadır. (Adontz, 1946: 28 vd; Kınal, 1962: 140; Pehlivan, 1984: 62)

M.Ö. I. bine gelindiğinde Uruatri-Nairi Konfederasyonlar Dönemi ve Urartular'ın bölgeye egemen olduğu görülmektedir. Van merkezli kurulan Urartu Devleti kuruluşun ilk yıllarından itibaren kuzeye doğru seferler yaptığı görülmektedir. Bu seferler sonrası bölgeye kaleler, yerleşim alanları ve

¹⁵ Bu kültüre "Karaz Kültürü", "Kura-Aras Kültürü", "Transkafkasya'nın Enneolitik Kültürü", "Yanık Kültürü", "Khirbet Kerak veya Bet Yerah Kültürü", "Trialeti Kültürü" "Trans Kafkasya Bakır Çağı", "Doğu Anadolu'nun Bakır Çağı Keramiği", "Doğu Anadolu'nun Erken Bronz Çağı" ve "Eski Trans Kafkasya Kültürü" gibi isimler verilmektedir. Kültürün isimlendirilmesi ve lokalizasyonu için; Childe, 1952: 219; Amiran, 1952: 96 vdd; Dyson, 1968: 14-16; Lang, 1970: 70; Burney-Lang 1971: 44; Dyson, 1973: 686-715; Pehlivan, 1984: 35; Sagona, 1999: 153-159; Sagona, 2000: 329-373; Topaloğlu, 2006: 39-43; Ceylan, 2008; Işıklı, 2011: 41-43

sulama tesisleri inşa ettiği yazıtlardan anlaşılmaktadır. Bu durum Urartu'nun bölgeyi sahiplenerek imar faaliyetlerine geçtiğini göstermektedir. (Lehmann-Haupt, 1928: 60-61; König, 1955-57: 44; Melikishvili, 1960: 69; Sevin, 1979: 105; Belli, 1982: 139 vd; Çilingiroğlu, 1994: 62; Payne, 1995: 53.3) Çalışma konumuzu oluşturan kiklopik duvarlı kalelerde bölge için Demir Çağı özelliği göstermektedir.

Urartu'nun M.Ö.580'lerde yıkılışından sonra Erzurum Bölgesi'nde, Pers, Makedon, Selevkos, Part, Roma, Bizans, Gürcü, Saltuklu, Selçuklu, Anadolu Selçuklu, İlhanlı, Çobanoğulları, Celayirliler, Eratnaoğulları, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safeviler ve Osmanlı hâkimiyeti görülmektedir. (Konyalı, 1960: 93 vd; Turan, 1971: 257 vdd; Eyice, 1971: 36 vd; Kafesoğlu, 1972: 35; Konukçu, 1989: 27 vd; Konukçu, 1992: 14 vd; Turan, 1993: 42 vd)

Eskiçağ yapılarındaki duvarlar, kullanılan malzemeye ve örgü şekillerine göre farklılıklar göstermektedir. Bu durum kültürler ve dönemler arasındaki farkın belirlenmesinde önemli bir ayrımdır.

Doğu Anadolu jeolojik yapısının doğal bir sonucu olarak yukarıda da değindiğimiz gibi kayalık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle yapıların büyük bir kısmının inşasında dayanıklılığının da etkisi ile taş kullanılmıştır. Ancak kullanılan taşın sertliğinden dolayı işlenmesi hem zor hem de uzun çaba gerektirmektedir. Bu nedenle yapıların alt kısımlarının taşla daha üst kısımlarının ise kerpiçlerle örüldüğü düşünülmektedir. Zaten tüm Anadolu yapılarında kerpiç; yontma ve taşıma gibi nedenlerle daha ucuz-kolay olduğu için tercih edilmiştir. (Özdoğan, 1996; Kretschmer, 2000; Bıçakçı, 2005: 19-60)

Kuzeydoğu Anadolu'nun fiziki şartları gereği taş sıraları üzerinde kullanılan bu kerpiç duvarlar günümüze kadar ulaşamadığı görülmektedir. Ancak Urartu yazıtlarından, mimari tasvirlerden ve yıkıntı duvarların etrafındaki kerpiç yığınlarından bunların varlığı anlaşılabilir. (Belli-Ceylan, 2002:121)

Yapılarda kullanılan taş malzeme ise genellikle bölgesel özellikler taşımaktadır. Yakın çevredeki bir taş ocağından kesilerek çıkarılan taşlar kısa bir taşıma işlemi sonrasında inşa alanına getirildiği anlaşılmaktadır. Taş çeşitliliği ve kaynağı bakımından zengin olan bölgede birkaç örnek dışında uzun mesafelerden taş getirilmediği tespit edilmiştir.

İnsanoğlunun ilk duvar inşasından günümüze kadar gerek imkânlar gerekse estetik kaygılarla çok sayıda duvar örgü yöntemi kullandığı görülmektedir. Eskiçağ yapılarındaki duvarlar, kullanılan malzemeye göre değişiklik gösterdiği gibi örgü şekillerine göre de farklılıklar göstermektedir. Bu durum kültürler ve dönemler arasındaki farkın belirlenmesinde önemli bir ayırım olarak kabul görmektedir.(Roth, 2006; Naumann, 2007)

Anadolu'nun genelinde çok sayıda taş örgü türü görülmesine rağmen bunların bir kısmı bölgesel özellikler taşımaktadır. Duvar örgü türünü, daha çok taş boyutu ve şekli oluşturmakla birlikte taş sıralarının dizilişi de ayrı bir değerlendirme gerektirmektedir. Aslında tamamıyla dörtkenarlı taşlarla duvar inşası kolay olmakla birlikte taşların bu şekle getirilmesi büyük bir uğraş gerektirdiği için ya işlenmeden doğal haliyle ya da kısmen işlenerek (özellikle dış yüzeyleri) kullanılma yoluna gidilmiştir. Bu bakımdan duvar örgü türlerini üç temel gruba ayrılmaktadır. Bunlar;

I- Çok köşeli taşlarla örülen duvarlar

II- Yamuk şekilli taşlarla örülen duvarlar

III- Dikdörtgen şekilli taşlarla örülen duvarlardır. Bu üç temel grupta kendi içinde bilimsel isimleri olan alt gruplara ayrılmaktadır. (Akarca, 1998: 113; Naumann, 2007)

Konumuzu oluşturan Kiklopik (Kyklopien) yöntem bölge için genellikle Demir Çağı'na özgü bir duvar örgü türüdür. Büyük boyutlu beş veya daha fazla kenarlı taş blokların çok az işlenerek veya işlenmeden herhangi bir birleştirici olmadan inşa edilen duvar örgü şeklidir. Genellikle aralarında büyük boşlukların olduğu bazı durumlarda bu boşlukların daha küçük taşlar veya toprakla doldurulduğu görülmektedir. Ana kayaya oyulmuş bir yatak üzerine inşa edilen bu tür duvarların Anadolu coğrafyasında farklı örnekleri görülmektedir. Doğu Anadolu'da özellikle Urartu kalelerinde her sıranın en alttan başlayarak 10-15 cm geri çekilerek basamak şeklini aldığı anlaşılmaktadır. Bunun en güzel örnekleri arasında Aşağı Anzaf Kalesi (Van-Özalp), Zivistan Kalesi (Van-Merkez), Korugan Kalesi (İğdır)¹⁶ ve Pasinler

¹⁶ Korugan Kalesi hakkında geniş bilgi için; Bingöl, 2003: 159; Ceylan, 2004: 268; Kozbe-Ceylan vd. 2008: Kor(u)gan; Ceylan, 2008: 153-154; Topaloğlu, 2009: 115

Kalesi (Erzurum Pasinler) gösterilebilir. (Çilingiroğlu 1983: 28; Akarca 1998: 113; Tekçam, 2007)

Bir insanın taşıyamayacağı büyüklükte taşlardan inşa edilen bu tür duvarların Arkaik ve Klasik Çağ Yunan halkı tarafından “*kyklop*” ismi verilen mitolojik devler tarafından inşa edildiği kabul edilmektedir. Bu tür duvar inşasına verilen isimde buradan gelmektedir.(Tekin 2010: 51)

Bunun dışında Demir Çağı’nda kiklopik tekniğe benzeyen ancak daha küçük taşlarla ve farklı bir örgüyle inşa edilen “Klasik Urartu Yöntemi” ve “Uç Kale Yöntemi” adlı inşa yöntemleri de görülür. (Çilingiroğlu, 1983: 31-34)

Klasik Urartu Yöntemi’nde taşlar kiklopik tekniğe göre daha küçüktür. Ortalama 50-70 cm.lik taşlar genellikle dışa bombeli ve dört köşelidir. Kiklopik tekniğe göre aralarında boşluk azaltılmış, neredeyse hiç boşluk kalmayacak şekilde inşa edilmiştir. Taşların arasında yine herhangi bir birleştirici kullanılmazken taşların her sırasının biraz geri çekilerek duvara eğim ve dayanıklılık kazandırma geleneği devam etmiştir. Urartu Kralı Menua ile yaygınlık kazanan bu inşa yöntemi ülkenin sınırlarının genişlemesi ile tüm Urartu coğrafyasında görülmeye başlanmıştır. Bölgesel ve merkez bakımından farklı uygulamalar görülse de genel özellikleri tüm kalelerde aynıdır. Bu farklılıklar, taşların kare veya dikdörtgen olması, aralarında açıklığın azalması veya çoğalması şeklinde sıralanabilir. (Çilingiroğlu, 1983: 31-32)

Uç Kale Yöntemi; ilk kez Çavuştepe Uç kalesinde görüldüğü için bu isimle anılmıştır. Bu yöntemin oldukça özenli işçiliğe sahip ve estetik kaygılar taşıdığı anlaşılmaktadır. Önceki yöntemlere göre daha küçük ve dikdörtgen taşlardan aralarında boşluk bırakılmadan inşa edilmektedir. Diğer iki yöntemin aksine duvara eğim verilmediği görülmektedir. Ancak üç yöntemde ortak olan özellik ise sur duvarların ana kayaya açılmış bir sur yatağı üzerinde yükselmesidir. (Çilingiroğlu, 1983: 33-34; Tanrıverdi, 2012: 19)

Orta Demir Çağı’nda başkent Tuşpa’dan uzaklaştıkça başta askeri mimari olmak üzere mimaride değişimlerin görüldüğü izlenmektedir. Bu durum Kuzeydoğu Anadolu kale ve sivil mimari örneklerinde rahatlıkla izlenebilmektedir. Buna rağmen merkezdeki yapıların özelliğini Altıntepe

(Erzincan)¹⁷, Pasinler (Erzurum)¹⁸ Yoğunhasan (Kars)¹⁹, Taşdere-Sosgert (Kars)²⁰, Kasımıntığı (İğdır)²¹ gibi kalelerde görmek mümkündür. Bu kalelerin garnizon özelliği gösteren büyük merkezler olması bunun nedeni olabilir. Ayrıca bölgesel özellikler ve ihtiyaçlar ile merkeze olan uzaklıkta bu nedenlere eklenebilir.

Mimari plan oluşturulurken genellikle Doğu Anadolu'nun dağlık yapısı nedeniyle arazi şekillerine uyulmaya çalışılmıştır. Bu durum da mimari planların istisnai durumlar dışında düzensiz bir yapı oluşturmasına neden olmuştur. Pasinler Kalesi, Avnik Kalesi bu tür kalelere örnek gösterilebilir. (Erkmen-Ceylan, 2003:314; Ceylan, 2008: 110)

Çalışma bölgemiz olan Erzurum İli'nde yapılan bilimsel çalışmalar sonrası tespit edilmiş 95 kadar kale bulunmaktadır. Bu kalelerin yukarıda belirttiğimiz mimari özellikler ışığında 41'i harçlı duvarları olan kalelerdir. Geriye kalan 53 kale ise kuru duvar tekniği ile inşa edilen daha eski tarihli kalelerdir. Ancak bu gruptaki kalelerin bir kısmı kiklopik olarak tanımlansa da kiklopik tekniğin temelinde büyük taşların kullanılması gerektiği için bu yanlış bir tanımlama gibi gözükmektedir. Bu nedenle kuru duvar tekniğinde inşa edilen 53 kalenin sadece 30 kadarı kiklopik özellik göstermektedir. Elbette yeni çalışmalar bu sayıların değişmesine sebep olacak olsa da çoğunluk içinde oran benzer kalacaktır. Erzurum İli'nde Demir Çağı buluntusu veren ve kuru duvar tekniğiyle inşa edilmiş kaleler şunlardır:

Akdağ Kalesi, Alibey Kalesi, Arapköy Kalesi, Aşağı Iğırbıçır Kalesi, Aşağı Kom Kalesi, Aşağı Yıldırım Kalesi, Avnik (Güzelhisar) Kalesi, Başköy Kalesi, Cin Kalesi, Çilehane Kalesi, Değirmentepe Kalesi, Erence Kalesi,

¹⁷ Altın-tepe Kalesi hakkında geniş bilgi için; Özgüç 1969: 43-57; Özgüç 1961: 253-267; Özgüç 1974: 847-860; Ceylan, 2000: 182-183; Ceylan, 2005: 23; Kozbe-Ceylan vd. 2008: Altın-tepe; Ceylan, 2008: 49; Karaosmanoglu-Can-Korucu, 2008: 497-514; Karaosmanoglu-Yılmaz, 2009: 120-122; Karaosmanoglu-Korucu -Yılmaz, 2010: 1 vdd; Karaosmanoglu, 2011: 366-373; Karaosmanoglu-Korucu, 2012: 131-148; Korucu, 2012.

¹⁸ Pasinler Kalesi hakkında geniş bilgi için; Lehmann-Haupt, 1931: 730 vd; König, 1955-57: 44; Melikishvili, 1960: 69; Erkmen- Ceylan, 2003: 314; Kozbe-Ceylan vd. 2008: Pasinler; Ceylan, 2008: 104; Topaloğlu, 2009:92

¹⁹ Yoğunhasan Kalesi hakkında geniş bilgi için; Ceylan, 2001: 55-57; Belli-Ceylan, 2002: 119-142; Ceylan, 2003: 316, Bingöl, 2003: 144,146, Kozbe-Ceylan vd. 2008: Yoğunhasan; Ceylan, 2008: 115; Topaloğlu, 2009: 103

²⁰ Taşdere-Sosgert Kalesi hakkında geniş bilgi için; Bingöl-Ceylan-Topaloğlu-Günaşdı, 2010: 384; Topaloğlu, 2009:113

²¹ Kasımıntığı Kalesi hakkında geniş bilgi için; Bingöl, 2003: 163, Ceylan, 2004: 269-270, Kozbe-Ceylan vd. 2008: Kasımıntığı, Ceylan, 2008: 166; Topaloğlu, 2009: 116

Eskişehirtepe, Gaban Kalesi-I, Gaban Kalesi-II, Gaban Kalesi-III, Gaban Kalesi-IV, Güngörmez Kalesi, Hanahmet Kalesi, Haramikalesi, Hasanbey Kalesi, Hubyar Kalesi-I, Hubyar Kalesi-II, Ilıgöze Kalesi, Kapıkaya Kalesi-I, Kapıkaya Kalesi-II, Karakale Kalesi, Karakale Kalesi, Karakaya Kalesi, Karataş Kalesi, Kurbançayır Kalesi, Kuşluca Kalesi, Küçükağdarış Kalesi, Laleli Kalesi, Oltu Kalesi, Pasinler Kalesi, Pelitli Kalesi, Pırtın Kalesi, Piralibaba Kalesi, Sapaca Kalesi, Sarıkaya Kalesi, Sıfırın Boğazı Kalesi, Sırlı Kalesi, Şenyurt Kalesi, Topdağı Kalesi, Umudumtepe Kalesi, Uzunahmet Kalesi, Yamaçtepe Kalesi, Yiğityolu Kalesi, Yukarı Çermik Kalesi, Yukarı Iğrıbüğür Kalesi, Yukarı Kom Kalesi, Yukarı Söylemez Kalesi ve Yukarı Yıldırım Kalesi'dir.

Ancak bu kalelerden sadece 30 kadarında kiklopik özellik görüldüğünü belirtmiştik. Diğer kalelerde ise "Klasik Urartu Yöntemi" veya daha erken dönem inşa özelliği görülmektedir. Urartu'nun "Uçkale Yöntemi" ise Erzurum Bölgesi'nde herhangi bir kalede tespit edilememiştir.

Erzurum Bölgesi'nde kiklopik özellik taşıyan kalelerin genel özelliklerine baktığımızda çoğunun 70 cm. ve üzerinde büyüklüğe sahip olan taşlarla inşa edildiği görülmektedir. Tümünde ana kayaya oyulmuş bir sur yatağının olduğu görülmesine rağmen birkaç örnek dışında duvara eğim verilmediği görülür. Klasik Urartu Yöntemi veya Kiklopik Teknikte inşa edilen kalelerin duvarlarında taşların neredeyse hiçbiri dört köşeli değildir ve aralarındaki açıklık hiç de az değildir. Bu durum Erzurum Bölgesi'nde çanak-çömlek buluntusunun Demir Çağı özelliği taşıyan kalelerin başkentteki örneklerinin aksine farklı özellikler gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu özellikleri şöyle sıralamak mümkündür

-Erzurum Bölgesi'ndeki tüm kuru duvar tekniğindeki kaleler ana kayaya oyulmuş bir sur yatağı üzerine inşa edilmiştir. Erzurum bölgesinde bu sur yataklarının en iyi gözlemlendiği kaleler Harami, Uzunahmet ve Küçük Çağdarış Kaleleridir. (Foto1, 2, 3)

-Kalelerin hemen hemen hiçbirinde dört köşeli taşlar kullanılmamıştır. Bölge kalelerinde genellikle taşların kısmen işlenerek kullanıldığı bu nedenle çok köşeli taşlarla duvarın örüldüğü görülmektedir. Bu da bölgede duvar işçiliğinin çok az sayıdaki merkez dışında özensiz olduğunu göstermektedir. (Çizim1-4)

-Taşların büyüklüğü genellikle 70-90 cm. arasındadır. Kapıkaya Kalesi örneğinde olduğu gibi 120-200 cm.lik taşlarla daha küçük taşların bir arada kullanıldığı örnekler gözükse de tamamen küçük boyutlu taşların kullanıldığı da

gözükmektedir. (Foto 4) Hanahmet Kalesi örneğinde gözüktüğü gibi bazen yassı büyük sal taşlarla çok köşeli taşlar bir arada kullanılmıştır. (Foto 5) Aşağı-Iğırbiğir ve Uzunahmet Kalelerinde kuru duvar tekniğinde ancak 70 cm.den daha küçük taşlarla inşa edilmiştir. (Foto 6)

- Duvar örgüsündeki diziliş bir düzen teşkil etmemekle birlikte genellikle çok köşeli taşlar birbirlerine uygun geldiği şekliyle kullanılmakta yer yer büyük boşluklar kalmaktadır. Ayrıca Karakale ve Kavuşturan Kalelerinde olduğu gibi az sayıda kalede de balıksırtı denilen örgü şekli tercih edilmiştir. (Foto, 7) Bu örgü türünde bir sıra sola bir sıra sağa doğru taş sıraları yerleştirilmektedir. Naumann tarafından bu tür örgü şekli genellikle Truva, Thermi (Lespos) civarında gözüktüğünü belirtmiş ise de geçen zaman içinde Anadolu'da da benzer örnekler gözükmektedir²². (Naumann, 2007: 69)

-Urartu kiklopik ve klasik yönteminde görülen taşların her sırasının geriye alınma yöntemi Erzurum bölgesi kalelerinde pek yaygın gözükmemektedir. Dayanıklılık amaçlı yapılan bu geriye doğru duvara eğim verilmesi Pasinler Kalesi ve Şenyurt Kalesi örneklerinde çok net bir şekilde gözükmektedir. (Foto 8, 9)

- Bölgede kiklopik teknikteki kalelerin sur genişliği yaklaşık 2-2.5 m. arasında değişmektedir. Iligöze örneğinde de görüldüğü gibi sur duvarlarının iç kısımlarının ise küçük, kaba moloz taşlarla doldurulduğu görülür. (Foto.10)

-Kalelerin sur yüksekliği konusunda taş bir beden üzerine kerpiç sıralarının olduğu yönündeki görüş, bölge kalelerindeki yıkıntı yığınlarından rahatlıkla desteklenmektedir. Bu kerpiç blokların altındaki taş beden ise Kapıkaya örneğinde olduğu gibi 4-5 m.ye ulaştığı anlaşılmaktadır. (Foto 11)

-Sur duvarlarında dayanıklılığı artırmak için Iligöze, Kapıkaya örneklerinde olduğu gibi kurtin ve bastiyonlara yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte Pirali Baba, Pasinler Kalesi gibi örneklerde de çift sıra duvar örgüsü görülür. (Foto.12-14)

Bütün bu özellikler ışığında kuru duvar tekniğindeki kaleler çanak-çömlek buluntularının da desteği ile İlk Tunç ve Demir Çağı özelliği göstermektedir. Bu kalelerin oluşumu İlk Tunç Çağı'nda olsa bile özellikle Menua döneminden itibaren Urartu'nun kuzey yayılımı sonrasında Demir

²² Kuzeydoğu Anadolu'daki bu farklı türdeki duvar örgüsü için daha detaylı ve geniş bir coğrafya kapsayan bir yayın çalışması devam etmektedir.

Çağı'nda da kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle kalelerin mimarilerinde Demir Çağı yani Urartu izleri aramak gerekir. Urartu başkenti ve çevredeki önemli merkezler ışığında yukarıda değindiğimiz Urartu Askeri Mimarisi'nin özellikleri belirlenmiştir. Ancak bu özellikler bölge kalelerinde farklı şekillerde kendisini gösterir. Yukarıda değindiğimiz bu farklılıklar bölgenin sürekli bir güvenlik sıkıntısından kaynaklandığını düşünmekteyiz. Çünkü Demir Çağı kaleleri askeri yapılar olmakla birlikte çevrede yaşayan sivil halkında tehlike anında sığındığı mekânlardır. Bu tehlikenin de özellikle Urartu'nun nüfusunun eksik olduğu bu bölgede sürekli kendisini gösterdiği bilinmektedir. Bu nedenle kalelerin inşası, birkaç garnizon niteliğinde büyük kale dışında estetik kaygılardan ziyade işlevsel amaçlar taşımaktadır. Bu da taş işçiliğine ve taşların büyüklüğüne direk etki ettiği görülmektedir. Bu yayınlarda birlikte yeni çalışmalar bölge askeri mimarisinin daha iyi belirlenmesine yardımcı olacağını düşünmekteyiz.

Kaynakça

- Adontz, N. (1946). *Historie D'Armenia*, Paris.
- Akarca, A. (1998). *Yunan Arkeolojisinin Ana Çizgileri Şehir ve Savunması*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Amiran, R.B.K.(1952). "Connections Between Anatolia and Palestine in the Early Bronze Age", *Israel Exploration Journal*-2, 2, 89-103.
- Atalay, İ.-K. Mortan, (2003). *Türkiye Bölgesel Coğrafyası*, İstanbul.
- Belli, O.(1977). *Urartular Çağı'nda Van Bölgesi Yol Şebekesi*, İstanbul.
- Belli, O. (1982). "Urartular", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi-I*, İstanbul, 139-208.
- Belli, O.-A. Ceylan, (2002). "Yoğunhasan-Kuzeydoğu Anadolu'da Bir Tunç Çağı ve Urartu Kalesi: Yoğunhasan", *TUBA-AR* 5, 121-142.
- Bıçakçı, E. (2005). "Tarihöncesi Devirlerde Malzeme ve Mimarlık", *Geçmişten Geleceğe Anadolu'da Malzeme ve Mimarlık Sempozyumu-UIA XXII. Dünya Mimarlık Kongresi*,19-60, TMMOB Yayınları.
- Binan, C. (2005). "Anadolu'da Ulaşım ve Konaklama Yapıları Bağlamında Mimarlık, Malzeme ve Yapı Üretimi Üzerine Yorumlar", *Geçmişten*

Geleceğe Anadolu'da Malzeme ve Mimarlık Sempozyumu-UIA XXII. Dünya Mimarlık Kongresi,179-210, TMMOB Yayınları.

- Bingöl, A. (2003). *En Eski Çağlardan Urartu'nun Yıkılışına Kadar Kars ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Bingöl, A.-A. Ceylan-Y. Topaloğlu-Y. Günaşdı, (2010).
- Burney, C.A.-D.M. Lang (1971). *The Peoples of the Hills. Ancient Ararat and Caucasus*, London.
- Cavaignac, E. (1931). *Les Annelés De Suppiluliuma*, Strasbourg.
- Ceylan, A. (2000). "1998 Erzincan Yüzey Araştırması", *17. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara,181-192.
- Ceylan, A. (2001). "1999 Yılı Erzincan ve Erzurum Yüzey Araştırmaları", *18. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1*, Ankara, 71-82.
- Ceylan, A. (2003). "2001 Yılı Erzincan Erzurum-Kars İlleri Yüzey Araştırmaları", *21.Araştırma Sonuçları Toplantısı-2*, Ankara, 311-324.
- Ceylan, A. (2004). "2002 Yılı Erzincan, Erzurum-Kars İlleri Yüzey Araştırmaları" *21.Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, Ankara, 263-272.
- Ceylan, A. (2005_a). "2003 Yılı Erzincan, Erzurum ve Kars İlleri Yüzey Araştırmaları", *22. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 189-200.
- Ceylan, A. (2005_b). "The Erzincan, Erzurum and Kars Region in the Iron Age", *Anatolian Iron Ages V*, London, 21-29.
- Ceylan, A. (2008). *Doğu Anadolu Araştırmaları- Erzurum, Erzincan, Kars, Iğdır 1998-2008*, Erzurum.
- Childe, V.G. (1952). *New Light on the Most Ancient East*, New York.
- Çilingiroğlu, A. (1983). "Urartu Sur Duvarları Üzerine Düşünceler", *Arkeoloji ve Sanat Dergisi-II*, 28-37, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Çilingiroğlu, A. (1994). *Urartu Tarihi*, İzmir.
- Darkot, B. (1977). "Erzurum", *İslam Ansiklopedisi-33*, 340-357.

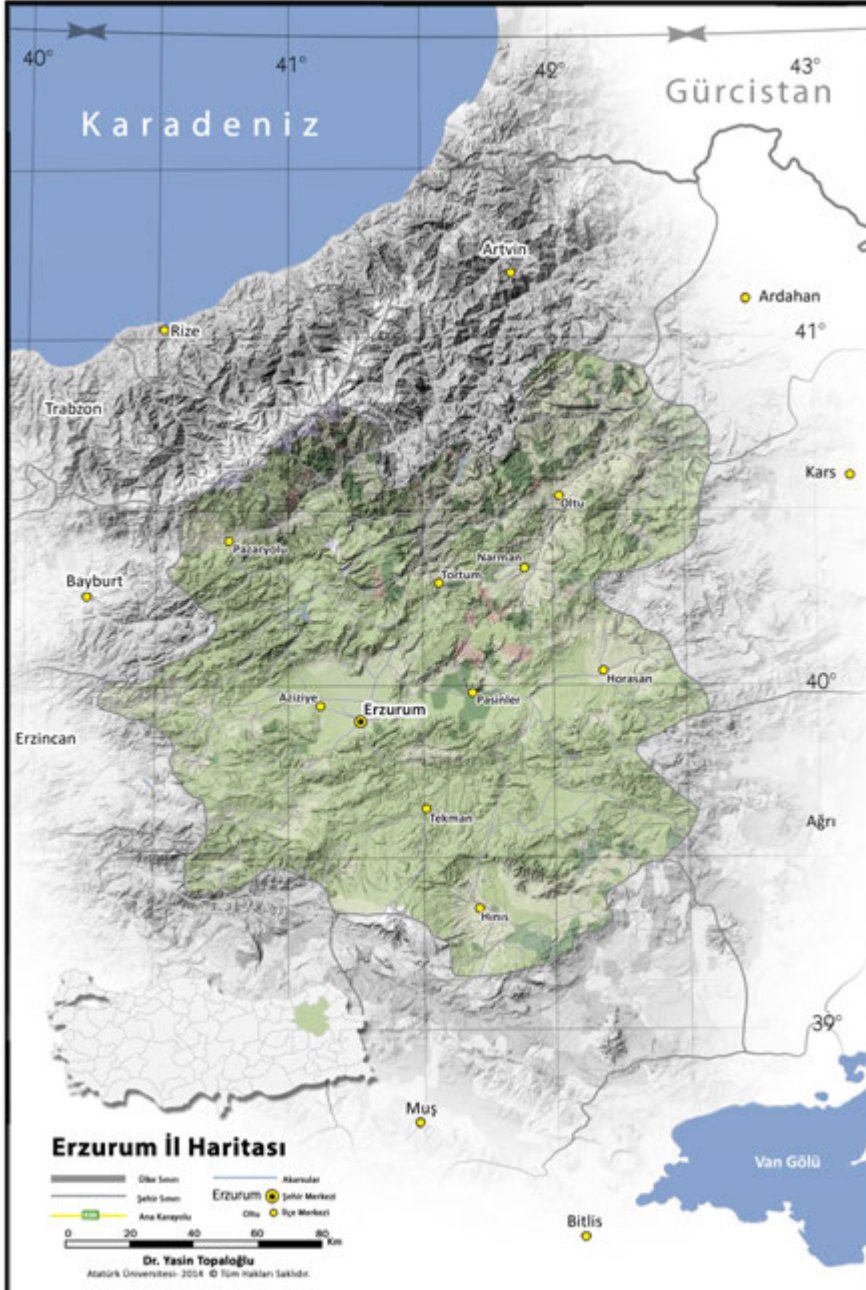
- Doğanay, H. (1983). Erzurum'un Őehirsel Fonksiyonları ve Başlıca Planlama Sorunları, Atatürk Üniversitesi Basılmamış Doçentlik Tezi, Erzurum.
- Doğanay, H. (1988). *Erzurum'un Genel Coğrafya Özellikleri*, Erzurum.
- Dyson, (1968). 1968 “The Archaeological Evidence of the Second Millennium B.C. on the Persian Plateau”, *The Cambridge Ancient History-II*, 14-16.
- Dyson, (1973). “The Archaeological Evidence of the Second Millennium B.C. on the Persian Plateau”, *The Cambridge Ancient History-2/1*, (ed. Edward), Cambridge, 686-715.
- Eriñç, S. (1953). *Doğu Anadolu Coğrafyası*, İstanbul.
- Erkmen, M.- A. Ceylan (2003). “Pasinler Kalesi Kazısı 2001”, *13. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara 17-28.
- Erzen, A. (1979). *Doğu Anadolu ve Urartular*, İstanbul.
- Eyice, S. (1971). *Malazgirt Savaşını Kaybeden IV. Romanos Diogenes*, Ankara.
- Friedrich, J. (1930). "Staatsverträge Des Hatti-Reiches II", *Mitteilungen Der Vorderasiatische- Ägyptischen Gesellschaft- 34/1*, Berlin, 96-169.
- Girgin, M.-İ. Bulut, - C. Sevindi, (2001). "Türkiye'deki Karayolu Geçitleri", *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi-27*, Erzurum, 89-109.
- Gündoğdu, H. (2000). *Kaleler ve Kuleler Kenti Ardahan*, Ankara.
- Gündoğdu, H. (2001). *Tarihi Kalıntıları ile Çıldır*, Ankara.
- Gürsoy, C. R. (1974). “Türkiye'nin Tabii Yolları” *Türk Coğrafya Dergisi XXII-XXIII*, 24-30.
- Harmankaya, S.-O. Tanındı (1996). *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri-1 (TAY-1)*, İstanbul.
- Herodotos, *Herodot Tarihi*, (çev. M. Ökmen),1983, İstanbul.
- IŞıklı, M. (2011). *Doğu Anadolu'da Erke Transkafkasya Kültürü*, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. H.(1972). *Selçuklu Tarihi*, İstanbul.

- Karaosmanoglu, M. (2011). "Erzincan Altintepe Kalesi-Erzincan Altintepe Fortress" *Urartu, Doğu'da Değişim* (ed. K. Köroglu-E. Konyar), İstanbul, 366-373.
- Karaosmanoglu, M.-B. Can-H. Korucu, (2008). *Altintepe Urartu Kalesi 2006 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları*" 29. Kazı Sonuçları Toplantısı-I, Ankara, 497-514.
- Karaosmanoglu, M.-H. Korucu-M. A. Yılmaz, (2010). *Altintepe Kazı ve Onarım Çalışmaları, Erzincan*.
- Karaosmanoglu, M.-H. Korucu, (2012). "The Apadana of Altintepe in the Light of the Second Season of Excavations" *Ancient Near Eastern Studies Supplement 39, Anatolian Iron Ages 7*, (ed. A. Çilingiroglu and Antonio Sagona), 131-148, Paris.
- Karaosmanoglu, M.-M. A. Yılmaz, (2009). "Altintepe Urartu Kalesi 2007 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları-Tapınak ve Batı Odalarındaki Çalışmalar" 30. Kazı Sonuçları Toplantısı-I, Ankara, 120-122.
- Kınal, F. (1962). *Eski Anadolu Tarihi*, Ankara.
- Konukçu, E. (1989). *Şehri Mübarek Erzurum*, Ankara.
- Konukçu, E. (1992). *Selçuklulardan Cumhuriyete Erzurum*, Ankara.
- Konyalı, İ. H. (1960). *Erzurum Tarihi*, İstanbul.
- Korucu, H. (2012). *Erzincan Altintepe Urartu Kalesi ile Yakın Çevre Yerleşimleri Tunç ve Demir Çağlar Seramiği*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Koşay, H. Z. (1943). "Karaz Sondajı", *III. Türk Tarih Kongresi*, Ankara, 165-169.
- Koşay, H. Z. (1959). "Erzurum-Karaz Kazısı Raporu", *Bellekten 91*, Ankara, 349-413.
- Koşay, H. Z. (1974). "Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi" *50. Yıl Armağanı I*, 39-64, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Koşay, H. Z. (1984). *Erzurum ve Çevresi Dip Tarihi*, Ankara, 1984.

- Koşay, H. Z. –K. Turfan, (1959). "Erzurum Karaz Kazısı Raporu". *Belleten* 23/91, Ankara.
- Koşay, H. Z. –H. Vary, (1964). *Pulur Kazısı 1960 Mevsimi Çalışmaları Raporu 1960*, Ankara.
- Kozbe G.- A. Ceylan- Y. Polat- T. Sivas- H. Sivas- I. Şahin- D. Tanrıver (2008). *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri-(TAY-6a-b) Demir Çağları*, İstanbul.
- Kretzschmer, F. (2000). *Antik Anadolu'da Mimarlık ve Mühendislik*, çev. Z. İlkelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kökten, İ.K. (1943). "Karaz Sondajı", *Türk Tarih Kongresi- 3*, Ankara, 165-169.
- Kökten, İ.K. (1943_a). "Kars'ın Tarih Öncesi Hakkında İlk Kısa Rapor" *Belleten* VII/27, Ankara, 601-613.
- Kökten, İ.K. (1943_b). "Doğu Anadolu Kars Bölgesinin Tarih Öncesi Araştırmalarına Dair İl Not", *DTCFD* 1/2, Ankara, 119-121.
- Kökten, İ.K. (1944). "Orta, Doğu ve Kuzey Anadolu'da Yapılan Tarih Öncesi Araştırmalar" *Belleten* VIII/32, Ankara, 659-680.
- Kökten, İ.K. (1945). Kuzey-Doğu Anadolu Prehistoryasında Bayburt ve Çevresinin Yeri, *DTCFD-III-5*, Ankara.
- Kökten, İ.K. (1947). "Bazı Prehistorik İstasyonlar Hakkında Yeni Gözlemler" *DTCFD*. 5/2, Ankara, 223-235.
- Kökten, İ.K. (1948). "Kars'ın Tarih Öncesi", *Türk Tarih Kongresi- 3*, Ankara, 194-204.
- Kökten, İ.K. (1953). "1952 yılında yaptığım Tarih Öncesi Araştırmalar Hakkında", *DTCFD* 1-4, 11/ 2-4, Ankara, 177-209.
- Kökten, İ.K. (1971-1972). "Kars ve Çevresinde Dip Tarih Araştırmaları Yazılıkaya Resimleri", *Atatürk Konferansları V*, Ankara, 95-104.
- König, F.W. (1955-57). *Handbuch Der Chaldäischen Inschriften*, Osnabrück.
- Ksenophon, *Anabasis, Onbinlerin Dönüşü* (çev. T. Gökçöl), 1984, İstanbul.
- Lang, D.M. (1970). *Armenia-Cradle of Civilization*, London.
- Lehmann-Haupt, C.F. (1928). *Corpus Inskriptionen Chaldicarum I*, Leipzig.

- Lehmann-Haupt C.F. (1931). “Armenien Einst und Jetzt” Armenien 2, Berlin.
- Melikishvili (1960). *Urartskie Klinoobraznye Nadpisi*, Moskva: Akademija Nauk SSSR
- Naumann, R.(2007). *Eski Anadolu Mimarlığı*, çev. B. Madra, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özdoğan, M. (1996). “Kulübeden Konuta: Mimarlıkta İlkler”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, (Ed. Y. Sey), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Özgüç, T.(1961). “Altın-tepe Kazıları-Excavations Altın-tepe”, *Bulleten XXV / 98*, Ankara, 253-290.
- Özgüç, T. (1969). *Altın-tepe II*, Ankara.
- Özgüç, T. (1974). “The Decorate Bronze strip and Plaques from Altın-tepe”, *Mansel’e Armağan*, Ankara, 847-860.
- Payne, M.R. (1995). *Urartu Yazılı Belgeler Kataloğu*, (İstanbul Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Pehlivan, M. (1984). *En Eski Çağlardan Urartu’nun Yıkılışına Kadar Erzurum ve Çevresi*, (Atatürk Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü- Ögeleri, Tarihi ve Anlamı*, çev. E. Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sagona, A. (1999). “The Bronze Age-The Iron Age Transition in Northeast Anatolia: A View from Sos Höyük”, *Anatolian Studies* 49, 153-157.
- Sagona, A. (2000). “Sos Höyük and the Erzurum Region in Late Prehistory: A Provisional Chronology for Northeastern Anatolia Area”, *Anatolica XI Chronologies*, (ed. Marro and Hauptmann), Paris, 329-373.
- Saraçoğlu, H. (1989). *Doğu Anadolu Bölgesi*, İstanbul.
- Sevin, V. (1979). *Urartu Krallığının Tarihsel ve Kültürel Gelişimi*, (İstanbul Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası-Geographika XII-XIII-XIV*, (çev. A. Pekman), 1993, İstanbul.

- Şenyürek M. (1944). "Anadolu'da Bulunan İki Yeni Alete Paleolitik Alete Dair Bir Not", *Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, III/2,
- Tanrıverdi, İ. (2012). *Urartu Ordusu ve Savunması*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- Tarkan, T. (1974). "Ana Çizgileriyle Doğu Anadolu Bölgesi", *Atatürk Üniversitesi 50. Yıl Armağanı, Erzurum ve Çevresi*, Erzurum.
- Tekçam, T. (2007). *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tekin, O. (2010). *Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topaloğlu, Y. (2006). *Ardahan-Çıldır'da Tarihi ve Arkeolojik Araştırmalar*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Topaloğlu, Y. (2009). *Kuzeydoğu Anadolu'da Urartu'nun Tarihi ve Arkeolojik Mirası (Kalıntıları)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Lisans Tezi, Erzurum.
- Turan, O. (1971). *Selçuklular Zamanında Türkiye*, İstanbul.
- Turan, O. (1993). *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul.



Harita 1: Erzurum İl Haritası.



Foto. 1: Harami Kalesi Ana Kayaya Oyulmuş Sur Yatağı.



Foto. 2: K¼¼k¼¼đdarıř Kalesi Ana Kayaya Oyulmuş Sur Yatağı.



Foto. 3: Uzunahmet Kalesi Ana Kayaya Oyulmuş Sur Yatağı.



Foto. 4: Kapıkaya Kalesinde Farklı Büyüklükteki Taşların Bir Arada Kullanıldığı Sur Duvarı.



Foto. 5: Hanahmet Kalesinde Farklı Büyüklükteki Taşların Bir Arada Kullanıldığı Sur Duvarı.



Foto. 6: Uzunahmet Kalesi Sur Duvarlarından Bir Bölüm.



Foto. 7: Karakale Kalesindeki Balıksırtı Denilen Örgü Türündeki Sur Duvarı.



Foto. 8: Pasinler Kalesindeki Kiklopik Duvarda Geriye Doğru Eğim Verme Metodu.



Foto. 9: Şenyurt Kalesindeki Kiklopik Duvarda Geriye Doğru Eğim Verme Metodu.



Foto. 10: Yukarı Iğırbiğir Kalesindeki Sur Duvarının Genişliği ve İç Dolgu Malzemesi.



Foto. 11: Kapıkaya Kalesinin Günümüze Kadar Ayakta Kalmayı Başaran Yüksek Beden Duvarı.



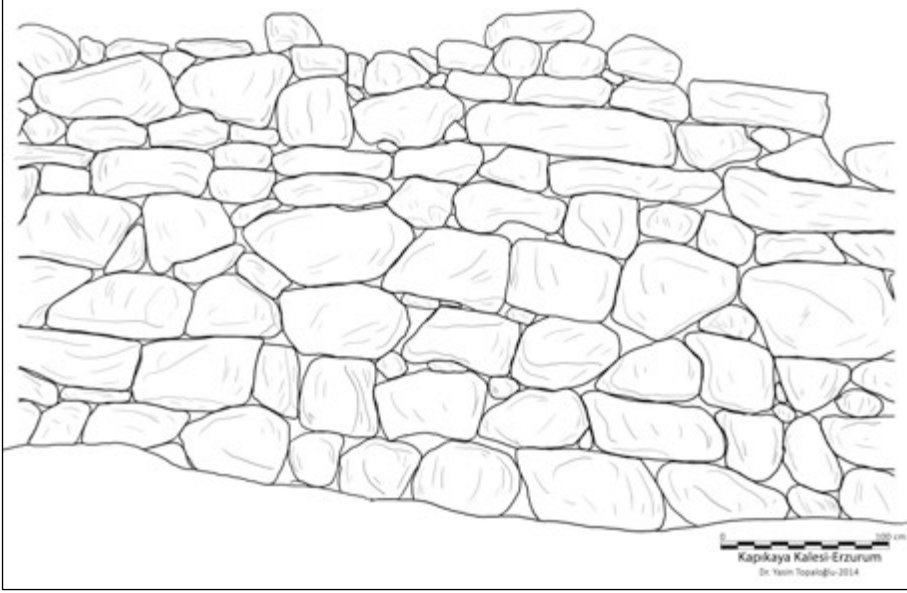
Foto. 12: Kapıkaya Kalesindeki Kurtin ve Bastiyonlar.



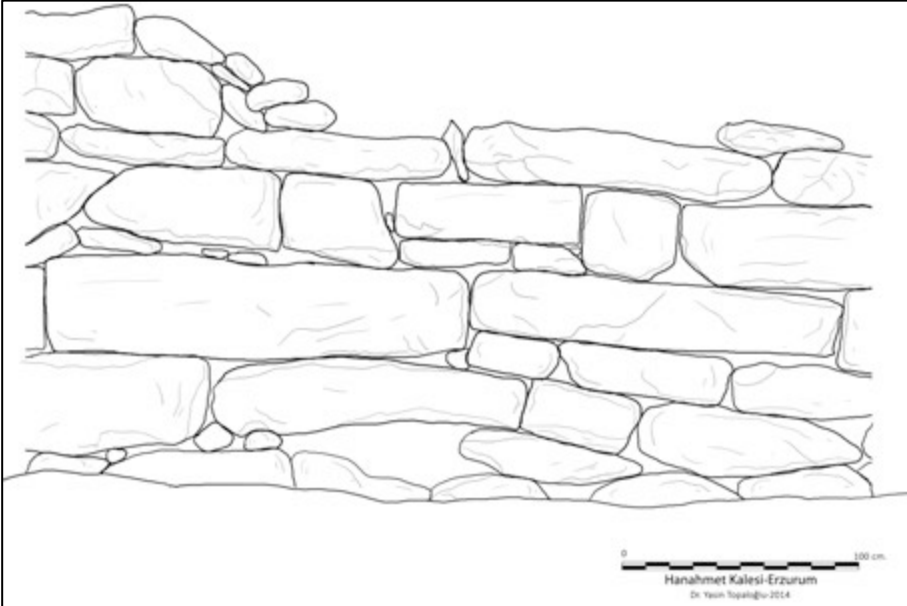
Foto. 13: Yukarı İğrıbıdır Kalesindeki Kurtin ve Bastiyonlar.



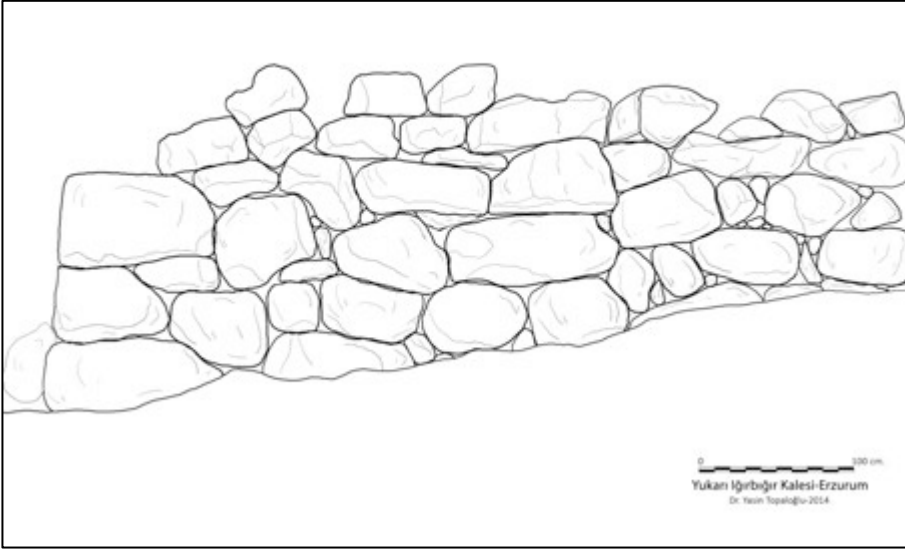
Foto. 14: Pirali Baba Kalesindeki Çift Sur Uygulaması.



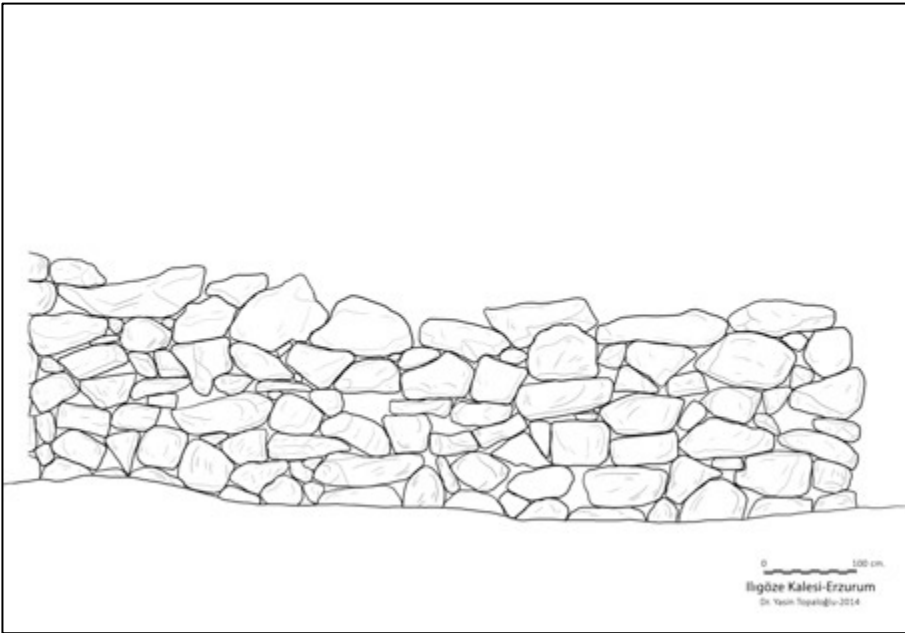
Çiz. 1: Kapıkaya Kalesi Sur Duvarlarının Çizimi.



Çiz. 2: Hanahmet Kalesi Sur Duvarlarının Çizimi.



Çiz. 3: Yukarı Iğrıbiğir Kalesi Sur Duvarlarının Çizimi.



Çiz. 4: Ilgöze Kalesi Sur Duvarlarının Çizimi.

KEMAH ve KEMAH KALESİ KAZILARI

Hüseyin YURTTAŞ

Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye
hyurttas@atauni.edu.tr

Haldun ÖZKAN

Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye
hozkan@atauni.edu.tr

Zerrin KÖŞKLÜ

Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye
zkosklu@atauni.edu.tr

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

Arş.Gör., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye
muhammet.kindigili@atauni.edu.tr

Öz

2863 Sayılı Kanununun 35. Maddesi çerçevesinde Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Atatürk Üniversitesi adına Bakanlar Kurulu'nun 2010/721 sayılı kararı ile 2010 yılından itibaren Erzincan İli Kemah İlçesi Kemah Kalesi Kazısı Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ'ın başkanlığında yapılmaktadır. Kemah Kalesi Kazısı çalışmalarında, Kale Yolu ve Muhafız Odaları, Bey Camii, Hamam Yapısı ve Yürüme Yollarının Açılması çalışma alanları olarak belirlenmiştir. 2012 yılında Saray Hamamının güneybatısındaki kubbeli mekânda 198 parça tam olmayan el yazması ve matbu Kuran-ı Kerimler ve çeşitli konularda yazılmış kitap parçaları bulunmuştur. Ayrıca çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçaları ile geometrik, bitkisel, yazılı ve hayvan figürlü olmak üzere bir kısım alçı parçaları ele geçirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kemah, Kemah Kalesi, Bey Camii, Saray Hamamı.

Kemah and Excavations of Kemah Castle

Abstract

Kemah Castle Excavation has been continuing under the direction of Professor Dr. Hüseyin YURTTAŞ since 2010, due to article 35 of the law number 2863, and with the permission verdict of Ministry Council number 2010/721, in connection with the Ministry of Culture and Tourism and Atatürk University. Castle Road, Guard Rooms, Bey Mosque, Structure of Hamam, and opening the Routes of Walkways are determined as workspaces in Kemah Castle Excavation. 198 pieces of both manuscript and published Holly Qur'an, and books written in various issues were found in domed area of the south-west side of Palace Hamam in 2012. Besides, a lot of pieces of glazed and unglazed ceramics, and gypsum parts in geometric size and shapes with animal figures were also found out during the excavation.

Keywords: Kemah, Kemah Castle, Bey Mosque, Structure of Hamam.

Bölgede yapılan araştırmalara dayanılarak Kemah'ın tarih öncesi döneminin Paleolitik Çağa kadar indiği düşünülmektedir¹. Kemah bölgesinin tarih öncesi hakkındaki bilgiler Karaz Kültürü ile kesinlik kazanmaya başlar. Kemah ve çevresi (Erzurum ve Erzincan arasında kalan bölge) Hitit çivi yazılı kaynaklarında Hayaşa adıyla anılmaktadır. Kemah, Asur kaynaklarında zaman zaman Nairi konfederasyonunun toprakları içerisinde bahsedilmektedir. Urartu kralı II. Arğişti (M.Ö. 714-685) devrinde, Kemah

¹ Kemah ve çevresi için seçilen kaynakça: İ. Şahin, "Kemah" Mad., TDV İslam Ansiklopedisi, C. 25, Ankara, 2002, s. 219-220; H. Z. Koşay, "Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi", 50. Yıl Armağanı: Erzurum ve Çevresi I, Erzurum, 1974; A. Erzen, Eastern Anatolia and Urartians, İstanbul, 1979; İ. Miroğlu, Kemah Sancağı ve Erzincan Kazası (1520-1566), Ankara, 1990; Garstang-O. R. Gurney, The Geography of the Hitite Empire, London, 1969; M. Salvini, Nairi e Ur(u)atri, Roma, 1967; D.D. Luckanbil, Ancient Records of Assyria and Babylonia, I, Chicago, 1926; E. Will, Historie Politique du monde Hellenistique, II, Nancy, 1967; İbnü'l Esir Tarihü'l-Kâmil, (Çev. Tornberg), Upsala-Leyden, 1851-1876, III; Al-Balâzurî, Fütuhu'l-Buldan, (Çev. De Goeje), Leiden, 1866; O. Turan, Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi, İstanbul, 1973; M.H.Ymanç, Türkiye Tarihi, Selçuklular Devri, I Anadolu'nun Fethi, İstanbul, 1944; O. Turan, Selçuklular Zamanında Türkiye, İstanbul, 1971.

ve Erzincan yöreleri Urartu Devletine dahil edilmiştir. Medleri takiben Perslerin Doğu Anadolu'ya hâkim olmaları ile Kemah-Erzincan yöresi dahil ve Doğu Anadolu'nun büyük bir kısmı, XIII. Satraplık bölgesine katılmıştır. Roma hâkimiyetindeki bölge, Roma, Part Krallığı ve yerli krallıklar arasındaki mücadelelerde, bir kilit noktası olmuştur. İslam ordularının bölgeyi fethi ise 723-724 yılında gerçekleştirilmiştir. Sonraki yıllarda Kemah ve çevresi Müslümanlarla Bizanslılar arasında sık sık el değiştirmiştir.

1071 Malazgirt Zaferinden kısa bir süre sonra Emir Mengücek, Erzincan, Kemah ve çevresini fethetmiştir. Emir Ahmet Mengücek Gazi, Mengücek Beyliğini kurarak, müstahkem bir kaleye sahip olması dolayısıyla, Kemah'ı merkez yapmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti sultanlarından I. Alaeddin Keykubad, 1228 Kemah'ı ülkesine dahil etmiştir. Kemah, Moğol istilası sonrasında İlhanlıların ve daha sonra 1379'da Eretna Oğullarının eline geçmiştir. Kemah, Mutahharten, ve Kadı Burhanettin Ahmet arasındaki mücadeleler sonrasında ise Yıldırım Bayezid, Erzincan ve Kemah üzerine yürüyerek buraları hâkimiyeti altına almıştır. Kemah daha sonra 1467'de Akkoyunlu, 1507'de Safevi hâkimiyetine girmiştir. Kemah ve çevresindeki Osmanlı hâkimiyeti, 19 Mayıs 1515'de Yavuz Sultan Selim Döneminde gerçekleştirilmiş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar devam etmiştir.

Kemah ve çevresindeki kültür varlıklarından günümüzde varlığını koruyanlar daha çok Ortaçağ ve Yeniçağdan kalan dini mimarlık örnekleridir. Bunların başında Kemah şehir merkezindeki Mengücek Gazi Türbe ve Zaviyesi ile Gülabi Bey Camii gelmektedir². Genel olarak XII.-XIII. yüzyıl eseri olarak kabul edilen Mengücek Gazi Türbesi adeta şehrin kale ile birlikte sembolü olmuştur. İçten silindirik, dıştan sekizgen planlı yapı, döneminin kendi grubu için önde gelen temsilcilerindendir. Türbe, mimarisi ve tuğla süslemesi ile olduğu kadar cenazelik katında cam sanduka içerisinde muhafaza edilen mumyalanmış haldeki ceset ile de oldukça bilinen bir örnektir.

Kemah'ın simge yapılarından birisi de 1347 tarihli Gülabi Bey Camiidir. Kemah ve çevresindeki ahşap tavanlı cami grubunun en önemli

² Mengücek Gazi Türbe ve Zaviyesi ile Gülabi Bey Camii için bkz: Özgüç, 1962: 326; Aslanapa, 1973: 125; Tuncer, 1986: 108; Önköl, 1996: 53; Kurt, 1997: 61

temsilcilerinden biri olan bu cami, şehrin merkezi konumundaki Çarşı Mahallesinde bulunan meydanın da tam ortasında yer almaktadır. Ahşap işçiliği ve Batılılaşma dönemi süslemeleri ile Gülabi Bey Camii, çevre köylerdeki birçok ahşap destekli ve tavanlı camilerin de öncüsü olma özelliğine sahiptir.

Kemah İlçe merkezinde (Foto. 1) İlhanlı Dönemi eseri olarak kabul edilen Togay Hatun ve Gözcü Baba Türbeleri diğer mimarlık anıtları olarak günümüzde varlıklarını koruyabilmiş örnekler arasındadır. Kemah'a bağlı köylerde cami dışında özellikle Ortaçağ'dan kalma birçok kale ve kilise de bulunmaktadır. Bu yapıların birçoğu terkedilmiş ve harap bir haldedir.

Kemah Kalesi (Foto. 2-3) Kazısı çalışmalarında, **Kale Yolu ve Muhafız Odaları, Bey Camii, Hamam Yapısı ve Yürüme Yollarının Açılması** çalışma alanları olarak belirlenmiştir (Çizim 1).

Kale Yolu Çalışmaları: Kemah Kalesi kazı çalışmalarındaki ilk çalışma alanını, güvenliğinin sağlanmasından sonra kale yolu oluşturmuştur. 92.80 m.'lik yol güzergâhındaki yapılan çalışmalarla I. kale kapısının hemen kuzeyinde, girişin iki yanındaki 1.43x3.82 m. ve 3.37x3.55 m. ölçülerindeki muhafız odaları, II. kale kapısının güneyindeki 0.80 m. genişlikte üç basamak ortaya çıkarılmıştır (Foto. 4-5).

Bey Camii Çalışmaları: Kaledeki ikinci çalışma alanı 2011 sezonunda batı cephesi ve mihrabı ortaya çıkarılan Bey Camiidir (Çizim 2), (Foto. 6-11). Bu alan, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde Bey Camii adıyla bahsettiği taş minareli caminin bu yapı kalıntısı olabileceği düşüncesiyle aynı şekilde adlandırılmıştır. 2012 yılı çalışmalarıyla beraber caminin 22x11 m. ölçülerindeki iç mekânı ortaya çıkarılmıştır. Bu mekanda biri doğuda silindirik, ikisi dikdörtgen olmak üzere üç sütun kaidesi bulunmuştur. Doğu duvarını oluşturan kayalık alan düzensiz olarak uzanmaktadır. Kaya yüzeyinde şekillenen ara ara doğal, küçük oylumlanmalar görülmektedir.

Güney duvarı ortasında beş köşeli mihrap yer alır. Köşeleri profilli olan mihrabın iki sıra sağlam kalmış kesme taş örgüsüne ulaşılmıştır. Mihrap çevresinde yapılan çalışmada mihraba ait iki büyük taş ile, bir kırık taş parçası ele geçirilmiştir. Büyük taş parçalarından biri profilli olup, diğeri üzerinde üç servi ağacı motifinin işlendiği görülmüştür. Yapılan kazılarla

13.80 m. uzunluğunda ve çapraz uzanan kible duvarının güney yüzü ortaya çıkarılmıştır.

Minarenin doğusunda yapılan çalışmada zemin seviyesine kadar ulaşılmıştır. Minareden 0.40 m. uzaklıkta bulunan cami kapısının yan söveleri 0.60 m. yüksekliğe kadar sağlam olarak tespit edilmiştir. Kapı eşiği yekpare kesme taştan yapılmıştır. Burada duvarların alçı kaplı olduğu görülmüş, minarenin kuzeyinde batıdan doğuya doğru moloz taş örgülü dört basamak belirlenmiştir. Girişin hemen önündeki kare biçimli sahanlığın kuzeydoğusunda ana kayanın tıraşlanmasıyla oluşturulmuş 0.30 m. yüksekliğinde ve 1.16 ve 0.97 m. ölçülerindeki iki basamakla camiye bu yöndeki ulaşımın sağlandığı anlaşılmıştır.

Harimin kuzey doğusunda 1.70 m. genişliğinde ve 4.75 m. uzunluğunda bir alanın varlığı belirlenmiş, bu bölümün kuzeyinde ana kayanın tıraşlanarak basamaklı hale getirildiği görülmüştür.

Minare, caminin kuzeybatısında bulunmaktadır. Minarenin alt kesiminde kalan kesme taşların birbirine demir kenetlerle bağlandığı tespit edilmiştir.

Yapılan kazı çalışmaları ile ortaya çıkarılan caminin yukarıda tespit edilen bulgulardan hareketle; kuzey güney doğrultusunda ahşap sütunlara oturan üç sahınlı bir cami olduğu söylenebilir. Mengücekoğullarının ilk başkenti olan Kemah Kalesinde bu döneme ait bir caminin inşa edilmiş olması muhakkaktır. Saray alanı olarak düşünülen Kemah Kalesinin kuzeybatı köşesine yakın konumdaki Bey Camiinin yeri Mengüceklî Döneminde inşa edilecek bir cami için ideal bir mevkidedir. Minaresinin kargir oluşu ve bu yönüyle Evliya Çelebi Seyyahatnamesinde zikredilmesi bu düşünceyi destekler mahiyettedir. İlk inşa edildiği dönemden günümüze gelinceye kadar geçirmiş olduğu safhaları belirlemek net bir şekilde belirlemek mümkün olmasa da elde edilen buluntular caminin plan düzenlemesi ve malzemesi ile pek fazla değişikliğe uğramadığını ortaya koymaktadır. Kemah ve çevresi köylerinde günümüzde de mevcut olan camilerin genel görünüşleri ve plan anlayışları dikkate alındığında yaklaşık 800 yıl içerisinde yöredeki cami mimari anlayışının pek fazla değişmediğini söylememize imkân vermektedir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen restitüsyon denemesi geçmişte ve günümüzde mevcut bölge camileri dikkate alınarak yapılmıştır (Çizim 3-5).

Yürüme Yolları Çalışmaları: Kaleyi gezenlerin, Tanasur Çayına inmesini sağlayan su tünellerine ulaşım kolaylığını sağlamak ve kale içerisinde kolay gezinmelerini temin etmek için, toplam dört güzergâh halinde yaklaşık 1250 m. uzunluğunda yürüme yolu açılmıştır. Yolların sağında ve solunda 10 m. aralıklı yerleştirilen ahşap kazıklarla hem yolların sınırı belirlenmiş hem de kazıklar arasına gerilen emniyet şeritleri ile güvenliğin sağlanması amaçlanmıştır (Foto. 12).

Kemah Kalesinin doğu kesiminde yer alan suya iniş tünelleri günümüzde mevcut olmakla birlikte gerek depremler sonucu yer yer çöküntüler oluşması, gerekse kaleyi oluşturan doğal kayanın çürük kireç taşında meydana gelmesi bu tünellerin zarar görmesine neden olmuştur. Kale üst kesimi ile Tanassur Deresi arasındaki yaklaşık 50-60m. lik yükselti farkı yaklaşık 350m. uzunluğundaki yer yer eğimli yer yerde merdivenle oluşturulan uzun bir yolla katedilmiştir. Bu tünellerin yapılacak temizlik ve onarım çalışmaları ile turizme kazandırılması büyük önem arz etmektedir. Kemah Kalesini cazip kılan en önemli mimari unsurlardan birisi bu tünellerdir. Ancak gerekli restorasyon çalışmaları yapıncaya kadar olumsuz herhangi bir durumun yaşanmaması için gerekli uyarı levhaları konulmuş, koruma bantları çekilerek geçici güvenlik tedbirleri kazı ekibi tarafından alınmıştır (Foto. 13-14).

Hamam Çalışmaları: Saray Hamamı olarak adlandırılan yapı, Bey Camiinin kuzeybatısında camiye yaklaşık 55 m. mesafede bulunmaktadır. Yapılan kazı çalışmalarıyla soyunmalık, ılıklik, sıcaklık ve külhan bölümleri ortaya çıkarılmıştır (Çizim 5), (Foto. 15-19).

Soyunmalık: Yapılan kazı çalışmaları ile 7.5x10.60 m. ölçülerinde soyunmalık bölümü ortaya çıkarılmıştır. Bu bölümünün girişi doğu cephede 0.90 m. genişliği ile tespit edilmiştir.

Ilıklık: Soğukluğun kuzeybatısındaki giriş ile ılıklik olarak da nitelendirebileceğimiz bir mekâna ulaşılmaktadır. Daha batıda bulunan toprak hafriyatın tahliyesinin mümkün olabilmesi için bu alandaki kazı çalışmaları ilerleyen dönemlerde gerçekleştirilmek üzere sonlandırılmıştır.

Sıcaklık: Ilıklığın kuzeyinde üst örtüsü yıkılmış 3.30x3.82 m. ölçülerinde bir mekân, kuzeybatısında tonoz örtülü 2.50x3.70 m. ölçülerinde bir başka alan yer alır. Buranın batısında pandantif geçişlere sahip kubbe ile örtülü 3.80x3.80m. ölçülerinde bir bölüm ile güneybatısında tromp geçişli

kubbe ile örtülü 3.80x3.80 m. ölçülerinde diğer bir mekân bulunur. Ilıklığın kuzeyindeki ve kuzeybatısındaki bölümlerde döşemenin, üst örtünün yıkılması sebebi ile çöktüğü tespit edilirken, yürüme alanından -3.30 m. derinliğe ulaşıldığında, hamama külhandan gelen sıcak hava ile zeminden ısıtılmasını sağlayan tuğla ve taş malzemeli ayaklar ortaya çıkarılmıştır. Aynı sistem bu mekanın batısındaki tonoz örtülü mekanın döşemesinin altında da belirlenmiştir.

Külhan: Sıcaklığın kuzeyinde, kazanın olduğu bölüm ve suyun depolandığı kısım olmak üzere külhan bölümündeki kazı çalışmaları hamam kazısının son ayağını meydana getirmektedir. Bu alanın sınırlarının tespiti ile çalışmalar sonraki kazı sezonunda devam edilmek üzere sonlandırılmıştır.

Hamamın doğusunda ortaya çıkarılan suyolunun, hamamın su ihtiyacının kalenin güneyinden sarnıçla veya kaynaktan künklerle getirilmesiyle sağlandığı düşünülmektedir. Buna benzer kaynaktan su getirme yöntemi batman /Hasankeyf İlçesi kalesi içinde söylenmektedir. Bugünkü durumu ile kale içerisinde bir su kaynağı mevcut değildir. Yüzlerce evin ve sarayın su ihtiyacının taşıma su ile karşılanması son derece güçtür. Özellikle hamamın doğusunda ortaya çıkarılan künklerin varlığı hamama suyun getirildiğine işaret etmektedir. İlerleyen tarihlerde yapılacak kazı çalışmalarında künklerin takip ettiği güzergah ortaya çıkarılırsa hamam suyun getiriliş yolu da netlik kazanacaktır. Kazısı yapılan hamam Bey Camiinde olduğu gibi saray alanına yakın bir konumdadır. Sarayın sınırları net olarak belirlenememiş olsa da hamamın bu alan içerisine yer almış olması mümkündür. Bu nedenle hamam yapısını da Mengücekoğulları Dönemi ile ilişkilendirmek olasıdır. Kazı sonucu ortaya çıkan hamam planı doğrultusunda bu yapı ile ilgili restitüsyon çalışması yapılmış ilk inşasında olması gereken hali ortaya konulmaya çalışılmıştır (Çizim 6-9).

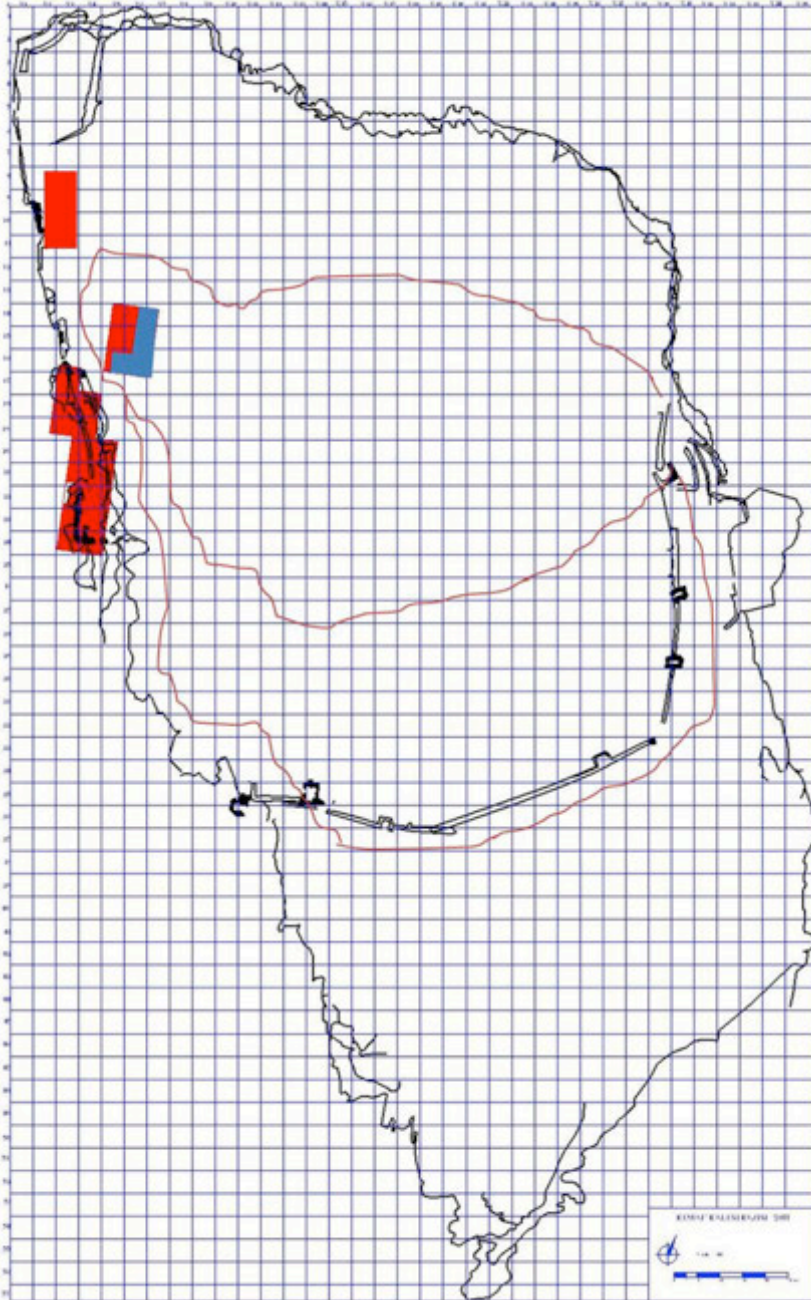
Buluntular: Ilıklığın güneybatısındaki kubbeli mekânın kuzeybatı köşesinde zeminden yaklaşık -2.00 m. aşağıda bir bohça içerisinde 198 parça tam olmayan el yazması ve matbu Kuran-ı Kerimler ve çeşitli konularda yazılmış kitap parçaları bulunmuştur. Bunların içerisinde XVI.-XVII. yüzyıllarda yazıldığı düşünülen Kanuni Sultan Süleyman döneminin ünlü hattatlarından Ahmet Şemseddin Karahisari ve talebesi Hasan Çelebi ekolüne ait olabilecek 37 varak Kuran-ı Kerim yer almaktadır. Muhakkak ve Reyhani hatlı Kuranı Kerim sayfalarının tahrip olan bir kaçı onarılarak Erzincan

Müzesine teslim edilmiştir. Yine parça buluntular içerisinde çoğunluğu XVIII.-XIX. yüzyıla ait bazısında tezhipli sayfalar bulunan bir kısmının kenar cetvelleri altın yaldızlı fakat tam olmayan Kuran-ı Kerimler bulunmaktadır. El yazması ve matbu olarak fıkıh, hadis, akaid ve ilmihal konulu kitaplarda yer almaktadır. Buluntuların büyük bir bölümü rutubet ve güveden zarar görmüştür. Eserlerin kurtarılması amacıyla ilk müdahale Kemah Kalesi kazı evinde yapılmış, daha sonra ise Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Kütüphanesinde restorasyon çalışmaları devam etmiştir (Foto. 20-21).

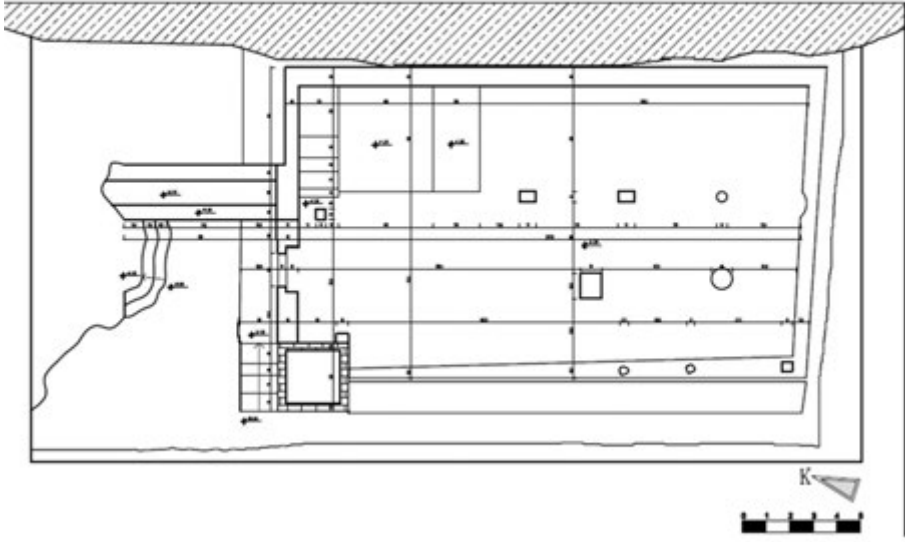
Çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçaları ele geçirilmiş, bunlardan büyük bir kısmı etüdlük malzeme olarak Erzincan Müzesine teslim edilmiştir (Foto. 22). Özellikle Bey Camii kazısında geometrik, bitkisel, yazılı ve hayvan figürlü olmak üzere bir kısım alçı parçaları ele geçirilmiş bunların temizlik ve bakımları yapılarak daha sonra değerlendirilmek üzere müzeye teslim edilmiştir (Foto. 23). Kazı esnasında elenen topraktan az sayıda korozyona uğramış sikke bulunmuş, bunlarda temizlenmek üzere müzeye gönderilerek koruma altına alınmıştır.

Kaynakça

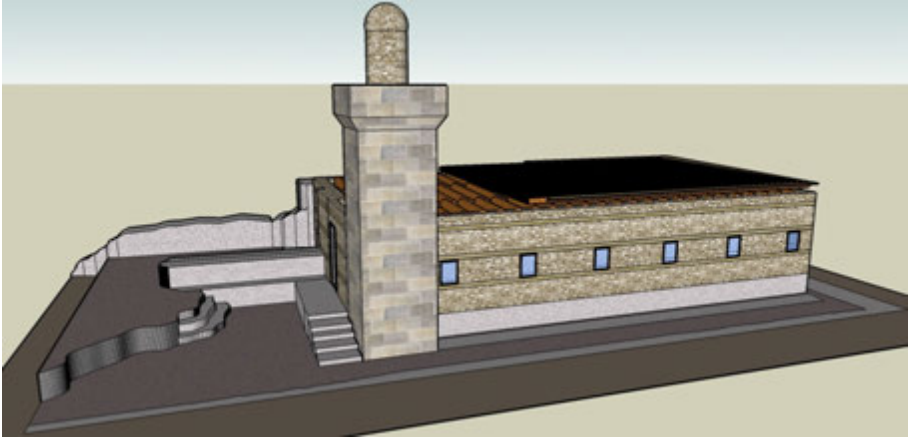
- Erzen, A. (1979). Eastern Anatolia and Urartians, İstanbul.
- Al-Balâzur (1866). Fütuhu'l-Buldan, (Çev. De Goeje), Leiden.
- Luckanbıl, D.D. (1926). Ancient Records of Assyria and Babylonia I, Chicago.
- Will, E. (1967). Historie Politique du monde Hellenistique, II, Nancy.
- Koşay, H. Z. (1974). Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi, 50. Yıl Armağanı: Erzurum ve Çevresi I, Erzurum.
- Önkal, H. (1996). Anadolu Selçuklu Türbeleri, Ankara.
- Miroğlu, İ. (1990). Kemah Sancağı ve Erzincan Kazası (1520-1566), Ankara.
- Şahin, İ. (2002). “Kemah” Mad., TDV. İslam Ansiklopedisi, C. 25, Ankara, 219-220
- İbnü'l Esir Tarihü'l-Kâmil, (Çev. Tornberg), Upsala-Leyden, 1851-1876, III.
- Garstang J.- Gurney O. R. (1969). The Geography of the Hitite Empire, London.
- Salvini, M. (1967). Nairi e Ur(u)atri, Roma.
- Yınanç, M.H. (1944). Türkiye Tarihi, Selçuklular Devri, I Anadolu'nun Fethi
- Aslanapa, O. (1973). Türk Sanatı, İstanbul.
- Tuncer, O. C. (1986). Anadolu Kümbetleri I (Selçuklu Dönemi), Ankara.
- Turan, O.(1973) Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi, İstanbul.
- Turan, O.(1971). Selçuklular Zamanında Türkiye, İstanbul.
- Özgüç, T. (1962). “Mengüceklilere Ait Bir Türbe”, Millerasası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 321-348.
- Kurt, Y. (1996). Kemah Kitabı “Bir Derkenar”, Ankara.



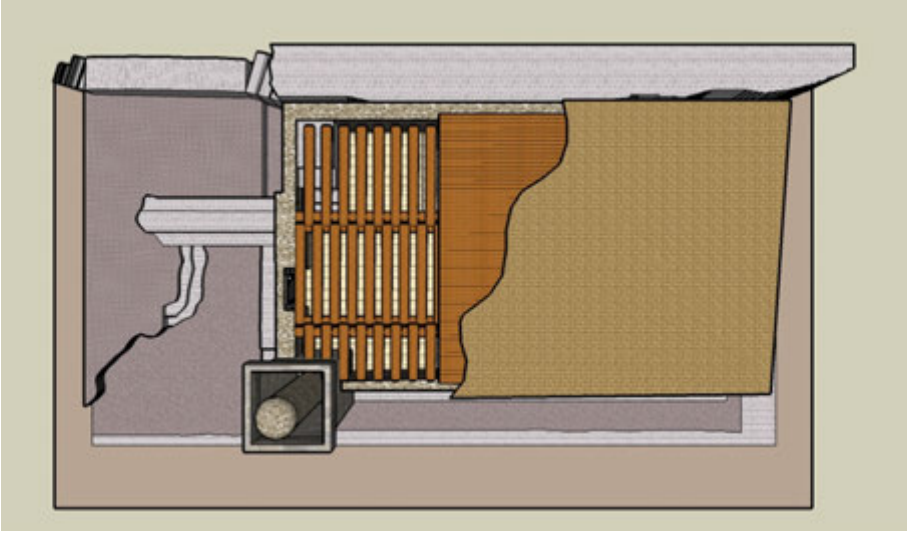
Çiz. 1: Kemah Kalesi.



Çiz. 2: Bey Camii Planı



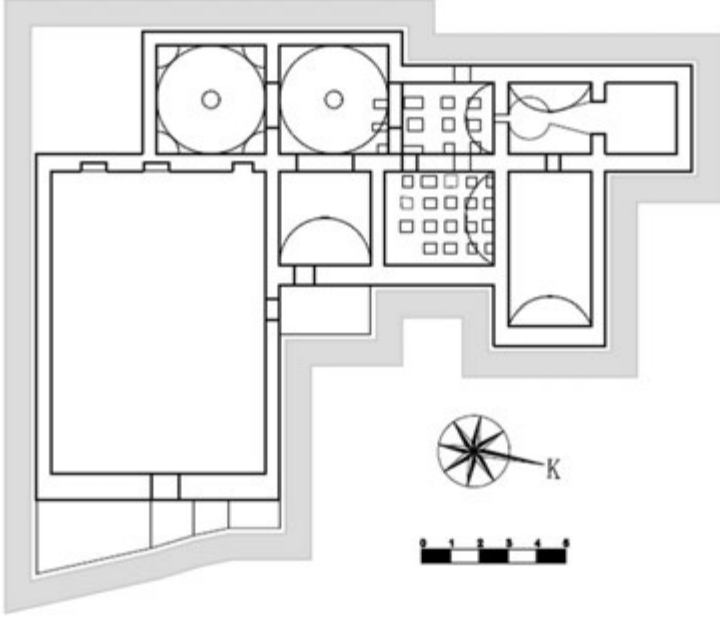
Çiz. 3: Bey Camii.



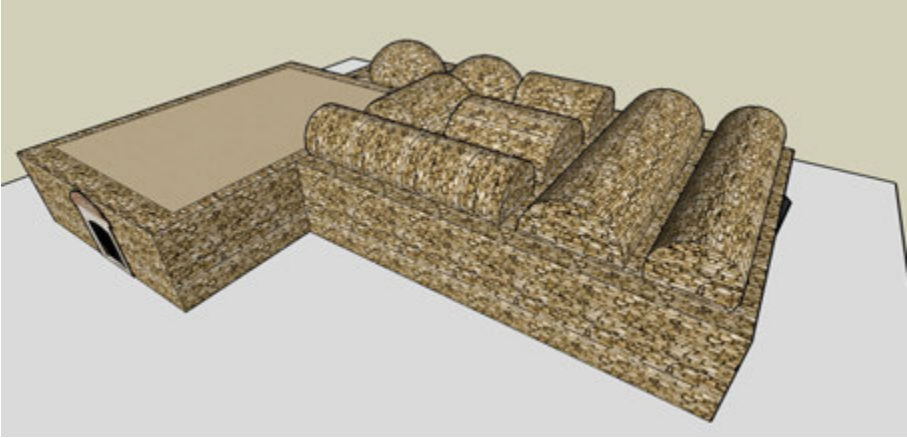
Çiz. 4: Bey Camii.



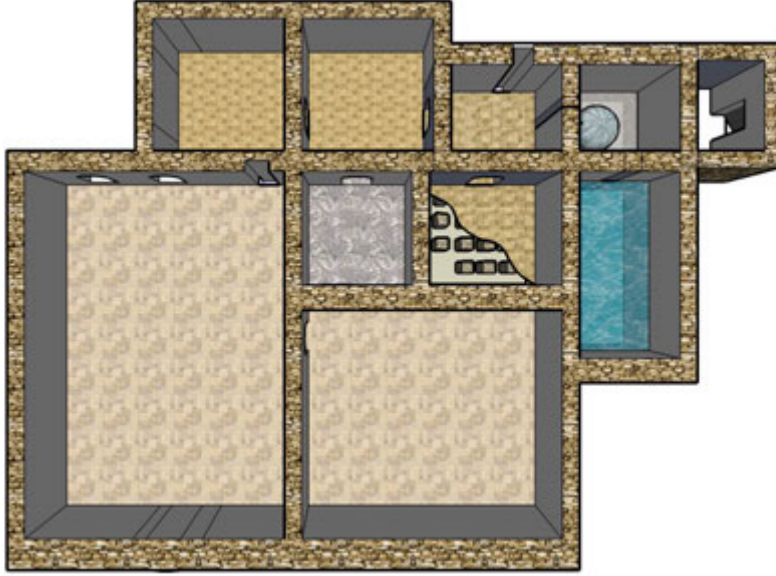
Çiz. 5: Bey Camii.



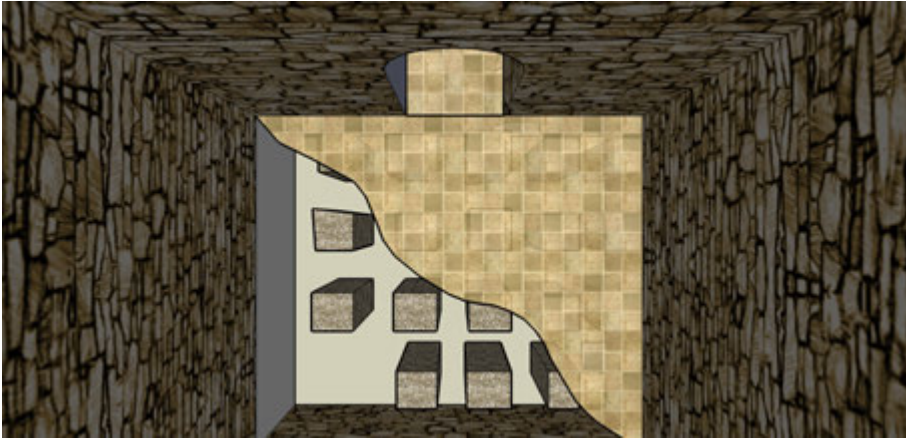
Çiz. 7: Saray Hamamı.



Çiz. 8: Saray Hamamı.



Çiz. 8: Saray Hamamı.



Çiz. 8: Saray Hamamı.



Foto. 1: Kemah.



Foto. 2: Kemah Kalesi.



Foto. 3: Kemah Kalesi.



Foto. 4: Kale Yolu.



Foto. 5: Kale Kapısı.



Foto. 6: Bey Camii.



Foto. 7: Bey Camii.



Foto. 8: Bey Camii.



Foto. 9: Bey Camii.



Foto. 10: Bey Camii.



Foto. 11: Bey Camii.



Foto. 12: Yürüme Yolları.



Foto. 13: Tüneller.



Foto. 13: Tüneller.



Foto. 14: Saray Hamamı.



Foto. 15: Saray Hamamı.



Foto. 16: Saray Hamamı.



Foto. 17: Saray Hamamı.



Foto. 18: Saray Hamamı.



Foto. 19: Yazma Eserler.



Foto. 20: Yazma Eserler.



Foto. 21: Seramik Buluntular.



Foto. 22: Alçı Buluntular.

