



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

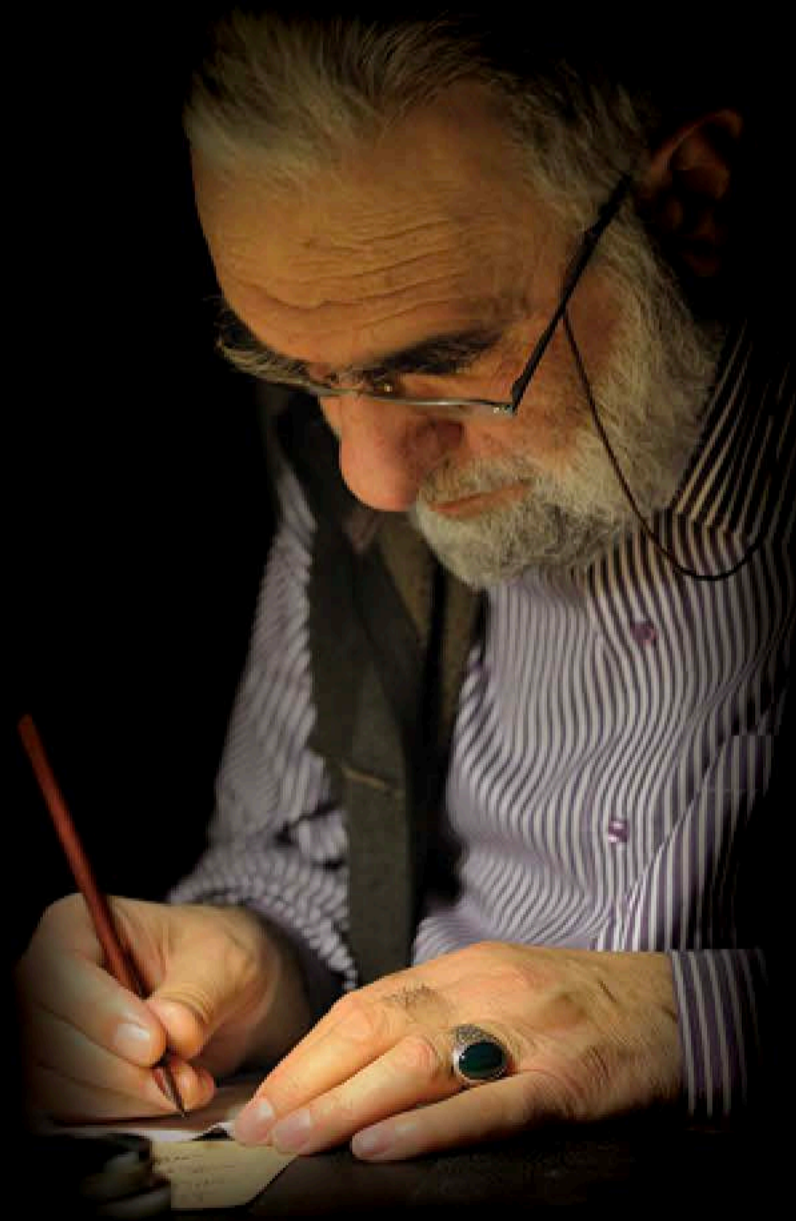


Yıl : 2016

Sayı : 37

ISSN : 1300-9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ



Hasan ÇELEBİ
ÖZEL SAYISI

ERZURUM - 2016

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

YIL: 2016

SAYI:37

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
DERGİSİ**

JOURNAL of the FINE ARTS INSTITUTE

"Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"

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

ERZURUM - 2016

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı/Number 37 Kış/Winter 2016

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

Sahibi / Owner

Yönetim Kurulu Adına
Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN

**İngilizce Editörü / Foreign
Language Editor**

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Yayın Yönetmeni / Editor

Yrd. Doç. Dr. Zerrin
KÖŞKLÜ

**Teknik Redaksiyon / Technical
Reduction**

Yrd. Doç. Dr. Muhammet L. KINDİĞİLİ

**Yayın Kurulu / Editorial
Board**

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

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Hilmi DİYARBAKIR

Yazışma Adresi / Correspondence

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

Dizgi / Typesetting
Muhammed Emin DOĞAN

Baskı / Press

Zafer Medya

Yenikapı Caddesi Kadioğlu Sokak Yakutiye/ERZURUM
0442 234 22 85



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,
Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM),
Tarafından İndekslenmektedir.

DERGİ HAKEM KURULU

Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM	(Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdulkadir YILMAZ	(Bayburt Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan DİLER	(Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet BEŞE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet SARI	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ÜNSAL	(Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ALYILMAZ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahri IŞIK	(Burdur Üniversitesi)
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Gonca İlbeyi DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşım KARPUZ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet İNBAŞI	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhittin SERİN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Naci İSPİR	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Necati GEDİKLİ	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Hafis YANIK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen Özkul FINDIK	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül 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	(İzmir Yüksek Tek. Enst.)

Prof. Dr. Selami ECE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Turgut KARABEY	(Erzincan Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN	(Ağrı İ.Ç. Üniversitesi)
Prof. Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökalp Nuri SELÇUK	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet IŞIKLI	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mete DEMİRBAŞ	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurettin KOÇHAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Selma ELYILDIRIM	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Yakup GÖKDAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf ÇETİN	(Ağrı İ.Ç. Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Korkmaz MERAL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT	(Pamukkale Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Cemal SEVİNDİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Hasan AKDAĞ	(Uşak Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER	(Samsun 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 yayınlanmakta 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 yayınlanır.

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

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.
2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.
4. Yayın için gönderilmiş çalışmaların 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 gerekmektedir.
7. Yazılar, sadece makalenin adı, yazarın akademik unvanı, görevi, bağlı olduğu kuruluşu, e-posta 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 yayın 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 kelimler 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 16 x 24 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

Yrd. Doç. Dr. Yusuf BİLEN

REÎSÜ'L-HATTATÎN HATTAT HASAN ÇELEBİ
Calligrapher Hasan Çelebi, the Head of Calligraphers
(9-34)

Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK

VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİVİNDE BULUNAN HADİCE
SULTAN'A AİT VAKFİYENİN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ
An Assessment of Hadice Sultan's Foundations at the Directorate of
Foundations Evaluated as Book Arts
(35-51)

Prof. Dr. Bilal SEZER

SİVEREKLİ OSMAN HULÛSİ PAŞANIN MEZARTAŞI KİTÂBESİ
Tombstone Inscription of Osman Hulûsi Pasha from Siverek
(52-59)

Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU-Arş.Gör. Mesut CEYLAN

TOKAT MÜZESİNDEKİ ROMA DÖNEMİ
PONTOS EYALETİ ŞEHİR SİKKELERİ
Roman Period Pontus Provincial Coins in Tokat Museum
(60-87)

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

SANATTAN EDEBİYATA MİNİMALİZM VE EDEBİ BİR UYGULAMA:
ANN BEATTIE'NİN "THE RABBIT HOLE AS LIKELY EXPLANATION"
Minimalism from Art to Literature and a Minimalist Approach to Ann
Beattie's "The Rabbit Hole As Likely Explanation"
(88-113)

Prof. Dr. Nevzat Hafis YANIK

ARAP ŞİİRİNDE GÖZ İMGESİ
The Image of Eye in Arabian Poetry
(114-143)

Doç. Dr. Korkmaz MERAL

YUNAN VE ROMA MEZAR STELLERİNİN GELİŞİMİ
Development of Greek and Roman Gravestones
(144-160)

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Çelebioğlu
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MENEKŞE
Violet in Classical Turkish Poetry
(161-182)

Öğr. Gör. Nihan Akdemir
MODA İLLÜSTRASYONUNDA ART DECO ETKİSİ
Art Deco Influence on Fashion Illustration
(183-197)

Yrd. Doç. Dr. Selman CAN-Y.L. Zeynep TUNÇ
ORTAKÖY CAMİİ KEŞF-İ EVVEL DEFTERLERİ
First Construction Notebooks of the Ortaköy Mosque
(198-239)

Yrd. Doç. Dr. Erkan ATAK
TOKAT YÖRESİNDEKİ AHŞAP MİNARELİ CAMİLER
The Mosques with Wooden Minarets in Tokat
(240-277)

Öğr. Gör. Özgür YENİ-Prof. Dr. Yusuf ÇETİN
KASTAMONU TAŞKÖPRÜ İLÇE MERKEZİNDE YERALAN
GELENEKSEL KAPI TOKMAKLARI
Traditional Door Knockers Existant in District
Center of Kastamonu Taşköprü
(278-298)

Araş. Gör. Elif EROL CEYLAN
URFA'DA ALMAN MİSYONERLERE AİT BİR ATÖLYE BİNASI
"BASMAHANE"
A German Missionary Factory Building at Urfa "Basmahane"
(299-315)

Yrd. Doç. Dr. Hasan BUYRUK
CLAVİJO VE PARROT SEYAHATNAMELERİNDE İĞDIR TUZLUCA
VE ÇEVRESİ
İğdir Tuzluca and its Surrounding in Travels of Clavijio and Parrot
(316-333)

REİSÜ'L-HATTATİN HATTAT HASAN ÇELEBİ

Yusuf BİLEN

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

Öz

Kur'an ilimlerini tahsil maksadıyla 1954'te İstanbul'a giden Hasan Çelebi, 1964 yılında Taşçı Yusuf Usta vesilesiyle Halim Efendi'den hüsn-i hat çalışmaya başladı. Yaklaşık dört ay Halim Efendi ile meşk eden Çelebi, Halim Efendi'nin vefatıyla bir müddet hocasız kaldıktan sonra Hamid Bey'le çalışmaya başladı ve altı yıl sonra Hamid Bey'den sülüs-nesih icâzetnâmesi aldı. 1966 yılında ise Hattat Kemal Batanay'dan rik'a ve ta'lik meşk ederek icâzetnâme aldı. 2008 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Sanata Hizmet Ödülü, 2011'de Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü almaya hak kazandı. UNESCO tarafından "*Yaşayan İnsan Hazineleri Ulusal Envanteri'nde*" adı anıldı. 2013 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi tarafından "*fahri doktora*" unvanı verildi. Ayrıca 16 Mayıs 2016 tarihinde Bayburt Üniversitesi tarafından düzenlenen "*Dede Korkut Bilim, Kültür, Sanat ve Edebiyat Ödülleri*" töreninde Geleneksel Sanatlar Ödülü, Reis'ül-Hattatin Hasan Çelebi'ye verildi.

Anahtar Kelimeler: Hasan Çelebi, Calligrapher, the Head of Calligraphers

Calligrapher Hasan Çelebi, the Head of Calligraphers

Abstract

Hasan Çelebi, who went Istanbul in 1954 with the purpose of collecting the Qur'anic sciences, started to work in favor of Halim Efendi under the supervision of Taşçı Yusuf Usta (master of stones) in 1964. Having studied with Halim Efendi for about four months, Çelebi began to work with Hamid Bey after the death of Halim Efendi for a while and after six years Hamid Bey received the thuluth-nesih essay. In 1966, the calligrapher Kemal Batanay received icâzetnâme from rik'a and ta'lik. In 2008, he received the Sanata Service Award by the Ministry of Culture and in 2011 he received the Presidential Culture and Art Grand Award. It was named by UNESCO in the "National Inventory of Living Human Treasures". In 2013, he was awarded an honorary decorator by Erzurum Atatürk University. In addition, he was awarded the Traditional Arts

Award to be the Head of Calligraphy in "Dede Korkut Science, Culture, Art and Literature Awards" ceremony organized by Bayburt University on May 16, 2016.

Keywords: Hasan Çelebi, calligrapher, reisü'l-hattâtîn,

Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi İnci köyünde de okul ve öğretmen yoktu. Çelebi'nin dayısı ve hafızlık hocası olan Yusuf Altaş hoca (topal hoca), hayatında iz bırakan ve onu yönlendiren mühim bir şahıstı. Kur'an-ı Kerim ve dînî bilgisini ilerleterek köye imam olacak seviyeye yükselmişti. Kendisi hafız olmadığı halde İnci ve diğer köylerden birçok talebe okutarak onların hafız olmalarını sağlamıştı. İlim ve irfan sahibi bir şahsiyet olan Yusuf Altaş, o dönemde yayımlanan Koroğlu ve Köylü gazetelerini muntazaman köye getirip halk istifade etsin diye meydanda duvarlara asmaktaydı. Kâğıda ve kaleme karşı aşırı sevgisi olan Çelebi, bu gazetelerden kendi gayretiyle okumayı öğrendi. 1946 yılı Ocak ayında ilk defa köyde "hâfızlık cemiyeti" tertip edildi. Altı çocuk, Kur'an-ı Kerim'i ezberlemiş, onlara köyde büyük bir kutlama yapılmıştı. Okula gidemeyen Çelebi, bu merasimden çok etkilenecek dayısından Kur'an-ı Kerim öğrenmeye ve hâfızlığa başladı.

Çelebi, Kur'an ilimlerini tahsil maksadıyla 1954'te İstanbul'a gitti. Bir hemşehrisi vasıtasıyla Üçbaş Medresesi'ne yerleştirildi. Burada altı ay boyunca Arapça ve dînî ilimlere devam etti ve oradan da Üsküdar Çinili Medresesi'ne nakloldu. 15 Mayıs 1956'da ise Mihrimah Sultan (İskele) Camii'nde müezzin olarak göreve başladı. 1957-58 yıllarında askerlik vazifesini ifa etti. Askerlik dönüşü bir süre Mehmet Nasuhi Camii'nde imamlık yaptı ve 27 Mayıs 1960 ihtilaliyle birlikte üç yıl İstanbul'dan ayrı kaldı. Bu süre zarfında Artvin'in Yusufeli İlçesinde müezzin olarak bulundu. Müezzinlik yaptığı sırada Müftü Hâfiz Bekir Efendi'yle tanıştı. Bu karşılaşma Çelebi'nin yeniden İstanbul'a dönmesini sağladı. Bekir Efendi aracılığıyla Hasan Çelebi, 15 Ağustos 1963 yılında Üsküdar Sultan Tepesi Mehmet Said Efendi Camii'ne tayin edildi. 1964'te Şeyh Camii'ne, 1974 senesinde de Fıstık ağacı Selami Ali Camii'ne nakloldu. İmamlık vazifesi süresince yurt dışında zaman zaman hat ile ilgili iş teklifleri aldı. Ancak resmi görevli olduğu için bu işler için izin alması mümkün olmadı. Çelebi kendine daha rahat bir çalışma ortamı sağlamak maksadıyla 1987'de emekliye ayrıldı. Halen İstanbul'da hat çalışmalarına ve talebe yetiştirmeye devam etmektedir (Çelebi 2003: 3; Farklı zamanlarda yapılan şifahî görüşmeler).



Foto. 1: Hasan Çelebi Hoca'nın Muhammed Mandy Tarafından Yapılmış Yazı-Resmi



Foto. 2: Celî Sülûs Kelime-i Şehâdet Levhası

Çelebi, İstanbula geldiğinde hat sanatı ile tanışmasını şu şekilde anlatır : " Üsküdar'da Bülbüldere Camii'nin yukarısında imamlık yapıyordum. Arapça dersine giderken bir taşçı ustasının önünden geçiyor ve yazdığı yazılara bakıyordum. Aslında biraz da korkarak bakıyordum, "Ne bakıyorsun?" diyecek diye, hâlbuki onları insanlar görsün diye vitrinine koymuştu. Bir defasında göz göze geldik "Hemşehrim mezar taşı mı yaptıracaksın?" diye sordu. O zamanlarda taşçıların ekserisi mezar taşı yapardı. "Hayır, meraklıyım da onun için bakıyorum" dedim. "Bu yazıların ustaları bazen buraya gelir, mademki meraklısın geldiklerinde seni çağırırım." dedi. Yusuf usta, ertesi gün bana çırağını gönderdi, geldim ki Hamid Aytaç Bey orada. Şevki Efendi'nin "küllema dehale aleyha zekeriyye'l-mihrab" (Âli İmran âyet:37) yazısını taşın üzerine geçirmeye çalışıyor, ama taş rutubetli, kâğıt rutubetli, bir türlü yazıyı oraya geçiremiyordu. Yazı iğneli, üzerinden toz silkeliyor, kâğıt rutubetli olduğu için geçmiyordu. Yusuf usta ateşin üstünde kâğıdın rutubetini gidermeye çalışıyor, hoca yakarsın yakarsın diyor, O, bir şey olmaz diyordu. Nihayet kâğıdı kuruttu. Böylece hatlar kısmen taşın üzerinde belirginleşti. Çizgilerin belirgin olmadığı yerleri Hamid Hoca kalemle tamamladı. Hamid Bey'e bana hat dersi verip veremeyeceğini sordum; ancak Hamid Bey çok meşgul olduğunu söyleyerek beni talebesi Halim Özyazıcı'ya yönlendirdi. O zamana kadar Hamid Hoca'nın talebesi yoktu, Hamid Hoca talebe ile uğraşmazdı. Halim Bey ise o dönemde talebe yetiştirmek için çok meraklıydı. O yıllarda Halim Hoca, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde hat dersleri verirdi. Halim Hoca teneffüs aralarında mimarlık bölümünde okuyan talebeleri bularak "Gelin size hat

sanatını öğreteyim" diye onları teşvik edermiş. Ne azim, ne istek, ne fedakârlık! Hat sanatı işte böylesi çalışmaların neticesinde günümüze kadar gelmiş."

Hasan Çelebi bu tavsiye üzerine Topkapı dışında Çırpıcı Çayırı'nda oturan Hattat Halim Özyazıcı'dan (1898-1964) meşke başladı. Çelebi: "Halim Beye gittim, beni memnuniyetle kabul etti, yazı öğretmeye başladı." Bu onun hat sanatıyla olan serüveninin başlangıcıdır. İlk dersini bitirdiğinde Halim Bey meşkini görünce orada bulunan arkadaşına hayretle, keşideli Fa'yı göstererek "daha ilk derste şuna bak! Bunda ümit var." demiştir. Zamanın şartlarına göre epeyce masraflı olan bu derse gidiş gelişler maalesef çok uzun sürmedi. Dört ay sonra Halim Bey bir trafik kazasında hayatını kaybetti.

Dört aylık bir dersin sonunda hocasını kaybeden Hasan Çelebi ne yapacağını bilmez bir halde ortada kalmıştı. Tekrar Hamid Bey'e gitmeye cesareti yoktur, çünkü ilk teklifinde reddedilmiştir. Bu esnada Diyanet eski reisi Ömer Nasuhi Bilmen'in oğlu Avni Bilmen'le karşılaştı. Üzüntüsünü ona anlatınca, Avni Bilmen, Hamid Bey'e gitme konusunda Çelebi'yi cesaretlendirdi. Hamid Bey'e gidip selamını götürmesini ve talebini yinelemesini söyleyince, Çelebi o şevkle bir daha Hamid Bey'in huzuruna çıktı ve bu sefer derse kabul edildi. 14 Ekim 1964'te başlayan bu birliktelik Hamid Bey'in vefatına kadar 18 yıl devam eder.

Hamid Bey'le meşk hiç de kolay değildir. Çünkü Hamid Bey konuşmayı pek sevmeyen bir insandır. Öyle ki talebinin hatasını söylemez, dersi geçip geçmediğini dahi bildirmezdi. Çelebi bu zorluklarla hatta yeniden bir başlangıç yaptı. Hamid Bey'in bu tavrı neticesinde Hasan Çelebi, tam iki yıl sürekliliği "Rabbi Yessir" yazmaya devam etti. Çelebi, usanmadan azimle hatta sarıldı. Hocasına karşı saygıda kusur etmeyen Çelebi, iki yıl boyunca ikinci derse geçememenin verdiği endişeyle düşünmeye başladı.

Hocadan bir türlü ikinci dersi alamayan Çelebi kabiliyeti olmadığına kanaat getirdi ve dersi bırakmaya karar verdi. Bu düşüncesini açıkladığında Hamid Bey, çok şaşırır ve sebebini sorar. O da "Kabiliyetim olmadığına kanaat getirdim. İki seneden beri 'Rabbi Yessir' yazıyorum, geçmeye muvaffak olamadım" der. Hâlbuki Hamid Bey durumun farkında değildir. Bunun üzerine Hamid hoca, Hasan Çelebi'ye yeni bir ders verdi. Bundan sonra da Hasan Çelebi yazdığı 'hat'ta dörtten az hatası varsa kendisi bir başka dersi yazmaya başladı.

Çelebi, bu şekilde yıllarca hatta devam etti. Bilindiği gibi, Hat sanatını diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik uzun bir çaba neticesinde oluşmasıdır. Aradan yıllar geçti, hat sanatına vakıf olanlar, Çelebi'nin yazısının ne kadar geliştiğini görüp "Daha sana icazet vermiyor mu?" diye sormaya başladılar. Bunlar Necmeddin Okyay (1883-1976) ve ta'lik-rik'a hocası merhum Kemal

Batanay'dı. Çelebi hocasına olan saygısından ve edebinden icazet konusunu hiç gündeme getirmemişti. Hamid Bey ve Hasan Çelebi belli aralıklarla Necmeddin hocaya yaptıkları mutad ziyaretlerinin birinde merhum Okyay, Hamid Bey'e Çelebi'nin icazet alma vaktinin geldiğini söyledi. O da Çelebi'ye icâzet için bir yazı hazırlamasını tenbih etti. Bu arada Kemal Batanay da bir başka vasıtayla Çelebi'nin icâzet alma vaktinin geldiğini hatırlatmıştı.

1970 yılında Hasan Çelebi, Eğrikapılı Abdullah Efendi'nin bir hilye-i şerifini yazarak 6 yıllık bir çalışmanın sonunda Hamid Bey'den icâzet aldı. Hasan Çelebi'nin icâzetnâmesi klasik tarzda Arapça bir icâzetnâme değildir. Hat geleneğinde Arapça olarak yazılan icazet metnini Hamid Bey, Türkçe olarak yazmıştır. Hasan Hoca, Hamid Bey'in vefatından sonra onun varisi sıfatıyla *reisü'l-hattâîn* olmuştur.

Çelebi, Hamid Aytaç'dan sülüs-nesih meşkettiği sırada; 1966 senesinde merhum Kemal Batanay'la tanışmış ve ondan da ta'lik ve rik'a dersleri almaya başlamıştı. Hasan Çelebi, 1975 senesinde ta'lik yazının üstadlarından Veliyyüddin Efendi'nin bir ta'lik kıtasını takliden yazarak Kemal Batanay'dan icazetini aldı.

2008 yılında Kültür Bakanlığı tarafından “*Sanata Hizmet Ödülü*”nü, 2011’de de “*Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü*”nü almaya hak kazandı. UNESCO tarafından “*Yaşayan İnsan Hazineleri Ulusal Envanteri*”nde adı anıldı. 2013 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi tarafından “*fahri doktora*” unvanı verildi. Ayrıca 16 Mayıs 2016 tarihinde Bayburt Üniversitesi tarafından düzenlenen “*Dede Korkut Bilim, Kültür, Sanat ve Edebiyat Ödülleri*” töreninde Geleneksel Sanatlar Ödülü Reis'ül-Hattatin Hasan Çelebi'ye verildi.

Hasan Hoca, eserleri ve yetiştirdiği talebeleri ile hat sanatının tarihteki muhteşem seviyesine kaldığı yerden devam etmesine vesile olanlardandır. Velûd bir hattat olan Hasan hoca, bütün yazı çeşitlerinde eserler vermiş ve tâliblerine öğretmektedir. Eserlerinde Osmanlı hat mektebinin devam ettiğini görürüz. Hat sanatını öğrenmeye başladığı günden beri kalemi elinden bırakmayan Çelebi, ilerleyen yaşına rağmen hem yazıyor hem de öğretmeye devam ediyor. Özellikle cami ve kitabe yazılarında yüksek bir başarıya sahip olan Çelebi, son üç yıl boyunca talebeleri Davud Bektaş, Ferhat Kurlu, Abdullah Gün ve Ahmet Kutluhan'la birlikte Çamlıca Camii yazılarını hazırlamaktadır.

HOCALARI

1. HATTAT MUSTAFA HALİM ÖZYAZICI

Mustafa Abdülhalim Özyazıcı, "kalemi esir etmiş ve yazıyı yenmiş" Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal etmiş sanatkârlarımızdandır. 14 Ocak 1898 (20 Şaban 1315 / 23 Kânûn-ı sâni 1313)'de İstanbul'un Haseki semtinde (Hekimoğlu Ali Paşa Mahallesi Koca Yusuf Sokağı no: 51) dünyaya geldi. Babası Nalınca Hacı Cemal Efendi Kırım'dan, annesi Advıye Hanım ise Sûdan'dan hicretle İstanbul'a gelmişlerdir (Derman 1992: 227; Bilen 2001: 6). Halim Efendi'nin büyük babası Molla Mehmed Arif Efendi de hattat olup, Kebecizâde Mehmed Vasfi Efendi'den yazı meşk etmiştir (Ünver dosya: 14).

Halim Efendi bu mektepte yazı hocası olan hattat Hâmid Aytaç (1891-1982) -o zamanki ismiyle Mûsa Azmi Bey- ondaki kabiliyeti görerek ayrıca ilgilendi. Sülüs, nesih, rik'a ve celî dîvânî yazılarını meşkettiği Halim Efendi'nin terekesindeki bir meşke Hamid Bey tarafından konulan Musa Azmi imzasından anlaşılmaktadır. Gülşen-i Maarif'ten sonra, bir sene o zamanki adı Sanayi-i Nefîse olan Güzel Sanatlar Akademisi hâkk ve resim şubesine devam etti. 1914 yılında Medresetü'l-hattâtîn açılınca, buraya 39 numara ile talebe oldu (Derman, 1992: 227).



Foto. 3: Halim Efendi'ye Ait Celî Sülüs Levha (Nisâ Sûresi:133)

Halim Efendi, bu feyizli sanat mektebinde, devrin en muteber sanatkâr hocaları olan Hasan Rıza Efendi (1849-1920)¹, onun ayrılması ile Hacı Kâmil Akdik'ten (1861-1941)² sülüs-nesih, Hulûsi Efendi'den (1868- 1940)³ ta'lik, tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'den (1873-1946)⁴ celif sülüs ve tuğra çekme, Ferid Bey'den (1858- 1930)⁵ dîvânî ve celif dîvânî, hattat Said Bey'den (1860-1938) rik'a meşkederek 26 Eylül 1918 (20 Zilhicce 1336) tarihinde Medresetü'l-Hattâtîn'den mezun oldu (Derman 1984:1).

1924 yılında Bâbüali Caddesi'nde yazıhane açıp serbest hattat olarak çalışmaya başladı; 1928 harf inkılâbına kadar burada bereketli bir çalışma içerisinde bulundu. Daha sonra bugün İstanbul Topkapı'da Demirciler Sitesi'nin bulunduğu sahanın bir bölümünü satın alarak bağ haline getirdi. Yirmi dönümlük arazinin etrafını tek başına duvarla çevirdi. (Okay 2001: 102) Halim Efendi bu dönemde de yazıdan uzak kalmamış, gelen ender siparişlere "sâbıkan hattat, hâlen bâğıbân" şeklinde imza atmıştır.

20 Eylül 1964 günü bağından çıkıp Londra Asfaltı'na gelince, bir kamyonun çarpması sonucu on gün kadar İstanbul Çapa Tıp Fakültesi'nde yattıktan sonra 30 Eylül 1964 tarihinde vefat etti. Cenazesi 2 Ekim 1964 günü Sünbül Efendi Camii'nde kılınan cenaze namazından sonra Kozlu Mezarlığı'na defnedildi (Okay 2001: 102).

¹ Hayatı ve Sanatı ile alâkalı daha geniş bilgi için bkz. Habib. Hat ve Hattâtân. İstanbul, 1305, s. 180; İbnülemin, 332-336; DERMAN, Türk Hat Sanatının Şâheserleri. İstanbul, Kültür Bakanlığı, 1982, L. 47; H. Fikri AKSOY, "Hattat Hafız Hasan Rıza Efendi ve Yazdığı Mushaf-ı Şerifler", Derman, a.g.e., 216.

² Hayatı ve Sanatı ile alâkalı daha geniş bilgi için bkz. Melek Celâl. Reisülhattatin Kâmil Akdik. İstanbul, 1938; A. Süheyl ÜNVER. Reisü'l-hattatin Hacı Kâmil Akdik Hayatı ve Eserleri. 50 San'at Sever Serisi- 12, 1954; İbnülemin, 168-174; a. mlf. Türk Hat Sanatının Şâheserleri, L. 49; Derman, a.g.e., 222.

³ Hayatı ve Sanatı ile alâkalı daha geniş bilgi için bkz. İbnülemin, 551-552; DERMAN, "Hattat Hulûsi Efendi"; SERİN, Hulûsi Efendi'nin Ta'lik Meşk Murakkası, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999; a. mlf. Hat Sanatı, 261-266.

⁴ Hayatı ve Sanatı ile alâkalı daha geniş bilgi için bkz. İbnülemin, 98-102; ÜNVER, "İsmail Hakkı Altunbezer", Arkitekt, sy. 7-8 (1946), s. 174-180

⁵ Hayatı ile ilgili bkz.İbnülemin, s.778; Bilen, a.g.e., s. 19.

2. HATTAT HAMİD AYTAÇ

(1891-1982) XX. yüzyılın meşhur Türk hattatı olan Hamid Bey, o zamanki adı Âmid olan Diyarbakır'da doğdu. Asıl adı Şeyh Musâ Azmi'dir. Babası, Müstakimzâde'ye ait Tuhfe-i Hattâtîn'de adı geçen hattat Âdem-i Âmidî'nin torunlarından Zülfikar Ağa, annesi Mûntehâ Hanım'dır. Diyarbakır'da sıbyan mektebini, askerî rüşdiyeyi ve idâdîyi bitirdikten sonra 1908'de yüksek tahsil için İstanbul'a gitti. Bir yıl Mekteb-i Nüvvâb'a (1910'dan sonraki adıyla Mekteb-i Kudât) devam ettikten sonra sanata karşı kabiliyetini gören hocalarının tesiriyle Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne kaydoldu. Fakat babasının ölümü üzerine geçimini sağlamak için çalışmak zorunda kaldığından tahsilini tamamlayamadı. Haseki'de Gülşen-i Maârif Mektebi'nde hat ve resim hocası olarak çalışmaya başladı; bu arada özel matbaa işleriyle de uğraştı. Rûsumat (Gümrük) Matbaası, Mekteb-i Harbiyye Matbaası ve sonra da hocası Mehmed Nazif Efendi'nin vefatı üzerine tayin edildiği Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Matbaası'nda Mehmed Emin Efendi ile beraber hattat olarak çalıştı. Bir yıl kadar da Almanya'da haritacılık ihtisası yapan Mûsâ Azmi Bey döndüğünde memuriyeti yanında geçim sıkıntısı sebebiyle Babîâlî'de Hattat Hâmid Yazı Yurdu'nu açarak Hâmid müstear imzası ile piyasaya yazılar yazmaya başladı. Bir süre sonra da resmî görevinden ayrılıp kendini tamamen bu işe verdi. 19 Mayıs 1982'de vefat etti. Karacaahmet Mezarlığı'nda Şeyh Hamdullah'ın mezarının yakınına defnedildi.

Hamit Aytâç yazı sevgisini ve ilk yazı derslerini, yetişmesinde büyük rolü olan sıbyan mektebindeki hocası -sonradan Büyük Millet Meclisi'nin ilk dönem Diyarbakır mebusu olan- Mustafa Akif (Tütenk) Bey'den aldı. Askerî rüşdiyede aynı zamanda Ali Rızâ Bey ekolüne bağlı bir ressam olan Yüzbaşı Hilmi Bey'den sülüs, Vâhid Efendi'den de rik'a meşketti. 1916'ya kadar yazılarında "Şeyh Musâ Azmî", "Musâ Azmî" veya sadece "Azmî", bu tarihten sonra ise Diyarbakırlı oluşuna telmihen "Hâmidü'l-Âmidî" ya da yalnız "Hâmid" imzasını kullandı ve daha çok bununla tanındı. Hamit Bey'e, 1982 yılında Aydınlar Ocağı Bilim ve Sanat Kurulu tarafından "Üstün Hizmet Armağanı" verildi.



Foto. 4: Hamid Bey'e Ait Şişli Camii Kapısı Celî Sülüs Müsenna Yazı
(Tevbe Sûresi: 18)

Son yazılarından oluşan Kırk Hadis, Abdülkadir Karahan'ın açıklamalarıyla birlikte Kültür Bakanlığı'nca bastırılmıştır (İstanbul 1977; Ankara 1985). Şişli ve Söğütluçeşme camileri ile Sirkeci Hobyar Mescidi'ndeki yazıları, İstanbul Eyüp Camii'nin kubbe yazılan, Ankara Kocatepe Camii'nin mihrap üstü ve ana kubbe göbeği yazıları, Kasımpaşa Camii dış revakları üzerindeki Nebe sûresi, Kadıköy Moda, Kartal, Pendik, Paşabahçe, Fındıklı, Hacıküçük, Çanakkale Çan, Denizli Tavas camileri yazıları, mezar taşlarına hakkedilmiş hatları onun celî yazıdaki dehasını ve kudretini gösterir. Özellikle Şişli Camii kapısı üzerindeki celî-sülüs aynalı istifi dünyaca ünlüdür. Hattat Halim Özyazıcı, Iraklı Hâşim Muhammed el-Bağdâdî ve Hasan Çelebi, Fuat Başar talebelerinin başında gelir. (Derman 1982: 18; İbnülemin 1970: 119)

3. KEMAL BATANAY

7 Şubat 1893'te İstanbul Fatih Hırkayı Şerif mahallesinde doğdu. Babası Kayserili Müridoğulları soyundan imam Mehmed Ziyâeddin Efendi, annesi Ayşe Hanım'dır. İlk tahsilini beş yaşında aynı semtteki Ağa Mektebi'nde başlayıp

Zeyrek'te Sâliha Sultan Mektebi'nde bitirdi. Orta tahsilini Fâtih Rüşdiyesi ile Vefa İdâdisi'nde yaptı. İdâdide iken babasının yanında hıfza çalışarak on dört yaşında hâfız oldu. Bu arada cami derslerine devam etmeye başladı. Zamanın meşhur hocalarından Tevfik Efendi ve Manisalı Mustafa Efendi'den Arapça, Farsça ve dinî ilimler tahsil etti. İdâdinin son sınıfında iken Dârü'l-hilâfeti'Ialiyye Medresesi sahn kısmına da devam etti. Medresenin beşinci sınıfında iken Dârülfünun İlähiyat Fakültesi'ne girdiyse de I. Dünya Savaşı sebebiyle askere alındığından devam imkânı bulamadı. Otuz iki yıllık memuriyet hayatından sonra 1958'de Ticaret Odası'ndaki vazifesinden emekliye ayrıldı. 1976'da açılan İstanbul Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı'na repertuar hocası olarak tayin edildi. Ölümüne kadar bu görevini sürdürdü. Kemal Batanay, mûsiki ve hat sanatındaki eserleriyle yüzyılımızın önemli sanatkârları arasında yer aldı. İlk musiki bilgilerini küçük yaşta babasından edindi. Daha sonra Kasımpaşa'daki Küçük Piyale Camii imamı Şeyh Cemal Efendi'den meşketti. I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Galata Mevlevîhanesi neyzenbaşısı Mehmed Emin Efendi (Yazıcı), Yenikapı Mevlevîhanesi'nde Hafız Ahmed Efendi (İrsoy) ve Rauf Yektâ Bey gibi mûsikişinaslarla tanıştı. Onlardan Mevlevî âyinleri ve dinî eserler meşketti. Altı yıl Galata Mevlevîhanesi'nde âyinhanlık ve cuma imamlığı yaptı. Hamparsum notasını öğrendi. Mûsikide en çok faydalandığını belirttiği hocası Rauf Yektâ Bey'in ölümüne kadar (1935) on altı yıl talebesi oldu. Başta Süleyman Çelebi'nin mevlidinin bestesi, nikriz Mevlevî âyini ve düğâh na't-ı Mevlânâ olmak üzere on bir dinî eseri mevcuttur. Özellikle ta'lik hattında şöhrete ulaşan Kemal Batanay'ın bu yazıdaki ilk hocası Bâb-ı Fetvâ'da Hasan Hüsnü Efendi'dir. Onun vefatından sonra Sultan Selim Camii müezzini hattat Mehmed Hulûsi Efendi'den ders görerek 1918'de icâzetnâmesini aldı. Sülûs, nesih ve rik'â yazılarını da Erkân-ı Harbiyye Matbaası baş hattatı Sofu Mehmed Efendi'den öğrendi. Bugün çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda ta'lik kıtaları, celî-ta'lik beyit, âyet ve hadis levhaları bulunmaktadır. Hammâmîzâde İhsan Bey'in Ömer Hayyâm Rubailerî (İstanbul, 1966) ve Yahya Kemal Beyatlı'nın Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş (İstanbul, 1963) adlı eserlerinde tercüme edilen kıtaların Farsça metinleri de ta'lik hattı ile Kemal Batanay tarafından yazılmıştır.

Kemal Batanay manzum tarih düşürmede de başarılı idi. Boğaziçi Köprüsü (15 Temmuz Şehitler Köprüsü) için hazırladığı manzum inşa kitabesinin tarih mısraı şöyledir: *"Târîh-i ikmâlini tam söyledi yazdı Kemâl / Avrupa Asya bir oldu bağladık cânipleri"* (1973). Bestekârlığı ve hattatlığı yanında iyi bir tanburî ve hânende idi. İcralarında klasik tavra bağlılığı ile tanınmıştır. (Serin 1992: 139)

Çelebi, Hamid Aytaç'dan sülüs neshi meşkettiği sırada; 1966 senesinde merhum Kemal Batanay'la tanışmış ve ondan da ta'lik ve rik'a dersleri almaya başlamış ve 1975'te ta'lik yazının üstadlarından Veliyyüddin Efendi'nin bir ta'lik kütasını takliden yazarak Kemal Batanay'dan icazet aldı (Çelebi 2003:4)

HASAN ÇELEBİ'NİN SANATI

Üsküdar Belediyesi tarafından 12 Aralık 2014 tarihinde düzenlenen *Hattat Hasan Çelebi'ye Saygı Gecesi*'ne katılan Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan: **“Bizim medeniyetimiz hattat Hasan Çelebi hocamızınengin gönlündeki birikimdir. Ona baktığımızda sadece hat sanatını değil, bütün medeniyeti görürüz”** ifadelerini kullanmıştı. Gerçekten de kadim medeniyetimizi tek başına temsil eden hat sanatının bu zamandaki en büyük mümessili olan Hasan Hoca, eserleri ve talebeleri ile bütün dünyaya hitap etmiştir.



Foto. 5: Hasan Çelebi Bey'e Ait Celî Sülüs Levha (Zümer Sûresi: 34)

İlk sergisini 1980 senesinde İstanbul'da, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA)'da açtı. 1984 yılında Malezya'da sergiye katıldı.

1985'te Kraliyet Ailesi'nin davetlisi olarak gittiği Ürdün'de eserleri sergilendi. 1989'da Bağdat'a beş kişilik bir heyetle giderek (Uğur Derman, Prof. Dr. Ali Alpaslan, Savaş Çevik ve Hüseyin Öksüz) hat festivaline katıldı. 1992'de Kuala Lumpur'da bir kişisel sergi açtı. Bu serginin gelirinin bir kısmı Malezyalı kimsesiz çocuklara bağışlandı. 1994'te IRCICA'da Hat Sanatında 30. Yıl sergisi açıldı. 1998 yılında Kuveyt'te hat festivaline eserleriyle katıldı. 2002 yılının mayıs ayında Tarih ve Tabiat Vakfı'nca Feshane'de düzenlenen karma sergide hat çalışmaları yer aldı.

Çelebi, 1992 yılından itibaren IRCICA'nın tertip ettiği uluslararası hat yarışmalarında Türkiye'yi temsilen jüri üyesi olarak yer aldı.



Foto. 6: Üstad Hasan Çelebi Adına Düzenlenen Konferanstan Bir Görüntü

Hasan Çelebi'nin celf yazıları yurtiçinde ve yurtdışında birçok caminin kubbesini, mihrabını, cümle kapısını ve duvarlarını süslemekte, ibadete gelenlere manevi bir haz yaşatmaktadır. Çelebi, daha icazetini almadan önce eski abidevi camilerin tamiratında yazıları ıslah ve ihya etmeye başlamıştır. 60'lı yılların sonunda Fatih Karagümrük'teki Atık Ali Paşa Camii'nin yazılarını ıslah etme teklifi aldı. Yazının sıvası dökülmüş, altından Mustafa Rakım'ın güzel bir istifi çıkmıştı. Cemaatin ileri gelenlerinden varlıklı biri, tamirat masraflarını karşılayacağını belirterek Rakım'ın yazısının ihya edilmesini istedi.



Foto. 7: Celi Sülüs Levha (Âl-i İmran Sûresi: 26)

Zamanın şartlarına göre büyük bir zorlukla kopyasını almaya muvaffak olan Hasan Çelebi, yazının ıslahında epeyce zorlanır. Böyle bir gecede rüyasında Mustafa Rakım'ı hocası Hamid Bey'le oturmuş yazı müzakere eder halde gördü. Kendisi de bir kenarda onları seyretmekteydi. O esnada Rakım, Çelebi'yi fark eder ve sanki sıkıntısına vâkif olmuş gibi “Yaparsın evladım, yaparsın” tarzında bir imâda bulunur. Çelebi uzun süre bu rüyanın tesirinden kurtulamaz. Bu rüya hem Çelebi'nin gayretini artırmış, hem de Hamid Bey'i çok bahtiyar etmişti. Çünkü rüyada dahi olsa Mustafa Rakım gibi bu sanatın dehası ile bir mecliste bulunup yazı müzakere etmek büyük bir şerefti. Hamid Bey, Çelebi'nin bu yazıyı ihyasını çok beğenerek kalıptan bir nüsha da kendisine istedi. 1974 yılında da Sultanahmet Camii'nin tamiratında yan kubbe yazılarıyla köşe pandantiflerdeki Esmâ-ül Hüsnâ'nın tashih edilmesi ve Çelebi'ye bunu yapması için teklifte bulunuldu. Çelebi bu hâdiseyi şöyle anlatmaktadır: "Sultan Ahmet Camii'nin kubbeleri tamir oluyordu. Müteakiben benden de yazıları ile ilgili talepte bulunuldu. Emin Barın'la istişare ettim; ne yapacağım, nasıl edeceğim bu yazıları diye, o güne kadar böyle büyük bir şey yazmamışım. Bir top eskiz kâğıdından, sulu zamkla kâğıtları bir araya getirdim. Beş-altı cm. kalınlığında kalemleri hazırladım. Kalem vardı da taraklısı yoktu (bu tarz kalemlerin imalinde büyük tesiri olmuştur), mürekkebi fazla alsın da devam edebilsin diye tarak açma işini ben düşündüm. Koskoca bir elif çekeceksin, taraklı olmazsa çekemezsin, devam edemezsin. Halen Sultan Ahmet'in yazıları için hazırladığım kalıplar ve

kalemleri saklarım. Sultan Ahmet Camii'nin tamiratında yan kubbe yazılarıyla köşe pandomentiflerindeki Esmâ'u'l Hüsnâ'yı tashih ettim."



Foto. 8: Celî Ta'lik Levha (Zümer Sûresi: 9)

1982'de Suudi Arabistan hükümeti tarafından Ravza-i Mutahhara'daki bütün yazıların ıslahı için davet edilmiştir. Fakat devlet memuru olduğundan dolayı yurtdışı iznini ancak bir yıl sonra ve iki yıl ücretsiz olarak Bakanlar Kurulu kararıyla alabilmiştir. Oraya gidişinde geç kalınca bu tamirat gerçekleşmemiştir. 1987 yılında tekrar Suudi Arabistan'a gidip orada Suud Hükümeti tarafından yeniden inşa ettirilen Kubâ ve Kibleteyn mescidlerinin kubbe kuşak ve diğer yazılarını bir yıllık bir çalışma sonunda tamamladı. Çelebi, Medine-i Münevvere'deki çalışmasını mübarek beldeye hizmet olarak hayatının en büyük bahtiyarlığı addetmektedir. Çünkü o mescidlere yazı yazmak, her hattata nasip olmayacak bir nimettir.



Foto. 9: Celî Sülûs Levha (Nisa Sûresi 58)

Çelebi, Mescid-i Nebi'nin yazılarına yaptığı hizmetten şöyle bahseder: "Mescid-i Nebi'de cemaat namazdan çıkıyordu, biz giriyorduk. Bir akşam kubbelerdeki yazıların zeminlerinin sağlam olup olmadığını kontrol için asansörle yukarı çıktım. Yazı altı sıvasını; yumurta akı, mermer tozu, alçı, bir parça da ince kum karıştırarak yapıyorlar. Baktım, kabuk gibi duruyordu. Bu arada fırsat bulmuşken Hücre-i Saadet'e yukarıdan baktım. Edepsizlik ettim. Üç gün kendime gelemedim, sıkıntıdan neredeyse delirecektim. Bunu kimseye söyleyemedim. Bir edepsizlik ettim diye Efendimizden özür diledim. Çünkü gözüm orayı görmeye lâayık değildi.



Foto. 10: Celi Dîvânî İstif (Âl-i İmran Sûresi: 147)

Osmanlı Hanedanından Ziyaüddin Efendi'nin kızı Mihrimah Sultan'ın mezarının yapımı Ürdün kraliyet ailesi tarafından kendisine teklif edilmişti. Yazımına başladığı Kur'an-ı Kerimi tamamlamak en büyük arzusudur. Ayrıca 9 Ağustos 1997 senesinde Malezya'ya devlet tarafından yazdırılıp bastırılması kararlaştırılan Kur'an-ı Kerim'in yazımına başlama merasimine davet edildi.

1979 yılında İsviçre'de yaşayan eski Mısır Hariciye Bakanı İbrahim Kâmil'in davetlisi olarak gitmiş. Onun bastırmak istediği Tanzanya hatıra parasının iki yüzünün istifini hazırlamıştır. Birçok kişiye özel koleksiyon hazırlamıştır. Bunlardan bir tanesi 1996 yılında 18 parçadan oluşan Malezyalı Abdürreşid Hüseyin'e aittir. İlk yazdığı levhalar Neyzen Emin Efendi'nin istifinden takliden Mevlana sikkesi ve bir dostuna yazdığı Kelime-i Tevhidi hatırlamaktadır. Şimdiye kadar yazdığı Hilye-i şeriflerin sayısı 200'e yaklaşmıştır.

Camii Yazıları:

- TBMM Mescidi yazıları
- Eskişehir Reşadiye Camii
- Van Merkez Camii
- Kayseri İki Kapılı Camii, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii, Yeni Cami kubbe yazıları
- Erzurum Sanayi Siteler Camii kubbe yazıları

- Rize Sahil Camii yazıları
- Erzurum Atatürk Üniversitesi Camileri
- Siirt Molla Kâzım Türbesi taş üzeri yazıları
- Karacabey Harmanlı Köyü Camii yazıları
- Of Şam Pazarı Camii yazıları
- İstanbul Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camii
- Üsküdar Selami Ali Camii
- Ümraniye Son Durak Camii
- Çağlayan Camii
- Hürriyet Tepesi Cengiz Topel Camii
- Fenerbahçe Camii
- Yeniden inşâ ettirilen Maltepe Camii
- Üsküdar Mehmet Zahit Kotku Camii
- Büyükçekmece Güzelce Camii çini üzeri yazıları
- Beşyüzevler Berat Camii yazıları
- Merter Yunus Emre Camii
- Beykoz Ortaçeşme Camii
- Çamlıca'da yeni yapılan Çilehane Camii
- Çengelköy Yıldırım Beyazid Camii
- Kuveyt'te; İslam Tıp Merkezi Camii'nin iç ve dış yazıları
- Medine-i Münevvere'de Ravza-i Mutahhara'nın genişletilen yerlerinde toplam 100 metre uzunluğuna ulaşan Cuma ve Mülk sureleri
- Medine-i Münevvere'de Kuba Mescidi'nin bin dört yüz metreyi geçen ve kuffi ile yazılan kubbe kuşakları ve mihrap cephesi yazıları
- Medine-i Münevvere'de Kibleteyn Mescidi'nin yazıları
- Mescid-i Cuma'nın kubbe eteğine kuşak olarak Cuma Suresi yazısı
- Mescid-i Ebu Bekir, Mescid-i Ömer, Mescid-i Alî ve Mescid-i Buhari yazıları

- Cidde'de Harîsî ve Salih Kamil camilerinin yazıları
- Kazakistan Almatı'da merkez Cuma Camii'nin seramikle işlenen yazıları
- Almanya Fortsaym'da Fatih Camii
- Belçika Genk'te inşâ edilen Yunus Emre Camii
- Güney Afrika'da Johannesburg Cuma Camii
- Bosna Mostar'da yeniden ihya edilen Nezir Ağa Camii'nin yazıları

Bunlardan başka daha birçok camide kubbe, kuşak, mihrap veya cümle kapısı yazılarına rastlamak mümkündür.



Foto. 11 Çelebi'ye Ait Cami Giriş Kapı Kitabesi



Foto. 12: Cami Kitabesi

Hocası Hattat Hâmid Bey başta olmak üzere Vehbi Koç ve Hafize Özal gibi birçok şahsiyetin mezar taşlarının yazıları da Çelebi tarafından yazılmıştır. Erzurum merkez ve Oltu ilçesinde akrabaları başta olmak üzere birçok kişinin mezar taşını da yazmıştır.



Foto. 13: Celî Sülûs Müsenna Levha (Fetih Sûresi:1)

TALEBELERİ :

Hat sanatında talebe yetiştirmek her hattatın vazifesidir. Bu sanatın kuşaktan kuşağa aktarılması talebe yetiştirme yoluyla olur. Çelebi'ye göre talebe yetişmesi için bu sanatın kalfa-çırak usulüyle devam etmesi gerekir. Bu muhakkak birebir hocadan meşk alarak, harfleri yazıp kontrol ettirerek olur. Hocanın tenkidini alacak, gidecek tekrar yazacak, talebe böyle yetişir. Üstat Çelebi bir talebe günde 30 saat çalışırsa hattat olur der.



Foto. 14: Uğur Derman ve Hasan Çelebi Bir Kısım Talebeleriyle

Her hattatın yaptığı gibi Çelebi de talebe yetiştirerek sanat hayatını sürdürmüştür. Gelenek olduğu üzere, icâzetini aldıktan sonra bu işin meraklılarına 1975 senesinde hat dersi vermeye, vazifeli olduğu Selâmi Ali Camii'nde başlamıştır. Cumartesi günleri talebelerinin derslerini burada tashih ederdi. İlk talebeleri Davud Bektaş, Muhlis Uslu ve merhum Berat Gülen'dir. Kendi tabiriyle Çelebi soyadı onun tabiatını da çelebi-meşrep yapmış o kapıya kim ders talebiyle gelmişse, kabiliyetli olsun olmasın asla geri çevirmemiştir. Birçok kişi ondan hat feyzini almıştır. İcazet alan ilk talebesi 1981 yılında Muhlis Uslu'dur. Daha sonra sırayla 1984'te Berat Gülen, 1989'da Ayten Tiryaki, 1994'te Davud Bektaş, Efdalüddin Kılıç, 1996'da Tevfik Kalp, Mümtaz Seçkin Durdu, 1999'da İlhan Özkeçeci, Mimar Günay Çilingiroğlu, Abdullah Gün ve Ahmed Kutluhan, Ekim 2000'de Ferhat Kurlu, Hilal Kazan, Bilal Sezer'e icazet vermiştir.



Foto. 15: Celi Sülüs
Yâ Rezzâk Levhası

Hasan Çelebi'nin derslerini umumiyetle mektupla sürdüren, yurtdışında da talebeleri vardır. Zaman zaman bu talebeler, Türkiye'ye gelir, hocanın yazım şeklini görür ve bazı incelikleri kavrarlar. Bu talebeler Amerika'dan Japonya'ya kadar uzanmaktadır. İcazet verdiği yabancı talebeleri ise şunlardır: Amerika'dan Muhammed Zekeriya, Fas'tan Muhammed Emzil ve Hâmidi (kraliyet ailesinin hat hocasıdır) Cezayir'den Muhammed Bahiri ve Abdulhamid, Libya'dan Mahfuz, Suriye'den Ubeyde Salihu'l Benki, Suudi Arabistan'dan Abdülaziz, Bosna'dan Kazım Hacımevliç ve Japonya'dan Fuad Kuşu Honda'dır. Ayrıca bir Bruneili, bir Kuveytli talebesine de sertifika vermiştir. Halen kendi atölyesinin yanı sıra Tarih ve Tabiat Vakfı atölyesinde talebe yetiştirmeye devam etmektedir (Çelebi 2003: 7).



Foto. 16: Celi Sülüs Müsennâ Levha (Kaf Sûresi: 16)



Foto. 17: Celi Sülüs Levha (İnsan Sûresi: 21)



Foto. 18: Celi Sülüs Müsennâ İstif (Alak Sûresi: 1)



Foto. 19: Celî Sülüs Müsennâ İstif, (Yâ Kaviyy)



Foto. 20: 2011 Erzurum Universiad Kış Olimpiyatları Sergisinden

SONUÇ

Ecdadımız hat sanatını nesilden nesile geliştirerek güzel sanatlar arasında en yüksek seviyeye yükseltmişlerdir. Özellikle Osmanlılar zamanında özel ilgi gören bu sanatımız, padişahlar tarafından himaye edilmiş ve birçok sultan hattat unvanını almıştır. Gerek padişahlar gerekse halk tarafından ibadet neşvesiyle icra edilen hat sanatı, Latin alfabesine geçişten sonra son 20-30 yılda tekrar canlanarak eski kıymetini kazanmaya başlamıştır.

Hasan Çelebi, kırk yılı aşan sanat hayatında, tüm zamanlarını kuşatan hattı ile geçmiş ve bugünün sanatına köprü olmuş müstesna kişiliklerden ve modern zaman içinde geleneksel tavrı yaşayan ve yaşatan hat üstadlarındandır.

Günümüz Türkiye'sinde hat sanatı, bütün teknik ve yayın imkânlarından faydalanarak gelişmesine devam etmektedir. Dolayısıyla taliplerinin bu sanata ulaşmaları kolay hale gelmiştir. Çelebi hoca, bu zorlukları kademe kademe yaşayarak bu seviyeye ulaştığından talebelerinin daha kısa zamanda yetişmesi için engin bilgi ve tecrübesini cömertçe aktarmış ve aktarmaya da devam

etmektedir. Bu gayretlerin neticesi olarak geçmişin bilgi ve birikimini geleceğe taşımış, hem yurt içinde hem de yurt dışında onlarca talebe yetiştirmiştir.

Hasan hoca, hat sanatında bir üstad, bir hoca olduğu gibi kendisinden sanat öğrenmek isteyenler için hayatın pek çok yönlerinde dahi bir rehberdir. Öğretmeyi, eğitmeyi kendine borç bilerek ibadet aşkıyla hat sanatına hizmet etmiş ve gelecek nesillere sanatıyla köprü olmuştur.

Kaynakça

Alparslan, Ali, (1999), **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, İstanbul.

Burckhardt, Titus, (2005), **İslam Sanatı**, çev. Turan Koç, İstanbul.

Çelebi, Hasan, (2003), **Hattın Çelebisi Hasan Çelebi**, Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yayınları, İstanbul

Derman, Uğur, (1992), “Hat Sanatında Osmanlı Devri,” **İslâm Kültür Mirâsında Hat Sanatı**, IRCICA, İstanbul.

“Hamid Bey”, (1982), Türk Hat Sanatının Şaheserleri, İstanbul.

“Hat”, (1995), **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul.

“Hat”, (1997), **DİA**, Ankara.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, (1970), **Son Hattatlar**, İstanbul.

Okay, Orhan, (2001), **Silik Fotoğraflar**, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Serin, Muhittin, (1999) **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

“BATANAY, Kemal”, (1992), **DİA/5**, İstanbul.

VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ ARŞİVİNDE BULUNAN HADİCE SULTAN'A AİT VAKFİYENİN KİTAP SANATLARI BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Hüseyin ELİTOK

Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk

El Sanatları Bölümü

huseyin.elitok@atauni.edu.tr

Öz

Tarihi ve kültürel mirasın en önemli kaynaklarından olan vakıflar, kökleri İslam hukukuna dayanan ihtiyaç sahibi insanlara yardım ve hayır amaçlayan müesseselerdir. Vakıflar, yüzyıllar boyu bir çok alanda sosyal, kültürel ve ekonomik hizmetler sunarak kurduğu hastaneler, imarethaneler, yaşlı bakımevleri ile sosyal yardımlaşma ve dayanışmanın en güzel örneklerini vermiştir. Başta sultanlar ve hanım sultanlar olmak üzere devletin ileri gelenleri ve varlıklı kişiler tarafından çok sayıda vakıf yaptırmışlardır. Dolayısıyla bu önemli kurumlara resmiyet kazandırmanın gerekliliği kaçınılmaz olmuştur. Bu kurumu her yönüyle tanıtır belgeleyen ve ona resmiyet kazandıran vesikalar olmaları açısından vakfiyelerin varlığı önem kazanmıştır.

Vakfiyeler, sadece bir vakfin, vakıf olarak arz ettiği önemi ve tesis edilen vakıfla ilgili bilgi ve şartları öğrenmemize yardımcı olan metinler olarak kalmamıştır. Aynı zamanda, kültür, sanat ve sanat tarihi açısından da üzerinde durulması gereken belgeler olmuşlardır. Bu bakımdan birer sanat eseri örneği olarak kabul edilebilecek olan bu eserler incelenmeye değerdir.

Bu çalışmada Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığındaki 55 envanter numaralı (1226-1811) tarihli vakfiye kitap sanatları açısından ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Vakıflar Genel Müdürlüğü, Vakıf, Vakfiye, Hadice Sultan, Hat, Tezhip, Cilt.

An Assessment of Hadice Sultan's Foundations at the Directorate of Foundations Evaluated as Book Arts

Abstract

The foundations, one of the most important resources of historical and cultural heritage, are originated from Islamic law aiming to help and charity for people. Foundations has provided social, cultural and economic services in many fields and has presented the best examples of social help and solidarity with hospitals, almshouses and care centers. Primarily sultans and female sultans, and notables and wealthy people established many foundations. Thus, officialization of these important foundations has been an inevitable necessity. The existence of foundation certificate-charters has gained importance since they introduce, document and officialize them in every respect.

Foundation certificate-charters have not only been the texts teaching us the importance of a foundation they also give the information and conditions about the foundation founded. They have also been important documents in terms of culture, art and art history. In this respect, these works that can be regarded as works of art are worth examining.

In this study, the 1226-1811 numbered certificate-charter foundation inventories at the Directorate of Foundations, Directorate of Culture and Registry were examined as book arts.

Keywords: Directorate of Foundations, Foundation, Foundation certificate-charter, Hadice Sultan, Calligraphy, Illumination, Binding.

Giriş

Vakfiye, bilhassa içtimâî iktisadî ve kültür tarihi bakımından fevkalâde önemli bilgiler ihtiva eden mahalli tarih çalışmalarının en önde gelen kaynaklarından olup esasen tarihin pek çok sahasını aydınlatan bilgiler ihtivâ eden hukûkî belgedir (Köprülü 1938: 1-7; Yediyıldız 1982: 25; Pakalın 1983: 577).

Tarih boyunca vakfiyeler, taş, deri ve kâğıt gibi yazı yazmaya elverişli malzemeler üzerine yazılarak günümüze kadar gelmişlerdir (Kunter 1938: 116; Şeker 1993: 1; Kazıcı 2003: 49). Vakfiyeler, tarihi açıdan bakıldığı zaman toplum hayatının hemen hemen tümünü gözler önüne sererler. Bunun nedeni toplumun muayyen bir zamanındaki hayat ve kültürüne ait muhtelif olayları ile şekilleri görme imkânı vermeleridir. Ayrıca, milletin ekonomik ve sosyal yaşayışında

önemli derecede rol oynayan vakıf kurumunun nasıl çalıştığını, kimler tarafından nasıl idare edildiğini, kimlerin bu vakıftan nasıl istifade ettiğini vs. gibi birçok gelişmeyi öğrenmemize yardımcı olmaktadır.

İslâm tarihinde ilk vakfiyenin Hz. Ömer (r.a.) tarafından yazdırıldığı düşünülmektedir. Bu vakfiyenin Hz. Peygamberin sağlığında mı, yoksa Hz. Ömer'in halifeliği devrinde mi olduğuna dair kesin bir bilgi yoktur. Kuvvetle ihtimalle Hz. Ömer'in halifeliğinde yazdırıldığı düşünülebilir (Kazıcı 2003: 51).

XIII. yüzyıl başlarından itibaren Selçuklu vakıf müesseseleri hızla artmış ve bu döneme ait vakfiyelerden bir kısmı sûret olarak da olsa günümüze ulaşabilmiştir. Selçuklu vakfiyeleri Anadolu tarihini ve Selçuklu vakıf teşkilatını (Turan 1988: 44) aydınlatmak bakımından çok büyük önem taşımaktadır (Köprülü 1943:411). Selçuklu vakfiyelerinin büyük bir kısmı Ankara'da Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde toplanmış bulunmaktadır (Yüksel 2006: 309-325).

Anadolu Selçuklularının vârisi olan beyliklerde de özellikle idareyi elinde bulunduran hükümdar ve hanedan ailesi ile büyük devlet adamları ve zenginler çeşitli vakıf kurumları tesis ederek halkın istifadesine sunmuşlardır. Bunlardan ancak çok az sayıda vakfiye günümüze ulaşmıştır (Uzunçarşılı 1988:164-186).

XIV. yüzyıl başlarında Selçuklu hakimiyetinin sona erdiği bir dönemde Batı Anadolu'da kurulan beyliklerle aynı tarihî şartlar altında ortaya çıkan Osmanlılar da Selçuklu, Memlük ve İlhanlı geleneklerinin tesirinde pek çok vakıflar tesis etmiş ve miras aldıkları vakıf sistemini geliştirerek günümüze binlerce vakıf belgesi bırakmışlardır. İslâm dünyasında vakfiye koleksiyonları bakımından en zengin arşivler Osmanlı dönemi arşivleridir. Yüzyıllar boyu yaşanan büyük kayıplara rağmen, Osmanlı arşivleri vakfiyeler bakımından hala çok değerli malzeme ihtiva etmektedir. Bütün vakfiyelerin şerî mahkemelerde tescili şart olduğundan muhtelif vilayet mahkemeleri arşivlerinde kayıtlı halde binlerce vakfiye günümüze ulaşmıştır. Bugün sadece İstanbul mahkemelerine ait sicillerin korunduğu Şeriye Sicilleri Arşivi'nde on bin kadar vakfiyenin tescil edilmiş olduğu görülmektedir.⁶

Osmanlı dönemi vakfiyelerinin korunduğu önemli bir arşiv de Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'dir. Osmanlı vakıflarına ait bütün arşiv

⁶ Şeriye Sicilleri Arşivi'nde vakıf kayıtları üzerine önemli bir çalışma yapılmıştır. Arşivde bulunan on bine yakın sicildeki bütün vakıf kayıtları çıkarılmış ve fişlenmiştir. Fişlerde vakfiyenin kayıtlı bulunduğu mahkemenin ismi, sicilde kayıt numarası, vakfeden kişi, vakfedilen şeyin cinsi, miktarı ve yeri, vakfolunduğu yer ve kayıt tarihi işlenmiştir. Ayrıca vakıf kaydının dili Türkçe veya Arapça olarak belirtilmiştir. Bkz. İrfan Küçükköy, "Şer'iyeye Sicillerinde Vakıf Kayıtları", Vakıflar, İstanbul 1984, s.14-15.

malzemesini bir araya toplamak üzere kurulan bu arşivde 51 defterde kayıtlı halde 27.000 civarında vakfiye bulunmaktadır. Bunlar sûret vakfiyeler olup 24853'ü Türkçe, 1495'i Arapçadır. 2007 yılına kadar bunlardan 17 bin civarında vakfiyenin transkripsiyonu yapılmıştır. Tarihi tespit edilebilen vakfiyelerin 776'sı XVI. Yüzyıla, 1663'ü XVII. yüzyıla, 6000'i XVIII. yüzyıla 8980'i XIX. yüzyıla ait olduğu anlaşılmaktadır (Ateş 1985:30).

Vakfiye, tarih ve sanat tarihi açısından önemli olduğu gibi kitap sanatları açısından da incelenmeye değer görülmüştür. Eser, hat, tezhip ve cilt sanatı bakımından ele alınmıştır.

Hadice Sultan (1768-1822)

Sultan III. Mustafa'nın kızı olan Hadice Sultan, 14 Haziran 1768'da doğmuştur. Annesi Adilşâh Kadın, iki yaş büyük öz ablası Beyhan Sultandır (Sakoğlu 2011:346).

Hadice Sultan dünyaya gelince Sadrıâzam Muhsinzâde Mehmed Paşaya bir hatt-ı şerif göndererek “velâdet” gereğinin yapılmasını buyurmuştur. Çarşı pazar donatılmış, dört gün boyunca top şenlikleri yapılmış, Tersane Emni, Topçubaşı, Cebecibaşı ve Gümrük Emni ağalar, dört takım sal hazırlayıp bunlarda, sırayla bir gün bir gece fişekli gösterileri, oyunbazlıklar icra edilmiştir. Birçok şair gibi, Çeşmî-zâde Tarihinin yazarı Reşid Efendi de Hadice Sultanın doğumuna bir tarih kasidesi yazdığı için padişahça ödüllendirilmiştir. Babası III. Mustafa'nın ölümü üzerine altı yaşında yetim kalan Hadice Sultan, annesi ve ablasıyla Eski Saray'a gönderildi. Okur yazar, bilgili cariyelerden saray eğitim aldı. 18 yaşındayken 3 Kasım 1786'da nikâhı kıyılarak Hotin Muhafızı vezir Seyyid Ahmed Paşayla evlendirildi (Sakoğlu 2011:346).

Çocuğu olmadığından ablası Beyhan Sultana, ondan da Adile Sultana kalan sahil saraylarının Boğaz sularına akseden harikulade güzelliği yüzyıl olsun korunamamıştır. Bu kadar çok saray, köşk, lüks düşkünlüğüne karşılık, Eminönü Kasaplar içinde 1806'da yaptırdığı Hadice Sultan Çeşmesi dışında hayratı yoktur. Çeşmenin manzum kitâbesi Sünbülzâde Vehbî'nindir (Sakoğlu 2011:350). 1822 yılında vefat eden sultan, Eyüp'te üvey annesi Mihrişâh Sultanın türbesine defnedilmiştir (Sakoğlu 2011:350).

Hadice Sultan Vakfiyesi İle İlgili Genel Hususiyetleri:

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığındaki 55 envanter numaralı 1226 (14 Mart 1811) tarihli 44 varaklı bu vakfiyede Hadice Sultan, annesi Adilşah Kadın'ın kurduğu vakfın mütevellisi olarak, tamir

edilemeyecek derecede harap olan Adilşah Kadın Camiine bedel olmak üzere annesinin ruhu için yeniden bir cami, eski caminin arsasına da bir mektep ve bir çeşme yaptırmıştır. Geliri bu hayratına tahsis olunmak üzere de bir kireççi, bir horasancı dükkânı, birkaç şişeci odası ve 19 çiftlik vakfetmiştir. 6 yapraktan oluşan aynı tarihli zeyil vakfiyede mekteple ilgili şartlar, 3 Recep 1226 (12 Temmuz 1811) tarihli ikinci zeyil vakfiyede hac mevsiminde hacılara su dağıtılması ve Ravza-i Mutahhara'nın temizlenmesiyle ilgili şartlar vardır.

A) Eserin durumu:

32.5x19.5 cm ölçülerinde olan Hadice Sultan vakfiyesi 44 varaklı olup cildi deri ile kaplanmıştır. Cildin derisi kırılğanlaşmış ve kapakları oluşturan murakka karton tabakalarına ayrılmıştır. Yazmanın en büyük problemi kapakların ve derinin deformasyonu ve derinin kırılğanlaşmasıdır. Ciltte geçmiş dönemde yapılmış onarım izleri bulunmaktadır. Yan kağıtlarda da deformasyon vardır. Deride kirlenme, lekelenme, küçük yırtıklar, eksik kısımlar ve çatlamlar söz konusudur.

Metin kısmında da kirlenme, mikroorganizma tahribatı, yırtılmalar, ayrılmalar ve deformasyon vardır. Sayfaların üst kenarında böcek tahribatı nedeniyle parça kaybı vardır. Yazmanın üst kısmındaki şiraze ve kolon dikişleri tamamen yok olmuştur. Dikiş korunmuştur ancak yırtılmalar nedeniyle oldukça gevşemiştir. Metnin sırt kısmı tekstilden ayrılmıştır. Ayrıca sayfalarda yırtılma, kıvrılma, kırışma ve eksik kısımlar vardır.

B) Eserin Konservasyonu

Bütün diğer el yazması eserlerde olduğu gibi Hadice Sultan Vakfiyesi'nin de fiziki, kimyevi, biyolojik, mekanik ve bunlar dışında kalan çeşitli tahrip unsurlarıyla bozulup ana özelliklerini kaybetmesini önlemek ve belli şartlarda korunmasını sağlamak amacıyla konservasyon çalışması yapılmıştır. Cilt derisi temizlenmiş eski onarımlar ciltten ayrılmıştır. Deri ile kapaklar arasında birikmiş olan toz tabakası fırçalarla temizlenmiştir. Tabakalara ayrılmış olan murakka karton metil selüloz ile sağlamlaştırılmıştır. Derideki eksik kısımlar boyanmış, keçi derisi ile tamamlanmıştır. Kapakların derisi, karton tamamen kuruduktan sonra nişasta ile kartona yapıştırılmıştır. Onarımdan sonra dahi, özellikle sırt ve sertabdaki deri son derece kırılğan olduğu için yazma açılıp kapatıldıkça parça kaybı olmaktadır. Bunu önlemek için sırt ve sertab üzerine çok iyi inceltilmiş ve boyanmış keçi derisi şeritler küçük parçalar halinde ve nişastayla yapıştırılmıştır.

Yan kağıtlardaki ve sayfalardaki yırtıklar, kıvrılmalar, katlanmalar ve pamuklaşmış kısımlar metil selüloz ile sağlamlaştırılmıştır. Mikroorganizma tahribatı olan kısımlar kuru olarak temizlendikten sonra etil alkol-su karışımı ile dezenfekte edilmiştir.

Sayfalardaki dikişler açılarak, sırt kısmından ayrılmış olan metin kısmının dikiş delikleri boyanmış Japon kağıdı ile tamamlanmıştır. Sayfalar iki duraklı zincir dikişle dikilmiş, orijinal tekstil kullanılarak sırtı sağlamlaştırılmış ve dikilmiştir. Örgüsü sağlam olan şiraze yeniden yerine monte edilerek metin kısmı cilt ile birleştirilmiştir.



Foto.1: 55 Envanter Numaralı Vakfiyenin Miklepli Cildi

C) Eserin Cildi: Vakfiye cildinin alt kap ve üst kap tezyînatı birbirinin aynı olup, kızıl kahverengi deri ile kaplanmış mülevven şemse cilttir. Eserin cildinde sertâp ve miklep mevcuttur. Şemse ve köşebentler için, bordo renkte bir başka deri, zemin derisi üzerine yapıştırılmış ve altın ile tezyinat yapılmıştır.

Orta kısımda yer alan süsleme $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış ve kendi dönem özelliklerini tamamen içinde barındıracak tarzda barok üslupta uygulama yapılmıştır. Desenin temel motifi oldukça kıvrımlı hareketli olan akant yapraklardır. Oldukça simetrik olan desende boşlukları doldurmak amacıyla bazen yerinde, bazen de rastgele altın noktalar kullanılmıştır. Tezyinatlı alanın her iki ucunda salbek yerine tepelik formunda uygulama yapılmıştır. Bu alanı dörtkenardan çevreleyen köşebent süslemeler her bir köşe için şemsenin $\frac{1}{4}$ ü alınarak uygulama yapılmıştır. Köşebentler, dörtkenardan altın zeminli ve (S) biçimli iki adet (ince bordür) zencerekle çerçeve içine alınmıştır. Zencerekler, içte ve dışta 1'er mm'lik altın kuzularla çevrelenmiştir. Üst ve alt kapak tasarımı böylece tamamlanmıştır.

Eserin sertap kısmı birbirinin tekrarı olan ince altın hançerlerle baştanbaşa süsleme yapılmıştır.

Vakfiye eserin miklebi, yine aynı teknik ve tasarım mantığında tezyin edilmiştir.



Foto.2: 55 Envanter Numaralı Vakfiye Cildinin Miklepli İç Kapağı

Eser cildinin iç kapağının zemin rengi bordo renkte olup zilbahar cilt tekniğinde yapılmıştır. Altın uygulama yapılan bu kısımda ortada noktalar ve bunları çevreleyen birbirlerinin tekrarı olan ve küçük bağlarla birbirlerine bağlanmak suretiyle bir tasarım oluşturulmuştur. Tezyinatlı alan 1'er mm'lik 3 altın kuzu ile çerçeve içine alınmıştır. Boş bırakılan alanın dışında ise 3-5 mm'lik altın cetvel ve her iki yanında altın kuzularla iç kapak tezyinatı sonlandırılmıştır. Sertepli kısım dış kapakta olduğu gibi tezyin edilmiştir.



Foto.3: 55 Envanter Numaralı Vakfiyenin Dua ve İmza Sayfası

D) Eserin İlk Sayfası:

Eserin 2a sayfasında vakıfla ilgili dua yazısı bulunmaktadır. Alt kısımda bulunan imza mühründe, Haremeyn Evkaf müfettişi Esseyyid Muhammed Zeki ismi yer almaktadır. İmza mührünün bulunduğu kısım uygulanan tezyinatla diğer yazı alanından ayrılmıştır. Yazı alanının zemini kâğıdın kendi rengindedir. Yazı alanı her iki yanında ve üst kısmında hatai, gonca, hançer yaprak, tirfil ve basit

yapraklarla üç farklı süsleme yapılmıştır. Yaprakla altın renginde olup motifler gri renkte uygulanmıştır. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Bütün motiflere bordo renkte tahrir çekilmiştir. Dış kısımda yazıyı bütünüyle çevreleyen barok üslupta tezyinat yapılmıştır. Tezyinatın ortasında sıvama altın ve etrafını saran akant yapraklar görülmektedir. Pembe ve yeşil renkli kıvrımlı akant yapraklar desenin temelini oluşturmaktadır. ½ oranında simetrik olarak tasarlanan desende, her iki yanda yaprakların dibinden çıkan pembe gül, gonca ve mavi renkte menekşeler görülmektedir. Yine orta kısmın üstünde her iki yanda mor ve mavi menekşeler dikkat çekmektedir. Tezyinatın en üst kısmında yer alan ve gül, menekşe, nergis, papatya ve yeşil karışık hançer yapraklardan oluşan çiçek demeti, süslemeyi taçlandırmıştır. Bu alanda renk olarak pembe, sarı, mor, yeşil ve mavi kullanılmıştır. Yapılan süslemede desenin tümünde ışık-gölge yoluyla motiflere boyut kazandırılmaya çalışılmıştır. Tezyinat, tasarım, motif ve renk bakımından kendi dönem özelliklerini bütünüyle yansıtmaktadır.



Foto.4: 55 Envanter Numaralı Vakfiyenin Serlevhası

E) Eserin Zahriye Sayfası:

Vakfiyenin 2b ve 3a varağında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış serlevha tezyinatı bulunmaktadır. Eserin 2b unvan sayfasının bulunduğu alandaki yazı, 7 satır, diğer tüm sayfalar ise 11 satır üzere yazılmıştır. Yazı alanı kâğıdın kendi renginde olup nesih hat ile yazılmıştır. Mihrabiyeli kısmın içerisinde bulunan yazı alanında hatt-ı hümâyün mevcuttur. Bu kısımdaki yazıda “mûcebince amel oluna” ibaresi icâze (rikâ) hattı ile yazılmıştır.

Yazı alanındaki duraklara kendi dönem özelliğini taşıyan çeşitli penc motifleriyle uygulama yapılmıştır. Çoğunlukla renk olarak sarı, yeşil, mor ve mavi renkler kullanılmıştır. Yazı alanı mihrabiyeli alandan 3 çeşit ince zencerek ve 2 altın cetvelle ayrılmıştır. Alt kısımda mavi zeminli nokta ve çizgilerden oluşan basit zencerek tonlamayla uygulama yapılmıştır. Orta kısımdaki zencereğin zemini kâğıdın kendi rengidir. Bu kısımda düz çiğiller kahverengi ve sarı ile tonlama yapılarak tezyin edilmiştir. Ara boşluklar rasgele fırça darbeleriyle doldurulmuştur. İç kısımda yer alan pembe zeminli zencerek, (s) biçiminde kırmızı renkte ve basitçe uygulanmıştır. Mihrabiyeli kısım ½ oranında simetrik tasarlanmıştır. Bu kısımda zemin rengi altın, koyu yeşil ve mor gibi görünse de birçok rengi içinde barındıran akant yapraklar kıvrımlarıyla, renk çokluğuyla ve tonlamalarıyla buna engel olmuştur. Kullanılan renklere tonlamaları da eklenince tezyinatta bütün renkler kullanılmış hissi vermektedir. Eserin taç kısmının üstünde iki çeşit tığ kullanılmıştır. Ana tıklar mavi ara tıklar ise açık kahverengidir. Desenin genelindeki kıvrım ve hareketlilik bu kısımda biraz daha incelenerek selvileşmiştir.

Yazının dış kısmında sayfa kenarı tezhibinin haricinde 1 mm’lik kuzu, altın cetvel ve altın zeminli süslemeli ince bordür yer almaktadır. Bu bordür yalnızca serlevhanın iki kenarını süslemiştir. Sonsuzluk prensibinin hakim olduğu tezyinatta mor kurdele ve yeşil renkteki çok yapraklı hançerler turuncu renkteki kare ortabağların içinden geçerek oval zeminleri meydana getirmektedir. Böylelikle bu zeminlerin her biri bir pafta oluşturmaktadır. Zeminler pembe ve mavi renktedir. Zeminlerin içleri pembe renkte gül, mor ve mavi menekşeden oluşmaktadır. Yapraklar yeşil renktedir. Tonlama yoluyla motiflere boyut kazandırma geleneği bu alandaki tezyinatta da devam etmiştir.

Sayfa kenarı tezyinatında zemin rengi açık yeşil ve açık mor olup, desen ¼ oranında simetrikdir. Aşırı kıvrımlı akantlar, güller, menekşeler, gelincikler ve

nergislerin kullanıldığı bu alanda bazı zeminler altın ve açık mavidir. Akantların içlerinde boyut kazandırmak amacıyla yer yer altın kullanılmıştır. Altın zeminlerde çoğunlukla iğne perdahı uygulanmıştır. Çiçeklerde ve buketlerde pembe, sarı, turuncu, mor, mavi, yapraklarda ise yeşilin tonları kullanılmıştır. Özellikle eserin bu kısmında soğuk renkler çokça tercih edilmesine rağmen motiflere uygulanan gölgelendirme sayesinde canlılık kazandırılmıştır.



Foto.5: 55 Envanter Numaralı Vakfiyenin Sayfa Kenarı Tehibi



Foto.6: 55 Envanter Numaralı Vakfiyenin Sayfa Kenarı Tehibinden Detay

E) Eserin Sayfa Kenarı Tezhibi:

Vakfiye eserinin bütün sayfa kenarları halkâr tekniğinde tezhiplenmiştir. Hatai, penç, goncagül ve yaprakların kullanıldığı desende, altınla sulandırma sulandırma yapılarak tine altınla tahrir çekilmiştir. Bütün sayfalar kendi içinde $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış olup dört kenardan yazının etrafını çerçeve içine almıştır. Sayfa kenarı tezyinatı yazı alanından (1-3-1)mm mantığında altın cetvelle ayrılmıştır. Sayfa kenarı tezhibi çok yoğun olup klasik motifler kullanılmış fakat özellikle işçilik bakımından kendi dönem özelliğini yansıtmaktadır.



Foto.7: Tâlik Hatlı Dua ve İmza Kısmı



Foto.8: Hatt-ı İcâze (Hatt-ı hümâyün)



Foto.9: Nesih Hatla Yazılmış Varak

F) Eserin Hattı:

Eser, 32.5x19.5 cm ebatlarında olup metin krem rengi, heterojen hamurlu, kalınlıkları farklı, mühreli, süzgeç izi belli olmayan ahersiz doğu kâğıdı üzerine, 11 satır olarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Vakfiye defterinin baş kısmındaki dua yazısı ve imza mührünün yer aldığı kısım talik hattı ile yazılmıştır. Serlevhada bulunan mihrabiye kısmının içerisindeki yazı alanında hatt-ı hümayun mevcuttur. Bu kısımdaki yazıda “mücebince amel oluna” ibaresi icâze hattı ile yazılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç:

Türk-İslam kültüründe önemli bir yere sahip olan el yazmalarıyla, dini, ilmi ve edebi birçok alanda sanatsal değeri yüksek binlerce eser verilmiştir. Bunların başında da hiç şüphesiz ki Kur'an-ı Kerimler gelmektedir. Padişahlara, vezirlere, devlet büyüklerine sunulan kitaplar, önemli kişilerin ve kitapseverlerin kütüphaneleri için yazılan Kur'an'lar, dîvanlar, mesneviler, dinî, edebî, tarihi ve bilimsel eserleri tezhiplenmek gelenek haline gelmiştir.

Ülkelerin en değerli kültür varlıkları arasında yer alan, bilim, sanat ve kültür araştırmalarında en otantik kaynakların başında yazmalar gelir. Yazma eserleri önemli kılan özelliklerin başında hiçbir yazma eserin, basma eserler gibi birbirinin aynısı olmamasıdır. Vakfiyeler ise düzenlendikleri dönemin tarihine ışık tutan birer vesikadır. Vakıflar bir müessesedir, bu bakımdan vakfedilen her müessesenin vakfiyesi aynı zamanda o müessesenin ilk elden incelenmesi gereken kaynağıdır. Vakfiyeler devrin siyasi olaylarına, dönemin iktisadi hayatını aydınlatan belgeler olarak da değerlendirilmektedir. Vakfiyeler şehir tarihleri ile uğraşanlar içinde başvurulacak birer vesikadır çünkü bir müessesenin tarihi o şehrin tarihi ile de iç içedir. Vakfiyelerde halkın günlük yaşantıları hakkında, Ramazan ve Kurban Bayramı ile mübarek gün ve gecelerde halkın yaşayışı ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Vakfiyeler kağıt, bez ve deri üzerine yazılırlar. Bu nedenle vakfiyelerin yazıldıkları kağıtlar, aynı zamanda kağıt tarihi için de çok nadir kronolojik hüviyete sahip birer vesika durumundadırlar. Bazı vakfiyelerde kağıdın cinsinden de bahsedilmektedir ki bu yönüyle vakfiyeler, kağıt sanatı bakımından incelenmeye değer belgeler arasındadır. Usta hattatlara yazdırıldıkları gözönünde tutulursa her biri hat sanatı bakımından da ayrı bir değerdir. Cilt sanatı açısından değişik özellikler taşıyan vakfiyeler tek tek yüzyıllara göre incelenecek olursa gerek malzeme gerek süsleme ve estetik bakımından cilt sanatının tarihi seyirini aydınlatan bilgilere ulaşabilmek de

mümkündür. Vakfiyelerin ilk sayfaları genellikle tezhipli olup, çoğunda diğer sayfalarda çerçeveler yer alır. Bunlarında altın yaldızlı olanları bulunduğu gibi sade mürekkeple çizilenlerine de rastlamak mümkündür.

Lale Devri'ne kadar devam eden klasik dönem süsleme sanatı 1720 de III. Ahmed zamanında Batıyla başlayan ilişkilerle değişmeye başlar. "Rokoko Üslûbu" diye adlandırılan bu dönemin eserlerinde kullanılan buketler, vazoda çiçekler, sepette meyveler realist bir tarzda çalışılmıştır. Bu devirdeki eserlerde ışık gölge oyunları görülür. Renklerin açıkly koyulu kullanımı dikkati çeker. Buketler, vazoda çiçekler ve sepette meyveler dönemin en çok sevilen kompozisyonları vardır. Perspektif önem kazanmıştır.

18. yüzyılda, 17. yüzyılın özelliği devam ettirilmiş, klasik tarzda da çalışmalar yapılmıştır. Bu yüzyılda iki ayrı özellikte eserler meydana getirilmiştir. Klasik üslupta uygulanan motifler bu dönemde daha iri ve kaba olarak çalışılmış. Zeminde lacivert yerine siyah renk daha çok kullanılmış. Rumîler daha iri ya da uzun olarak orantısız bir görünümle çizilmiş, Zengin renk çeşidi olmasına rağmen renkler arasında uyum pek sağlanamamış, Zeminlerde altın yaldız bazen varak halinde yüzeye yapıştırılmıştır.

Batılılaşma döneminde ise vazo, saksı ve sepet içine yerleştirilmiş çiçekler ya da kase ve sepet içine konmuş meyveler, kurdela ile bağlanmış çiçek buketleri, çelenkler ve akantüs yapraklar Barok motifler olarak kullanılmışlardır. Zengin renk çeşidi bu dönemde de uygulanmış ancak, altın yaldız bol kullanılmıştır. 19. yüzyılda tamamen yok olmaya yüz tutan tezhip sanatı 20. yüzyılda özellikle günümüzde yavaş yavaş eski önemini kazanmaya başlamıştır.

Yazma kitaplarında genel olarak; zahriye sayfaları, unvan sayfaları, serlevhalar, sure başları, güller, noktalar, satır araları, sayfa kenarları ve hatime sayfaları tezhiplenmiştir.

Hattatlar ve müzehhipler tüm hünelerini sergileyecekleri bir alan olarak gördükleri bu kitaplarda büyük bir istekle çalışmış ve bakanın gözünde de aynı zevki uyandırmayı başarmışlardır.

Kitap sanatları açısından çok değerli sayılabilecek binlerce el yazması vakfiye ülkemizde kütüphanelerde, müzelerde ve arşivlerde yer almaktadır. Bunların bir kısmı araştırılarak gün yüzüne çıkarılmıştır. Ancak çok sayıda eser araştırılarak literatüre kazandırılmamıştır. Yüzyıllar boyunca farklı dönemlerde

çeşitli ekollerin etkisi altında birçok el yazması eser yapılmıştır. Bu eserler çeşitli alanlarda birçok araştırmacıya konu olmuştur.

Araştırmaya konu olan eser, 19 yüzyıla ait vakfiye eseri olup kitap sanatları açısından kendi döneminin zevk ve anlayışını bünyesinde barındırmaktadır. Kullanılan renk, motif ve kompozisyon bakımından klasik üsluptan tamamen uzaktır. Süslemesi Barok tarzında olan eserde akant dalları ve çiçekler kompozisyona hakimdir. Kumaşlı gırlan, kurdele ve halkalar göze çarpar. Ayrıca eserdeki tezyinata dönemin en önemli özelliklerinden olan tonlama yoluyla motiflere boyut kazandırılmıştır. Vakfiyede kullanılan yazı üç çeşit olup metin kısmı nesih hat ile hatt-ı hümayun icâze ve dua kısmı talik hat ile yazılmıştır.

19. yüzyılda Batı etkili natüralist anlayış iyice yerleşmiştir. Bu durumu incelenen eserlerde ilk bakışta hissetmek mümkündür. İncelediğimiz eserde de bunu görmek mümkündür.

Kaynakça

- Ateş, İbrahim “Vakıf Belgeler Arşivi’nin Dünü ve Bugünü”, 2. Vakıf Haftası, 3-9 Aralık 1984, Ankara 1985, s.30.
- Kazıcı, Ziya (2003) “Osmanlı Vakıf Medeniyeti”, Bilge Yay., İstanbul.
- Köprülü, M. Fuad (1943), “Anadolu Selçukluları Tarihi’nin Yerli Kaynakları”, 7(27), TTK. Basımevi, Ankara.
- Köprülü, M. Fuad, (1938) “Vakıf Müessesesi ve Vakıf Vesikalarının Tarihi Ehemmiyeti”, *Vakıflar Dergisi*, S.1, Ankara ss. 1-7.
- Kunter, H. Baki (1938) “Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri Üzerine Mücmel Bir Etüd”, *Vakıflar Dergisi*, Cumhuriyet Matbaası İstanbul, 104-117.
- Küçükköy, İrfan, (1984) “Şer‘iyye Sicillerinde Vakıf Kayıtları”, Vakıflar, İstanbul.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1983) “Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III”, M.E. B Yayınları, İstanbul.
- Sakoğlu, Necdet (2011) “Bu Mülkün Kadın Sultanları”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Şeker, Mehmet (1993) “Vakfiyelerin Türk Kültürü Bakımından Özellikleri”, Ege Üni. Edebiyat Fakültesi Tarih İncelemeleri Dergisi, S. 8, İzmir, 1-18.
- Turan, Osman (1988) “Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar”, Metin, Tercüme ve Araştırmalar, TTK Basımevi, Ankara.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1988) “Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal”, TTK Basımevi, Ankara, ss.164-186.
- Yediyıldız, Bahaeddin (1982) “Müessese - Toplum Münasebetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi”, *Vakıflar Dergisi*, S. 15, Önder Matbaası, Ankara, 23-53.
- Yüksel, Hasan (2006), “Anadolu Selçuklularında Vakıflar”, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara I, 309-325.

SİVEREKLİ OSMAN HULÛSÎ PAŞANIN MEZARTAŞI KİTÂBESİ*

Bilal SEZER

Prof. Dr., Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

sezerbilal@gmail.com

Öz

Mezartaşları ait oldukları dönemin toplumsal kimliğini günümüze aktaran kültür varlıklarıdır. Yapıları itibariyle birer sanat eseridirler. Siverekli Bucak aşiretinden Osman Hulûsî Paşa'nın mezartaşı kalıbı, son devrin meşhur hattatı Hamit Ayaç (ö. 1981) yazmıştır. Celi sülûs tarzında yazılan kalıp, Hamit Ayaç'ın sanatının zirvesine çıktığı bir dönemin eseridir.

Anahtar Kelimeler: Mezartaşı, Siverek Osman Hulûsî Paşa, Kitabe, Hamit Ayaç

Tombstone Inscription of Osman Hulûsî Pasha from Siverek

Abstract

Tombstones are the cultural assets which present the social identity of the period they belong. From their structural point of view, they are works of art. The famous calligrapher of our age, Hamit Ayaç (died in 1981) wrote the tombstone of Osman Hulûsî Pasha, a member of Siverek Bucak tribe. The inscription written by Hamit Ayaç in Celi Sülûs style is the masterpiece of a period.

Keywords: Tombstone, Siverek Osman Hulûsî Pasha, Inscription, Hamit Ayaç

Mezartaşları Hakkında

Mezartaşları geçmişimizle kurduğumuz köprünün en mühim ayaklarından birini teşkil eder. Yüzyıllar boyunca cansız şahitliklerini sürdürmektedirler. Osmanlı toplumunda insanlara âit kayıt tutma geleneği XIV. yüzyıla kadar tam anlamıyla yerleşmediği için, mezar taşları bu konudaki boşluğu dolduran, ayrıca âit oldukları dönemin toplumsal kimliğini günümüze taşıyan

*Bu makale, Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat Sempozyumunda sunulan bildirinin genişletilmiş halidir (Amasya, 2013)

kültür objeleridir. Yapıldıkları tarihsel dönemin inanç, gelenek, sanat zevki ve iktisadi koşulların ortak bir ürünü olan bu estetik eserleri toplumsal hayatın gerçek tanıkları saymak mümkündür.

Mezar taşları insanlar için yegâne bilgi kaynaklarıdır. Günümüz insanı, o devirle ilgili en sağlam bilgileri, mezarda yatan kişi hakkında en yakın, en zahmetsiz bilgiyi başucundaki taştan öğrenir. Mezartaşları, tarih ilmi açısından bir vesîka, bir toplum için tapu senedir.

Mezartaşları yapıları itibâriyle birer sanat eserleridir. Bünyesinde taş işçiliğini, tezyînât ve yazı sanatını barındırır. Burada, hattat, nakkaş ve taş ustasının emeği vardır. Bu üç sanatkârın emeğiyle meydana gelir güzel bir mezartaş. Ayrıca dönemlerinin dil ve ifâde özelliklerini yansıtma açısından Türk dili ve edebiyâtının mühim kaynaklarından birini teşkil eder.

Mezartaşlarının asıl amacı kişiyi tanınır kılmak ve görülme isteğini yansıtma amaçlarıdır. Görülmekten kasıt fâtiha ve dua talebidir. Bütün mezartaşları fâtiha talebiyle nihâyetlenir.

Bir mezartaşında genel itibâriyle beş bölüm bulunur (Foto.1). Bunlar; başlık ve sembol, serlevha, kimlik, duâ ve tarih. Genelde, kadın ve erkek mezar taşı olarak iki grupta toplanan bu taşlar, kendi içinde de farklılıklar göstermektedir. Erkek mezartaşlarında, sosyal statülerini belli eden başlıkları çok çeşitlidir. Kadın mezar taşlarında başlık olmayıp, daha çok kadının zerâfetini yansıtan çiçek motifleri bulunmaktadır⁷. Bu özellikleri ihtiva eden bir mezartaş kitabesinin kalıbı, yazıları Hâmit Aytaç'a âit olan Siverekli Osman Hulûsi Paşa'nın mezartaş kalıbıdır.

Hâmit Aytaç

Asıl adı Şeyh Mûsa Azmî olan Hâmit Aytaç 1891 yılında Diyarbakır'da doğdu. Babası Zülfikâr Ağa, annesi Müntehâ Hanım'dır. Diyarbakır'da sıbyan mektebini, askerî rüşdiyeyi ve idâdîyi bitirdikten sonra 1908'de yüksek tahsil için İstanbul'a gitti. Bir yıl Mekteb-i Nüvvâb'a devam ettikten sonra Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne kaydoldu. Fakat geçimini temin için Gülşen-i Maârif Mektebi'nde hat ve resim hocası olarak çalışmaya başladı. Rûsûmat Matbaâsı, Mekteb-i Harbiyye Matbaâsı ve Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Matbaâsı'nda hattat olarak çalıştı. Mûsa Azmî Bey memuriyeti yanında Bâbîâlî'de Hattat Hâmit Yazı Yurdu'nu açarak piyasaya yazılar yazmaya başladı. Bir süre sonra resmi görevinden ayrılıp kendini tamamen bu işe verdi. Harf inkılâbından sonra

⁷ Süleyman Berk, *Zamanı Aşan Taşlar*, İstanbul 2006, s.24.

atölyesini grafik atölyesi haline getirdi. Bunun yanı sıra yazı ile irtibatını kesmedi ve yurt içi ve yurt dışından gelen özel siparişleri değerlendirdi. 1960 yılında Paşabahçe Cam Fabrikası'na girdi ve 1975'te emekliye ayrıldı. 19 Mayıs 1982'de vefat etti⁸.

Hâmit Bey ilk yazı derslerini sıbyan mektebinde hocası Mustafa Âkif (Tütenk) Bey'den aldı. Askerî rüşdiyede Yüzbaşı Hilmi Bey'den sülüs, Vâhit Efendi'den rik'a meşketti. Ayrıca Hoca Esad Efendi ile Kolağası Ahmet Hilmi Efendi'den de sülüs ve nesih dersleri aldı. İdâdi yıllarında, Mustafa Râkım⁹ (ö. 1826) yolunda bir hattat olan akrabası Abdüsselam Efendi'den sülüs ve celîsini ilerletti. İstanbul'a geldiğinde Hacı Nazif Bey¹⁰ (ö. 1913)'den celî sülüs, Reîsülhattâtin Kâmil Akdik¹¹ (ö. 1941) ile Neyzen Mehmet Emin Yazıcı¹² (ö. 1945)'dan sülüs ve nesih yazılarında faydalandı. İsmail Hakkı Altunbezer¹³ (ö. 1946)'den tuğra çekmesini geliştirdi. Talikte bir müddet Hulûsi Efendi¹⁴ (ö. 1940)'ye devam ettiyse de daha çok Mehmet Esad Yesârî¹⁵ (ö. 1798)'nin yazı örneklerinin etkisinde kaldı ve onun yolunu benimsedi. 1916'dan sonra yazılarında "hâmid" imzasını kullandı ve daha çok bununla tanındı. Celî sülüste

⁸ Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1970, s. 119; M. Uğur Derman, *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*, İstanbul 1992, s. 229; Şevket Rado, *Türk Hattatları*, İstanbul, 1984, s.267; Ali Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 1999, s. 100; Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999 s. 193; M. Hüsrev Subaşı, "Hâmit Aytaç", DİA, İstanbul 1991, IV, s. 287.

⁹ Mustafa Râkım için bkz: Mehmet Süreyya, *Sicill-i Osmâni*, İstanbul, 1308, c. II, s. 365; İnal, *Son Hattatlar*, s. 273; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 204; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 79; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s.133; Rado, *Türk Hattatları*, s.196; Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Rakım Efendi*, İstanbul 2003.

¹⁰Mehmet Nazif Bey için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 232; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 219; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 91; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 162; Rado, *Türk Hattatları*, s. 242.

¹¹Ahmet Kamil Efendi için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 168 ; Rado, *Türk Hattatları*, s. 253 ; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 222 ; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 95 ; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 183.

¹²Mehmet Emin Efendi için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 80; Rado, *Türk Hattatları*, s. 235; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 228.

¹³ İsmail Hakkı Altunbezer için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 97 ; Rado, *Türk Hattatları*, s. 258 ; Derman, *İslam Kültür Mirasında* s. 225 ; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 127 ; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 178.

¹⁴Hulûsi Efendi için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 551; Rado, *Türk Hattatları*, 252; M. Uğur Derman, *Hattat Hulûsi Efendi*, Lâle Dergisi, VII, Aralık 1990, s. 15–20; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 182; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 261.

¹⁵ Mehmet Esad Yesârî için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 535; Rado, *Türk Hattatları*, s. 182; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 166.

Râkım ve Sâmi Efendi¹⁶ (ö. 1912) ler yolunda mükemmel eserler meydana getirdi. Sanat hayatının en parlak devresi 1920 ile 1965 yılları arasına rastlar.¹⁷ Hamit Aytaç, “câmiu’l-hutût”dur, yazının her çeşidini şahsında toplamış bir zâttır. Aklam-ı sitte denilen altı kalemde aynı zarafet ve kıvraklıkta mükemmel eserler vermiştir¹⁸.

Mezartaşı Kalıbı Hakkında

Mezartaşı kitabesinin kalıbı, Siverek eşrafından Bucak aşireti reisi Muhammed Efendi’nin oğlu Osman Hulûsi Paşa’nındır. Osman Hulûsi Paşa’nın Siverek eşrafından Hacı Ali Efendizâdelerden olduğu ve 1333/1917 tarihinde vefat ettiğinin dışında malumatımız yoktur. Mezartaşı kalıbı, Hattat Hasan Çelebi koleksiyonundadır.

Mezartaşının Yazısı ve Metni

Mezartaşı kitabesi kalıbı Hamit Aytaç tarafından celi sülüs ile yazılmıştır. Celi sülüs, sülüs yazının daha geniş kalemle yazılan şekli olup, mimarî eserler üzerindeki kitâbelerde ve mezartaşlarında kullanılmıştır¹⁹. Mezartaşı kitabesi kalıbının ebatları 33x70 cm. olup, yazı altı satırdır. Kalem kalınlığı 6 milimdir. Vefat ve doğum tarihlerinin olduğu satır ince kalemle ve icâze hattıyla yazılmıştır. Mezartaşı kitabesi kalıbı sarı zırnıkla siyah kağıt üzerine yazılmıştır. Hattat imzasını “ketebehu azmî diyarıbekr” şeklinde atmış, fakat tarihini yazmamıştır. Bir iki satırda eksiklikler vardır (Foto.2).

Kitâbenin metni şöyledir:

¹⁶ Mehmet Sami Efendi için bkz: İnal, *Son Hattatlar*, s. 359 ; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 217 ; Rado, *Türk Hattatları*, s. 239 ; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 122 ; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 158.

¹⁷ İnal, *Son Hattatlar*, s. 119; Derman, *İslam Kültür Mirasında*, s. 229; Rado, *Türk Hattatları*, s.267; Alpaslan, *Osmanlı Hat Sanatı*, s. 100; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur*, s. 193; Subaşı, “*Hâmit Aytaç*”s. 287.

¹⁸ Muin N. Eriş, *Hat Sanatında Vazifeli Bir Hattat Hamid Aytaç*, İstanbul 2011, s. 84.

¹⁹ Sülüs, celi sülüs ve diğer yazılar için bkz; Abdulkadir Yılmaz, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul 2004, s. 38-39.

Hüve'l- bâkî
Siverek eşrafından Hacı Ali
Efendizâdelerden Bucak aşîreti
Reisi Muhammed Efendi mahdûmu merhûm
Ve mağfûr el- hac Osman Hulusi
Paşa ruhîçün el – fâtiha
Tarih-i tevellüdü Tarih-i vefatı
Sene 1265 Sene 1333
15 Ağustos
Ketebehu Azmî Diyarıbekr

Sonuç

Hamit Aytaç hayatının sonuna kadar kalemi elinden bırakmamış bir hattattır. Sanat hayatının en parlak devri 1341/1923- 1385/1965 yıllarıdır. Hamit Aytaç sanat hayatının zirvesinde olduğu yıllarda nefis eserler vücûda getirmiştir. Bu dönem yazılarındaki harfler anatomik olarak daha olgun ve daha düzgündür. Harflerin yapıları kemâle ermiştir. Hayatının son yıllarında verdiği eserler yaşlılığı dolayısıyla onun mertebesini göstermekten uzaktır (Foto.3) Hamit Aytaç, Osman Hulusi Paşa'nın mezartaşı kitabesi kalıbında ilk imzası olan "azmî"yi kullanmıştır. (Foto.4). 1334/ 1916 yılından sonra "Hâmid" imzasını kullanmıştır. Bu mezartaşı kitabesi kalıbı Hamit Aytaç'ın sanatının zirvesine çıktığı dönemin eserlerinden olmalıdır. Buna "evâsıt-ı evâil" dönemi de denilebilir. Harfleri sınırlayan çizgiler gayet keskin, harflerin anatomik yapıları kemâle ermiştir. Yazının istifi gayet dengeli olup, harfler göze rahatsızlık vermeyecek şekilde ustaca yerleştirilmiştir. Sonuç olarak Hamit Bey'in mükemmel yazılarından biridir.

Kaynakça

- Alpaslan, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- Berk, Süleyman, *Hattat Mustafa Rakım Efendi*, İstanbul 2003.
- Berk, Süleyman, *Zamanı Aşan Taşlar*, Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Derman, M. Uğur, *İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı*, IRCICA Yayınları, İstanbul, 1992.
- Eriş, Muin N. *Hat Sanatında Vazifeli Bir Hattat Hamid Ayaç*, İstanbul 2011, s. 84.
- İnal, Mahmut Kemal, *Son Hattatlar*, MEB Yayınları, İstanbul, 1970.
- Rado, Şevket, *Türk Hattatları*, İstanbul, 1984.
- Serin, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Subaşı, M. Hüsrev, “*Hâmit Ayaç*”, DİA IV, İstanbul, 1991.
- Yılmaz, Abdulkadir, *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul, 2004.

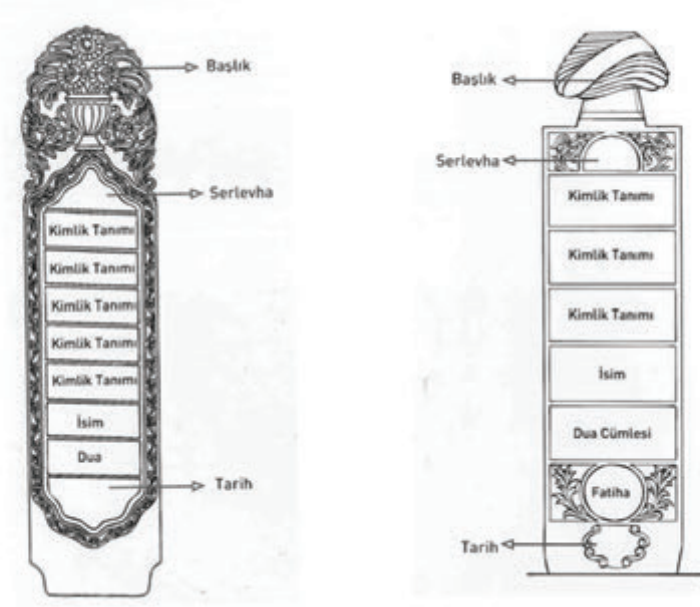


Foto. 1: Kadın ve Erkek Mezar Taşlarının Yapısı (Süleyman Berk,s.24)



Foto. 2: Osman Hulusi Paşanın Mezar taşı Kitabesinin Kalıbı

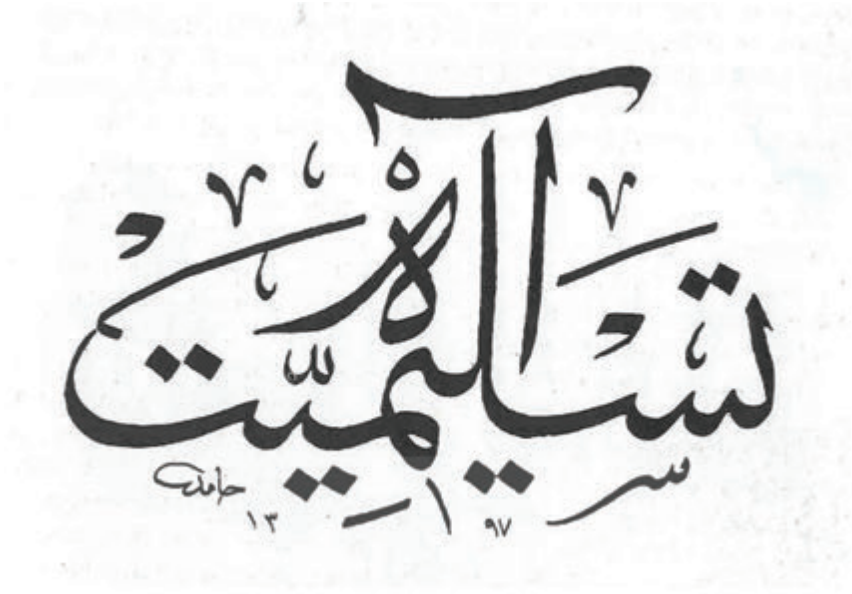


Foto.3:Hamit Aytaç'ın Son Devir Yazılarından (Hattat Hamit Aytaç Anma Paneli, s.35.)



Foto. 4: Osman Hulüsi Paşanın Mezar taşı Kitabesinin Kalıbından İmza Detayı

TOKAT MÜZESİNDEKİ ROMA DÖNEMİ PONTOS EYALETİ ŞEHİR SİKKELERİ

Ali Yalçın TAVUKÇU

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü
atavukcu@gmail.com

Mesut CEYLAN

Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü
mesutcyl@gmail.com

Öz

Ülkemiz müzelerinde, çeşitli yollarla intikal etmiş durumda çok sayıda eser bulunmaktadır. Bu müzeler içerisinde Tokat Müzesi zengin sikke koleksiyonu ile dikkat çekmektedir. Tokat Müzesi'ne kazandırılan sikkelerin büyük çoğunluğu bölgede bulunan antik kentlere aittir.

Bu çalışma kapsamında, Tokat Müzesi'ndeki 56 adet Roma Dönemi Pontos Bölgesi şehir sikkesi incelenmiştir. Pontos eyaletindeki şehirlerden Neokaesareia en fazla sikkeyle temsil edilirken, Neokaesareia'yı Sebastopolis, Amaseia, Zela, Komana, Trapezus ve Pontos Birliği adına basılan sikkeler izlemektedir. Bu sikkeler imparator Traianus (MS 98-117) döneminden başlayarak imparator Gallienus (MS 253-268) dönemine kadar ki süreçte basılmışlardır. Sikkelerin tamamı bronzdan basılmıştır. Tokat Müzesi'ndeki şehir sikkeleri incelendiğinde bölgenin siyasi, kültürel ve ekonomik yapısı ortaya çıkmakta; daha önceki dönemlerde olduğu gibi Roma Döneminde de Pontos Bölgesinin Anadolu tarihinde önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roma, Şehir Sikkeleri, Tokat, Pontos

Roman Period Pontus Provincial Coins in Tokat Museum

Abstract

There are numerous artefacts in the museums of our country which have been inherited through various ways. Tokat Museum, among all other museums, attracts attention with its rich coin collection. Most of the coins in Tokat museum belong to the ancient cities of Pontus region.

Within the scope of this study, 56 Roman period Pontus Provincial coins have been examined. The highest number of coins belongs to Neokaesareia, one of the cities of Pontus, and it is followed by Sebastopolis, Amaseia, Zela, Komana

, Trapezus. These coins all of which are bronze were coined in the period starting from Traianus (98-117 A.D.) and Gallienus (253-268 A.D.). Provincial coins in Tokat Museum represent the cultural, political and economic structure of the period, and these coins are evidences of the fact that Pontus region had a significant place in the history of Anatolia during Roman period.

Keywords: Rome, Provincial Coins, Tokat, Pontus.

Antik Dönem hakkında önemli bilgiler edindiğimiz kültür varlıklarının başında gelen sikkeler çeşitli yollarla günümüze kadar ulaşmıştır. Sikkeler vasıtasıyla basıldıkları dönemin ekonomik yapısının yanı sıra; siyasi, dini ve kültürel alanda bilgi sahibi olmak mümkündür. Ayrıca sikkeler, arkeolojik çalışmalarda tabaka veya bulunduğu kontekt içerisinde tarihleme unsuru olarak da önemlidir. Bu anlamda antik sikkelerin bilimsel çalışmalara yön verdiği söylenebilir.

Ülkemiz müzelerinde, kazılar vasıtasıyla gün yüzüne çıkarılan veya define arama amaçlı kaçak kazılar ile rastlantısal olarak elde edilen çok sayıda sikke bulunmaktadır. Bu müzeler içerisinde Tokat Müzesi zengin sikke koleksiyonu ile dikkat çekmektedir. Antik Dönemde Pontos Bölgesinin iç kısımlarında bulunan Tokat ve çevresinde çok sayıda antik kent bulunmaktadır (Strabon XII, 3, 27-30, 42, 43; Arrianus XV, 3; Arslan 2007: 27-30). Tokat Müzesi bölgenin bu konumu sayesinde çok sayıda arkeolojik eser ve sikkeyi bünyesine kazandırabilmiştir.

Müze koleksiyonuna farklı yollarla kazandırılan Roma Dönemi sikkelerinin müze kayıtları dışında geniş kapsamlı tasnifi yapılmamıştır. Tokat Müzedeki sikkeler birkaç yayın dışında nümizmatik açıdan değerlendirilmemiş olması bizi bu çalışmayı yapmaya yöneltmiştir.

Çalışma kapsamında Tokat Müzesi'nde bulunan 56 adet Pontos Bölgesi Roma Dönemi şehir sikkesi, şehir isimlerine göre alfabetik şekilde sıralanmış ve şehir darpları içerisinde değerlendirdiğimiz birlik sikkeleri ise ilk sırada irdelenmiştir. 1991 yılından önce Müzedeki sikkelerin çoğunun yeni açılan müzelere eser kazandırma amaçlı olarak gönderildiğinden, çalışmamız bu tarihten sonra müzeye kazandırılan eserler üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca 1990 yılında müzedeki şehir sikkeleri üzerine yapılan bir çalışmanın, 1994 yılında makale (Amandry, Remy, Özcan 1994: 119-130) şeklinde yayınlanması bizim bu sınırlamayı yapmamızın başka bir nedenidir. Söz konusu makaledeki sikkeler bu çalışma kapsamına alınmamış ve ayrıca 2006 yılından günümüze kadar ki zaman dilimini kapsayan sürede müzeye kazandırılan sikkeler bu çalışmaya dahil

edilmemiştir. Bu nedenle çalışmamız 1991-2006 yıllarını kapsayan Pontos Bölgesi Roma Dönemi şehir sikkelerinden oluşmaktadır.

Pontos Bölgesi

Homeros metinlerinde deniz anlamına gelen Pontos kelimesi, denizlerin tamamı için kullanılan genel bir ifade şeklinde kullanılmıştır (Homeros: I. 350; II. 145, 210, 613, 665, IV. 276, 278, V. 771, VI. 219, VII. 6; Arslan 2007: 2). Ancak Herodotos'un metinlerinde geçen Pontos ifadesi denizden çok Karadeniz kıyı şeridini işaret etmektedir (Herodotos IV, 8; VII, 95; Arslan 2017: 10). Herodotos'un bu ifadeleriyle Pontos kelimesi, Karadeniz ve kıyı sahiline verilen genel bir ad olma özelliği kazanmıştır. Bu ifade esas ününü günümüzde Orta Karadeniz olarak ifade edeceğimiz bölgede kurularak Helenistik Dönem boyunca büyüyen Pontos Krallığı vasıtasıyla kazanmıştır. Ancak Helenistik dönemde krallığın ve halkın kendisine ne ad verdiği kesin bilinmemekle birlikte, 'Pontos Krallığı' ifadesi, Romalı tarihçilerin sıklıkla kullanması ve günümüz tarihçilerinde bu ifadeyi tercih etmesi ile dilimize yerleşmiştir (Arslan 2007: 10-13).

Pontos Bölgesinin coğrafi sınırlarını, batısında Halys (Kızılırmak) nehrinin doğal sınırı oluşturduğu Paphlagonia, doğuda Trapezous (Trabzon) kentinin doğusundaki Kolkhis (Gürcistan) bölgesiyle doğal sınır oluşturan Apsaros Kalesi ve Irmağı (Çoruh) belirlemektedir. Bölgenin güneydoğu sınırı Iris (Yeşilirmak) ve Halys kaynakları arasında uzanarak devam eder. Güneybatında Kappadokia Bölgesi sınırı oluşturmaktadır (Strabon XII, 1, 1; XII, 3, 2, 13, 15, 17, 18, 39; Arrianus VI, 1-2; Umar 2000: 5-6; Arslan 2007: 16)

Pontos, MÖ 64 yılında Pompeius tarafında Bithynia eyaleti ile birleştirilmiştir. Bithynia-Pontos Eyaleti Augustus Dönemi'nden Traianus Dönemi'ne kadar Roma Senatosu'na bağlı bir eyalet olarak kalmıştır. MS 110 yılında Traianus (MS 98-117) zamanında İmparator eyaleti olan Pontos, Antonius Pius (MS 138-161) Dönemi'nde tekrar senato eyaleti olmuştur. Marcus Aurelius (MS 161-180) Pontos'u senatonun sorumluluğundan alarak tekrar imparator eyaleti konumuna getirmiştir (Magie 1950: 597, 662; Marshall 1968: 103-105; Kaya 2003: 84, 85).

Roma İmparatorluk Döneminde eyalette bulunan birçok şehir de sikke darp etmiştir. Çalışma kapsamındaki sikkelerin Pontos Bölgesi'ndeki Amaseia (Amasya), Komana (Gümenek), Neokaesareia (Niksar), Sebastopolis (Sulusaray), Trapezus (Trabzon), Zela (Zile) şehirlere ait olduğu anlaşılmıştır

(Harita 1) (Ceylan 2013: 130). Şehir sikkelerinin hangi imparator döneminde basıldığı katalogda ve Tablo 1’de ayrıntılı olarak gösterilmiştir (Ceylan 2013: 127, 130).

Pontos Birliği

MÖ 67 yılında VI. Mithradates’i mağlup eden Pompeius Magnus MÖ 64 yılında Amisos’a (Samsun) gelmiş ve bazı siyasal düzenlemeler yapmıştır. Pontos Bölgesini Bithynia Eyaletiyle birleştirerek Bithynia-Pontos Eyaletini meydana getirmiştir (Kaya 1998: 165; Arslan 2007: 484). Pompeius, Pontos Bölgesini 11 şehre ayırarak bazı şehirlerin isimlerini de değiştirmiştir (Kaya 1998: 166). Bu şehirlerin arasında öne çıkan, Amaseia ve Neokaesareia olmuştur. Neokaesareia şehri, Pontos Krallığı Döneminde ‘Kabeira’ olarak anılırken Pompeus döneminde yapılan siyasal düzenlemelerle ‘Diospolis’ olarak değiştirilmiş ve daha sonrada Neokaesareia ismini almıştır (Cumont, Cumont 1906: 259-261; Magie 1950: 1071 dn. 11). İki şehir de Roma İmparatorluk Dönemi’nde farklı unvan ve onurlandırılmalara sahip olmuştur. Pontos eyaletinin Metropol kenti olarak anılan şehirlere önemli bir ayrıcalık olan ‘Neokor’ unvanı da verilmiştir. Amaseia ilk olarak Marcus Aurelius zamanında Neokaesareia ise ilk kez Traianus döneminde aldığı bu unvanı ikinci kez Severus Alexander zamanda almıştır (Burrell 2004: 206, 208, 210; Price 2004: 436). Şehirlerin arasındaki unvan yarışımın izlerini çoğu zaman sikkeler üzerinde de görmek mümkündür (Çizmeli Öğün 2009: 72, 73). Pontos Birliğini temsil eden ve ‘Koinon Sikkeleri’ olarak isimlendirilen sikkeleri, Pontos Eyaleti adına Neokaesareia şehri darp etmiştir (Franke 2007: 14).

Katalogda 1-5 numara ile sıralanan sikkeler Pontos Birliği sikkeleridir ve sikkelerin arka yüzlerindeki lejantta yer alan **KOINON ΠONTOY** ibaresi, Pontos Birliğine işaret etmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma kapsamında, Tokat Müzesi’ndeki 56 adet Roma Dönemi Pontos Bölgesi şehir sikkesi incelenmiştir. Katalogda yer alan sikkelerden 33 adedi Neokaesareia, 8 adedi Sebastopolis, 4 adedi Amaseia, 2’şer adet Zela, Komana ve Trapezus kentinin darbu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Pontos Birliği adına basılan sikkelerden ise 5 adet sikke tanımlanmıştır.

Çalışma kapsamındaki sikkeleri, Traianus’tan (MS 98-117) Gallienus’a (MS 253-268) kadar 12 imparator ve 2 imparatoriçe tarafından sikke darbının gerçekleştiği ve yaklaşık 150 yıllık bir zaman diliminde bölgedeki şehirlerin sikke darp etmeye devam ettiğini ortaya koymuştur.

İrdelenen sikkelerin ön yüzlerinde imparator veya imparatoriçe portreleri yer almaktadır. Sikkelerin arka yüzlerinde ise çok sayıda tapınak betiminin yer alması, Roma İmparatorluğunun bölgesel inançlara duyduğu saygıyı simgelemesinin yanı sıra, kentlerde yaşayan halkın imparator kültüne bağlılığının da göstergesi sayılır. Ayrıca bu betimler, bu kentlerde yaşayan halkın inanç yapısını da gözler önüne sermektedir.

Sikkelerin arka yüzünde çokça rastlanan bir diğer betim ise Agonistik öğeler olmuştur. Grek ve Roma Döneminde ödüllü yarışmaların yapıldığı “Agon Oyunları” Helenistik Dönemde kral ve tapınağa, Roma Döneminde ise imparator kültüne duyulan saygıyı temsil etmektedir (Howatson 1989: 14; Erol Özdebay 2011: 26). Pontos Bölgesi Roma İmparatorluğu hakimiyetindeki birçok kent sikkesinde karşımıza çıkan bu oyunlarda başarılı olan yarışmacılara verilen ödüller sikkeler üzerine sıkça resmedilmiştir. Bu ödüller bazen aslan ayaklı agonistik bir masa üzerinde duran taç ve masa altında ödül amphorası ve palmye dalıyla betimlenirken (Kat. 33, 36, 39) bazen de sunak üzerinde duran taç veya sikkenin arka yüzünü kaplayan ödül tacı şeklinde betimlenmiştir. Sikkeler üzerindeki bu betimler, bölgedeki kentlerin imparator kültüne gösterdiği saygıyı gözler kanıtlar niteliktedir. Sikkeler üzerinde bahsi geçen öğelerin dışında tanrı ve tanrıçalar ile imparator betimlerini de görmek mümkündür. Sikkelerin arka yüzlerinde yer alan bir diğer betim ise bir dönem isminin Sebastopolis/Herakleopolis kenti ile özdeş hale geldiği Herakles betimidir. Sebastopolis/Herakleopolis sikkelerinde Herakles elinde Keulesi ile Cehennem köpeği (Kat. 50) ve Nemea aslanı ile mücadelesi (Kat. 52) işlenmiştir.

Trapezus kentine ait bir sikkede ise Antik dönemin gizemli tanrısı Mitras'ın işlenmesi dikkat çekicidir (Ulansey 1998: 9-22). Tüm bu betimlemeler, Pontos Bölgesinin adeta bir inanç haritası çıkarabileceğimiz kadar çok ve çeşitlidir.

Grekçe ile yazılmış şehir sikkelerinin ön yüzünde imparatorun adı ve unvanlarına yer verilirken, arka yüzlerinde ise şehirde yaşayan insanların veya şehrin adı ve şehrin imparatorluktaki konumunu gösteren lejandlar bulunmaktadır.

Sikkeler üzerinde yapılan metrolojik değerlendirmede, bronz veya Pirinç gibi metallere üretildikleri anlaşılmaktadır. Sikkeler basıldıkları birim **assaria**

'dır. Tablo 2'de (Ceylan 2013: 128) verilen sikkelerin ağırlık ve çapları ile sikkelerin hangi birimde basıldıkları belirlemek mümkündür²⁰

KATALOG

PONTOS BİRLİĞİ

Marcus Aurelius (MS 161-180)

Kat. No. 1; Müze Env. No. 31613; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [AYTOK ANTW]NEI[NOC CEB]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: KOINON [ΠONTOY]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortada kapı, sütunlar arasında kaideli iki heykel; Kesimde: [ETPH] (=MS 161/2)

AE, 22 mm, 3.5mm, 8.88 gr; 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 79; Çizmeli *Néocésarée*, 496.

Kat. No. 2; Müze Env. No. 31269; Buluntu yeri: ?

ÖY: [AYTOK ANTW]NEINOC CE[B]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: KOINON ΠONTOY; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortada kapı, sütunlar arasında kaideli iki heykel; Kesimde: [ETPH] (=MS 161/2)?

AE, 22.6 mm, 3.2mm, 7.83 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 79; Çizmeli *Néocésarée*, 496.

Kat. No. 3; Müze Env. No. 31270; Buluntu yeri: ?

ÖY: [AYTOK ANTWNEINOC CE]B; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

²⁰ Çoğunlukla şehir darplarının üzerinde birim işaretine yer verilmez. Ancak nadir de olsa üzerinde değer işareti olan bazı şehir sikkeleri vardır. Bu şehirlerin başında Chios gelir. Chios sikkelerinde **assaria** veya **obolos** cinsinden değer ibareleri bulunmaktadır. Chios gibi Pisidia ve Pamphylia bölgelerindeki şehir sikkelerinde de MS 3. yy'da karşımıza çıkan assaria, MS 253-269 yıllarında İmparator 1. Valerian ve Gallenianus dönemini kapsayan zaman diliminde 10 assaria = 26gr. Civarında bir ağırlığa sahipken MS 256 civarında ağırlığı düşerek 17 gr. civarlarına kadar inmiş ve bu oran daha sonra neredeyse ağırlığının yarısına kadar düşmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sear 1982: xxii, xxiii; Tekin 1994: 33. Yine de Tablo 2'de verilen ağırlık ve çap bilgileri ile basıldığı birimleri belirlemek mümkün olmuştur. Ancak şehirlerde basılan sikkelerin imparatorluk bünyesindeki basılan sikkelere göre karşılığının ne olduğu ve Grek sisteminden nasıl dönüştürüldüğü biraz daha karmaşık gözükmektedir. Yine de Roma'nın temel sistemde 1 denarius'un Grek sistemindeki 16 assaria karşılık geldiği bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Howgego 1985: 54; Yalçın 2008: 25,27, 47-49.

AY: KOINON [ΠONTOY]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortada kapı, sütunlar arasında kaideli iki heykel; Kesimde: [ETPH] (=MS 161/2)?

AE, 23.4 mm, 3.1mm, 8.54 gr, 2h; Ref. *Recueil* 1904, Pl IV 1; Ireland *Amasya*, 80; Çizmeli *Néocésarée*, 498.

Lucius Verius (MS 161-169)

Kat. No. 4; Müze Env. No. 31226; Buluntu yeri: Bakışlı Köyü; Deretarla

ÖY: AYTO KPA OYHPOC; İmparatorun çıplak başı, sağa.

AY: Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortada kapı, sütunlar arasında kaideli iki heykel; Solda, KOI; sağda, [NON]; Kesimde: ΠONTOY ETP[H] (=MS 161/2)?

AE, 23.2 mm, 3.1mm, 8.20 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 499.

Kat. No. 5; Müze Env. No. 31621; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AYTO KPA OYHPOC; İmparatorun çıplak başı, sağa.

AY: Dört sütunlu bir tapınak, $\frac{3}{4}$ cepheden; Kesimde: KOIN[ON ΠONT]OY [ETPH] (=MS 161/2)?

AE, 22.5 mm, 3 mm, 8.39 gr, 1h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 501.

PONTOS

Amaseia

Lucius Verus (MS 161-169)

Kat. No. 6; Müze Env. No. 32466; Buluntu yeri: Turhal

ÖY: AYT KAIC Λ AYP OY[HPO]C CCB; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: AΔP AMAC NEΩK K MHT K ΠP[Ω ΠO]NT; Marcus Aurelius (sol) ve Licius Verus (sağ) ayakta, tokalaşiyor; Kesimde: ETPΞE (=MS 163)

AE, 35.5 mm, 4.2 mm, 24.77 gr, 6h; Ref. *BMC Pontus*, s.7, 5; *Recueil* 1904, s. 32, 27.

Commodus (MS 182-192)

Kat. No. 7; Müze Env. No. 32467; Buluntu yeri: Turhal

ÖY: M AYP KOMOΔ ANTΩN CEB; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: AΔP ANH AMAC MHTP NEΩK ΠPT ΠON; Tykhe, ayakta, sola; başında polos. Sağ elinde dümen, sol elinde bereket boynuzu tutuyor. Sol ve sağ boşlukta, ET- PQ: (=MS 187-188)

AE, 34.3 mm, 4.1 mm, 20.28 gr, 6h; Ref. SNG v. Aul. Pontus, 27; Ireland Amasya, 182.

Septimius Severus (MS 193-211)

Kat. No. 8; Müze Env. No. 32342; Buluntu yeri: Pazar

ÖY: AY KAI Λ CEΠ CEOYHPOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: AΔP CEY AN[T] AMA[CIAC MHT NE ΠΠ Π]; Tykhe, ayakta, sola; başında polos. Sağ elinde dümen, sol elinde bereket boynuzu tutur. (=MS 193-211)

AE, 31.5 mm, 2.7 mm, 12.46 gr, 6h; Ref. Recueil 1904 s. 34, 42; SNG v. Aul. Pontus, 29; Ireland Amasya, 192.

Caracalla (MS 193-217)

Kat. No. 9; Müze Env. No. 32468; Buluntu yeri: Turhal

ÖY: [AY KAI M] AYP ANTΩNIN[OC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli büstü, sağa.

AY: A[Δ]P CEY ANT AMACIAC MHT NE ΠΠ[Π]; Caracalla (sol) ve Geta (sağ) ayakta, tokalaşiyor.

AE, 28.6 mm, 3 mm, 11.72 gr, 7h; Ref. Recueil 1904, s. 38, 77, (Lev. V 25); SNG v. Aul. Pontus, 35; Ireland Amasya, 219.

Komana

Septimius Severus (MS 193-211)

Kat. No. 10; Müze Env. No. 32341; Buluntu yeri: Pazar

ÖY: [AY K Λ CEΠ] CEO[YHPOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: IEPOKAIC KOMANEΩN; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortada kaide üstünde palmye ve çelenk tutan Nike veya Enyo heykeli, sola; Kesimde: ETBOP (=MS 205/6)

AE, 31 mm, 2.8 mm, 16.3 gr, 1h; Ref. BMC Pontus, s. 28, 3, (Pl. V 6); Recueil 1925, s. 110, 14; Amandry Tokat, s. 123, 9; Ireland Amasya, 1287.

Caracalla (MS 193-217)

Kat. No. 11; Müze Env. No. 31372; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AY KAI M [AYPH AN]TΩNINOC; İmparatorun defne çelenkli başı, sağa.

AY: IEPOKAIC KOMANE; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, ortasında kaide üstünde palmiye ve çelenk tutan Nike veya Enyo heykeli, sola; Kesimde: ETB[O]P (=MS 205/6)

AE, 30.1 mm, 2.3 mm, 14 gr, 6h; Ref. *Recueil*, 1904 s. 81, 14; Ireland *Amasya*, 1290.

Neokaesareia

Commodus (MS 117-192)

Kat. No. 12; **Müze Env. No.** 31616; **Buluntu yeri:** Tokat

ÖY: [AYT K M AYP KOM] ANTWNI[NOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: ΑΔΡ ΝΕΟΚ ΝΕΥΚΟ [ΠΡΩΤΗ ΠΟΝΤ]; Roma (?), tahta oturuyor, sağa. Sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan; Kesimde: ETAKP (=MS 184/5)

AE, 29.1 mm, 2.7 mm, 9.34 gr, 6h; Ref. *Recueil* 1904 s. 87, 10; *SNG* v. Aul. *Pontus*, 98; Ireland *Amasya*, 1314; Çizmeli *Néocésarée*, 18.

Septimius Severus (MS 193-211)

Kat. No. 13; **Müze Env. No.** 31232; **Buluntu yeri:** Erbaa-Karayaka

ÖY: ΑΥ Κ Λ ΣΕΠ ΣΕΟΥΗΡΟΚ; İmparatorun defne çelenkli, giyimli büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝ ΝΕΟ ΚΑΙC ΜΗΤΡΟ; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında kaide üstünde bir heykel; Kesimde: ETPMB (=MS 205/6)

AE, 31 mm, 2.7 mm, 14.41 gr, 6h; Ref. Ireland *Amasya*, 1316; Çizmeli *Néocésarée*, 30.

Kat. No. 14; **Müze Env. No.** 31374; **Buluntu yeri:** Tokat

ÖY: ΑΥ Κ Λ ΣΕΠ ΣΕΟΥ[ΗΡΟΚ]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝ ΝΕΟ Κ[ΑΙC] ΜΗΤΡΟ; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında ok ucu şeklinde süslenmiş kapı dekoru; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 29 mm, 2.7 mm, 12.55 gr, 5h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 33a.

Kat. No. 15; **Müze Env. No.** 31465; **Buluntu yeri:** Tokat

ÖY: ΑΥ Κ Λ ΣΕΠ ΣΕΟΥΗΡΟΚ; İmparatorun defne çelenkli, giyimli büstü, sağa.

AY: KOI ΠON NEO KAIC MHTPO; Cepheden dört sütunlu bir tapınak, sütunlar arasında ok ucu şeklinde süslenmiş kapı dekoru; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)
AE, 30.2 mm, 3.1mm, 15.27 gr, 11h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 33a.

Kat. No. 16; Müze Env. No. 31267; Buluntu yeri: ?

ÖY: AY K Λ CEΠ [CEOYHPOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: K[OI ΠON] NEO [KAIC] MHTPOΠ; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)
AE, 29.7 mm, 2.8 mm, 14.7 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 39.

Kat. No. 17; Müze Env. No. 31682; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AY K Λ CEΠ CEOYHPOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠON NEO KAIC MHTPOΠ; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında ok ucu şeklinde süslenmiş kapı dekoru; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 29 mm, 3 mm, 13.43 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 59.

Kat. No. 18; Müze Env. No. 32355; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: A KAI Λ CEΠ CEOYHPOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠON NEO KAIC MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 32 mm, 3 mm, 14.24 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1319; Çizmeli *Néocésarée*, 64, 65, 66.

Kat. No. 19; Müze Env. No. 31235; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [AY K] Λ CEΠ C[EOYHPOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠON NEO KAIC [MHTPO]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 30.6 mm, 2.8 mm, 14.47 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 44.

Caracalla (MS 198-217)

Kat. No. 20; Müze Env. No. 31619; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A KAI M A]YPH ANTΩNINOC; İmparatorun şua taçlı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠION NEO KAIC [MHTPO]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında büst ve taç betimi; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 30 mm, 3 mm, 13.46 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 144.

Kat. No. 21; Müze Env. No. 31253; Buluntu yeri: Bozatalan köyü/Tokat

ÖY: AY KAI [M AYP]H ANTΩNI[NO]C; İmparatorun şua taçlı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠION NEO KAIC MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 30.1 mm, 3 mm, 10.31 gr, 6h; Ref. *Recueil*, 1904 s. 89, 22; Çizmeli *Néocésarée*, 150.

Kat. No. 22; Müze Env. No. 32340; Buluntu yeri: Pazar

ÖY: A KAI M AYPHΛ ANTΩNI[NOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli büstü, sağa.

AY: KOIN ΠION NEO KAI MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 32.4 mm, 3 mm, 12.60 gr, 1h; Ref. *Ireland Amasya*, 1329; Çizmeli *Néocésarée*, 162a.

Kat. No. 23; Müze Env. No. 31394; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: A[Y] KAI [M AYPHΛ]I ANTΩ[NINOC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠION NEO KAIC MHTPO; Cepheden dört sütunlu bir tapınak, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 29 mm, 2.3 mm, 10.82 gr, 5h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 172.

Geta (MS 209-212)

Kat. No. 24; Müze Env. No. 31680; Buluntu yeri: ?

ÖY: [CE]ITTI GETAC K[A]IC; İmparatorun başı, sağa.

AY: KOIN ΠIO NEO KAIC MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 29.1 mm, 3 mm, 13.95 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 209.

Kat. No. 25; Müze Env. No. 31397; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: Α Π CEΠ ΓETAC K[AIC]; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOIN ΠO NEO KAIC MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 30.2 mm, 3.2 mm, 12.14 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée*, 212 D5, 213 R24.

Kat. No. 26; Müze Env. No. 31617; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: Α CEΠ ΓETA[C KAIC]; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOIN ΠO NEO KAIC MH[TP]O; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden; Kesimde: E[TPMR] (=MS 205/6)?

AE, 29.1 mm, 2.7 mm, 13.21 gr, 1h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 212.

Kat. No. 27; Müze Env. No. 31395; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [Α Π CEΠTIM] ΓE[TAC KA]IC; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOIN ΠION NEO KA[IC MHTPO]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: E[TPM]R (=MS 205/6)

AE, 30 mm, 3 mm, 12.56 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 226.

Kat. No. 28; Müze Env. No. 31390; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [Π] CEΠ ΓET[AC KAI]C; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOI ΠION NEO KAIC MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunların arasında kaide üstünde heykel; Kesimde: ETPM[B] (=MS 205/6)?

AE, 32 mm, 2.4 mm, 11.55 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 229.

Kat. No. 29; Müze Env. No. 31614; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [Π CEΠ ΓETAC KAIC]; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: KOIN ΠION NEO KAI MHTPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında kapı, iki yanda kaideler üstünde elinde mızrak tutan heykeller; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 29. 2 mm, 2.9 mm, 12.30 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 230.

Caracalla (MS 198-217) veya Geta (MS 209-212)

Kat. No. 30; Müze Env. No. 31467; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [.....]; Caracalla veya Geta'nın başı, sağa.

AY: KOIN ΠΟ ΝΕΟ ΚΑΙ [MH]TPO; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden, sütunlar arasında bir sunak; Kesimde: ETPM[R] (=MS 205/6)?

AE, 29.1 mm, 3.4 mm, 15.14 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1334; Çizmeli *Néocésarée*, Caracalla 121, Geta 207.

Severus Alexander (MS 222-235)

Kat. No. 31; Müze Env. No. 31377; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A K M AY]P CEOY ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΝΕΟ ΚΑΙ ΜΗΤΡ ΔΙC ΝΕΩΚΟ; Dört sütunlu iki tapınak, cepheden yan yana.

AE, 28.3 mm, 3 mm, 12.46 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 255.

Kat. No. 32; Müze Env. No. 31470; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A]V K M AV CE ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΜΗΤΡΟΠΟ ΝΕΟΚΕCΑΡΙΑ; Dört sütunlu iki tapınak, cepheden yan yana; Kesimde: ΔΙC ΝΕΩΚΟΡ/[ETPO]A (=MS 234/5)

AE, 30 mm, 3.1 mm, 13.21 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 262.

Kat. No. 33; Müze Env. No. 31415; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV K M AV CE ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΜΗΤΡΟΠΟ ΝΕΟΚ[EC]ΑΡΙΑ; Dört sütunlu iki tapınak, cepheden yan yana; Kesimde: ΔΙC ΝΕΩΚΟΡ/ETPOA (=MS 234/5)

AE, 31 mm, 3 mm, 14.61 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 262.

Kat. No. 34; Müze Env. No. 31469; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV K [M] A[V] CE A[ΛΕΞΑΝΔΡΟC]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟ [ΝΕΟΚΕCΑΡΙΑ]C ΜΗ; Aslan ayaklı masa üzerinde iki ödül tacı, masanın altında bir kap (amphora?) içinde palmiye dalı, iki yanda palmiye dalı; Kesimde: [ETPO]A (=MS 234/5)

AE, 28 mm, 4 mm, 16.57 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1345; Çizmeli *Néocésarée* 265.

Kat. No. 35; Müze Env. No. 31391; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AY K M AV CE ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝ ΜΗ ΝΕΟΚΕΑΡΑΙ; Altı sütunlu bir tapınak cepheden; Kesimde: ΕΤΡΟΑ (=MS 234/5)

AE, 30 mm, 3.2 mm, 15.08 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 285.

III. Gordianus (MS 238-244)

Kat. No. 36; Müze Env. No. 31376; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV K M ANT ΓΟΡΔΙΑΝΟΣ CE; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝΤ ΜΗ ΝΕΟΚΑΙΑΡΑΙΑ; Aslan ayaklı masa üzerinde ödül tacı, tacın üstünde A (=AKTIA) masanın altında palmye dalı; Kesimde: ΕΤ[ΡΟ]Η (=MS 241/2)

AE, 28 mm, 3.5 mm, 13.97 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 305.

Kat. No. 37; Müze Env. No. 31373; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV K M ANT ΓΟΡΔΙΑΝΟΣ C; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝ ΜΗ ΝΕΟΚΑΙΑΡΑΙΑC; Dikdörtgen sunak üzerinde bir ödül tacı, içinde palmye dalı, sunağın ortasında AKTIA; Kesimde: ΕΤΡΟΗ (= MS 241/2)

AE, 28 mm, 4.1 mm, 16.02 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 321.

Kat. No. 38; Müze Env. No. 31501; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV K M ANT ΓΟΡΔΙΑΝΟΣ C; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ΜΗΤΡΟ ΝΕ-Ο-ΚΑΙΑΡΑΙΑC; Girland motifli sunak üzerinde bir ödül tacı, içinde palmye dalı; Kesimde: ΕΤΡΟΗ (=MS 241/2)

AE, 31.2 mm, 3.9 mm, 15.90 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 326.

Tranquillina (III. Gordianus'un Karısı MS 238-244)

Kat. No. 39; Müze Env. No. 31370; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: CΑΒ ΤΡΑΝΚΥΛΑΙΝΑ CΕΒ; İmparatoriçenin giyimli büstü, sağa.

AY: ΚΟΙ ΠΟΝ ΜΗ ΝΕΟΚΑΙΑΡΑΙ; Aslan ayaklı masa üzerinde ödül tacı, içinde palmye dalı, masanın ayakları arasında AKTIA, masanın iki yanında palmye dalı; Kesimde: ΕΤΡΟΗ (=MS 241/2)

AE, 30.1 mm, 4 mm, 16.29 gr, 6h; Çizmeli *Néocésarée* 368 (fakat tek ödül tacı ve lejand farklı).

Trebonianus Gallus (MS 251-253)

Kat. No. 40; Müze Env. No. 31466; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AVT KAI ΓΑΛΛΟC C[EB]; İmparatorun şua taçlı, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: PW-MH/ΠΠ-H; Roma Nikephoros, tahta oturuyor, sola. Sol elinde mızrak, yanında kalkan (=MS 251/2)

AE, 29.1 mm, 3.1 mm, 14.16 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1363; Çizmeli *Néocésarée* 381.

Kat. No. 41; Müze Env. No. 31468; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A]VT KAI ΓΑΛΛΟC C[EB]; İmparatorun şua taçlı, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: PW-MH/ΠΠ-H; Roma Nikephoros, tahta oturuyor, sola. Sol elinde mızrak, yanında kalkan (=MS 251/2)

AE, 28.4 mm, 4 mm, 15.04 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1363; Çizmeli *Néocésarée* 381.

I. Valerianus (MS 253-260)

Kat. No. 42; Müze Env. No. 31668; Buluntu yeri: Erbaa

ÖY: AV K ΠO ΛIK OYΑΛΛEPIANOC; İmparatorun şua taçlı, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: MHT NEOKAICAPIAC; Ödül tacı, üstünde A (=AKTIA); Kesimde: ETPYB (=MS 255/6)

AE, 26.3 mm 3.3 mm, 12.09 gr, 12h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 428.

Gallienus (MS 253-268)

Kat. No. 43; Müze Env. No. 31634; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AV KAI ΠO ΛIK ΓΑΛΛIHNOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: MHT NEOKAICAPIAC; Ödül tacı, üstünde A (=AKTIA); Kesimde: ETPYΘ (=MS 262/3)

AE, 28.3 mm, 4 mm, 13.95 gr, 6h; Ref. Çizmeli *Néocésarée* 462.

Kat. No. 44; Müze Env. No. 31670; Buluntu yeri: Almus

ÖY: [AV K]AI ΠO ΛIK ΓAΛΛIHNOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: MHT NE[O]KAICAPIAC; Roma Nikephoros, tahta oturuyor, sola. Sol elinde mızrak, yanında kalkan; Kesimde: ETPYΘ (=MS 262/63)

AE, 26.1 mm, 3.1 mm, 12.05 gr, 6h.

Sebastopolis (Herakleopolis)

Traianus (MS 98-117)

Kat. No. 45; Müze Env. No. 31303; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [AY]T NEP TRAI[AN]OC KAIC[AP CE ΓE ΔA]; İmparatorun defne çelenkli başı, sağa.

AY: C[EBACTOΠ]OΛITΩN ETOYC [ΘP]; (=MS 106/7?); Herakles'in keulesi ve aslan postu.

AE, 21.3 mm, 3 mm, 6.20 gr, 12h; Ref. SNG v. Aul. Pontus, 133; Amandry Sebastopolis, 2-4.

Septimius Severus (MS 193-211)

Kat. No. 46; Müze Env. No. 31631; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A]Y KAI Λ CEΠTIMI CEOYHPOC [AY]; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: CEBACT; Dört sütunlu yan yana iki tapınak, cepheden; ortada Herakles heykeli. Sağ elinde keule, sol elinde aslan postu tutuyor.; Kesimde: [HP]AKΛEO ET[HC] (=MS 205/6?)

AE, 28.5 mm, 3 mm, 12.91 gr, 10h; Ref. Amandry Sebastopolis, 11.

Kat. No. 47; Müze Env. No. 31393; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AY KAI Λ CEΠTICEOYHP[OC] AYΓ; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa

AY: [CEBA]CTO HPA[KΛEO]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden; Kesimde: ETHC (=MS 205/6)

AE, 30.1 mm, 2.6 mm, 12.70 gr, 11h; Ref. Amandry Sebastopolis, 20a-b-c-d; Ireland Amasya, 1387.

Kat. No. 48; Müze Env. No. 31393; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [A]Y KAI Λ CEΠTICEOYHPOC AYΓ; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: [CEBACT]OΠ HP[AKΛEO]; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden.

AE, 30.1 mm, 2.6 mm, 12.70 gr, 11h; Ref. Amandry Sebastopolis, 19-20?

Caracalla (MS 198-217)

Kat. No. 49; Müze Env. No. 31399; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: [AY] KAI [M AY]PANT[ΩNI]NOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa

AY: CEBACT; Dört sütunlu yan yana iki tapınak, cepheden; ortada Herakles heykeli, sağ elinde keule, sol elinde aslan postu tutuyor.; Kesimde: HPAKΛEO [E]THC (=MS 205/6)

AE, 25.1 mm, 3 mm, 10.72 gr, 11h; Ref. Amandry Sebastopolis, 35.

Geta (MS 209-212)

Kat. No. 50; Müze Env. No. 31396; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: Λ CEΠTI ΓE[TA]C K; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırlı büstü, sağa

AY: [CEBACT]OΠ HPAKΛEOΠ; Herakles, sola doğru ilerliyor, sağ elinde keule, sol eliyle Kerberos'u sürüklüyor.

AE, 31 mm, 3 mm, 11.58 gr, 3h.

Kat. No. 51; Müze Env. No. 31398; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: Λ CEΠTI ΓETAC K; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: [CEB]AC[T]; Dört sütunlu yan yana iki tapınak, cepheden, ortada Herakles heykeli, sağ elinde keule, sol elinde aslan postu tutuyor.; Kesimde: HPAKΛEO [E]THC (=MS 205/6)

AE, 26 mm, 3 mm, 12.28 gr, 4h; Ref. Amandry Sebastopolis, 50; Ireland Amasya, 1391-1392.

Gallienus (MS 253-268)

Kat. No. 52; Müze Env. No. 31371; Buluntu yeri: Tokat

ÖY: AYΤ KAI ΠO ΛIK ΓAΛΛHNOC; İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

AY: CEBAC[TOΠ] [HPAKΛEOΠ]; Herakles, Nemea aslanı mücadele ediyor; sağ ve solda, ET-ÇEC (=MS 263/4)

AE, 28.1 mm, 3 mm, 11.75 gr, 12h; Ref. SNG v. Aul. Pontos, 136; Arslan, AMMY 1990, s. 85, 26; Amandry Sebastopolis, 64.

Trapezus

Caracalla (MS 198-217)

Kat. No. 53; Müze Env. No. 32464; Buluntu yeri: Turhal

ÖY: AY KAI M AYP[H] ANTWN[INOC]; İmparatorun defne çelenkli başı, sağa.

AY: [T]PAΠ[EZOY]IWN; Quadriga çeken şahlanmış atlar; Kesimde: ETP[MR] (=MS 205/6?)

AE, 29.4 mm, 3.8 mm, 16.43 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1400.

Orbiane: Severus Alexander'ın karısı (MS 222-235)

Kat. No. 54; Müze Env. No. 31268; Buluntu yeri: ?

ÖY: OPB CAΛOY OPBI AY; İmparatoriçenin giyimli büstü, sağa.

AY: TPAΠEZOYNT[ION]; Mitras, at üzerinde, sağa; arkasında ağaç ve kuzgun, önde sunak; Kesimde: [PII veya B] (=MS 225/7?)

AE, 27.2 mm, 2.8 mm, 11.79 gr, 6h; Ref. *Recueil*, s. 113, 41 (Pl XVI 5) öy. Lejant farklı?

Zela

Caracalla (MS 198-217)

Kat. No. 55; Müze Env. No. 32465; Buluntu yeri: Turhal

ÖY: AY KAI M AYPH ANT[WNINOC]; İmparatorun defne çelenkli başı, sağa.

AY: ZHΛITWN TOY; Altı sütunlu bir tapınak, cepheden; alınlık iç içe üç üçgen şekilde; Kesimde: ETPMR (=MS 205/6)

AE, 27.5 mm, 3.3 mm, 13.54 gr, 12h; Ref. Ireland *Amasya*, 1415.

Geta (MS 209-212)

Kat. No. 56; Müze Env. No. 32455; Buluntu yeri: Kemalpaşa Beldesi.

ÖY: CEΠTİMΙ[O]C ΓETAC KAIC; İmparatorun çıplak başı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

AY: ZHΛITWN TOY ΠONTOY; Dört sütunlu bir tapınak, cepheden; altı kemerli üçgen alınlık, kemerin altında Tyke, elinde bereket boynuzu veya dümen tutuyor; Kesimde: ETPMB (=MS 205/6)

AE, 30.5 mm, 3.11 mm, 12.47 gr, 11h; Ref. *SNG Schweiz II*, 598.

Kaynakça

- Amandry, M., Remy, B., Özcan B., (1994) “La circulation monétaire dans le Pont à l’époque impérial
à travers les collections numismatiques du Musée de Tokat”, (Ed. Michel Amandry, Georges le Rider), Trésors et circulation monétaire en Anatolie antique, BNF, Paris, 117-130.
- Amandry, M., Remy, B., (1998). Pontica II, Les Monnaies de L’atelier de Sebastopolis du Pont, Varia
Anatolica X, İstanbul.
- Arrianus, (2005). Arrianus’un Karadeniz Seyahati (Arriani Periplus Ponti Euxini) (Çev. Murat Arslan), İstanbul, Antik kaynaklar dizisi I, Odin Yayıncılık.
- Arslan, M. (2007). Mitrdates VI Eupator -Romannın Büyük Düşmanı, İstanbul, Odin Yayıncılık.
- Arslan, M., (1992) “Roma dönemi Pontus-Paphlagoia Şehir Sikkeleri” AMM 1990 Yıllığı, 76-97.
- Burrell, B. (2004). Neokoroi Greek Cities and Roman Emperors, Boston.
- Ceylan. M. (2013). Tokat Müzesi’ndeki Roma İmparatorluk Dönemi Sikkeleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cumont, F., Cumont E. (1906). Studia Pontica II: Voyage d’exploration archéologique dans le Pont et
la Petite Arménie, Bruxelles.
- Çizmeli Öğün, Z. (2006). Le Monnayage de Néocésarée et du koinon du Pont, Edizioni Ennerre S. r.
l., Milano.

Çizmeli Öğün, Z. (2009), “Roma Döneminde Anadolu Kentleri Unvan Yarışında İç Pontos”,

Toplumsal Tarih Dergisi, (185), 70-73.

Erol Öz dibay, A., (2011). Roma İmparatorluk Dönemi’nde Pontos-Bithynia Eyaleti’nde Agonlar ve

Agonistik Sikkeler, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü.

Franke, P. R., (2007). Roma Döneminde Küçük Asya–Sikkelerin Yansımasında Yunan Yaşamı, (Çev.

Nezahat Baydur, Banu Theis-Baydur), İstanbul, Ege Yayınları, (1968).

Herodotos, (2014). Herodot Tarihi, (Çev. Müntekin Ökmen), İstanbul, Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları.

Howatson, M. C., (2013). Oxford Antik Çağ Sözlüğü, (Çev. Faruk Ersöz), İstanbul, Kitap Yayınevi

(1989).

Howgego, C. J. (1985). Greek Imperial Countmarks: Studies in the Provincial Coinage of the

Roman Empire, London, RNS Special Publication No. 17.

Ireland, S., (2000). Greek, Roman, and Byzantine Coins in the Museum at Amasya, Royal

Numismatic Society Special Publication No. 33, London.

Kaya M. A. (2003) “Anadolu’daki Roma Garnizonları”, TİD, XVIII, (2) 83-94.

Kaya M. A., (1998) “Anadolu’da Roma Egemenliği ve Pompeius’un Siyasal Düzenlemeleri”, TİD,

XIII, 163–173.

Magie, D. (1950), Roman Rule in Asia Minor to the End of Third Century after Christ Vol. II,

New Jersey, Princeton University Press.

Marshall, A. J. (1968). "Pompey's Organization of Bithynia-Pontus: Two Neglected Texts", JRS, (LVIII), 103-109.

Price, S. R. F. (2004). Ritüel ve İktidar Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü, (Çev. Taylan Esin), Ankara, İmge Kitabevi, (1984).

Sear, D. R., (1982). Greek Imperial Coins and Their Values, London, Seaby.

SNG Schweiz II (1993). Sylloge Nummorum Graecorum. Schweiz II. Münzen der Antike. Katalog der Sammlung Jean-Pierre Righetti im Bernischen Historischen Museum, Verlag Paul Haupt, Bern, Viyana.

SNG v. Aul. Pontos (1957).Sylloge Nummorum Graecorum. Deutschland. Sammlung v. Aulock. Pontus-Paphlagonien-Bithynien, 1. Helft, Berlin.

Strabon, (2005). Geographica-Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap: XII, XIII, XVI), (Çev. Adnan Pekman), İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tekin, O. (1994). Yapı Kredi Koleksiyonu Grek ve Roma Sikkeleri, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.

Umar, B. (2000). Karadeniz Kappadokia'sı (Pontos), İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Tic. Aş., İstanbul, s. 5-6

Ulansey, D. (1998). Mithras Gizlerinin Kökeni-Antik Dünyada Kozmoloji ve Din, (Çev. Hüsnü Ovacık), İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, (1989).

Yalçın, D. Ö. (2008). Çorum Müzesi Sikke Koleksiyonu'ndaki Roma Eyalet Sikkeleri ve

Roma Dönemi Ekonomisindeki Yeri, (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi), Ankara,
Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Waddington, W. H., Babelon, E., Reinach, Th. (1904). Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure, Paris.

Waddington, W. H., Babelon, E., Reinach, Th. (1925). Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure, Paris.

Wroth, W. (1889). A Catalogue of The Greek Coins in British Museum (Catalogue of Greek Coins Pontus, Paphlagonia, Bithynia, and The Kingdom of Bosphorus), London.

<http://www.kulturvarliklari.gov.tr>.

	<i>Amaseia</i>	<i>Komana</i>	<i>Neokaesareia</i>	<i>Sabastopolis</i>	<i>Trapezus</i>	<i>Zela</i>	<i>Pontos Birliği</i>	<i>Toplam</i>
Traianus				1				1
Marcus Aurelius							3	3
Lucius Verus	1						2	3
Commodus	1		1					2
Septimius Severus	1	1	7	3				12
Caracalla	1	1	4	1	1	1		9
Geta			6	2		1		9
Severus Alexander			5					5
Orbiane					1			1
III. Gordianus			3					3
Tranquillina			1					1
Trebonianus Gallus			2					2
I. Valerianus			1					1
Gallienus			2	1				3
Belirsiz			1					1
Toplam	4	2	33	8	2	2	5	56

Tablo 1: Şehir darplarının imparatorlara ve şehirlere göre dağılımı

Kat.	M.	Çap	Gram		Kat.	M.	Çap	Gram
1	AE	22 mm	8. 88 gr		29	AE	29. 2 mm	12. 30 gr
2	AE	22. 6 mm	7. 83 gr		30	AE	29. 1 mm	15. 14 gr
3	AE	23. 4 mm	8. 54 gr		31	AE	28. 3 mm	12. 46 gr
4	AE	23. 2 mm	8. 20 gr		32	AE	30 mm	13. 21 gr
5	AE	22.5 mm	8. 39 gr		33	AE	31 mm	14. 61 gr
6	AE	35. 5 mm	24. 77 gr		34	AE	28 mm	16. 57 gr
7	AE	34. 3 mm	20. 28 gr		35	AE	30 mm	15. 08 gr
8	AE	31. 5 mm	12. 46 gr		36	AE	28 mm	13. 97 gr
9	AE	28. 6 mm	11. 72 gr		37	AE	28 mm	16. 02 gr
10	AE	31 mm	16. 3 gr		38	AE	31. 2 mm	15. 90 gr
11	AE	30.1 mm	14 gr		39	AE	30. 1 mm	16. 29 gr
12	AE	29. 1 mm	9. 34 gr		40	AE	29. 1 mm	14. 16 gr
13	AE	31 mm	14. 41 gr		41	AE	28. 4 mm	15. 04 gr
14	AE	29 mm	12. 55 gr		42	AE	26. 3 mm	12. 09 gr
15	AE	30. 2 mm	15. 27 gr		43	AE	28. 3 mm	13. 95 gr
16	AE	29. 7 mm	14. 7 gr		44	AE	26. 1 mm	12. 05 gr
17	AE	29 mm	13. 43 gr		45	AE	21. 3 mm	6. 20 gr
18	AE	32 mm	14. 24 gr		46	AE	28. 5 mm	12. 91 gr
19	AE	30. 6 mm	14. 47 gr		47	AE	30. 1 mm	12. 70 gr
20	AE	30 mm	13. 46 gr		48	AE	30. 1 mm	12. 70 gr
21	AE	30. 1 mm	10. 31 gr		49	AE	25. 1 mm	10. 72 gr
22	AE	32. 4 mm	12. 60 gr		50	AE	31 mm	11. 58 gr
23	AE	29 mm	10. 82 gr		51	AE	26 mm	12. 28 gr
24	AE	29. 1 mm	13. 95 gr		52	AE	28. 1 mm	11. 75 gr
25	AE	30. 2 mm	12. 14 gr		53	AE	29. 4 mm	16. 43 gr
26	AE	29. 1 mm	13. 21 gr		54	AE	27. 2 mm	11. 79 gr
27	AE	30 mm	12. 56 gr		55	AE	27. 5 mm	13. 54 gr
28	AE	32 mm	11. 55 gr		56	AE	30. 5 mm	12. 47 gr

Tablo 2: Roma Dönemi Pontos Bölgesi Şehir sikkelerinin ağırlık ve çapları



Harita 1: Roma Dönemi Pontos Bölgesi Şehir sikkeleri

Kat. No. 1

Kat. No. 2

Kat. No. 3

Kat. No. 4

Kat. No. 5



Kat. No. 6

Kat. No. 7

Kat. No. 8

Kat. No. 9



Kat. No. 10**Kat. No. 11****Kat. No. 12****Kat. No. 13****Kat. No. 14****Kat. No.15****Kat. No. 16****Kat. No. 17****Kat. No. 18****Kat. No. 19****Kat. No. 20****Kat. No. 21****Kat. No. 22****Kat. No. 23****Kat. No. 24**

Kat. No. 25



Kat. No. 26



Kat. No. 27



Kat. No. 28



Kat. No. 29



Kat. No. 30



Kat. No. 31



Kat. No. 32



Kat. No. 33



Kat. No. 34



Kat. No. 35



Kat. No. 36



Kat. No. 37



Kat. No. 38



Kat. No. 39



Kat. No. 40**Kat. No. 41****Kat. No. 42****Kat. No. 43****Kat. No. 44****Kat. No. 45****Kat. No. 46****Kat. No. 47****Kat. No. 48****Kat. No. 49****Kat. No. 50****Kat. No. 51****Kat. No. 52**

Kat. No. 53



Kat. No. 54



Kat. No. 55

Kat. No. 56



**SANATTAN EDEBİYATA MİNİMALİZM VE EDEBİ BİR
UYGULAMA: ANN BEATTIE’NİN “THE RABBIT HOLE AS LIKELY
EXPLANATION”**

Mehmet Fikret ARARGÜÇ

Yrd.Doç. Dr.; Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve
Edebiyatı Bölümü

fikretararguc@gmail.com

Öz

Minimalizm terimi yirminci yüzyılın başında politik alanda kullanılmış, ancak 1960’lardan itibaren başta resim ve heykel olmak üzere müzik ve mimarlık gibi sanat alanlarında ve edebiyat (özellikle kısa öykü) alanında bir fenomeni nitelendirmiştir. Soyut dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkan minimalizm yeni üsluplar getirmiş, genelgeçer sanat anlayışına alternatif bir anlayış ortaya koymuştur. Minimalizm hem edebiyatta hem de genel olarak sanatta eksiltme, indirgeme ve kısıtlama teknikleriyle ve damıtma-yoğunlaşma süreçleriyle küçüklük ve sadeliğin sağlanmasını amaçlar. Minimalist eserin başarısı izler kitlede yarattığı etkiye bağlıdır. Bu çalışma minimalizmin ortaya çıkışını, gelişimini, edebi minimalizmi, minimalist eserlerde rastlanan ortak özellikleri kısaca ele almayı, ayrıca edebi minimalizmin önde gelen yazarlarından Ann Beattie’nin “The Rabbit Hole as Likely Explanation” adlı öyküsünü minimalist açıdan incelemeyi amaçlamaktadır.

AnahtarKelimeler: Soyut dışavurumculuk, minimalizm, indirgeme ve kısıtlama, Ann Beattie, “The Rabbit Hole as Likely Explanation”

**Minimalism from Art to Literature and a Minimalist Approach to Ann
Beattie’s “The Rabbit Hole As Likely Explanation”**

Abstract

The term minimalism was first used in the political arena and was later attributed to art, including first painting and sculpture and then music and architecture, and to literature (especially the short story). Emerging as a reaction to abstract expressionism, minimalism gave way to new styles and suggested an alternative understanding to art as opposed to the mainstream one. Minimalism aims to provide smallness and simplicity in both literature and art, employing lessening, reducing, and restraining techniques and distillation-concentration

processes. The success of a minimalist work depends on its influence on the audience. This study aims to examine briefly the rise and development of minimalism, literary minimalism, and the common features found in minimalist works by analyzing “The Rabbit Hole as Likely Explanation” by Ann Beattie, one of the leading writers of literary minimalism, under the light of minimalism.

Keywords: Abstract expressionism, minimalism, reduction and restraint, Ann Beattie, “The Rabbit Hole as Likely Explanation”

Tek bir çiçek yüz çiçekten daha parlaktır.²¹

Yasunari Kawabata

Giriş

Minimalizm, Latince minimum sözcüğünden türetilmiş ve dilimize Fransızcadan girmiş bir terimdir. Minimum sözcüğü Türk Dil Kurumu Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü'nde şöyle tanımlanır: “Bir şey için gerekli en az veya en küçük (derece, nicelik); (...) 2. Değişken bir niceliğin inebildiği en alt, asgari, minimal.”²² Minimalizm ve minimalist terimleri ilkin yirminci yüzyılın başlarında politik alanda kullanılmıştır: Örneğin 1905 Devrimi sırasında Maksimalistlerin radikal taktiklerine karşı çıkan Rusya Sosyal Devrimci Partinin daha ılımlı kanadındaki bir üyeye minimalist olarak hitap edilirken 1906'da *The Times*'da “Azınlık Bolşevikler” ile “Sosyal Devrimci Partinin minimalistleri”nin birbirinden farksız olduğu bildirilmiştir.²³ Terim günümüzde politik alandaki kullanımını yitirmiştir, daha çok estetik alanda kullanılmaktadır. Nitekim minimalizm terimi içeriği minimum düzeye indirgenmiş sanat için kullanılır. Terimin sanat alanındaki ilk kullanımı David Burluik tarafından 1929'da gerçekleşmiştir. Burluik Rus kökenli Amerikalı ressam John Graham'ın (Ivan Dombrovskii, 1881-1961) resimlerini değerlendirirken bu terimi kullanmıştır.²⁴ 1970'lerin ortalarından günümüze gelen tarihsel bir edebiyat fenomeni olarak

²¹ Yasunari Kawabata, “Nobel Lecture: Japan, the Beautiful and Mysel”, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html erişim: 16.08.2016.

²² http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=hati&kategori1=terim&hng1=md&kelime1=minimum. erişim: 10.07.2016

²³ Phil Greaney, “An Introduction to literary minimalism in the American short story”, <https://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story/> erişim: 03.08.2016

²⁴ Bkz., Marcia Epstein Allentuck, *John Graham's System and Dialectics in Art*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1971.

minimalizm ile eğilim olarak minimalizm arasında bir ayrım yapmak gerekir. Çalışmamızın odağında yer alan minimalizm bir fenomen olarak görülebilir, çünkü bir akım gibi uzlaşmış ilkeler ve amaçlar taşımaz, ancak bir akım gibi belirli bir döneme işaret eder. Diğer anlamıyla minimalizm ise bir fenomen değildir,²⁵ yazıda Demokritus, Herakleitos ve Aesop'tan itibaren kullanılan bir eğilimdir.²⁶ Fransız edebiyatı düzyazı geleneğinde Pascal, La Rochefoucauld, La Fontaine ve La Bruyère'den, zaman zaman modern edebi minimalizmin babası olarak nitelendirilen Samuel Beckett'e uzanan bir çizgi vardır.²⁷ Bu çalışma minimalizmin ortaya çıkışı, özellikleri, sanat ve edebiyattaki tezahürleri üzerinde durmayı amaçlamaktadır.

Minimalizm öncesi, soyut dışavurumculuk

İkinci Dünya savaşı ve savaş sonrası yıllar dünya tarihi ve sanat tarihinde kilit bir role sahiptir. 1930'lardan itibaren pek çok Avrupalı sanatçı faşist rejimlerin baskısından kurtulmak için Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçmış, savaş Avrupa'yı büyük bir enkaz haline getirmiştir. Arshile Gorky, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Piet Mondrian, Max Ernst gibi farklı ekollere mensup pek çok Avrupalı sanatçı New York'a yerleşmiştir. Amerikalı sanatçılar Avrupalı modernist akımlarla karşılaşmış, Modern Sanatlar Müzesi (1929) ve Guggenheim Müzesi (1939) kurulmuş ve modern sanatlarla ilgilenen galeriler açılmıştır. Hem Amerikalı sanatçılar hem de Avrupalı göçmen sanatçılar sergiler, konferanslar ve yayınlar aracılığıyla soyut sanatı geliştiren Amerikan Soyut Sanatçılar grubuna katılmışlardır. 1940-1950'li yıllarda soyut dışavurumculuk egemen konumdadır ve bu dönem Amerikan resminin altın çağı olarak değerlendirilebilir. Birbirleriyle sıkı bağları olmayan bir grup ressam, zaman zaman New York Ekolü olarak da adlandırılan, ilk Amerikan modernist akımını kurmuşlardır.²⁸ Şöyle de denilebilir: Yirminci yüzyılın başlarında Avrupa'da öne çıkan Modernizm akımının bir uzantısı olan, esasen Kandinsky'nin eserlerini tanımlamak için kullanılan ve 1940-1960 yılları arasında etkili bir estetiğe işaret eden soyut dışavurumculuk uluslararası bir akımdır. Akım romantik idealizm ve bilinçli olmayan ahlaki kahramanlık ile karakterize edilir. Soyut dışavurumcular temsili

²⁵ Phil Greaney, a.g.m.

²⁶ Warren Motte, *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1999, s. 1.

²⁷ Adrian Wanner, *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2003, s. 4.

²⁸ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/nyschool/a/the-impact-of-abstract-expressionism> erişim: 01.06.2016

formları reddeder, sanatçının içsel durumunu evrensel görsel bir dille muazzam ölçeklerde iletmeye çalışırlar. Yeniliğe açık olan soyut dışavurumcu sanatçılar Jung felsefesi ve varoluşçulukla ilgilenmelerinin yanı sıra Amerikan geleneğini de içlerinde barındırırlar, dış dünyayla değil, daha karmaşık olan kendi ruhlarının derinliklerindeki evrensel değerlerle ilgilenirler.²⁹



Sanatın bilinçdışı zihinden ve sanatçı Joan Miro'nun otomatizminden gelmesi gerektiği yönündeki sürrealist fikirden esinlenen, yani sanatçının psikesi ve spontan teknikler üzerine odaklanan bu ekolde iki grup göze çarpar: Birincisi tuvallerini dışavurumcu fırça darbeleriyle dolduran, genellikle doğaçlama çalışan böylece içsel dürtülerini tuvale doğrudan aktarmaya girişen eylem ressamı (Jackson Pollock ve Willem de Kooning) ve tuvallerini soyut biçimler ve renk alanlarıyla dolduran, din ve mit ile ilgilenen, okurda düşünümsel bir karşılık üretmeye çalışan, tek bir renkle geniş alanlar dolduran renk alanı ressamı (Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still).³⁰ Akım öylesine başarılı olur ki, çağdaş sanatın merkezi olarak New York Paris'in yerine geçer.³¹ Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in belirttiği üzere, Amerikan soyut dışavurumculuğunda resim yapmak bir özgürlük eylemidir ve "artık tuvalde gördüğünüz bir resim



²⁹ Ülkü Ahmetoğlu, Salih Denli, "Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt/Vol. 3 Sayı/No.8 (2013): 173-188, s. 182

³⁰ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-expressionism> erişim: 01.06.2016

³¹ <http://www.artmovements.co.uk/abstractexpressionism.htm> erişim: 01.06.2016

değil, bir olaydır.”³² Ad Reinhardt’a göre Amerikan soyut dışavurumculuğu, “gündelik yaşamın gerçekçiliğiyle resim sanatının arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir sanatsal yaklaşımdır.³³

Minimalizm ve güzel sanatlar

1950’li yıllardaki soyut dışavurumcu sanatın “biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme”, “romantik coşkunluğuna ve kendisini kutlamasına karşı bir tepki” olarak ve “nesnenin sadece nesne olma özelliğine” dikkat çekmek için 1960’larda minimalizm ortaya çıkar.³⁴ Nitekim Jasper Johns ve Robert Rauschenberg 1958 tarihli sergilerine gündelik nesnelere dâhil ederek soyut dışavurumculuğun eleştirisini yaparlar. Esasen bu dönemde minimalizmin yanında pop ve kavramsal sanat gibi eleştirel sanat anlayışlarında ortaya çıkan özellikler şöyle sıralanabilir: tarafsızlık, ironi, sıradan ve önemsiz nesnelere ve imgelemin kullanımı, tekrarlanan birimler, mekanik süreçler, dilsel ve kavramsal ilgiler, algı psikolojisine ilgi ve seyreden rolü, indirgemecilik ve Marcel Duchamp’ın eserlerine ilgi, farklı materyallerde ve yaratma süreçlerindeki gizli anlamın kabulü, her türden materyalin kullanımı, yüksek ve düşük kültürler arasındaki ve soyutlama ve temsil arasındaki ayrıma kayıtsızlık, hiyerarşinin reddi, mutlak değerlere karşı çıkış, temel varsayımların sürekli sorgulanmasına dayalı radikallik nosyonu, sadelik, açıklık, doğrudanlık ve dolaylılık üzerine vurgu, metafizik ya da metaforik olmandansa fiziksel olanın savunulması. Marshall McLuhan bu türden sanatı 1950’lerin sıcak sanatına karşılık olarak soğuk sanat (cool art) olarak adlandırır.³⁵ Böylece bu sanat anlayışı yeni bir estetik görüş ortaya koyar. 1960’ların radikal sanatı resim ve heykele yeni üsluplar getirmiş, sanata, sanat yapmaya, sanatsal anlama yönelik alternatif bir tutum ortaya koymuştur. Minimalizm bu durumun açık kanıtıdır.³⁶

³² Rosenberg, Harold, ‘Defining Art’ *New Yorker*, 25 Feb, 1967; <http://www.newyorker.com/magazine/1967/02/25/defining-art> erişim:02.08.2016

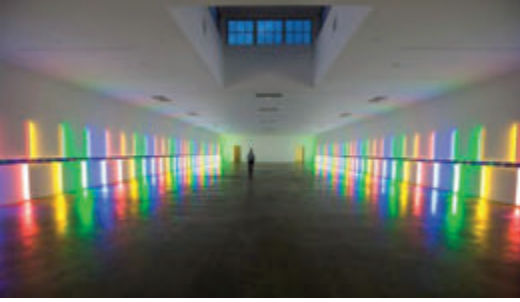
³³ Antmen’den alıntılan Ahmetoğlu, Denli, a. g. m., s. 182.

³⁴ Attila Döl, Pelin Avcı, “Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi”, *İdil Dergisi*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1382372198.pdf>; erişim: 25.09.2016; Kenneth Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, Abbeville Press, New York, 1988, s. 13.

³⁵ Michael Craig-Martin, *On Being An Artist*, Art / Books, London, 2015, s. 81

³⁶ Craig-Martin, a.g.e., s. 82

Kompozisyonlarda figüratif ve hikâyeleştirilmiş anlatımı reddeden, biçim ve rengi en aza indirgeme düşüncesinden hareketle eseri her türlü nesnel çağrışımdan arındırmaya çalışan³⁷ minimalizm ilkin plastik sanatlarda, Carl



Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris'in de yer aldığı bir grup New Yorklu sanatçının ayırt edici sıfatı olarak önem kazanmıştır. Her ne kadar tutarlı bir ekol oluşturmamış ve bazı sanatçılar bu sıfatı reddetmişlerse de paylaştıkları

ortak özellik çelik, bakır, tuğla, kontrplak, aynalı cam ya da floresan ışık gibi endüstriyel malzemeyi düzenli, simetrik ya da ızgaralı yapılar şeklinde düzenlemektir. Bu eserler ustalık ya da süslü kompozisyon iddialarından uzaktır, sembolik veya metaforik yoruma karşı çıkar.³⁸

Barbara Rose *Art in America*'daki (Ekim 1965) "ABC Art" adlı makalesinde minimalizmin yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanatın en radikal uçlarının garip bir sentezi olduğunu belirtir: Beyaz bir zemin üzerine siyah bir



kare yerleştiren Kazimir Malevich ve standart bir şişe askısı yani bir "hazıryapım" sergileyen Marcel Duchamp. Malevich'e göre karmaşık bir deneyim sunması için sanatın görsel olarak karmaşık olması gerekmez. Duchamp ise sanat nesnesinin biricik olma zorunluluğunu kabul etmez ve sanatın bir bağlam olduğunu öne sürer. Sanat gizemsizleştirilmelidir ve herhangi bir aracıya veya yorumcuya gerek

kalmaksızın seyredene doğrudan hitap etmelidir.³⁹ Rose'a göre Malevich ve Duchamp'ın kullandığı indirgemeci taktikler farklı tarzlarda olsa da minimalist hareketi biçimlendirmiştir. Rose minimalizmi reddetme ve vazgeçmeye dair

³⁷ Döl, Avşar, a.g.m.

³⁸ Wanner, a.g.e., s. 3

³⁹ Craig-Martin, a.g.e., s. 82-83.

negatif bir sanat olarak niteler.⁴⁰ 1967’de Harold Rosenberg ‘yeni minimalizmin yeniliği indirgemeci tekniklerinde değil, resmi ve heykeli biçimsel deneylerin dışında başka her şeyden arındırma yönündeki ilkeli kararlılığında bulunur’ der.⁴¹ Donald Judd’un Tate Modern’de 2004 tarihli sergisinde sanat alanında minimalizme dair bazı kriterler dikkat çekicidir: renk, biçim, espas ve materyalin saflığı.⁴²



Plastik sanatlardaki bu gelişmeye paralel olarak minimalist sıfatı müzikologlar tarafından da La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass veya Steve Reich’in aralarında olduğu bazı bestecilerin indirgemeci ve yinelemeli kompozisyonlarını karakterize etmek için kullanılmıştır.⁴³ Gereksiz detaylardan ve süslemelerden kaçınan ve genellikle elektronik müzik aletine dayanan minimalist müzik, uzayan bir süre boyunca çok basit akorsal kalıpların tekrarıyla ve ritim, melodi ve armoni karmaşasının kasıtlı azaltılmasıyla oluşur. Minimalist müzikte çizgisel gelişim, motif, ton ve makam gibi geleneksel unsurlardan kaçınılarak tekrarın kullanımıyla kompozisyona yapı ve uyum kazandırılır.⁴⁴

⁴⁰ Motte, *a.g.e.*, s. 9-10

⁴¹ Rosenberg, *a.g.m.*

⁴² <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/judd/> erişim: 01.07.2016

⁴³ Wanner, *a.g.e.*, s. 3

⁴⁴ Motte, *a.g.e.*, 20

Wim Mertens'e göre müzikte kompozisyonun uzunluğu belirleyici olmamalıdır. Aynı şekilde minimalist dansa hareketsiz bölümleriyle ve temel hareketlerin en aza indirgenmesiyle durağanlık sergiler.⁴⁵

Minimalizm sinemada da etkisini gösterir. Minimalist sanatçı kültürel anlamlamadan tamamen özgür bir dizi manipüle edilebilir soyut kurallar peşindedir.⁴⁶ Üslupsal keskinlik ve indirgemecilik minimalist filmlerde de görülmektedir. 1950'lerde Robert Bresson ve Carl Theodor Dreyer perde dışı uzamları aşırı kullanmışlar, bu durum radikal biçimde statik kompozisyonlar oluşturmuştur. Nesnel veya insan bedenleri alışılmadık tarzda işlevsel olmayan biçimlerde kesip çıkarılmıştır. Bazı durumlarda filmde neyin gösterildiğinin farkına varmak imkânsız bir hal almıştır. Bazı olaylar ekrana yansıtılmaz, sadece sesler duyulur.⁴⁷ Daha sonra verilen imgelerle anlamı seyirci oluşturmaktadır.

Genel olarak bakıldığında geleneksel estetik normların oluşturduğu standarda göre minimalist obje fazlasıyla küçük ve basit olarak görülür, sanatın geleneksel olarak tanımlandığı parametrelere uymaz. Üretimi özel bir sanatsal yetenek ya da basit bir ustalık bile gerektirmiyor gibidir. Anonim, endüstriyel görünümü sanatsal deha kavramını bertaraf eder, göndergesel veya alegorik anlamı, mimetik işlevi yoktur, herhangi bir şeyi sembolize etmez, o sadece vardır. Ona anlam katan seyircinin yaklaşımıdır, bu da esasen objenin sunumuyla koşullanır.⁴⁸ Eserlerin tamamıyla nesnel ve ifadesiz olması, tasarımın ön planda tutulması ve renk ve biçimsel değerlerin en aza indirgenip estetik bir tavır ile uyumlu ve ahenkli bir şekilde bir araya getirilerek sınırları keskin geometrik düzenlemelerle oluşturulmuş kompozisyonlar ön plana çıkar.⁴⁹ Başka bir deyişle minimalizm küçüklük veya kısalık ve yalınlık üzerine temellenir. Yalın şeyler karmaşadan, hileden ve yapmacılıktan uzaktır, sade ve doğaldır. Küçüklük ve yalınlık eksiltme indirgeme ve kısıtlama teknikleriyle ve damıtma ve yoğunlaşma süreçleriyle sağlanır. Sanat eserinde kullanılan araçların eksiltilmesiyle etkinin genişletilmesi amaçlanır. Yine de minimalizm tanımlanabilir bir tarz değildir, aksine yarattığı etkiye bağlıdır. Minimalist estetiğin temelini oluşturan ve ilkin

⁴⁵ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1993, s. 13.

⁴⁶ Bill Nichols, (ed.), *Movies and Methods: Volume II*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1985, s. 596.

⁴⁷ András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, University of Chicago Press, Chicago, London, 2007, s. 140 vd.

⁴⁸ Wanner *a.g.e.*, s. 5

⁴⁹ Döl, Avşar, *a.g.m.*

Robert Browning tarafından dillendirilen “az çoktur” ifadesi daha sonra çeşitli şekillerde Walter Gropius, Alberto Giacometti, Laszlo Moholy-Nagy, Henri Gaudier-Brzeska, Constantin Brancusi, Le Corbusier, and Ludwig Mies van derRohe’ye atfedilmiştir. John Barth’a göre minimalizmde “sanatsal etki sanatsal araçların radikal ekonomisiyle zenginleştirilebilir.”⁵⁰ Minimalizm başta resim ve heykel olmak üzere sinema, müzik ve mimarlık gibi sanatsal alanların yanında edebiyatı da etkilemiştir.

Edebiyatta minimalizm

Edebiyatta minimalist yönelim plastik sanatlardan biraz farklıdır, temsile bağlı olan ya da olmayan bu ifadesel tarzlardan ayrı olarak edebiyat anlatıma dayandığından daima temsile bağlıdır. Ne kadar minimal olsa da daima bir öykü vardır. Edebiyatın doğası gereği temel malzemesi olan dil de temseldir. Dil semboliktir ve plastik sanatlardaki görsel imge veya müzikteki sesin aksine sözcük temsilden kaçamaz. Yine de minimalist plastik sanatlar ve müzikteki pek çok unsur minimalist edebiyatta da özellikle biçimsel düzeyde karşılığını bulur. Müzikte olduğu gibi edebiyat da uzunluk meselesine kayıtsız değildir. Pek çok minimalist eser görece kısa olsa da bu kısalık çeşitlenebilir ve “uzun” minimalist anlatılara da rastlanır. Diğer ifadesel tarzlar gibi edebi minimalizm de bir yaklaşım meselesi olarak yorumlanabilir.⁵¹

Söz konusu alanlar gibi edebi (anlatısal) minimalizm üzerinde de genel geçer bir uzlaşma ya da bir minimalizm manifestosu yoktur. Minimalist olarak adlandırılan yazarlar örgütlü bir grup oluşturmazlar. Kim Herzinger’in de belirttiği gibi edebi minimalizm için kullanılan başka isimler arasında “Pop Gerçekçilik”, “Kirlili Gerçekçilik”,⁵² “Yeni Gerçekçilik”, “Yeni-Evcil Yeni-Gerçekçilik”, “Fakir Cahil Beyaz Kurgusu”, “Kola Kurgusu”, “Post-Alkolik Mavi-Yakalı Minimalist Hiper-Gerçekçilik” (John Barth), “Evin-etrafında-ve-bahçede” Kurgusu (Don DeLillo), “Öğrenilen Gerçekçilik”, “TV Kurgusu”, “Yüksek Teknoloji Kurgusu”, “Tasarımcı Gerçekçiliği”, “Extra-Gerçekçilik”, ve

⁵⁰ Bkz., John Barth, “A Few Words About Minimalism”, *The New York Times*, New York 1986, December 28, <http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html> erişim: 20.08.2016

⁵¹ Motte, *a.g.e.*, s. 21-22

⁵² İngiltere’de *Granta*’nın bir sayısı editör Bill Buford tarafından türetilen ve ABD’deki edebi minimalizme gönderme yapan “Dirty Realism” [Kirlili Gerçekçilik] olarak yayımlandıktan sonra minimalizm bu adla da bilinmektedir. Bkz. Bill Buford *Granta* 8: *Dirty Realism*, Granta, London, 1983

“Post-Post-Modernizm” de vardır. Ancak Herzinger’e göre bunlar ya kuralcı, yanlış, indirgemeci veya uydurulmuş terimler olduğundan uygun değildir. Bu fenomen için en uygun terim minimalizmdir, çünkü yeni kurgunun ipucu bu terimde içerilir.⁵³ John Barth da minimalizm üzerine bir yazısında edebi minimalizmi şöyle değerlendirir:

Minimalizm (şu ya da bu şekilde) (benim ve pek çok başka ilgili gözlemcinin muhtemelen düşündüğümüz şeyin) güncel (Kuzey Amerikalı, özellikle Birleşik Devletler’in) (Latin Amerikan romanındaki “el boom” a eşdeğer gringo) edebiyat sahnesinin en etkili fenomeninin temelini oluşturan ilkedir (her ne ise, ilkelerden biridir): Demek istediğim (Kuzey) Amerikan kısa öyküsünün yeni gelişimi (özellikle son beş on yılda Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robison, Mary Robison ve Tobias Wolff gibi mükemmel yazarlarla ilişkilendirilen ve “K-Mart realizm”, “hick chic”, “Diet-Pepsi minimalizm” ve “post-Vietnam, post-edebi, postmodernist mavi yakalı yeni erken Hemingwayizm” gibi etiketlerle hem övülüp hem yerilen kısa ve özlü, dolaylı, gerçekçi veya hiper gerçekçi, hafiften olay örgüsü olan, dışa dönük, soğuk yüzlü kurgu türü).⁵⁴

Anlamsız eylemlerle ve güdülenmemiş karakterlerle dolu olan bu yeni öykü tipi örnekleri özellikle 1970’lerden 1985’lere kadar özellikle New Yorker’da yayınlanmıştır. Minimalist öyküler bilimsel ve edebi dergilerde ve *New York Times Book Review*’da şiddetle eleştirilmiştir. Örneğin Carol Iannone minimalist öykünün edebiyatın gündelik yaşamın popüler kültüründe yaygın olan dildense daha yüksek ve ince bir dille konuşma iddiasını çürütme projesi olduğunu belirtir.⁵⁵ Frederick Barthelme’e göre minimalist kurgu üzerine ana eleştiriler şöyle sıralanabilir: (a)felsefi fikirlerin yokluğu (b) yeterince tarih ya da tarih

⁵³ Kim A. Herzinger, “Introduction: On The New Fiction”, *Mississippi Review*, Vol. 14, No. 1/2 (Winter, 1985): 7-22, s. 8

⁵⁴ John Barth, a.g.m.

⁵⁵ Carol Iannone’dan alıntılan Roland Sadowsky, “The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday”, *Studies in Short Fiction*, Fall 1996, <https://www.questia.com/read/1G1-20906637/the-minimalist-short-story-its-definition-writers> erişim: 10.09.2016

hissinin yokluğu (c) politik tavır yokluğu ya da yanlış politik tavır (d) yetersiz karakter derinliği (e) marka isimlere aşırı dayalı sıradan betimlemeler, (f) üslup belirsizliği (g) ahlak yoksunluğu.⁵⁶

Amerikan minimalist öykü içinde ilk yazar Raymond Carver olarak değerlendirilebilir. *Fires: Essays, Poems, Stories*'in ilk basımında (1985) Carver, kendisi için minimalist teriminin kullanıldığını kaydeder. Carver'ın 1976'da yayınlanan "Will You Please be Quiet, Please?" adlı eseriyle birlikte terim edebi yazıda bir yöntemi, ilkeyi veya üslubu tanımlamak ve bu özellikleri taşıyan yazarlara işaret etmek için kullanılmıştır. Bu üslubun belirgin özellikleri kişisel, toplumsal, politik veya kültürel tarihten çok biçimsel boşluklar, tarafsız, duygusuz bir ton, olay örgüsü ve derinlik eksikliği, yüzeysel detaylara duyulan ilgidir. Bu türde gerçekçi veya hiper gerçekçi tarz yaygındır, yerel, bölgesel, gündelik ve banal konular dikkat çeker. Carver da dâhil pek çok yazar kendilerini nitelerek için kullanılan bu terimden hoşlanmamışlardır. Örneğin Carver "biri bana 'minimalist' yazar dedi. Ancak bundan hoşlanmadım. 'Minimalist' ile ilgili olarak hoşuma gitmeyen bir şey var, tasavvur küçüklüğünün izleri ve icrası"⁵⁷ diyerek tepkisini gösterir. Yine Minimalist olarak adlandırılan bir başka yazar Amy Hempel ise bu konuda şöyle der: "Minyatürist terimini daha çok tercih ederim". Ancak bir minyatür en küçük detayı bile gösterirken minimalist bütün resmin sadece bir parçasını verir, bu parça öyle sıkıştırılmıştır ki, neyin dışarıda bırakıldığı o parçadan anlaşılır.⁵⁸

Bu kısa öykü tipinin edebi minimalizmi ABD'de popüler olsa da onu sadece orada ortaya çıkmış bir olgu olarak görmemek gerekir. Nitekim Robert Walser Samuel Beckett'in eserlerinin "spektral" minimalizminden bahseder.⁵⁹ Proto-minimalist olarak değerlendirilebilecek olan Beckett'in "The Expelled" adlı eseri ve zaman zaman tiyatroya minimalist yaklaşımı bu bağlamda dikkat çeker. Warren Motte'un İngiliz edebiyatında "minimalizmin en radikal örneği" olarak gördüğü Breath "sadece otuz beş saniye süren bir oyundur. Hiç karakter yoktur

⁵⁶ Frederick Barthelme, "On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans", New York Times, April 3, 1988, <http://www.nytimes.com/1988/04/03/books/on-being-wrong-convicted-minimalist-spills-beans.html?pagewanted=all> erişim: 25.08.2016

⁵⁷ K. Herzinger, "Introduction", s. 8

⁵⁸ Cynthia J. Hallett, "Minimalism and the Short Story", Studies in Short Fiction, Fall 1996 <https://www.questia.com/read/1G1-20906634/minimalism-and-the-short-story> erişim: 25.08.2016

⁵⁹ Robert Walser, The Walk: Extraordinary Classics, tr. C. Middleton, The Serpent's Tail, London 1992, s. 10

ve tek dekor 'her çeşitten' çöptür. Kısa ışık ve ses efektleri Beckett'in sahnelediği dramatik zaman ve uzamı, tiyatral deneylerinin kesinlikle en cimrisini deşer” der Motte, “Işıklar açılırken banda kaydedilmiş bir çığlık duyulur, sonra bir nefes; beş saniye sonra ilkinin aynı bir nefes ve çığlık ve sonra ışığın azalması. Dekor tekdüze bir yerdeşlik içinde düzenlenir.” Fransız edebiyatında da Albert Camus, Maurice Blanchot, Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarraute'un eserleri minimalist özellikleriyle öne çıkar.⁶⁰

Öte yandan şiirde haiku gibi minyatür formlar dilin maddi tarafına gösterilen dikkat ve şiirsel söylemin yoğunlaşma eğilimi göz önüne alındığında alışılmadık değildir, bir dörtlüğün kısalığı, üç mısralı kıtalar veya beyitlere sıkça rastlanabilir. Ancak tek dizelik şiirler şiir ile düzyazı arasında salınır. Minimalist etki aynı sözcüğün veya deyişin pek çok kez tekrarlanmasıyla da sağlanabilir. Düzyazı metninde ise sadece birkaç satır, anlatısal düzyazı bağlamında oldukça kısadır.⁶¹

Minimalistler kurgunun salt iletişimsel özellikleriyle ilgilenip iletişimin en iyi bağırıp çağırmaksızın, küçümsemeksizin veya yönlendirmeksizin kurulabileceğini düşünürler. Seyirci söylenen ve daha da önemlisi söylenmeyene dikkat etmeye çağırılır. Yazar ve okur arasındaki eşitlik anlatıcı ve karakter arasındaki eşitliğe sevk eder, betimlenen karakterlerle aynı sesle konuşan ve karakterleri davranışlarına tarihsel, psikolojik, sosyo-ekonomik veya ahlaki motivasyonlar yükleyerek değerlendirmeyi reddeden bir anlatıcı vardır. Karakterlerin içsel yaşamlarının detaylı olarak sunulmaması, onların sınırlandırıldığı veya içsel yaşamlarının olmadığı anlamına gelmez. Karakterler sıradandır, durumlar sıradandır ve okur bu sıradanlığı kabul etmeye çağırılır. Aslında “sıradan” inşalar ve “sıradan” olaylarla bağlantılı dil de kavrayışı artırır. Böylece tükenmiş olduğu düşünülen bazı edebi değerler yeniden canlanabilir. Okur alışık olduğunu düşündüğü şeylere karşı yabancılaşır, farkındalığı artar ve beklenti ufku değişir. Dolayısıyla minimalizm, kurgunun olanaklarını indirgemekten çok yenilemekte ve genişletmektedir. Günümüz yaşamının gazete tarzı bir temsilinden çok, biçimsel olarak özenli ve dilsel açıdan kavrayışlı edebi inşalar üretir. Minimalist karakterler bağırılmaz, dünyayı değiştirmez ya da herhangi bir hayale kapılmaz, ama asla yenilmezler.⁶²

⁶⁰ Bkz. Motte, *a.g.e.*, s. 24 vd.

⁶¹ Wanner, *a.g.e.*, s. 4

⁶² Bkz. Herzinger, “Introduction”, s. 15-21

Nitekim minimalist metinler geleneksel sosyal beklentileri boşa çıkarsa da⁶³ Herzinger edebi minimalizmin öne çıkan özelliklerini şöyle belirler: “yüzeyde ölçülülük, sıradan öznel, inatçı anlatıcılar, cansız anlatılar, önemsiz hikâye ve yüksek sesle düşünmeyen karakterler”.⁶⁴ İlk bakışta pek çok minimalist metin kendi içinde bağlantısız gelir, cümleler birbirinden bağımsız gibidir, son başlangıç gibidir, ancak yakından incelendiğinde belirsiz yapı karmaşık bir mecaz gibidir. Bu kurgular öykü kabuğudur, sıkıştırılan anlamın kırılğan kapları gibidir.⁶⁵ Anlatıcının sesi hiçbir yerden gelmez, karakterlerin sınırları ve kusurlarını benimseyen anlatıcı geleneksel-gerçekçi anlatıcıdan farklıdır.⁶⁶ Genellikle karakterin bazı düşüncelerini aktarabilir. Hemen her zaman “nesnel”dir, çünkü yorum gücü kısıtlıdır, anlatıya müdahale etmez, karakterlerin konuştuğu dili konuşur, geri dönüş ya da içe bakış tekniklerini kullanmaz.⁶⁷ Yine Herzinger başka bir yazısında minimalist özellikleri şöyle sıralar: biçimsel olarak az, kısa, öz, katı; ton olarak soğuk, tarafsız, belirsiz, düz, etkisiz, aksi, duygusuz, veciz; dolaylı ve eksiltili; görece olay örgüsünden yoksun; yüzeysel ayrıntıya özellikle tanınmış marka isimlere ilgi; derinliksiz; kişisel, toplumsal, politik veya kültürel tarih hakkında dolaylı; genellikle şimdiki zaman kullanımı; genellikle birinci şahısla anlatım; bazen ikinci şahısla anlatım.⁶⁸ Amerikan minimalist kurgusu gerçekçi bazen hiper gerçekçidir, konuları domestik, bölgesel gündelik ve banaldır. Minimalistler dil edimini vurgularlar, kesinlik, özlülük merakı, açık seçiklik, kısıldan yanadırlar. Minimalist öykü “tıpkı bir mikroçip gibi, çok işlevsel, maharetli ve kesin”dir. Sunum tarzı olarak ironiden bilinçli biçimde uzak durulur, bu tutum minimalist estetiğin temelinde yer alır.⁶⁹ Başka bir ifadeyle “azaltılmış söz dağarı, kısa cümleler, karakterin düşünce veya duygularının ifadesinde ketumluk, süsten uzak sade bir dil kullanımı ve abartıdan kaçınma, tarafsız anlatıcı, hatta anlatıcı yokluğu, diyaloglara fazlaca yer verilmesi, çok az sıfat kullanımı, iletişim aracı olarak esasen betimlemeye (diegesis) değil gösterime (mimesis) yer verilmesi, gündelik yaşamın keskinliği, şimdiki zaman

⁶³ Wanner, *a.g.e.*, s. 5

⁶⁴ Herzinger, “Introduction”, s. 11

⁶⁵ **Hallett, a.g.m.**

⁶⁶ Koch, Stephen, Tom Jenks, Madison Smartt Bell, Mary Gaitskill, and Meg Wolitzer. “A Round-Table Discussion: Throwing Dirt on the Grave of Minimalism”, *Columbia: A Magazine of Poetry and Prose* 14 (1989): 42-61, s. 47

⁶⁷ Roland Sadowsky, *a.g.m.*

⁶⁸ Kim Herzinger “Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes”, *New Orleans Review* 16, no. 3 (1989):73-81, s. 73

⁶⁹ Herzinger, “Introduction”, s. 14

üzerine vurgu.⁷⁰ Dan Pope'a göre minimalist kurguda değişken, yabancı, genelleyici, benmerkezci, ailesiz, genellikle alkolik, genellikle boşanmış karakterler, yazarın şimdiki zamana takıntısı ve herhangi bir arkaplan veya tarih bilgisi vermemesi, gündelik konuşmaların monoton kullanımı, durum komedisine uygun konuşmalar, çözümlenmemiş durumlar ve karakterlerin boşluk ve hayalkırıklığına dair bulanık hisleri, insan ruhunu incelemeyen toplumsal ve kültürel yapıları yansıtmaya eğilimleri göze çarpar.⁷¹ Minimalist kurguda yazılmayan ama sezdirilen, büyük önem arzeder ve yazarın sezdirimi ve okurun çıkarımı bir iletişim tarzı haline gelir.

Bir Uygulama: Ann Beattie'nin “The Rabbit Hole As Likely Explanation” adlı kısa öyküsü

1970'li yıllardan itibaren kısa öykü ve roman yazan ve özellikle ilk eserleriyle minimalist olarak değerlendirilen Ann Beattie'nin⁷² “The Rabbit Hole As Likely Explanation”ı [Muhtemel Açıklama olarak Tavşan Deliği] minimalist

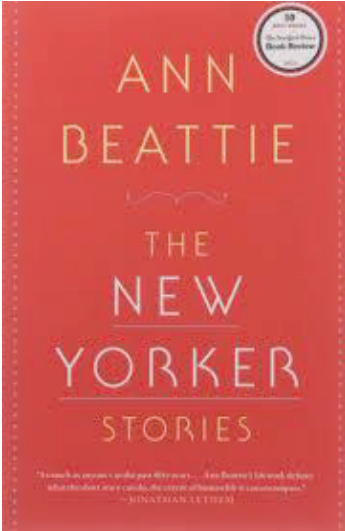
⁷⁰ Wanner, *a.g.e.*, s. 6

⁷¹ Dan Pope, “The Post-Minimalist American Story or What Comes after Carver?” *The Gettysburg Review* 1 (1988): 331-42, s. 333

⁷² Amerikalı romancı ve kısa öykü yazarıdır. Washington, DC'de 1947'de doğdu. 1960'lerde American University'ye başladı, burada İngilizce alanında eğitim görekerek F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway ve John Updike gibi yazarları çalıştı. Bu yazarların Beattie'nin üzerindeki etkisi büyüktür. Connecticut Üniversitesinde yüksek lisans derecesi aldı. 1970'lerin başlarında yazar J. D. O'Hara ile çalışmaya başladıktan sonra öykülerini *Atlantic* ve *Virginia Quarterly* gibi dergilerde yayınlamaya başladı. Yirmi öyküsünü reddettikten sonra *New Yorker* 1974'te “A Platonic Relationship” adlı öyküsünü yayınladı. “Imagined Scenes” ilk kez *Texas Quarterly*'de 1974 yılında yayınlandı. 1978'de Guggenheim Fellowship ödülünü, 1980'de Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi ödülünü, 2000'de PEN/Malamud kısa öykü ödülünü ve 2005 yılında Rea kısa öykü ödülünü kazandı. 2004'te Amerikan Sanatlar ve Bilimler üyeliğine seçildi. Yazarın eserlerini şöyle sıralayabiliriz: Kısa öykü toplamı kitapları: *Distortions* (1976), *Secrets and Surprises* (1978); *The Burning House* (1982); *What Was Mine* (1991); *Where You'll Find Me and Other Stories* (1986); *Park City* (1998); *Perfect Recall* (2000); *Follies: New Stories* (2005); *The New Yorker Stories* (2011); *The State We're In: Maine Stories* (2015). Romanları: *Chilly Scenes of Winter* (1976), *Falling in Place* (1981); *Love Always* (1986); *Picturing Will* (1989); *Another You* (1995); *My Life, Starring Dara Falcon* (1997); *The Doctor's House* (2002); *Mrs. Nixon: A Novelist Imagines a Life*. Kısa romanı *Walks With Men* (2010). İlk öykülerindeki gösterişsiz diyalogları ve sade betimlemeleri Amerikan kurgusu için çok yeni ve etkileyiciydi. 1960'lı yıllardan itibaren Amerikan orta sınıf için norm haline gelen boşanma, ihanet, cinsel özgürlük, gençliğin amaçsızlığı ve yalnızlık gibi konular üzerinde durmuştur (bkz. <http://www.theparisreview.org/interviews/6070/the-art-of-fiction-no-209-ann-beattie> erişim: 10.9.2016).

kurgu açısından incelenecektir. Beattie'nin öyküleri edebi minimalizmde karşılaşılan yetersiz ifadeler, yakıcı diyaloglar, duygusuz sosyal ilişkiler, yabancılaşmış ebeveynler, istikrarsız yuvalar ve belli belirsiz geleceklere dayanır.⁷³ Yazar hemen bütün öykülerinde olduğu gibi bu öyküde de belirli bir sosyal gruba (orta sınıf) ve şimdiki zamana odaklanır. Karakterler arabalara (anlatıcı ve annesi), süs bitkilerine (annesi), köpeklere (anlatıcının eski sevgilisi Vic) bağlıdır.⁷⁴

The New Yorker Stories'de yer alan öyküde⁷⁵ diğer öykülerinde olduğu gibi çağdaş yaşamı resmeden yazar doğrudan bir giriş yapmaz. Giriş genellikle ya bir karakterin sınırlı bilinciyle ya da diyaloglar aracılığıyla gerçekleştirilir.⁷⁶



Bu öykü de anlatıcının sınırlı bilinciyle yaptığı, annesiyle ilgili önemli bir tespitle açılır: “Annem ilk düğünümde davet edildiğini hatırlamıyor. Onu ilaç tedavisine nasıl cevap verdiği ile ilgili olarak kan tahlilinin yapıldığı laboratuvarından aldığımdayaptığımız konuşmadan ortaya çıkan buydu”(490). Bu ifadenin yer aldığı kısa bir paragraftan sonra annesi ile diyalog başlar. Geniş zamanla ve birinci şahısla anlatılan öyküde anlatıcı değişikliği yapılmaz. Anlatıcının adı verilmez, anlatıcının annesi René, erkek kardeşi Tim ve onun nişanlısı ve sonra eşi Cora, Dr. Milrus ve eşi Donna, anlatıcının iki kez evlenmeden önceki sevgilisi Vic, anlatıcının telefonda konuştuğu öğretmen

Mariah Roberts, Milrus'un kendisini gönderdiği terapist, bakımevindeki hemşire ve hiç konuşmayan Miz Banks diğer karakterlerdir.

Anlatı on beş kesitle ve büyük ölçüde diyaloglarla ya da telefon konuşmalarıyla aktarılır. Öykü bunama ya da Alzheimer'dan muzdarip bir anne,

⁷³ Carolyn Porter, “Ann Beattie: The Art of Missing”, *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*, ed. Catherine Rainwater, William J. Scheick, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 1985: 9-25, s. 9

⁷⁴ Porter, a.g.m., s. 12

⁷⁵ Ann Beattie, “The Rabbit Hole As Likely Explanation,” *The New Yorker Stories*, Scribner, New York, 2010, s. 490-509. Öykü ilkin 12 Nisan 2004'te *New Yorker*'da yayınlanmıştır. Öyküye yapılan göndermeler metinde parantez içi sayfa numaralarıyla yapılacaktır.

⁷⁶ Porter, a.g.m., s. 12

aslında üniversitede öğretim görevlisi olan ve kadro alamayan, annesine karşı ilgisiz görünen erkek kardeş Tim ile hayatını annesine adanmış görünen anlatıcı arasındaki ilişkiye yoğunlaşır. Anlatıcı Tim'i annesini ihmal etmekle suçlamaktadır. “Erkek kardeşim Ohio’daki bir üniversitede sürekli Wordsworth’ü düşünürken ben Virginia’da büyüdüğümüz bu küçük kasabada yıllardır annemize bakıyorum” (494). Hatta Doktor Milrus’a Tim’in annesini Ohio’da ucuz bir bakımevine göndermek istediğini belirtir (495). Bunun nedeni esasen Tim’in anlatıcıya annesi hakkındaki duygularını ifade etmesidir: “Derin duygularım yok, onun da en sevdiği değildim. René’yle ilgili sorun bu işte: Derin duygularım var mıydı? Kastettiğim şey övgü! Övgüler sanaydi! Annemle babam neden birlikteydiler, anladın mı hiç? Babam köşesine çekilmiş, annem de parti manyağı. Ciddi ciddi çalışmak için kitaplara gömülen bir insanı hiç anlamadı, anladı mı? Anladı mı?”(495). Oysa Tim gerçekten annesiyle ilgilenmek ister. Bunu annesini bakımevine götürdüklerinde duyduğu rahatsızlıktan ve şaşkınlıktan anlarız: “Aman Tanrım, (...) şimdi ne yapıyoruz? (...) Bu nasıl olabilir?” (502). Bu bağlamda Tim’in anlatıcı ile yaptığı telefon konuşması da önemlidir (506). Bu konuşmada Tim duygularının anlatıcı için önemsiz olduğundan yakınır. Bunun yanı sıra anlatıcının Tim’in eşi ile başlangıçta kötü olan ilişkisi, kendisine gönderdiği mektubu eski erkek arkadaşı Vic’in okumasıyla düzene giriyor görünür. Çünkü Cora hiç de anlatıcının sandığı gibi Tim’in ailesine karşı ilgisiz değildir (509) ve onu Şükran Günü yemeğine davet etmektedir. Ayrıca anlatıcı eski erkek arkadaşı Vic’i, ilişkisi olduğunu sandığı sekreterden ve sekreterin köpeği Banderas’tan kıskanır (508). Oysa ismi verilmeyen sekreterin Baltimore’da çalışan biriyle ilişkisi vardır ve onunla muhtemelen evlenecektir (507).

Anlatıcı insanlara ilişkin derinlikli değerlendirmelerde bulunmaz ya da yanlış değerlendirmeler yapar. Kendisi de aslında annesi, erkek kardeşi, başarısız evlilikleri, iş hayatında çıkış yapamaması (daha önce iç tasarım şirketinde, şimdi bir bilgisayar şirketinde çalışmaktadır) gibi nedenlerden dolayı hayal kırıklığına uğramış bir karakterdir. Annesinin, babası hakkında ihanete dayalı devamlı tekrar eden bir öykü anlatmasını kabullenemez. Milrus’un kendisini gönderdiği terapist “Annenize yaklaşımınızda olabilecek en kötü şey nedir” diye sorunca verdiği cevap bu açıdan oldukça imalıdır: “En kötü şey mi? Annem her konuyu öbür aileye getiriyor, ne istersem isteyeyim, kabullenemediğim bu şeyin, yani babamın önceki hayatının karmaşasının dönüp duran rüzgarına kapılıyorum” (497). Anlatıcının algı yetersizliği ve art alan bilgisi vermemesi hem kendisinin hem diğer karakterlerin de derinlikli sunulamamasına neden olur. Örneğin Tim’in

kadro almak için verdiği çaba anlatıcının Tim'i annesinin durumu hakkında bilgi vermek için telefonla aradığında Tim'in ağzından şöyle geçitirilir: "bilmiyorsun", dedi. "kadro için verilen bu savaş" (494). Ya da daha sonra Cora'nın anlatıcısıyla ilişkisini düzeltme isteğinin nedeni anlatılmaz. Sadece mektubu Vic tarafından okunur. Anlatıcının iki eski kocası hakkında bir bilgi de aktarılmaz. Anlatıcı'nın Cora hakkında verdiği kişisel tarih bilgisi çok yetersizdir: "Cora'yla iki kez karşılaştım: birincisinde neredeyse seksen kiloydu ve öbür sefer Atkins'teydi, o zaman da altmış bir kiloydu. Beni havaalanından aldığımda arabada *Bride* dergisi vardı" (499). Cora'nın dış görünüşüne böylesine takıntılı olması anlatıcının başka bir takıntısını vurgular: Yaş takıntısı, yaşlanma.

Esasen annesiyle tartışmalarının bir nedeni de anlatıcının yaşıyla ilgilidir. Anlatıcı yaşlandığını kabul etmiyor gibidir. Terapistte annesinin geçen yıl geçirdiği felçten sonra onun "altmış yaşında" olduğunu düşündüğünü söyler. "ondan sadece on dört yaş küçük olduğumu düşünüyor! Bu da ona göre babamın başka bir ailesinin olduğunun kanıtı. Bizim aile sonradan, babamın önceden başka bir ailesi varmış, ben de o ilk evlilikten doğan çocuğum. Ben altmış yaşındayım, oysa kendisi felç geçirip golf sahasında düştüğünde sadece yetmiş dört yaşındaydı". Terapisti sormamış olsa da erkek kardeşinin yaşını da belirtir: "Neyse, erkek kardeşim kırk dört yaşında –kırk beş olmak üzere (...) Mesele şu, ben altmış değilim. Gelecek hafta elli bir olacağım" (496). Kızının yaş takıntısının farkında olan anne de bu durumu Tim'e şöyle anlatır: "Kız kardeşin ne zaman görüşsek hep elli bir yaşında olduğunu söylüyor. Yaşla kafayı bozmuş. Yaşlı bir insanın etrafında olmak böyle yapar" (501). Bu durum anlatının sonuna doğru yer alan telefon konuşmasında Vic'in anlatıcılığıyla suçlamasında da vurgulanır: "Sepetle beni çünkü senden on yaş gencim, çünkü sen böyle bir yaş ayrımcısısın" (507).

Vic hakkında verilen yüzeysel bilgi ilkin terapist ile anlatıcının konuşması sırasında, terapist ona yalnız yaşayıp yaşamadığını sorduğunda, anlatıcının verdiği cevapla ortaya çıkar: "Ben mi? Şey, şu an boşanmış durumdayım, erkek arkadaşım Vic'le evlenmeme hatasına düşüp onun yerine gidip eski bir arkadaşla evlendim. Vic'le ben evlenme konusunda konuşurduk, ama anneme bakarken pek çok sıkıntı yaşadım, Vic'e yeterince özen gösteremedim. Ayrıldığımızda Vic kendini sekreterinin köpeği Banderas'a adadı." (496) Daha sonra Milrus, anlatıcıya Donna'nın Vic'i Banderas'a vururken gördüğünü söyler (498). Bir başka sahnede, Tim ile birlikte annesini bakımevine götürürlerken Tim'in kendisine aynadan bakmasıyla Vic'i hatırlar. "Vic'in gözlerini hatırladım, dikiz

aynasından tepkilerimi kontrol ederken; o zamanlar daha kolay sohbet edebilsinler diye annemi öne oturtuyordum” (501). Anlatının sonuna doğru Vic’le telefon konuşmalarında ve Vic’in anlatıcının evine geldiği bölümde Vic’le ilgili detaylı bir bilgi yoktur. Anlatıcı farkına varmadan Vic’in numarasını çevirir: “Telefonu açtım ve numarayı çevirdim. İkinci çalışta Vic’in sesini duyduğumda çok şaşırdım” (506). Bu ifadeden anlatıcının Vic’i bilinçli bir biçimde aramadığı ortaya çıkar. Bu konuşmada anlatıcı köpeği neden cezalandırdığını sorar ve konuşma sekretere kadar uzanır. Vic’in şu ifadesi geçmişleri hakkında yüzeysel bir bilgi verir: “Ayrıca, unutmama beni sen şutladın, finali de bir hırboyla evlenerek yaptın” (508). Anlatı Vic’in geleceğe dair şu sözleriyle kapanır: “Öyleyse ağırdan alalım. Şükran Gününe oraya birlikte gidelim” (509). Anlatıda böylesine önem taşıyan bu karaktere ancak bu kadar yer verilir.

Burada önemli olan ve anlatı başlığını zikreden bir başka karakter annedir. Her ne kadar zihni bulanıklaşmış olsa da sözleri ve eylemleri anlatı açısından oldukça imalıdır. Anlatının başlangıcında küçük bir çocuk gibi huysuzluk eden ve kuaförünün ismini hatırlamayan anneye anlatıcının konuşma şekli anlatıcı tarafından şöyle betimlenir: “Bu benim otoriter ama kandıran sesim. Bir ton diğerini boşa çıkarır ve çok da iletişim kurulmaz.” (490) Annenin konuşmalarından pek çok şeyi unuttuğu veya yanlış hatırladığı anlaşılır: Örneğin anlatının başında anlatıcıyla konuşmalarında kuaförüyle randevusunu unuttur. Anlatıcı ona Eloise adındaki kuaförle on beş dakika içinde randevusu olduğunu hatırlatır (492). Fakat aynı konuşmanın devamında anne kuaförün ismini ve ayrıca kızının kendisine kuaförün ismini söylediğini de unuttur. Anlatıcı tekrar “Eloise” dediğinde annenin şu sözü hastalığının kanıtıdır: “Neden daha önce söylemedin?” (493). Tim, anlatıcı ve anne bakımevine giderlerken arabada anne yine kendisinin uydurduğu o hikâyeye, kocasının daha önce bir ailesi olduğu hikâyesine geri döner:

“baban bizimle karşılaşmadan önce bir ailesi vardı. Onlardan hiç bahsetmedi. Bu zalimlik değil mi? Karşılaşıyorduk onlardan hoşlanabilirdik, onlar da bizden. Durumun bu olduğunu söylersem kız kardeşin huylanır, ama senin okuduğun her şey de ailelerin karşılaşmasının daha iyi olduğunu gösteriyor. İlk aileden on yaşında bir erkek kardeşin var. Bir çocuğu kıskanmayacak kadar büyüksün, değil mi? Öyleyse niye anlayamayasın.” (500-501).

Bakımevinde Sony Walkman’i Yunan balıkçı şapkası sanması da bu duruma işaret eder (503). Ayrıca Tim’in on yaşında olduğunu düşünür (496). Nihayetinde Lee Park’ta bir bankta otururken heykele bir restoranın çöp kutusundan aldığı şişeleri fırlatan evsiz ve sarhoş bir kadınla sohbet ettiği, polisin geldiği, annesinin skoru tuttuğu ve kadının kazanıp heykelin kaybettiğini söylediği yine telefon konuşmasıyla aktarılır. Bu durumda Tim ve anlatıcı, devletin zoruyla da olsa anneyi bakımevine yatıracaklardır (498). Ayrıca çantasından çıkan arsenik de anlatıcının telaşlanmasına neden olur: “Arsenik mi?” diye sorar anlatıcı, “kendisini zehirleyecek miymiş?” (499). Anlatıcının annesine kıyamamasına rağmen, onu bakımevine yatırmaktan başka çaresinin kalmadığı okura hissettirilir.

Öte yandan anne çok akıllıca sözler de söyler. Örneğin kızına vermiş olduğu rahatsızlık için çok üzgündür: “Birilerini engellediğim için özür dilerim” (490) ya da “Annen için her şeyi yaptın! Öğle yemeği saatinde bunu da yapman senin çaresizliğin. Beni alman senin hiç yemek yememen anlamına mı geliyor? Artık iyi olduğumu görüyorsun, beni eve taksiyile yollayabilirsin” (492). Durumun farkında olduğunu anlatıcı terapist ile yaptığı konuşmada ima eder: “Bana acıyor! Gerçekten acıyor!” (497).

Bakımevinde durumdan duyduğu rahatsızlıktan dolayı ortadan kaybolan ve gerekli evrakları imzalamayan Tim için Jack Milrus’un toy ve sorumsuz olduğunu belirtmesi üzerine annenin şakayla karışık Tom’un tavşan deliğine düşüp bir macera yaşamaya karar verdiğini söylemesi gerçekten de irkilticidir. Anne daha da öte giderek “çok bilmiş bir gülümsemeye” “Tavşan deliği daha muhtemel bir açıklama” deyip Tim’in sıkıntılı durumlardan her zaman kaçtığını belirtir (504). Tavşan deliği terimi Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* (Alice’s Adventures in Wonderland) adlı eserinden hareketle türetilmiş ve bir metafora evrilmiştir; içinden çıkılması güç, tuhaf, karmaşık, anlamsız durum veya çevre için kullanılır.⁷⁷ Aslına bakılırsa anlatıdaki ana karakterlerin hepsi bir tavşan deliğinde yaşamaktadır. Bu tavşan deliğinden çıkmaları da esasen annenin bakımevine yatırılmasıyla gerçekleşir. Hem Tim için bu terimi kullanması hem de daha önce belirtildiği üzere aileyle ilgili olarak Tim’in okuduğu edebiyat eserlerine gönderme yapması annenin sıradan bir kadın olmadığını

⁷⁷ Tavşan deliği (rabbit hole) günümüzde literal ve figüratif anlamda kullanımı için bkz. Kathryn Schulz, “The Rabbit-Hole Rabbit Hole”, *New Yorker*, June 4, 2015, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-rabbit-hole-rabbit-hole> erişim: 05.09.2016

göstergesidir. Annenin edebiyat üzerinden genelleme yapması da ilginç bir durum yaratır. “Herkesin kendine ait küçük süsleri vardır (...) hikâye anlatıcılara birkaç süsleme için izin verilmeseydi, çocuklara okuyacak kitap olmazdı, yetişkinlere okuyacak çok az kitap olurdu” (504). Anne burada ne Tim’in ne de anlatıcının fark ettiği bir şeye göndermede bulunmaktadır: Edebiyatın gücü ve yapısı.

Her anlatım biraz süslemeye, biraz uydurmaya dayanır. Her ne kadar minimalist öykülerde süslemeye çok az yer verilse ya da hiç verilmese kurgusal dil doğası gereği bundan kaçamaz. Beattie’nin diğer öykülerinde olduğu gibi bu öyküde de oldukça yoğunlaşmış ve kontrollü bir düzyazı dikkat çeker; anlam anlamsız eylemler, diyaloglar ve imgeler aracılığıyla ima edilir.⁷⁸ Anlatıda sade bir dil kullanılır, tekrarlar dikkat çeker. Sıfatlar seyrek kullanılır, bunlar da bir istisnaıyla, çaresiz sıfatı dışında anlam üretmede etkili değildir. Anlatıda on kez tekrarlanan çaresiz sıfatı esasen yukarıda bahsi geçen tavşan deliği metaforunu güçlendirmek için bir leitmotif olarak kullanılmaktadır. Anlatıcı Milrus’la konuşurken annesinin çaresiz sözcüğünü geçirmiş olduğu felçten kaynaklanan bir rahatsızlıkla, sıradan bir şekilde söylemediğini, aslında belirli bir amaçla, etrafındaki insanları çaresiz bıraktığını hissederek kullandığını ima eder: “Bazen ‘çaresiz’ diyor. Bu sözcüğü hiç beklemediğiniz anda kullanıyor. (...) Acaba hissettiği şeyi söylemeye mi çalışıyor?” (495). Bu sorunun cevabı okura annenin anlatıcıya söylediği şu sözlerle veriliyor gibidir: “Sence bu çaresiz hazan günlerini daha çok yaşayacak mıyız?” (500). Burada hazan hem sonbahar mevsimine hem gelip geçiciliğe hem de sıkıntıya işaret etmektedir. Annenin ve çocuklarının yaşadığı sıkıntılar, insan yaşamının gelip geçiciliği sadece hazan ve çaresiz sözcükleriyle ima edilmektedir.

Annenin babasının ikinci bir ailesi olduğu yönündeki sanrısına karşı anlatıcının anneye söyledikleri aslında iki işlevi yerine getirir: “Onu suçladığın şeyi yapmadı. Savaştan eve döndü ve seninle evlendi ve biz doğduk. Belki de çok hızlı büyüyerek ya da bunun gibi bir şeyle senin kafanı karıştırdık. Yaşımı söyleyerek seni delirtmek istemiyorum, ama belki de bütün o yıllar boyunca biz bir aileydik, o kadar uzun süre önceydi, tıpkı uzun bir Cadılar Bayramı gibiydi: çocuk elbiseleri giyindik ve sonra o elbiselere sığmadık, büyüdük” (503). Birinci işlev anlatıcının anneyi eşyle ilgili sanrısının gerçek olmadığına ikna etmeye

⁷⁸ Takayuki Yamamoto, *Images and nonlinear narrative structure in Ann Beattie's "Like glass" and "Janus"*, MFA (Master of Fine Arts) in Creative Writing, Pacific Lutheran University, August 2013, s. 3

çalışmasıdır, ama anne asla ikna olmayacaktır. İkincisi ise insanın zamanın geçişine karşı ne kadar kırılğan olduğuyla ilişkilidir. Her şey değişir ve hiçbir şey aynı kalmaz. Milrus da bunu doğrudan ifade eder: “Her şey değişir.” (498)

Bir diğer tekrarlanan sözcük Cadılar Bayramıdır. Bu sözcük de anlatıda yedi kere geçer. Esasen hazan mevsiminde (31 Ekim akşamı) çocukların cadı, hayalet ya da canavar kostümleri giyerek evlere şeker toplamaya gittikleri bu bayram, yukarıda sözü edilen anlatıcının konuşmasında vurgulanan insanın zamanın geçişi karşısındaki çaresizliğini pekiştirmektedir.

Metinde anlatıcı tarafından üç kez, Vic tarafından bir kez kullanılan kelebek sözcüğü insan gerçekliğinin ne kadar kırılğan olduğunu gösterir. “Öbür aile -belki de rüyasında bir kelebek olduğunu gören ya da rüyasında insan olduğunu gören kelebek arasındaki karışıklık gibi. Belki de felç geçirdikten sonra kafan karıştı ya da bunu rüyada gördün ve sana gerçek gibi geldi, bazen rüyaların etkisi gitmez. Belki de ne kadar yaşlandığımızı anlayamadın” (503). Aslında kelebek konusuna yolu açan yine annedir. Tim ve anlatıcı annelerini bakımevine götürdüklerinde Dr. Milrus yoktur. Yanlarına geldiğinde üstü başı ıslaktır ve kurulanmaya çalışmaktadır. Milrus yolda küçük bir kaza atlatmış, arabasıyla yol kenarındaki su birikintisine girmiştir. Milrus bu kazadan kısaca bahseder. Bunu duyan annenin göz kırparak “Belki de dışarı da yağmur yağıyor, ama o [Milrus] su birikintisine girmiş gibi hissediyor” (504) demesi üzerine anlatıcı milattan önce dördüncü yüzyılda yaşamış Çinli filozof Chuang Tzu’ya gönderme yapan kelebek rüyasını annesinin sanrısıyla birleştirir. Kelebek motifi anlatının sonunda da karşımıza çıkar. Anlatıcı Vic’in okuduğu Cora’nın mektubuyla duygulanmıştır. Çünkü bu mektupla Cora adeta gelecekteki mutlu ve dayanışmalı günlerin sözünü vermektedir: “geçmişî arkamızda bırakmalı ve Şükran Günümüzü kutlamalıyız (...) Eminim ki beraber olursak her şey yoluna girecek.”(509) Anlatıcı gözyaşlarını tutmaya çalışırken fısıltı halinde şöyle der: “Kelebek rüyasında bir insan olduğunu görebilir ya da insan rüyasında ... (...) Ya da insan rüyasında kendisinin çaresiz olduğunu görüyordur” (509).

Anlatıda bu sözcükler dışında yüklü sözcük yoktur. Bu durumu da Beattie’nin kariyerinin ikinci döneminde edindiği bir özellik olarak yorumlayabiliriz.⁷⁹ Bu konuda Beattie’nin anneye söylediği hikâye anlatıcılarının az da olsa süsleme kullanmalarına ilişkin sözlerini hatırlayalım (504).

⁷⁹ 1980’lerde Beattie daha sıkıştırılmış ve lirik bir düzyazı üslubu benimser. Olay örgüsü neredeyse yoktur ve sahne parçaları imgelerle birleştirilir. Ana karakter metin boyunca değişmez ve metnin sonu yetersizdir. Yamamoto, *a.g.e.*, s. 8

Burada söz edilmesi gereken bir özellik daha vardır. Anlatıcı metnin sonundaki telefon görüşmesi sahnesinde Vic'ten Cora'nın kendisine gönderdiği mektubu katlayıp kalbine kazık batırılmış bir cesed figürü yapmasını ister. Bu kağıt katlama işi Vic'e büyükannesinin öğrettiği bir sanattır. Vic bunu reddeder ve anlatıcının hiç de normal olmadığını belirtir. Yengesine karşı anlatıcının bu nefretinden dolayı utanması gerekir (507, 508). Burada yine indirgeme tekniğiyle anlatıcının psikolojik durumu okura sezdirilir. Vic anlatıcıya göre daha sağlıklı düşünebilen bir karakterdir, önce dalgaların üzerinde süzülen bir yelkenli (507), daha sonra dağdan inen bir tren veya üzerinde bir kelebek olan gül demeti yapmak istediğini belirtir (509). Bu ifadeler bir kez geçer, ancak okur üzerindeki etkisi derindir. Eksilteli anlatımla yazar amacına ulaşır, karakterler belki de içine düştükleri “tavşan deliğinden” çıkmayı başarabileceklerdir.

Bunların dışında öykü minimalist metinlerde görülen şu üslupsal özellikleri barındırır: kısa ve öz cümleler, müdahalede bulunmayan anlatıcı, karmaşık bir olay örgüsünün yokluğu ve kendi etrafındaki dünyayı nasıl gözlemlediğini yansıtan ana karakter (anlatıcı). Anlatıcı tarafından gözlemlenen nesnelere ve diğer karakterler öykünün doğrudan ifade edilemeyen hakikatini aydınlatırlar. Örneğin anne bakımında kalmak istemediğini ima edince anlatıcı da bu durumun geçici olduğunu belirtir. Ancak bunun yalan olduğunu bilir. Bu durum hakkında hiçbir yorum yapmaz (503). İçinde bulunduğu ruh durumunun yorumu okura bırakılır. Gerçekçi biçimde en küçük ayrıntısına kadar betimlenen nesnelere yoktur, odak noktası dardır ve nesnelere çıplak temsile indirgenirler.⁸⁰ Anlatılmayan detayların, açıklanmayan boşlukların okur tarafından doldurulmaları gerekir. Örneğin anlatıcının iki kez başarısız evlilik yaptığı şu ifadelerle geçiştirilir: “Gerçekten tanımadığın şu adama bak. İlk koca. Sonra da liseden tanıdığın o adamla evlendin” (501).

Minimalist metinlerde karşımıza çıkan bir başka özellik marka isimlerine ya da pop kültür figürlerine dayalı ifadelerdir: Band-Aid (490), Cosmos Computer (495), Corcoran, Susan Sarandon'ın rol aldığı *Igby Goes Down*, VCR, Joan Didion, Play It as It Lays (498), Gucci güneş gözlüğü (499), pahalı Charlie McCarthy bebekleri (502), Sony Walkman (503), Dedektif Mason (503), Post-it (504), AT&T (506), FedEx (506). Anlatı indirgeme veya eksiltme tekniğine uyumlu olarak yarım kalan cümlelerle doludur. Yarım kalan cümleler konusunda anlatıcı Cora'ya şöyle der: “İnsanlar artık cümlelerini hiç tamamlamıyor” (499).

⁸⁰ Bkz. Yamamoto, *a.g.e.*, s. 4-6

Bu açıdan bakıldığında bu öykünün de dâhil olduğu minimalist öykü, geleneksel öykü türünün ancak bir metonimisi olarak da görülebilir. Buradan bu tür öykünün değerinin indirgendiği anlaşılmalıdır, aksine az ile çok kastedildiğinden dolayı postmodern duruma uygun olarak okurun etkinliği ön plana çıkmakta, anlam oyuncu biçimde okura dayandırılmaktadır.

Sonuç olarak daha önce sözünü ettiğimiz Herzinger, Barth veya Barthelme gibi isimlerin sözünü ettiği minimalist öykü özelliklerini yansıtan “The Rabbit Hole as Likely Explanation”, toplumsal ve kültürel yapıyı yansıtan ancak karakterlerin duygularını derinlikli incelemeyen, sadece bulanık hisler üzerinde duran, söz dağarı kıt olan, abartıdan kaçınan, diyaloglara fazlaca yer veren, gündelik konuşmalar kullanan minimalist bir öyküdür. Anlatı hiç uyarı vermeksizin kesitlere ayrılır ve genel olarak diyaloga dayanır. Anlam üretmede okur geçiştirilen durumları doldurmak zorundadır. Ancak kullanılan ekonomik yöntem ve minimal anlatım okuru bu konuda şüpheye düşürür. Beattie’nin okurları gerçekçi edebiyatta karşılaşılan ve anlam kavşaklarını gösteren yol işaretlerini barındıran bir anlatıyla karşılaşmaz. Bunun yerine tıpkı Beattie’nin bir keresinde öykü yazmak hakkında kullandığı ifadeyi (“öykü yazmak tıpkı bir nehirde karşıdan karşıya geçmek gibidir”⁸¹) okurlarının deneyimlediği duyguyu tanımlamak için kullanabiliriz: Beattie öyküsü okumak tıpkı bir nehirde karşıdan karşıya geçmek gibidir, kayıp düşebilirsiniz.

⁸¹ Christopher Cox, “Ann Beattie, The Art of Fiction, No. 209.” *The Paris Review* No. 196

Kaynakça

- Ahmetoğlu, Ülkü-Denli, Salih, “Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt/Vol. 3 Sayı/No.8 (2013): 173-188.
- Allentuck, Marcia Epstein, *John Graham's System and Dialectics in Art*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1971.
- Baker, Kenneth, *Minimalism Art of Circumstance*, Abbeville Press, New York, 1988.
- Beattie, Ann, “The Rabbit Hole As Likely Explanation,” *The New Yorker Stories*, Scribner, New York, 2010: 490-509.
- Buford, Bill, *Granta 8: Dirty Realism*, Granta, London, 1983.
- Cox, Christopher “Ann Beattie, The Art of Fiction, No. 209.” *The Paris Review* No. 196
- Craig-Martin, Michael, *On Being an Artist*, Art / Books, London, 2015.
- Herzinger, Kim A., “Introduction: On The New Fiction”, *Mississippi Review*, Vol. 14, No. 1/2 (Winter, 1985): 7-22.
- Herzinger, Kim A., “Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes”, *New Orleans Review* 16, no. 3 (1989):73-81.
- Koch, Stephen, Tom Jenks, Madison Smartt Bell, Mary Gaitskill, and Meg Wolitzer. “A Round-Table Discussion: Throwing Dirt on the Grave of Minimalism”, *Columbia: A Magazine of Poetry and Prose* 14 (1989): 42-61.
- Kovács, András Bálint, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, University of Chicago Press, Chicago, London, 2007.
- Motte, Warren, *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1999.
- Nichols, Bill, (ed.), *Movies and Methods: Volume II*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1985.
- Pope, Dan, “The Post-Minimalist American Story or What Comes after Carver?” *The Gettysburg Review* 1 (1988): 331-42.
- Porter, Carolyn “Ann Beattie: The Art of Missing”, *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*, ed. Catherine Rainwater, William J. Scheick, University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 1985: 9-25.
- Strickland, Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1993.

- Walser, Robert, *The Walk: Extraordinary Classics*, tr. C. Middleton, The Serpent's Tail, London, 1992.
- Wanner, Adrian, *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2003.
- Yamamoto, Takayuki, *Images and nonlinear narrative structure in Ann Beattie's "Like glass" and "Janus"*, MFA (Master of Fine Arts) in Creative Writing, Pacific Lutheran University, August 2013.

Elektronik Kaynaklar

- Barth, John, "A Few Words About Minimalism", *The New York Times*, New York 1986, December 28, <http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html> erişim: 20.08.2016.
- Barthelme, Frederick, "On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans", *New York Times*, April 3, 1988, <http://www.nytimes.com/1988/04/03/books/on-being-wrong-convicted-minimalist-spills-beans.html?pagewanted=all> erişim: 25.08.2016.
- Döl, Attila-Avşar, Pelin "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi", *İdil Dergisi*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1382372198.pdf>; erişim: 25.09.2016.
- Greaney, Phil "An Introduction to literary minimalism in the American short story", <https://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story/> erişim: 03.08.2016.
- Hallett, Cynthia J., "Minimalism and the Short Story", *Studies in Short Fiction*, Fall 1996 <https://www.questia.com/read/1G1-20906634/minimalism-and-the-short-story> erişim: 25.08.2016.
- http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&view=bati&kategori1=terim&hng1=md&kelime1=minimum. erişim: 10.07.2016.
- <http://www.artmovements.co.uk/abstractexpressionism.htm> erişim: 01.06.2016.
- <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-rabbit-hole-rabbit-hole> erişim: 05.09.2016.
- <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-expressionism> erişim: 01.06.2016.
- <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/judd/> erişim: 01.07.2016.
- <http://www.theparisreview.org/interviews/6070/the-art-of-fiction-no-209-ann-beattie> erişim: 10.9.2016.

- <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/ny-school/a/the-impact-of-abstract-expressionism> erişim: 01.06.2016.
- Kawabata, Yasunari, “Nobel Lecture: Japan, the Beautiful and Mysel”, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html erişim: 16.08.2016.
- Rosenberg, Harold, ‘Defining Art’ *New Yorker*, 25 Feb, 1967; <http://www.newyorker.com/magazine/1967/02/25/defining-art> erişim: 02.08.2016.
- Schulz, Kathryn, “The Rabbit-Hole Rabbit Hole”, *New Yorker*, June 4, 2015, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-rabbit-hole-rabbit-hole> erişim: 05.09.2016.
- Sodowsky, Roland, “The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday”, *Studies in Short Fiction*, Fall 1996, <https://www.questia.com/read/1G1-20906637/the-minimalist-short-story-its-definition-writers> erişim: 10.09.2016.

ARAP ŞİİRİNDE GÖZ İMGESİ

Nevzat Hafis YANIK

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü

nevyan@hotmail.com

Öz

Arap şiirinde göz imgesi, en eski dönemlerden beri aşk şiirlerinin vaz geçilmez imgelerinden biri olmuştur. Bu şiirlerde gözler, fiziksel güzelliğin tamamlayıcısı, kalbe açılan pencere olarak tanımlanmıştır. Klasik Arap şiirinde daha ziyade somut anlamıyla işlenen gözün, fiziksel görünüşü, rengi ve büyüleyici etkisi üzerinde durulduğu görülür. Gözler, çağdaş Arap şairlerinde farklı anlamlar kazanmaya başlar ve insana acı veren, yüreği yaralayan, âşığa azap çektiren bir organ haline gelir. Bu makalede Arap şiirinde göz imgesinin en eski dönemlerden günümüze kadar nasıl ele alındığı şiirlerden örnekler verilerek sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Göz imgesi, gözler, gözlerin bakış şekilleri, gözlerin dili, gözler kalbin aynasıdır, kara gözler, mavi gözler, yeşil gözler, bakışlar, aşkın tuzağı, öldürücü bakışlar, ceylan bakışlı gözler, şarap etkisi yapan bakışlar, büyülü gözler.

THE IMAGE OF EYE IN ARABIAN POETRY

Abstract

Eye image has been one of the indispensable images of love poems in Arabian Poetry since the ancient times. In these poems, eyes were defined as the complement of physical beauty and the window of the heart. Eye was studied with its concrete meaning in Classic Arabian Poetry and the poets mainly emphasized its influence on physical appearance, its colour, and its magical influence at that time. Eye image in poems has begun to have different meanings with the contribution of Contemporary Arabian Poets and it has turned into an organ that tortures the lover with its painful and agonizing features. In this study, how eye image has been studied from the ancient times to the present in Arabian Poetry is examined and evaluated by giving certain specific examples.

Keywords: Eye Image, Eyes, looking forms of eyes, Language of Eyes, the eyes are the mirrors of the soul, black eyes, blue eyes, green eyes, look (glance), trap of love, fatal look, gazelle-looking eyes, look with wine-effects, magical eyes.

İnsan vücudunun en önemli organlarından ve beş duyunun en hassası olan göz, en eski dönemlerden beri aşk şiirlerinin vaz geçilmez imgelerinden biri olmuştur.

Göz sözcüğü Arap edebiyatında da önemli ölçüde yer bulmuş, görme organı olmanın dışında, fiziksel güzelliğin en önemli tamamlayıcısı, hatta güzelliğin özeti olarak kabul edilmiştir. Maddi görevi dışında kalbe açılan pencere, mana âlemine giden yol olarak da tanımlanır.

Gözler, elçi yerine geçer, meramı algılamayı sağlar. Duyular kalbe giden yolların kapıları ve ruha ulaşan geçitler ise gözler de bunların en hızlı ulaştırıcıları ve en etkin olanlarıdır. Samimi ruhun öncüleri, en doğru yol göstericileri, gerçekleri en iyi gören, nitelikleri en iyi ayırt eden ve duyguları en iyi anlayan organlardır. Bu bakımdan haber almak gözle görmek gibi olamaz denilmiştir. Renkler yalnızca gözlerle algılanabilir. Diğer duyunun yalnızca yakın mesafeden algılayabildiklerini gözler uzaktan algılayabilir.⁸²

Arap şiirinde göz imgesi Cahiliye Dönemi'nden itibaren şiirde işlenmiştir. Daha ziyade somut anlamıyla ele alınan gözün genelde fiziksel görünüşü, rengi ve büyüleyici etkisi üzerinde durulmuştur.

Çağdaş Arap şairlerinin şiirlerinde göz sözcüğü, ilk dönem şiirlerine göre farklı anlamlar kazanmaya başlar. Göz, insana acı veren, yüreği yaralayan, âşığa azap çektiren bir organ olarak nitelenir ve hırpalanmışlığın en çok yansıdığı bir imge haline gelir.

Gözlerin Bakış Şekilleri:

Arapçada insanın bir şeye gözünün tamamıyla bakması “rameka”, gözünün kulak tarafından bakması “lehaza”, acele ile bakması “lemeha” keskin bir bakış atması “hadece”, şiddetli ve sert bakması “erşeka” ve “eseffe”, dik dik bakması “hamleka” fiili ile ifade edilir. Düşmanca bakmak için “nazara ileyhi şezran”, sevgi gözü ile bakmak için “nazara ileyhi nazraten zî ‘alkin” ifadesi kullanılır. Gözleri kırpmadan açmaya “şehasa” denir. Bir gözün ucuyla işaret etmek bir işi yasaklamak, gözleri gevşetmek ise kabul anlamına gelir. Sürekli bakış, acı ve üzüntünün delilidir. Göz kırpmak sevinç, bakışları bir yöne çevirip sonra oradan hızlıca ayırmak işaret edilene uyarı demektir.⁸³

⁸² İbn Hazm el-Endelusî, *Tavku'l-hamâme*, nşr. et-Tâhir Ahmed Mekkî, Kahire, 1400/1980, s. 54-55.

⁸³ İbn Hazm el-Endelusî, *Tavku'l-hamâme*, nşr. et-Tâhir Ahmed Mekkî, Kahire, 1400/1980, s. 54.

Gözlerin Dili:

İnsan vücudunun en hareketli organları olan gözlerin hareketleri kalp atışları gibi düzenli gizli bir tempoya sahip değildir. Bilakis gözün her bölümü değişik şekillerde hareket eder. Gözkapakları depresir, kirpikler titrer, göz döner, kaşlar kalkıp iner, gözbebeği daralır ve genişler, göz merceği gözün içinde büzülür ve yayılır. Bu görünen hareketlerin pek çoğunun bir etkisi ve ruhun derinliklerinde oluşan duyguları ifade eden bir anlamı vardır. Göz, sözün ulaşamadığı her yere ulaşır. Sözle anlatılamayan veya anlatılmak istenmeyen pek çok şey gözün bir bakışıyla ifade edilir. Kısaca söylemek gerekirse gözlerin özel bir dili vardır. Gözlerini eğitip geliştirerek bu dili anlayan kimse, kendisiyle aynı düzeyde olan başka bir gözde tek bir bakışla ciltlerce kitapta okuyamayacağı şeyleri okuyabilir ve yeni ufuklara açılabilir.

Mecnûnu Leylâ lakabı ile ünlenen Kays b. el-Mulevvi, sevgilinin büyüden daha gizemli olan bakışlarını aralarında sevginin sembolleri yaptıklarını; aşkı da ayrılığı da sevgilisinin bakışlarından anladığını dile getirmektedir (Tavîl):

تَشَابُكَ لَحْظٍ هُنَّ أَحْفَى مِنْ السَّخْرِ	جَعَلْنَا عِلَامَاتِ الْمَوَدَّةِ بَيْنَنَا
وَأَعْرَفَ مِنْهَا الْهَجَرَ بِالنَّظْرِ الشَّرِّ	فَأَعْرَفَ مِنْهَا الْوَدَّ مِنْ لَيْنِ طَرْفِهَا
وَحَسْبُكَ مِنْ عَيْبٍ يُشَبَّهُ بِالْبَدْرِ	إِذَا عَدْبَتْهَا شَبَّهْتُهَا الْبَدْرَ طَالِعًا
فَشَتَّانَ مَا بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالْبَدْرِ	هِيَ الْبَدْرُ حُسْنًا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ

“Büyüden daha gizemli olan bakış örgülerini sevginin sembolleri yaptık aramızda.”

“Artık sevgisini anlıyorum tatlı bakışından, ayrılığı anlıyorum yan bakışından.”

“Dolunaya benzetirim ayıpladığımda, dolunaya benzetilecek bir kusur bile yok onda.”

“O, dolunaydır güzellikte, diğer kadınlar ise yıldızlar, yıldızlarla dolunay arasında çok fark var.”⁸⁴

Cemîl Buseyne, sevgilisiyle aralarındaki sırların başkaları tarafından bilinmemesi için kısa bakışı gönüllere saklı duygular için elçi kıldığını ifade etmektedir (Tavîl):

⁸⁴ Dîvânü Mecnûni Leylâ, nşr. ‘Abdussettâr Ahmed Ferâc, Mısır, 1979, s. 125.

سَوَانَا جَذَارَا أَنْ تَشِيْعَ السَّرَائِرُ لَعْمَرِي مَا اسْتَوْدَعْتُ سِرِّي وَسِرَّهَا
فَتَعَلَّمْ نَجْوَانَا الْعُيُونُ النَّوَاطِرُ وَلَا خَاطَبَتْهَا مُفْلَتَايَ بِنَظْرَةٍ
رَسُولًا فَادَى مَا تَجُنُّ الضَّمَائِرُ وَلَكِنْ جَعَلْتُ اللَّحْظَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا

“Ant olsun ki, ne sırrımı ne de yârin sırrını söyledim başka kimseye; çünkü endişelendim bu sırlar yayılır diye.”

“Gözlerim de ona hitap etmedi asla, bakan gözlerin gizli konuşmamızı anlayacağı bir bakışla.”

“Fakat ben, benimle sevgilimin arasındaki kısa bakışı elçi kıldım, o bakış ilettili gönüllerin sakladığımı.”⁸⁵

‘Umer b. Ebî Rabî‘a, aşağıdaki beyitlerinde sevgilisiyle aralarında geçen deyim yerindeyse “gözlerle konuşma” öyküsünü anlatmaktadır (Tavîl):

مَخَافَةَ عَيْنِ الْكَاشِحِ الْمُتَنَمِّمِ وَلَمَّا التَّقِينَا بِالتَّنْيَةِ أَوْمَضَتْ
إِشَارَةً مَخْرُوزٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ أَشَارَتْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خَشْيَةَ أَهْلِهَا
وَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالْحَبِيبِ الْمُتَمِّمِ فَأَيَقُنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا
وَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِي غَيْرِ مُفْحَمِ فَأَبْرَدْتُ طَرْفِي نَحْوَهَا بِتَحِيَّةِ
دُمُوعًا أَعْصَتْ لَهْجَتِي بِتَكْلَمِي وَإِنِّي لِأُذْرِي كُلَّمَا هَاجَ ذِكْرُكُمْ

“Seniyye’de karşılaştığımızda gammaz kincinin görmesinden çekinerek işmar etti bana.”

“Ailesinin korkusundan üzgün kişinin işaretleri gibi göz ucuyla işaret etti ve konuşmadı.”

“Ben kesinlikle anladım ki, göz bu divane âşiğe merhaba dedi, hoş geldin safalar getirdin dedi.”

“Ben de ona doğru bakışımı postaladım selamla, aciz olmayan bir kişinin sözünü söyledim ona.”

“Ben ne vakit anınız beni coştursa mutlaka sözümü boğazıma tıkayan gözyaşı seli dökerim.”⁸⁶

El-‘Abbâs b. el-Ahnef, sevgilisinden bir şey saklamak istediğinde bakışlarına hâkim olup bakmamakla duygularını saklayabilse de konuşan gözyaşlarının kendisini ele verdiğini söyleyerek gözlerin âşiklar arasındaki iletişimin çok önemli bir aracı olduğuna değinmiştir (Mutekârib)

⁸⁵ Dîvânu Cemîl Buseyne, Beyrut, tsz., s. 67.

⁸⁶ Dîvânu ‘Umer b. Ebî Rabî‘a el- Mahzûmî, şerh. Muhammed Muhyiddîn ‘Abdulhamîd, Kahire, 1371/1952, s. 196.

هَبُونِي أَعْضُ إِذَا مَا بَدَتْ وَأَمْلِكُ طَرْفِي فَلَا أَنْظُرُ
فَكَيْفَ اسْتَتَارِي إِذَا مَا الدُّمُوعُ نَطَّقَنَ فَبُحْنَ بِمَا أَضْمِرُ؟

“Sayın ki, yar görüldüğünde yumarım gözlerimi, bakışlarıma hâkim olurum ve bakmam.”

“Gözyaşları konuşup da sakladığımı ifşa ettiğinde nasıl mümkün olur saklanmam?”⁸⁷

Şiirde atılım döneminin ünlülerinden Mısırlı şair Ahmed Şevkî, sözün bittiği yerde gözlerin konuştuğunu bir beytinde oldukça veciz bir biçimde vurgulamaktadır (Kâmil):

وَتَعَطَّلْتُ لَعْنَةَ الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ عَيْنِي فِي لَعْنَةِ الْهَوَىٰ عَيْنَاكَ

“Söz dilinin işlemez olup bittiği yerde gözlerim gözlerinle konuştu aşk dilinde.”⁸⁸

Şairler gözlerin sosyal ilişkilerdeki fonksiyonlarına da değinmişlerdir. Bir şair şöyle demiştir:

وَالْعَيْنُ تَعْرِفُ مِنْ عَيْنِي مُحَدِّثَهَا إِنَّ كَانَ مِنْ جُرْبِهَا أَوْ مِنْ أَعَادِيهَا

“Göz kendisiyle konuşanın gözlerinden dostu mu düşmanı mı olduğunu tanır.”⁸⁹

Gözler Kalbin Aynasıdır:

Arap şairlerinden bazılarının gözlerin kalbin göstergesi, aynası, penceresi ve dili olduğu anlamında birçok beyitlerine rastlarız.

Mahmûd el-Verrâk, gözlerin kalbin göstergesi olduğunu, bakışarak kalplerde gizlenen duyguları ifade ettiklerini ve ağızların sustuğu yerde konuşan gözlerin suçluyu da şüpheliyi de tayin ettiğini söyler (Kâmil):

إِنَّ الْعُيُونَ عَلَى الْقُلُوبِ شَوَاهِدُ فَبَغِيضُهَا لَكَ بَيِّنٌ وَخَبِيئُهَا
وَإِذَا تَلَاخَطَتِ الْعُيُونَ تَفَاوَضَتْ وَتَحَدَّثَتْ عَمَّا تُجِنُّ قُلُوبُهَا
يَنْطِقْنَ وَالْأَفْوَاهُ صَامِتَةٌ فَمَا يَخْفَى عَلَيْكَ بَرِيئُهَا وَمُرِيئُهَا

“Gözler kalplerin göstergesidir; sana kin besleyeni de seveni de bellidir.”

“Gözler bakışığında görüşürler ve kalplerin sakladığından söz ederler.”

⁸⁷ *Dîvânu'l-'Abbâs b. el-Ahnef*, şerh. 'Âtike el-Hazrecî, Kahire, 1373/1954, S. 145.

⁸⁸ Ahmed Şevkî, *eş-Şevkiyyât*, Kahire, tsz., s. 563.

⁸⁹ Muhammed Cemîl el-Hattâb, *el-'Uyûn fi 'ş-şi 'ri'l-'arabî*, Lazkiye, 1999, s. 48.

“Gözler konuşur ağızlar suskunken; suçsuzu da kuşkulu da saklanmaz senden.”⁹⁰

Gözlerden hareketle ruhsal durumu anlatmaya çalışan şairler de vardır. Bu husus, şiirde atılım döneminin tartışmasız lideri ve “kılıç ve kalem sahibi” diye nitelendirilen Türk asıllı Mısırlı şair Mahmûd Sâmî el-Bârûdî’nin ayrılık temasını işlediği bir kasidesinin başlangıç beytinde görülmektedir. Seylan’a sürgüne gönderildiği zaman veda anlarını hayâlinde canlandıran şair, duyduğu üzüntüyü dile getirirken sevgilisinin ahu gözlerinin gücünü tükenme derecesinde azalttığını, geriye kalanını ise ayrılığın tükettiğini söyler (Tavîl):

مَحَا الْبُـيُـنُ مَا أَبَقْتُ عِيُونَ الْمَهَا مِنِّي فَشَبْتُ وَ لَمْ أَقْضِ اللَّبَانَةَ مِنْ سَنِّي

“Ayrılık, ahunun gözlerinin bende bıraktığı gücü tüketti, yaşlandım artık ve kendimi dolandıramaz oldum.”⁹¹

Gözlerin Fiziksel Özellikleri

Baygın gözler:

Gözlerin beğenilen güzelliklerinden biri, yaradılıştan bakışların gevşekliği ve solgunluğu demek olan baygınlıktır. Şairler baygın bakışlı gözleri hastalıkla nitelendirmişlerdir. Gözde hareket güzelliği baygınlıkta, aşağı bakarak bakışları kaçırma ve bakışların büyüünde aranır. Kadının gözündeki baygınlık hoş bir çekicilik, güzellik üstüne güzellik katan bir tür naz ve işve sayılmıştır.⁹²

Abbasîler Dönemi’nin ünlü şairlerinden İbnu’r-Rûmî’ye göre gözlerdeki çekici baygınlık uyku baygınlığı değil, işve ve naz baygınlığıdır (Kâmil):

يَسْبِي الْقُلُوبَ بِمُقْلَةٍ مَكْحُولَةٍ بِفُتُورِ غُنْجٍ لَا فُتُورِ نَعَاسٍ

“Kalpleri tutsak eder sürmeli gözle; uyku baygınlığı ile değil, işve baygınlığı ile.”⁹³

Kara Gözler:

Arap kadının karası kapkara iri gözleri, büyülü bakışları ile Arap erkeğini kendinden geçirmiştir. Arap edebiyatı tarihine damgasını vuran ve günümüze kadar dillerden düşmeyen bazı beyitler vardır ki, güzellikte zirve yapmıştır. Emevîler döneminin ünlü şairlerinden Cerîr, karası kapkara, beyazı bembeyaz olan iri gözlerin öldürücü etkiye sahip olduğunu vurgular (Basît):

⁹⁰ *Dîvânu Mahmûd el-Varrâk*, (nşr. Vuleyyid Kasâb), Dımaşk, 1412/1991, s. 84.

⁹¹ *Dîvânu 'l-Bârûdî*, IV, 3.

⁹² Muhammed Cemîl el-Hattâb, *el-'Uyûn fi 'ş-şi 'ri 'l-'Arabî*, Lazkiye, 1999, s. 60-61.

⁹³ *Dîvânu İbni 'r-Rûmî*, (nşr. Huseyn Nassâr), I-VI, Kahire, 1424/2003, VI, 1187.

عَرَّتْ عَلَيْهَا بِذَيْرِ اللَّحِّ شَكُونًا يَا رَبَّ عَائِدَةً بِالْعَوْرِ لَوْ شَهِدَتْ
 قَتَلْنَا نَنَا ثُمَّ لَمْ يُخَيِّبِنَا قَتْلَانَا إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ
 وَهِنَّ أضعَفُ خَلْقِ اللَّهِ أَرْكَانَا يَصْرَعْنَ ذَا اللَّبِيِّ حَتَّى لَا حَرَكَ بِهِ

“Gavr’da ikâmet eden sevgilim var, Deyru’l-lucc’daki şikâyetimi görse acı duyar.”

“Gece karası gözler bakışlarıyla öldürdüler bizi, sonra da diriltmediler ölülerimizi.”

“Akıllıyı hareketsiz kalacak halde yere yıkarlar, oysa kalıpça Allah’ın en zayıf yarattıklarıdır onlar.”⁹⁴

Abbasîler döneminin ünlü şairlerinden muhdes şiirin öncüsü kabul edilen Beşşâr b. Burd’un aşağıdaki beyitlerinde sevgilinin fiziksel güzelliği tasvir edilirken öncelikle kara gözlerine vurgu yapılmıştır (Vâfir):

وَدَعَّجَاءِ الْمَحَاجِرِ مِنْ مَعَدِّ كَأَنَّ حَدِيثَهَا تَمْرُ الْجِنَانِ
 إِذَا قَامَتْ لِمَشِيَّتِهَا تَنَنَّتْ كَأَنَّ عِظَامَهَا مِنْ خَيْرِ زُرَانِ
 يُنْسِيكَ الْمُنَى نَظْرَ إِلَيْهَا وَيَصْنِرُفُ وَجْهَهَا وَجْهَ الزَّمَانِ

“Ma’ad kabilesinden kara gözlü bir güzel var ki, sözleri cennet meyvesi sanki!”

“Yürümek için kalktığında salınır nazından, sanırsın kemikleri hezaren ağacından.”

“Ona bir bakış sana özlemleri unutturur, yüzü zamanın (asık) yüzünü güldürür.”⁹⁵

Beşşâr’ın iri kara gözleri fiziksel güzelliğin en önemli özelliklerinden saydığı bir başka şiirinden alınan beyitler de şunlardır (Recez):

وَقَدْ أَرَاهُنَّ عَلَى الْمَنَابِ يَلْهُونَ فِي مُسْتَأْسِدِ عَجَابِ
 حُورَ الْعُيُونَ نُزَّةَ الْأَحْبَابِ مِثْلَ الدُّمَى أَوْ كَمَهَا الْعَدَابِ

“Ben onları görürüm buluşma yerinde, büyüleyici bir gösteri ile eğlenir halde.”

“Geniş kara gözlüler, dostlara saygın, taşbebekler gibi veya ‘Azâb’ ceylanlarına benzerler.”⁹⁶

⁹⁴ *Dîvânu Cerîr*, (şerh. Tâcuddîn Şelak), Beyrut, 1415/1994, s. 678.

⁹⁵ *Dîvânu Beşşâr b. Burd*, nşr. Muhammed Tâhir İbn ‘Âşûr, I-IV, Kahire, 1386/1966, IV, 198.

⁹⁶ *Dîvânu Beşşâr b. Burd*, I, 165.

Suriyeli şairlerden 11. yüzyılda Mirdâs oğulları döneminde Halep'te sanatını icra eden İbn Ebî Husayne, sevgilisinin fiziksel güzelliğini anlatırken en çok kudretten sürmeli kara gözlerinden etkilendiğini ve bu kara gözlerin aldatıcı bakışlarının bizzat ölüm olduğunu dile getirir (Basît):

مَا كُنْتُ أَغْلَمُ لَوْلَا لَحْظُ مُقْلَتِهَا أَنْ الْجَمَامَ غَرِيرُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ
يَا حَبِّدًا بَلَدًا حَلَّتْ بِجَانِبِهِ بَهَائَةً مِنْ بَنَاتِ الْبَدْوِ عَطُولُ
كَأَنَّ فَاهَا بِمَاءِ الْكَرَمِ خَالَطَهُ مَاءُ الْعَمَامِ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَعْلُولُ

“Onun gözlerinin bakışı olmasa bilmiyordum, ölümün aldatıcı sürmeli gözlü olduğunu.”

“Bu ne güzel bir belde, bir güzel var kırsalın kızlarından yöresinde!”

“Sanki ağzı sabaha yakın yağmur suyu karışan şarapla ıslak!”⁹⁷

Nizâr Kabbânî, kara gözlü sevgilinin gözleri için daha çok şiir yazmak arzusuyla Allah'tan bu gözleri korumasını ve ömrünü iki gün uzatmasını ister.

ذَاتِ الْعَيْنَيْنِ السَّوْدَاوِينِ

ذَاتِ الْعَيْنِ الصَّاحِبَيْنِ الْمُمَطَّرَتَيْنِ

لَا أَطْلُبُ أَبَدًا مِنْ رَبِّي

إِلَّا شَيْنَيْنِ

أَنْ يَحْفَظَ هَاتَيْنِ الْعَيْنَيْنِ

وَيَزِيدَ بِأَيَّامِي يَوْمَيْنِ

كَيْ أَكْتُبَ شِعْرًا

“Kara gözlüm! ”

“Aydınlatıcı ve yağmurlu gözlüm!”

“Güneşli ve yağmurlu gözlerin sahibi!”

“Rabbimden yalnızca iki şey istiyorum;”

“bu gözleri korumasını”

“ve ömrümü iki gün uzatmasını,”

“şiir yazayım diye”

⁹⁷ *Divânu İbn Ebî Husayne*, (Şerh. Ebu'l-‘Alâ el-Ma‘arrî, neşr. Muhammed Es‘ad Tales) I-II, Beyrut, 1419/1999, I, 312.

“bu iki inciye.”⁹⁸

İlyâ Ebû Mâdî, kara gözleri yaratan Allah’ın bu dayanılmaz cazibeye katlanmak üzere kalpleri demirden yaratmış olmasını temenni eder (Kâmil):

خَلَقَ الْفُلُوبَ الْخَافِقَاتِ حَدِيدًا	لَيْتَ الَّذِي خَلَقَ الْعُيُونَ السُّودَا
مَا وَدَّ مَالِكَ قَلْبِهِ لَوْ صِيدَا	لَوْلَا نَوَاعِسُهَا وَلَوْلَا سَحْرُهَا
أَوْ مُتَّ كَمَا شَاءَ الْغَرَامُ شَهِيدَا	عَوْدُ فُؤَادِكَ مِنْ نِبَالٍ لِحَاظِهَا
كُنْتُ امْرَأَةً خَشِينَةَ الطَّبَاعِ بَلِيدَا	إِنْ أَبْصَرْتَ الْجَمَالَ وَلَمْ تَسْهُم
نَارًا وَصَارَ لَهَا الْفُؤَادُ وَقُودَا	هِيَ نَظْرَةٌ عَرَضَتْ فَصَارَتْ فِي الْحَشَا
طُورًا وَأَوْنَةً يَكُونُ تَشِيدَا	وَالْحُبُّ صَوْتُ فَهُوَ أَتْنُهُ نَائِح

“Keşke bu kara gözleri yaratan Tanrı, demir yaratsaydı çarpan kalpleri!

”

“Gözlerin baygın bakışları olmasa, büyüğü olmasa, kalbinin hâkimi olan aşık olmazdı, kovalansa.”

“Onun bakış oklarından gönlünü korumaya bak; ya da öl, aşkın istediği gibi şehit olarak!”

“Eğer güzelliği görür de aşka düşmezsen, kaba karakterli budala biri olursun sen.”

“Bir bakıştır; bağırdaki bir ateş haline gelir, yürek de onun için yakıt olur.”

“Sevgi bir sestir; feryat edenin iniltisidir bir an, bir şarkı olur o ses kimi zaman.”⁹⁹

Mavi Gözler:

Araplar mavi gözleri Cahiliye Dönemi’nden itibaren esir tüccarlarının İran ve diğer ülkelerden getirdikleri cariye ve şarkıcı kadınların ve Bizanslı savaşçıların gözlerinde tanıdılar. Bu bakımdan klasik Arap şiirinde mavi gözlerin tasvirine pek yer verilmemiştir.

Araplar, mavi renk ve mavi gözlerden hoşlanmamışlar ve mavi gözlüleri yalancılık, alçaklık ve kötülükle suçlamışlardır.

Gözdeki mavilik, Rumlar ve Arap olmayan diğer bütün insanlar için ayırıcı özellik olmuştur. Şiddetli düşmanlık bağlamında “o mavi düşmandır” sözü bile

⁹⁸ Nizâr Kabbânî, *el- A ‘mâlu ‘ş-şi ‘riyyetu ‘l-kâmile*, Beyrut, 1983, s. 741.

⁹⁹ *Dîvânü İlyâ Ebû Mâdî*, I-III, Beyrut, tsz., III, 213-214.

söylenmiştir. İbnu ‘Abdirabbih’in kaydettiğine göre, “düşman hakkında, gözleri mavi olmasa da ‘o mavi gözlüdür’ denir.¹⁰⁰

Abbasîler dönemi şairlerinden Hammâd ‘Acred bir beytinde cimrinin malını harcamama gerekçelerini kişileştirerek onları mavi gözlü ve kara yüzlü bekçilere benzetmiştir (Basît):

وَلِأَبْخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عَيْلٌ زُرْقُ الْعَيْونِ عَلَيْهَا أَوْجُهُ سُودٌ

“Cimrinin malının üzerine diktiği engeller, âdeta mavi gözlü ve kara yüzlü bekçiler vardır.”¹⁰¹

Şairin bu anlamı “Biz o gün suçluları gömgök olarak mahşere toplayacağız.”¹⁰² mealindeki ayetten aldığı anlaşılmaktadır. Ayette geçen “زُرْقًا” kelimesi, Tefsîru’l-Celâleyn’de “yüzleri kapkara olmakla birlikte gözleri gömgök/mavi” şeklinde açıklanmıştır.¹⁰³

Arap şairlerinin mavi gözleri çirkinlik ve kıskançlıkla ayıplayan şiirleri de az değildir. Beşşâr b. Burd bir beytinde bu hususu dile getirir (Vâfir):

تَرَاحَتْ فِي النَّعِيمِ قَلْمٌ تَنَلَهَا حَوَاسِدُ أَعْيُنِ الزَّرْقِ الْقَبَاحِ

“Lüks içinde rahat yaşadı ve ona çirkin mavi gözlerin kıskançlıkları ulaşmadı.”¹⁰⁴

İbnu’r-Rûmî, Kâtip İbn Tâlib’i hicvettiği kasidesinde mavi gözleri uğursuz saymıştır (Tavîl):

أَزِيرِقُ مَشْؤُومٌ أَحْيَمِرُ قَاشِيرٌ لِأَصْحَابِهِ نَحْسٌ عَلَى الْقَوْمِ تَأْقِبُ
وَهَلْ يَنْمَارَى النَّاسَ فِي سُؤْمٍ كَاتِبٍ لِعَيْنَيْهِ لُونُ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ قَاصِبُ

“Uğursuz mavicik, cildi soyulmuş kırmızıcık, arkadaşları için bir bela, topluluğa keskin bakan biridir.”

¹⁰⁰ İbn ‘Abdirabbih, *el-‘İkdu’l-ferid*, nşr. ‘Abdulmecîd et-Tarhîni, I-IX, Beyrut, 1404/1983, III, 61.

¹⁰¹ İbn ‘Abdirabbih, *el-‘İkdu’l-ferid*, nşr. Mufid Muhammed Kamiha, I-IX, Beyrut, 1404/1983, I, 197.

¹⁰² Tâhâ Süresi (20), 102.

¹⁰³ Celâluddîn Muhammed b. Ahmed el-Mahallî - Celâluddîn ‘Abdurrahmân b. Ebî Bekr es-Suyûtî, *Tefsîru’l-Celâleyn*, I-II, II, 26.

¹⁰⁴ *Dîvânu Beşşâr b. Burd*, nşr. Muhammed Tâhir İbn ‘Âşûr, I-IV, Kahire, 1386/1966, II, 84.

“Kılıç can alırken insanlar gözleri kılıç rengi olan bir kâtibin uğursuzluğundan kuşku duyar mı?”¹⁰⁵

Zurumme ise bir beytinde mavi gözlü kişileri hırsızlık ve yalancılıkla suçlamıştır (Basît):

رُزْقُ الْعُيُونِ إِذَا جَاوَزْتَهُمْ سَرَقُوا مَا يَسْرِقُ الْعَبْدُ أَوْ نَابَتْهُمْ كَذَبُوا

“Mavi gözlüdürler; onlarla komşu olsan kölenin çaldığını çalarlar, haberleşsen yalan konuşurlar.”¹⁰⁶

Mavi Gözlerle Tanışma:

İslâmî fetihlerden itibaren fiziği düzgün beyaz tenli Rum ve İranlı kadınların güzelliği ile tanışma başlamıştır. Bu tanışmanın etkisini Ömer b. Ebî Rabî ‘anın beyitlerinde görüyoruz (Hafîf):

سَحَرْتَنِي الرَّزْقَاءُ مِنْ مَارُونَ إِنَّمَا السِّحْرُ عِنْدَ رُزْقِ الْعُيُونِ
سَحَرْتَنِي بِجِيدِهَا وَشَتِيَّتِ وَبِوَجْهِ ذِي بَهْجَةٍ مَسْنُونِ

“Mavi gözlü bir Mârûnî dilber büyüledi beni, büyü sadece mavi gözlülerde var.”

“Büyüledi beni gerdanı ve dudakları ile; büyüledi her yanı göz kamaştırıcı güzel yüzüyle.”¹⁰⁷

Sonra Araplar arasında mavi gözlü ünlüler artmaya başladı. Söz gelimi, Medine-i münevvere Valisi Mervân b. el-Hakem mavi gözlüydü ve Medine’nin batısında bulunan su kaynağına onun adıyla ‘Aynu’z-zerkâ denildi.

Abbâsîler döneminde halifelerin çoğunun annesi Rum veya Türk olup pek çoğu mavi gözlüydü.¹⁰⁸

O dönemde şairlerin mavi gözleri, Batılı şairler ve çağdaş Arap şairleri gibi gökyüzünün maviliğine değil, yırtıcı kuşların veya kılıç ağzının maviliğine benzettikleri görülür.

Bu durumu el-Ve’vâ’ ed-Dimaşkî’nin beyitlerinde görüyoruz (Basît):

¹⁰⁵ *Dîvânu İbni’r-Rûmî*, (Şerh. Ahmed Hasan Besec), I-III, Beyrut, 1423-2002, I, 194-195; *Dîvânu İbni’r-Rûmî*, (neşr. Huseyn Nassâr), I-VI, Kahire, 1424/2003, I, 288.

¹⁰⁶ *Dîvânu Zirrumme*, şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, nşr. Mecîd Tarâd, Beyrut, 1416/1996, s. 530; *Dîvânu Zirrumme*, nşr. Ahmed Hasan Besec, Beyrut, 1415/1995, s. 22.

¹⁰⁷ *Dîvânu ‘umer b. Ebî Rabî’a*, nşr. Muhammed Muhyiddîn ‘Abdulhamîd, 1371/1952, s. 288

¹⁰⁸ Muhammed Cemîl el-Hattâb, *el-‘Uyûn fi’ş-şi’ri’l-‘arabî*, Lazkiye, 1999, s. 95-98.

يَا مَنْ هُوَ الْمَاءُ فِي تَكْوِينِ خَلْقَتِهِ وَمَنْ هُوَ الْخَمْرُ فِي أَفْعَالِ مُقْلَاتِهِ
وَمَنْ بِرُرُقَةٍ سَيْفِ اللَّحْظِ طَلَّ دَمِي وَالسَّيْفُ مَا فَخَرَهُ إِلَّا بِرُرُقَتِهِ
عَلِمْتُ إِنْسَانَ عَيْنِي أَنْ يَعُومَ فَقَدْ جَادَتْ سَبَاحَتُهُ فِي مَاءِ دَمْعَتِهِ

“Ey yaratılışı su gibi olan kudretten, gözleri şarap gibi sarhoş eden!”

“Bakış kılıcının maviliği ile kanımı akıttın, övüncü ancak maviliği iledir kılıcın.”

“Gözbebeğime yüzmeyi öğrettin sonunda, yüzmesi hoş oldu gözyaşlarında.”¹⁰⁹

Câhiliye ve İslâmî dönemde egemen olan renkli gözlerden hoşlanmama duygusunun modern dönemin başlangıcından itibaren tamamen değişmiş olduğu görülür. Bu dönemde modern gazel şiirlerinin şaheserlerinde mavi gözler açık bir çoğunlukla işlenmeye başlamıştır.

Yeşil, hayatın ve sağlığın filizlenmesi, varlık, tabiat, bahar ve gençliğin simgesi ise mavi de durgunluk, sessizlik ve sınırsız mesafeye işaret eder. İbrâhim Nâcî, denizin durgunluğu gibi durgun mavi gözleri hoşgörünün ve kararlılığın simgesi olarak nitelemiştir (Haffî):

أَزْرُقُ الْعَيْنَ هَادِيٌّ هَدَاةَ الْبَحْرِ رَر بَعِيدَ الرِّضَى بَعِيدَ الْفَرَارِ

“Mavi gözlü, denizin dinginliği misali dingin, geniş hoşgörülü ve çok kararludur.”¹¹⁰

Emîn Nahle mavi gözler hakkında şöyle diyor (Remel):

عَمَسَ الرَّيْشَةَ فِي الْبَحْرِ الَّذِي صَوَّرَ الْعَيْنَيْنِ كَاللَّحِجِّ الرَّقِيقِ
فَتَّخَ الْمَاضِي لِعَيْنِي كُؤَةً فَأَطَّلِي أَعْدَبَ الْخُبِّ الْعَتِيقِ

“Divit kalemini, gözleri duru bir derin su gibi resimleyen denize daldır.”

“Geçmiş zaman gözüm için bir pencere açtı, hadi eski aşkın en tatlılarına açıl!”¹¹¹

Bedevî el-Cebel, sevgilisinin gözlerinde uçsuz bucaksız masmavi bir gökyüzü görür. Şair, o kumral şeffaf ışığın sağladığı rahat ortamda kendisini annesinin uyutmak için yatağında salladığı küçük bir çocuğa dönüştürür. İkinci beyitte şair, yıldızlarla bezenmiş karanlık gecede gördüğü yıldızı etten ve kandan oluşan bir insana dönüştürmüştür. Bu yıldız, sevgilinin bakışıyla onun güzel

¹⁰⁹ *Dîvânu 'l-Ve'vâ' ed-Dimaşkî*, nşr. Sâmî ed-Dehhân, Beyrut, 1414/1993, s.65.

¹¹⁰ *Dîvânu İbrâhim Nâcî*, Beyrut, 1980, S. 109.

¹¹¹ Muhammed Cemil el-Hattâb, *el-'Uyûn fi 'ş-şi 'ri'-'arabî*, Lazkiye, 1999, s. 100.

gözlerindeki renkleri yudumlar ve bu yudumlama sarhoşluk çehresinde etkisini gösterinceye kadar devam eder (Basît):

فِي مُقَانَّتِكَ سَمَاوَاتٌ يُهْدِيهَا
وَرَنُوءٌ لَكَ رَاحَ النَّجْمِ يَرْتَشِفُهَا
مِنْ أَشَقَرِ النُّورِ أَصْفَاهُ وَأَخْلَاهُ
حَتَّى تَرْتَجَّ سُكْرٌ فِي مُحَيَّاهُ
فَجِينُ أَرْنُو إِلَى عَيْنَيْكَ أَلْقَاهُ
يُضِيغُ عَنِّي وَسَيْمٌ مِنْ كَوَاكِبِهَا

“Gözlerinde gökler var; kumral ışığın en berrak ve en tatlısı onları uyutmak için sallar.”

“Bir bakışın var ki, yıldızlar onu yudumlar, sarhoşluk çehresini sarsıncaya kadar”

“Gögün yıldızlarından bir güzel yüzlüyü kaybediyorum, senin gözlerine bakınca onu görüyorum.”¹¹²

Gözler, denize derinlik, genişlik, hareket ve yolculuk ilham eder. Gözlerin dünyası sadece doğa ile sınırlıdır. Şair Nizâr Kabbânî ne zaman kaybolmaktan korksa sevgilisinin mavi gözlerinin limanına koşar:

فِي مَرْقَبِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ
أَرْكُضُ كَالطِّفْلِ عَلَى الصَّخْرِ
أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْبَحْرِ..
وَأَعْدُ كَغُصْفُورٍ مُرْهَقِ..

فِي مَرْقَبِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ
تَتَكَلَّمُ فِي اللَّيْلِ الْأَخْجَارِ
فِي نَفْتَرِ عَيْنَيْكَ الْمُغْلَقِ
مَنْ حَبَّأَ أَلْفَ الْأَشْعَارِ؟

لَوْ أَنِّي .. لَوْ أَنِّي .. بَحَارُ
لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِي زُورِقُ
أَرْسَيْتُ فُلُوعِي كُلَّ مَسَاءِ
فِي مَرْقَبِ عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ

¹¹² Divânü Bedevî el-Cebel, <http://www.4shared.com/web/preview/pdf/SYCPeak9>, S. 386-387.

“Gözlerinin mavi limanında
Çocuk gibi kayanın üstünde koşuyorum
Denizin havasını soluyorum
Bitkin bir serçe gibi geri dönüyorum

Gözlerinin mavi limanında
Konuşuyor taşlar geceleyin
Gözlerinin kapalı defterinde
Kim sakladı binlerce şiiri?

Keşke ben.. Keşke ben.. bir denizci olaydım
Keşke biri bir sandal vereydi bana
İndirirdim yelkenlerimi her akşam
Gözlerinin mavi limanında”¹¹³

الْمَوْجُ الْأَزْرَقُ .. فِي عَيْنَيْكَ ..
يُجْرِرُنِي .. نَحْوَ الْأَعْمَقِ ..
أَزْرَقُ ..
أَزْرَقُ ..

لَا شَيْءَ سِوَى اللَّوْنِ الْأَزْرَقِ

“Gözlerindeki mavi dalga ..
Çekiyor beni .. En derine ..
Mavi ..
Mavi..
Hiçbir şey yok mavi renkten başka
Benimse tecrübem yok
aşkta .. Bir sandalım da yok”¹¹⁴

Şair gözler için firuze, nisan, gece ve zambak vasıflarını da kullanır.

فِي مَرْقَا عَيْنَيْكَ الْأَزْرَقِ
يَنْسَاقُ تَلَجٌ فِي تَمُوزِ
وَمَرَاجِبُ حَبَالِي بِالْفَيْزُورِ
أَغْرَقَتِ الْبَحْرَ وَلَمْ تَغْرَقِ

¹¹³ Nizâr Kabbânî, *el-A ‘mâlu ‘ş-şi ‘riyyetu ‘l-kâmile*, s. 478-479.

¹¹⁴ Nizâr Kabbânî, *el-A ‘mâlu ‘ş-şi ‘riyyetu ‘l-kâmile*, s. 676.

“Gözlerinin mavi limanında
Karlara yağar Temmuzda”
Firuze yüklü gemiler
Denize battılar, ama onlar batmadılar”¹¹⁵

Yeşil Gözler:

Şairlerin nazarında gözler, çok renkli büyük bir âlem haline gelmiştir. Gökyüzünün ve denizlerin, yeşil alanların, bahçelerin ve bağların rengi o âleme yansır. Gecenin karanlığı onda eriyip sürme olur, ay ve yıldızlar ona eşlik eder, gerisinde gizemler saklanır.

Bedr Şâkir es-Seyyâb yeşil gözleri şu sözü ile tasvir ediyor:

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَحِيلِ سَاعَةَ السَّحَرِ
أَوْ شَرْقَتَانِ رَاحَ يَنَائِي عَنْهُمَا الْقَمَرِ
عَيْنَاكَ حِينَ تَبْسِمَانِ نُورِقُ الْكُرُومِ
وَتَرْفُصُ الْأَضْوَاءُ... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْرِ
يُرْجُهُ الْمَجْدَافُ وَهَذَا سَاعَةَ السَّحَرِ
كَأَنَّكَ تَدْبِضُ فِي عَوْرِهِمَا، النُّجُومِ

“Gözlerin seher vaktindeki iki hurma bahçesi
Ya da ayın uzaklaşmaya başladığı iki balkon
Bağlar yapraklanır gözlerin gülünce
Işıklar raks eder... Aylar gibi seherde
Küreğin ırgaladığı nehirde
Sanki yıldızlar kıpırıyor gözlerinin derinliğinde”¹¹⁶

Bakışların Etkisi:

Gözler cahiliye Dönemi’nden itibaren ahu gözüne, bakışlar yüreğe saplanan oklara benzetilmiştir. Bakışların âşığın kalbini parçaladığından, sevgilinin bakış okuyla âşığın yüreğine nişan aldığından ve bakmasının da bakmamasının da âşığın içini acıttığından şikâyet edilmiş ve göz göze gelmenin başa bela açtığı ifade edilmiştir.

Kimi şairlere göre gözler bakış oklarının yüreğe giden yollarıdır. Bu oklardan korunmak mümkün değildir. Sevgilinin ahu gözlerinden attığı sivri

¹¹⁵ Nizâr Kabbânî, *el-A ‘mâlu ‘ş-şi ‘riyyetu ‘l-kâmile*, s. 478.

¹¹⁶ Bedr Şâkir es-Seyyâb, *Unşûdetu ‘l-matar*, Kahire, 2014, s.123.

oklar âşığın bağına ateş düşürür. Kimi şairler de bakışlarından hedefe isabet eden oklar atan güzel gözlü dilberleri acımasız usta avcılara benzetirler. Duyu organı olarak yaratılan gözlerin oklara dönüştüğünden şikâyet eden şairler de vardır.

Cahiliye dönemi şairi ve muallaka sahibi Antera b. Şeddâd, sevgilisinin gözlerini ahu gözüne, bakışlarını yüreğe saplanan oklara benzetir (Kâmil):

رَمَتِ الْفُؤَادَ مَلِيحَةً عَذْرَاءَ بِسَهَامٍ لَحْظٍ، مَا لَهُنَّ دَوَاءُ
مَرَّتْ أَوْانَ الْعَوِيدِ بَيْنَ نَوَاهِدِ مِثْلَ الشُّمُوسِ، لِحَاظُهُنَّ ظَبْيَاءُ
فَاغْتَابَنِي سَقَمِي الَّذِي فِي بَاطِنِي أَخْفِيئُهُ فَاذَاعَهُ الْإِخْفَاءُ

“Bir güzel kız ok attı bu gönüle, hiçbir emi olmayan bakış okları ile.”

“Geçti tazeler arasında bayram gününde, bakışları keskin kılıç ağzı olan güneşler gibi güzeller içinde.”

“İçimdeki hastalık beni yedi tüketti, onu sakladım da saklamak işfa etti.”¹¹⁷

Abbasîler döneminin şarap ve av şiirleriyle de ünlü olan Ebû Nuvâs, gözlerin bakışının kalbini parçaladığından yakınmaktadır (Basît):

قَالُوا نَزَعْتَ، وَلَمَّا يَعْلَمُوا وَطَرِي فِي كُلِّ أَعْيَدٍ، سَاجِي الطَّرْفِ، مَيَّاسِ
كَيْفَ التُّرُوعِ، وَقَلْبِي قَدْ تَقَسَّمَهُ لَحْظُ الْعُيُونِ، وَلَوْنُ الرَّاحِ فِي الْكَاسِ

“Sıyrıldın (şaraptan ve kadından), dediler, göz kırpan oynak her güzel hakkındaki arzumu hiç bilmediler.”

“Sıyrılmak nasıl olur, kalbimi gözlerin bakışı parçalarken ve şarabın rengi kadehteyken.”¹¹⁸

İbnu’r-Rûmî, sevgilisinin bakış okuyla yüreğine nişan aldığını dile getirdikten sonra bakmasının da bakmamasının da içini acıttığını ve göz göze gelmenin başına bela açtığını ifade etmektedir (Kâmil):

نَظَرْتُ فَأَقْصَدْتُ الْفُؤَادَ بِسَهْمِهَا ثُمَّ انْتَنَتْ نَحْوِي فَكِدْتُ أَهِيْمُ
وَبِلَاةٍ إِنْ نَظَرْتُ وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ وَقَفِعَ السَّهَامَ وَنَزَعُوهُنَّ أَلِيْمُ
وَلَمَّا دَهَنَنِي دُونَ عَيْنِي عَيْنُهَا لَكِنَّ غَبَّ النَّظَرَتَيْنِ وَخِيْمُ

“Bakıp nişan aldı bakış okuyla yüreğime, sonra bana doğru eğildi, neredeyse hâkim olamayacaktım kendime.”

“Vah ona baksa da yüz çevirip bakmasa da; okların değmesi de acı verir çıkması da.”

¹¹⁷ Dîvânu ‘Antera b. Şeddâd, neşr. Fevzî ‘Atavî, Beyrut, 1388/1968, s.21; Dîvânu ‘Antera b. Şeddâd, şerh. Hamdû Tammâs, Beyrut, 1425/2004, s.67.

¹¹⁸ Dîvânu Ebî Nuvâs, (nşr. Ahmed ‘Abdulmecîd el-Gazâlî), Beyrut, 1404/1984, s.140.

“Gözü bir bela açmadı başıma gözüme bakmadan, fakat olan oldu iki bakışın ardından.”¹¹⁹

Ebû Firâs el-Hamdânî'nin şiirinde gözler bakış oklarının yüreğe giden yollarıdır. Şair, bu oklardan korunmanın mümkün olmadığını ve sevgilinin ahu gözlerinden sivri oklar atarak başına ateş düşürdüğünü söyleyerek vefasına karşılık cefa gördüğünden yakınmaktadır (Kâmil):

طُرُقٌ لِأَسْهُمَهَا إِلَى الْأَحْشَاءِ	كَيْفَ اتِّقَاءَ لِحَاظِهِ وَعُيُونِنَا
فَكَأَنَّهُ يَبْكِي بِمِثْلِ بُكَائِي	صَبَغَ الْحَيَا خَدَّيْهِ لَوْنِ مَدَامِعِي
بِظَبِّي الصَّوَارِمِ مِنْ عُيُونِ ظَبَاءِ	كَيْفَ اتِّقَاءَ جَازِرٍ يَزْمِينَا
حَاشَاكَ مِمَّا ضَمَّنْتَ أُحْشَائِي	يَا رَبِّ تِلْكَ الْمُقْلَةَ النَّجْلَاءِ
وَمَخَّخْتَنِي غَدْرًا بِخُسْنِ وَفَائِي	جَازَيْتَنِي بُعْدًا بِقُرْبِي فِي الْهَوَى

“Onun bakışlarından nasıl korunabiliriz, oklarının yüreğe giden yolları ise gözlerimiz? ”

“Hayâsı yanaklarını gözyaşlarının rengine boyadı, sanırsın benim ağladığım gibi ağladı.”

“Nasıl korunabiliriz kan dökenlerden, onlar bize sivri oklar atarlar ahuların gözlerinden?”

“Ey o güzel gözlerin sahibi yar, seni suçlamam başıma attığın ateşten!”

“Uzaklaştırdın beni aşkıta yakınlığıma karşılık, cefa ettin vefama, bu haksızlık!”¹²⁰

Sarî‘ul-Ğavânî Muslim b. el-Velîd’e göre aşkı uzun tecrübeler yaşayarak öğrenenden sormak gerekir. Güzel gözlü dilberler bakışlarından attıkları hedefe isabet eden oklarla usta avcılarını andırır (Kâmil):

خَبِيرًا بِطِغَمَتِهِ طَوِيلَ تَجَارِبِ	لَا تَسْأَلَنَّ عَنِ الْهَوَى إِلَّا امْرَأًا
مِثْلِ الدُّمَى حُورِ الْعُيُونِ كَوَاعِبِ	وَمَخَدَّرَاتِ نَاعِمَاتِ حُرْدِ
هَدَّتِ الْعُيُونُ وَنَامَ كُلُّ مُرَاقِبِ	مُنْتَكِرَاتِ زُرْنِي مِنْ بَعْدِ مَا
مِنْ طَرْفِهِنَّ إِذَا نَظَرْنَ صَائِبِ	حُورٍ أَوَانِسُ يَفْتَنِيصْنَ بِأَسْهُمِ

“Aşkı, uzun tecrübeleri tatması sayesinde iyice bilen kimseden başkasına sorma .”

“El değmemiş, güneş görmemiş, iri gözlü taş bebekler gibi nice tazecik kızlar var.”

“Gözlerin yol göstermesinden ve bütün gözetleyicilerin uyumasından sonra beni ziyaret ettiler.”

¹¹⁹ Dîvânu İbni'r-Rûmî, (Şerh. Ahmed Hasan Besec), I-III, Beyrut, 1423-2002, III, 352; Dîvânu İbni'r-Rûmî, (neşr. Huseyn Nassâr), I-VI, Kahire, 1424/2003, VI, 2397.

¹²⁰ Şerhu Dîvâni Ebû Firâs el-Hamdânî, (şerh. ‘Abbâs İbrâhîm), Beyrut, 1994, s. 8-9.

“Bakınca bakışlarından attıkları hedefe isabet eden oklarla avlanan güzel gözülü bâkirelerdir.”¹²¹

Mihyâr ed-Deylemî, kalbin nereden isabet aldığını bilmediğinden ve sadece atıcının nasıl attığını bildiğinden yakınıdır. Duyu organı olarak yaratılan gözlerin oklara dönüştüğünden şikâyet eder. Haramı helal sayarak kanını akıtan bir avcı olarak nitelediği sevgiliyi sorgular (Recez):

لَمْ يَدْرُ مِنْ أَيْنَ أَصِيبَ قَلْبُهُ وَإِنَّمَا الرَّامِي دَرَى كَيْفَ رَمَى
يَا قَاتِلَ اللَّهِ الْعُيُونَ خُلِقَتْ جَوَارِحًا فَكَيْفَ صَارَتْ أَسْهُمَا
وَرَامِيًا لَمْ يَتَحَرَّجْ مِنْ دَمِي مُقْتَنِيًا كَيْفَ اسْتَحَلَّ الْحَرَمَا

“Bilmedi kalbinin nereden isabet aldığını, ancak atıcı bildi nasıl attığını.”

“Allah kahretsin o gözleri; birer organ olarak yaratıldılar, nasıl da oklara dönüştüler.”

“Allah kahretsin kanımı akıtmaktan sakınmayan avcıyı; haramı nasıl da helal saydı?”¹²²

İbn Hamdîs, kalplere acı veren sevgiliye günah işlemekten neden korkmadığını, acılara ne zaman son vereceğini sorar. Sevgilinin yüksekten bakan iki oka benzettiği gözlerinin kalbinde yaktığı ateşten şikâyet eder ve bir güzelin gözlerinin oklarını kalplere attığını duymadığını söyler (Vâfir):

رُوَيْدِكَ يَا مُعَذِّبَةَ الْقُلُوبِ أَمَا تَخْشَيْنَ مِنْ كَسْبِ الذَّنُوبِ
مَتَى يُجْرِي طُلُوعُكَ فِي جُفُونِي سَنَا شَمْسٍ مُوَاصِلَةَ الْعُرُوبِ
وَكَمْ تُبْلِي الْكُرُوبَ عَلَيْكَ جَسْمِي أَلَا فَرَجٌ لَدَيْكَ مِنَ الْكُرُوبِ
وَأَنْتِ قَدَحْتِ فِي أَغْشَارِ قَلْبِي بِسَهْمَيْكَ الْمُعْلَى وَالرَّقِيبِ
وَلَمْ أَسْمَعْ بِأَنَّ عُيُونَ عَيْنِ تُفِيضُ سِهَامَهُنَّ عَلَى الْقُلُوبِ

“Yavaş ol, ey kalplere azap eden, korkmaz mısın günah işlemekten?”

“Doğuşun ne zaman akıtacak gözlerime batışa iletecek bir güneşin ışığını?”

“Bu acılar daha ne kadar incitecek vücudumu? Senin katında acıdan rahata çıkmak yok mu?”

“Sen bir ateş yaktın derinliğinde kalbimin, yüksekten bakan ve denetleyen iki okunla senin.”

“Bir güzelin gözlerinin oklarını kalplere fırlattığını duymadım.”¹²³

¹²¹ Şerhu Dîvânî Sarî‘ al-Ġavânî Muslim b. el-Velîd el-Ensârî, (Şerh. Sâmî ed-Dehhân), Kahire, tsz., s. 186.

¹²² Dîvânu Mihyâr ed-Deylemî, I-IV, Kahire, 1349/1930, III, 253.

¹²³ Dîvânu Ibn Hamdîs, (nşr. İhsân ‘Abbâs), Beyrut, 1960, s. 68.

Ebû Hayyân el-Endelusî, gözyaşlarının yağmur misali akmasını ve vücudunun hastalıktan eriyip zayıf düşmesini yavru bir ceylanın bakış okunun isabet etmesine bağlar ve bu yüzden yüreğindeki yaranın sürekli kanadığından yakınıır (Vâfir):

وَلِجَسْمِي نَاجِلًا بِالسَّقَامِ	مَا لِدَمْعِي سَاجِمًا كَالْغَمَامِ
فُؤَادِي دَائِمُ الْقَرْحِ دَامِ	صَابِنِي مِنْ شَادِنِ سَهْمٍ لَحْظِ
أَسْنَتْ فِيهِ سَامِعًا لِلْمَلَامِ	وَصَدِيقِي لِأُئْمِي فِي هَوَاهُ
قُلْتُ إِنِّي زَاغِبٌ فِي الْحِمَامِ	قَالَ مَوْتُ عَاجِلٌ لِمُحِبِّ

“Neden gözyaşlarım yağmur gibi akıyor, neden vücudum hastalıktan eriyor?”

“Bana bir bakış oku değdi yavru ceylandan; gönlüm hep yaralı, kan akıyor yaramdan.”

“Dostum kınıyor beni yârin aşkı yolunda, ben kınamayı duymam onun aşkı uğrunda.”

“Ölüm ansızın gelir, dedi, sevene, ölüme gönüllüyüm, dedim, söyleyene.”¹²⁴

Mecnûnu Leylâ, veda gününde sevgilisinin dönüp baktığında gözyaşı dökmesinin kendisini kahrettiğini ve uzaktan dönüp bir kez daha baktığında ise gözyaşlarının onu teslim aldığını dile getirir (Tavîl):

تَوَلَّتْ وَمَاءُ الْعَيْنِ فِي الْجَفْنِ حَائِرٌ	وَمِمَّا شَجَانِي أَنَّهَا يَوْمٌ وَدَعَتْ
إِلَى التَّفَاتَا أَسْلَمَتْهُ الْمَحَاجِرُ	فَلَمَّا أَغَادَتْ مِنْ بَعِيدٍ بِنَظْرَةٍ

“Beni kahreden şeylerden biri de yârin gözlerinden yaşlar akarak dönüp gitmesidir veda gününde.”

“Uzaktan dönüp bir daha bakınca bana, artık teslim olmuştu gözyaşlarına.”¹²⁵

Bazı şairler, gözleri aşkın tuzağı olarak nitelendirmişler ve gözlerin fitnesinden sakınmak gerektiğini öğütlemişlerdir.

¹²⁴ *Divânu Ebî Hayyân el-Endelusî*, Mektebetu Câmi’ati’r-Riyâd, Kısmu’l-Mahtûtât, 29, 091,8114, ü 239 varak 82.

¹²⁵ *Divânu Mecnûni Leylâ*, nşr. ‘Abdussettâr Ahmed Ferâc, Mısır, 1979, s. 97.

Gözler aşkın tuzağıdır:

Lisânuddîn İbnu'l-Hatîb, sevgilinin dudağı ile yanağının etkisiyle zühdü bırakıp aşkın divanesi olduğunu ve göz çanaklarının tuzağına düştüğünü dile getirdikten sonra gözlerin fitnesinden sakınılmasını tavsiye eder (Kâmil):

وَحَلَعْتُ نُسُكِي وَاشْتَمَلْتُ تَوَلَّهِي
مَا بَيْنَ كَأْسٍ فِيمِ وَأَسِ عَدَارِ
وَأَلْفَتْ فِي شَرِكِ الْجُفُونِ تَخْبُطِي
فَحَدَارِ مِنْ فِتْنِ الْعُيُونِ حَدَارِ

“Züht elbisemi çıkarıp büründüm divaneliğime, kadeh gibi ağız ile mersin gibi yanak arasında.”

“Göz çanaklarının tuzağında buldum avareliğimi; sakın, gözlerin fitnesinden sakın!”¹²⁶

Mahmûd Sâmî el-Bârûdî, sevgilinin gözlerini bir avcının kurduğu tuzağa, uzun kirpiklerini tuzağın ağlarına benzeterek kalbini bu tuzağa kaptırdığını şu beyitleriyle ifade etmektedir (Kâmil):

ذَهَبَ الْهَوَى بِمَخِيلَتِي وَشَبَابِي
هِيَ نَظْرَةٌ كَانَتْ حَبَالَةَ خُدَعَةٍ
وَأَقَمْتُ بَيْنَ مَلَامَةٍ وَعَتَابِ
نَصَبَتْ حَبَابِلَ هُدْبِهَا فَتَصَيَّدَتْ
مَلَكَتْ عَلَيَّ بَدِيهَتِي وَصَوَابِي
مَا كُنْتُ أَعْلَمُ قَبْلَ طَارِقَةِ الْهَوَى
قَلْبِي فَرَاخَ فَرِيْسَةَ الْأَهْدَابِ
أَنَّ الْعُيُونَ مَصَايِدُ الْأَلْبَابِ

“Aşk özgüvenimi ve gençliğimi aldı elimden; kinama ile sitem arasında kaldım ben.”

“Büyülü bir bakıştı beni aşkın tuzağına düşüren, aklıma da fikrime de hükmeden.”

“Kurup kirpik ağlarını kalbimi avladığında, kalbim kirpiklerin avı oldu anında.”

“Ben bu aşkın çilesine düşmeden önce büyülü gözlerin akılların tuzağı olduğunu bilmiyordum.”¹²⁷

Öldürücü bakışlar:

Gözlerin öldürücü etkiye sahip olduğunu söyleyen şairler de az değildir. Cemîl Buseyne, doğuştan sürmeli gözlü ve ceylan bakışlı sevgilinin kendisini öldürücü bir aşka düşürdüğünü şu beyitleriyle dile getirmiştir (Tavîl):

¹²⁶ *Dîvânu Lisânuddîn İbnu'l-Hatîb es-Selmânî*, (nşr. Muhammed Miftâh), I-II, Ürdün, 1409/1989, I, 368.

¹²⁷ Mahmûd Sâmî el-Bârûdî, *Dîvânu'l-Bârîdî*, nşr. 'Alî el-Cârim- Muhammed Şefîk Ma'rûf, I-IV, Kahire, 1954, I, 58.

لَهَا مُقَلَّةٌ كَحَلَاءٍ، نَجْلَاءٌ خَلْقَةٌ
كَأَنَّ أَبَاهَا الظَّبْيُ، أَوْ أُمَّهَا مَهَا
وَكَمْ قَتَلْتُ بِالْوَدِّ مَنْ وَدَّهَا، دَهَا
دَهْتَنِي بِوَدِّ قَاتِلٍ، وَهُوَ مُتَلَفِي

“Onun yaratılıştan öyle sürmeli iri gözleri var ki, babası ceylanmış ya da annesi maral sanki.”

“Canımdan eden öldürücü bir sevgiye çattırdı beni, öldürdü aşkıyla nice kendisini seveni”¹²⁸

Safiyuddîn el-Hillî, sevgilisinden savaşı bırakıp esaret zincirlerini çözmesini ve gözlerinin ettiği eziyete son vermesini ister. Sevgilinin bakışlarının ettiği eziyet yüzünden gücünü yitirdiğini ifade ettikten sonra âşıkların kanını dökmek için kimden fetva aldığı sorar (Basît):

كُفِّي الْقِتَالَ، وَفُكِّي فَيْدَ أُسْرَاكَ
كَلِّتْ لِحَاظَكَ مِمَّا قَدْ فَتَكَّتْ بِنَا
كَفَاكَ مَا أَنْتَ بِالْعُشَّاقِ فَاعِلَةٌ
كَمَلَّتْ أَوْصَافَ حُسْنٍ غَيْرِ نَاقِصَةٍ
يَكْفِيكَ مَا فَعَلْتُ بِالنَّاسِ عَيْنَاكَ
فَمَنْ ثَرَى فِي دَمِ الْعُشَّاقِ أَفْتَاكَ
لَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ فِي الْعُشَّاقِ عَزَاكَ
لَوْ أَنَّ حُسْنَكَ مَقْرُونٌ بِحُسْنَاكَ

“Savaşmayı bırak, esaret zincirini çözüver; gözlerinin insanlara yaptığı cefa yeter!”

“Bakışların bize ettiğin cefadan gücünü yitirdi, kim âşıkların kanını dökmene fetva verdi?”

“Yeter âşıklara yaptığın, felek âşıklar hakkında insafa gelse sana taziye verirdi.”

“Güzellik vasıflarını eksiksiz tamamladın, keşke güzelliğin iki güzellikle birlikte olsa!”¹²⁹

İbnu'l-Haddâd el-Endelusî'nin şiirinde sevgilinin bakışları öldürücüdür. Kendisi aşktan kaçınırsa da gözü kayar. Yaralı âşıkların kanları gözyaşları, yaraları ise göz çanaklarıdır. Şairin keskin kılıçlara benzettiği gözlerin açtığı yaranın ve yürek yangınının şifa bulması da imkânsızdır (Tavîl):

أَفَاتِكَةَ الْأَلْحَاطِ، نَاسِكَةَ الْهَوَى
وَأَلَّ الْهَوَى جَرَحَى وَلَكِنْ يَمَاؤُهُمْ
فَكَيْفَ أَرْقَى كُلَّمْ طَرَفِكَ فِي الْحَشَا
وَمَنْ أَيْنَ أَرْجُو بُرءَ نَفْسِي مِنَ الْجَوَى
وَرَعْتِ، وَلَكِنْ لَحْظُ عَيْنِكَ خَاطِي
دُمُوعَ هَوَامٍ وَالْجُرُوحَ مَاقِي
وَلَيْسَ لِتَمْزِيْقِ الْمُهْتَدِ رَاقِي
وَمَا كُلُّ ذِي سَقْمٍ مِنَ السَّقْمِ بَارِي

“Ey bakışları öldürücü, aşktan kaçınan yar, sen zühdü seçtin fakat gözünün bakışı kayar.”

¹²⁸ Dîvânu Cemîl Buseyne, Beyrut, tsz., s. 136.

¹²⁹ Dîvânu Safiyiddîn el-Hillî, Beyrut, tsz., s.747.

“Aşk ehli yaralıdır, fakat kanları akan gözyaşları, yaraları ise göz pınarlarıdır.”

“Nasıl sarayım bakışının yüreğimde açtığı yarayı? Keskin kılıcın açtığı yara için hiçbir onarıcı yokken.”

“Nereden umayım ruhumun yürek yangınından şifa bulmasını? Her hasta hastalıktan şifa bulmazken!”¹³⁰

Ahmed Şevkî, bir şiirinde âşığı aşkın değil, sevgilinin gözlerinin öldürürcesine etkilediğini; gözlerin görenler için bir ölüm, sevgilinin ise gören için bir ideal olduğunu dile getirir (Kâmil):

ظَلَمَّا أَقُولُ: جَنَى النَّهْوَى لَمَّمْ يَجْنُ إِلَّا مُفْلَاتَاكَ
عَدَّتَا مَنِيَّةً مَنْ رَأَى تَ، وَرُحَّتْ مُنِيَّةً مَنْ رَأَى

“Bu cinayeti aşk işledi derim haksızca; cinayeti işlediye gözlerin işledi yalnızca.”

“Gördüğün kimsenin ölümü oldu gözlerin, sen de arzusu oldun seni görenin.”¹³¹

Zalim gözler:

Göze sevgilinin vefasızlığını ve acımasızlığını yansıtan anlamlar da yüklenir. Arap şairlerinden bazıları gözlerin âşıklara zulmettiğini ve uykularını kaçırdığını dile getirmişlerdir. Bu husus el-‘Abbâs b. el-Ahnef’in şu beyitlerinde açıkça görülmektedir (Remel):

ظَلَمَتْ عَيْنُكَ عَيْنِي إِنَّهَا بَادَلَتْهَا بِالرُّقَادِ الْأَرْقَا
سَلَطَ الشُّوقُ عَلَى الدَّمْعِ فَمَا هَبَّ دَاعِيَ الشُّوقِ إِلَّا أَنْدَقَا

“Gözün gözüme zulmetti, uykuyu uykusuzlukla değiştirdi.”

“Özlem musallat oldu gözyaşlarına; özlem başlar başlamaz dökülüverdi.”

132

Ebû Temmâm, ceylana benzettiği sevgilisinin kendisini inletmekte ayak dirediğini ve sürekli gözyaşı döken gözlerinin parıldayan bir pınara dönüştüğünü ifade ettikten sonra sevgilinin gözleri ve elma yanakları olmasa görme engellinin göreni kıskanmayacağını vurgular (Basît):

¹³⁰ *Dîvânu İbni'l-Haddâd el-Endelusi*, (nşr. Yûsuf ‘Alî Tavîl), Beyrut, 1410/1990, s. 145-146.

¹³¹ Ahmed Şevkî, *eş-Şevkiyyât*, Kahire, tsz., s. 523.

¹³² *Dîvânu'l-‘Abbâs b. el-Ahnef* (şerh. ‘Âtike el-Hazrecî), Kahire, 1373/1954, s. 193.

رِيمٌ أَبَتْ أَنْ يَرِيْمَ الْخُرْنُ لِي جَلْدًا وَالْعَيْنُ عَيْنٌ بِمَاءِ الشَّقْوِ تَنْبَدُرُ
لَوْلَا الْعُيُونُ وَ تَفَاحُ الْخُنُودِ إِذَا مَا كَانَ يَحْسُدُ أَعْمَى مِنْ لَهُ بَصَرُ

“Bu ceylan, kederin beni inletmesinde ayak diredi; gözüm, özlem gözyaşı ile parıldayan bir pınar.”

“Elma yanakları görür olmasaydı gözler, görenleri kıskanmazdı körler.”¹³³

Ebû Temmâm'ın başka bir şiirinde sevgilinin boyu fidana, yüzü bu fidanın üstünden doğan güneşe benzetilir. Bu güzel, gözlerine kalpleri tutsak etmesini emreder. Güneşe ve aya örtülerini açıp aydınlatma görevini yerine getirmelerini önerse mahcup olup batıverirler. Bu güzelin gözlerinin yaraladığı şair, gözyaşı ve sızlanma ile tedavi olduğunu, aşk ve özlem ateşinin yaktığı kimselerin yakalarını yırtarak üstüne ağladıklarını dile getirir (Haffîf):

شَمْسٌ دَجْنٌ تَطَّلَعَتْ مِنْ قَضِيبِ أَمَرَتْ عَيْنَهَا بِسَبِي الْقُلُوبِ
لَوْ تَحَلُّ الْقِنَاعِ لِلشَّمْسِ وَالْبَدْنِ رَضِيَاءً تَقَنَّعًا بِعُزُوبِ
أَنَا مِنْ لَحْظٍ مُقْلَتِيهِ جَرِيحٌ أَتَدَاوَى بِعَبْرَةِ وَ نَحِيبِ
حُرْقُ الشَّقْوِ وَالْهَوَى يَنْصَارِحُ نَ عَلَيَّ مُشَقَّقَاتِ الْجُيُوبِ

“Bir fidandan doğan karanlığı aydınlatan sabah güneşi, kalpleri tutsak etmeyi emretti gözlerine.”

“Şayet güneş ve dolunayın yaşmağını çözüp aydınlatmalarını istese utanarak batış yaşmağı ile kapanırlardı.”

“Ben onun gözlerinin bakışından yaralıyım, gözyaşı ve sızlanma ile tedavi oluyorum.”

“Özlem ve aşkın yaktıkları, yakaları parçalanmış halde üstüme ağlıyorlar.”¹³⁴

Mutenebbî, sevgilinin bakışlarının uykusunu kaçırdığını, gündüzünün kapkaranlık bir geceye dönüştüğünü dile getirir (Tavîl):

أَعِيدُوا صَبَاحِي فَهَوَ عِنْدَ الْكَوَاعِبِ وَرُدُّوا رُقَادِي فَهَوَ لَحْظُ الْحَبَايِبِ
فَلِإِنَّ نَهَارِي لَيْلَةٌ مُذْهِمَةٌ عَلَى مُقْلَةٍ مِنْ فَقْدِكُمْ فِي عِيَاهِبِ
بَعِيدَةٍ مَا بَيْنَ الْجُفُونِ كَأَنَّمَا عَقَدْتُمْ أَعَالِي كُلِّ هَدْبٍ بِحَاجِبِ

“Geri verin, tazecik kızların katında olan sabahımı, geri verin sevgililerin bakışlarındaki uykumu.”

¹³³ Dîvânu Ebî Temmâm, I-IV, (şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, neşr. Muhammed ‘Abduh ‘Azzâm), Kahire, 1983, II, 185.

¹³⁴ Dîvânu Ebî Temmâm, I-IV, (şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, neşr. Muhammed ‘Abduh ‘Azzâm), Kahire, 1983, IV, 174.

“Gündüzüm, sizden sonra kapkaranlık bir gece, sizi yitirmekten karanlıklar içinde kalan gözde.”

“Gözler arasındaki karanlık çok fazla, sanki her kirpiğin üstünü kapattınız bir kaşla.”¹³⁵

Ceylan bakışlı gözler:

Şairler güzel gözleri tasvir ederken teşbih ve karşılaştırmadan yararlanmışlar, ince duygularını ve güzellik algılarını hoş fısıltılarla ve hoş sözcüklerle açıklamışlardır. Arap şairlerden pek çoğunun bakışları ceylan bakışına benzettiğini görüyoruz.

Buhturî, sevgiliyi dik bakışlı bir ceylana benzeterek onun insanı baştan çıkardığını dile getirir (Munserih):

مَوْلِعُ ذِي الْوَجْدِ بِالَّذِي يَجِدُهُ	رُنُوُ ذَاكَ الْغَزَالِ أَوْ غَيْدُهُ
بِهِ عُيُونُ الظِّبَاءِ أَوْ قَوْدُهُ	عِنْدَكَ عَقْلُ الْمُجَبِّبِ إِنْ فَتَكَتْ
أَجْرَاهُ هَجْرُ الْحَبِيبِ أَوْ بُعْدُهُ	دَمْعٌ إِذَا فُلَّتْ كَفَتْ هَامِلُهُ
مَنْ لَا تَرَى أَنْ غَيْهَ رَشْدُهُ	وَلَا يُؤَدِّي إِلَى الْحِسَانِ هَوَى

“Şu ceylanın dik bakışı veya cilvesi, âşığı gördüğü ile baştan çıkarır.”

“Sence âşığın akli, ceylanların gözleri veya sürüklemesi onu helâk ederse,”

“gözyaşındır; akıtanı kör oldu dediğim zaman, sevgilinin terk edişi veya uzak oluşu akıttır gözyaşını.”

“Güzellere hiç aşk besleyemez, hatasının olgunluğu demek olduğunu görmediğin kimse.”¹³⁶

Zurrumme, güzel gözlü dilberleri korunaklı bir kumsalın ceylanlarına benzetmektedir (Tavîl):

مَهَا عَقِدِ مُخْرَنْجِمٍ غَيْرِ مُجْفَلِ	تَلَّاقَى بِهِ حُورُ الْعُيُونِ كَأَنَّهَا
وَعَنْ أَعْيُنِ قَتَلْنَا كُلَّ مَقْتَلِ	صَرَجِنَ الْبُرُودَ عَنْ تَرَائِبِ حُرَّةِ
تَبَسَّمْنَ إِيْمَاضَ الْعَمَامِ الْمُكَلَّلِ	إِذَا مَا التَّقَيْنَ مِنْ ثَلَاثٍ وَأَرْبَعِ

“Orada güzel gözlü dilberler keşfedilmemiş girift bir kumsalın ceylanları misali bir araya gelirler.”

“Özgür göğüslerden ve bizi her türlü ölümle öldüren gözlerden giysileri açarlar.”

¹³⁵ *Dîvânu'l-Mutenebbî*, Beyrut, 1403/1983, s. 225.

¹³⁶ *Dîvânu'l-Buhturî*, nşr. Hasan Kâmil es-Sayrafî, Kahire, 1963, s. 735.

“Üç ve dört kişi ile karşılaştıklarında taç olmuş bulutun ışıltısı gibi gülümserler.”¹³⁷

Ebu'l-‘Alâ el-Ma‘arrî, güzel gözü güneşe benzetmektedir (Kâmil)
 طَفَيْتُ عُيُونَ النَّاطِرِينَ وَأَشْرَقَتْ عَيْنُ الْغَزَالَةِ، مَا بِهَا عَوَارُ
 وَيَكُونُ لِلرُّهْرِ الطَّوَالِعِ مُنْتَهَى يَدْوَيْنِ فِيهِ كَمَا دَوَى النُّوَارُ

“Bakanların gözleri kamaştı ve güneşin hiçbir kusur bulunmayan gözü aydınlattı.”

“Doğan bu yıldızların bir sonu var, o anda çiçeklerin solduğu gibi solarlar.”¹³⁸

Şarap Etkisi Yapan Bakışlar:

Bakışları insanı kendinden geçiren şaraba benzeten şairler de vardır. Sarî‘u'l-Ġavânî Muslim b. el-Velîd el-Ensârî, sevgilisinin bakışlarıyla kendisine şarap misali bütün eklemlerinde kıpırdayan aşkı içirdiğini dile getirmiştir (Tavîl):

أَخَذْتُ لِطَرْفِ الْعَيْنِ مِنْهَا نَصِيْبَهُ وَأَخْلَيْتُ مِنْ كَفِّي مَكَانَ الْمُخْلَلِ
 سَقَدْنِي بِعَيْنَيْهَا الْهَوَى وَسَقَدْنِيهَا قَدَبَ دَيْبِ الرِّاحِ فِي كُلِّ مَفْصَلِ

“Nasibini aldım gözünün bakışından ve elimi esirgedim halhal yerine dokunmadan.”

“Gözleriyle bana aşkı içirdi, ona içirdim ben de; aşk, şarabın depreştiği gibi kıpırdadı bütün eklemlerde.”¹³⁹

Zurrunme, sevgilisinin bakışlarını yudumlanan şaraba benzetirken gözlerin şarap gibi insanın aklını başından aldığını ifade etmiştir (Tavîl):

وَعَيْنَانِ قَالَ اللَّهُ كُونَا فَكَانَتَا فَعُولَانِ بِالْأَلْبَابِ مَا تَفَعَّلَ الْخَمْرُ

“Allah’ın ‘olun!’ dediği ve oluveren gözler şarabın akıllara ettiğini ederler.”¹⁴⁰

¹³⁷ Dîvânu Zîrrumme, Şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, s. 499-500; Dîvânu Zîrrumme, nşr. Ahmed Hasan Besec, s. 228.

¹³⁸ Ebu'l-‘Alâ el-Ma‘arrî, *el-Luzûmiyyât*, I-II, (nşr. ‘Umer et-Tabbâ‘, Beyrut, 1421/2000, I, 365.

¹³⁹ Şerhu Dîvâni Sarî‘ al-Ġavânî Muslim b. el-Velîd el-Ensârî, (Şerh. Sâmî ed-Dehhân), Kahire, tsz., s. 142.

¹⁴⁰ Dîvânu Zîrrumme, Şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, s. 209; Dîvânu Zîrrumme, nşr. Ahmed Hasan Besec, s. 104.

İbn Sînâ el-Melik gözün bakışını sarhoşa, göz kırpmayı ise sarhoşluğa benzetmektedir (Basît):

فِيكَ الْمَحَبَّةُ إِلَّا وَقْتُ نَعْسَتِهِ	يَا نَاعِسَ الطَّرْفِ لَا وَاللَّهِ مَا أَنْتَبَهْتُ
فِيكَ الْجَوَانِحُ إِلَّا بَعْدَ كَسْرَتِهِ	وَكَاوِسَرَ الْجَفْنِ إِي وَاللَّهِ مَا أَنْكَسَرْتُ
وَكَسْرَةَ الْجَفْنِ إِلَّا عَيْنُ سَكْرَتِهِ	مَا لَحْظُ عَيْنِكَ إِلَّا شَارِبٌ تَمَلُّ

“Ey baygın bakışlı, Allah’a yemin olsun ki, sana olan aşkım ancak bakışın baygın olduğu vakit uyandı.”

“Ey göz kırpan, Allah’a yemin olsun ki, kalbim ancak gözün kırılmasından sonra kırıldı.”

“Gözünün bakışı sarhoştan başkası değil, gözün kırılması da sarhoşluğunun kendisi.”¹⁴¹

Büyülü gözler:

Buhturî, gözlerin büyüsunün aklını başından aldığını söyler (Serî‘):

مِنْ حَرَجٍ فِي حُبِّهِ أَوْ جُنَاحٍ	أَغْضَيْتُ عَنْ بَعْضِ الَّذِي يُتَّقَى
لَيْيٍ وَتَوْرِيذُ الْخُدُودِ الْمَلَاخِ	سِحْرُ الْعُيُونِ النَّجْلِ مُسْتَهْلِكُ

“Sevgisinde suç veya hatadan sakınılan birine göz yumdum.”

“Güzel iri gözlerin büyüsunü aklımı alır, bir de tatlı yanakların al al olması.”¹⁴²

Buhturî, başka bir şiirinden alınan aşağıdaki beyitlerinde gözlerin büyüsunün aklını karıştırdığını söyler (Hafif):

وَمُجِيرِي مَنْ ظَلَمَهُنَّ الْعَتِيدِ؟	مَنْ غَذِيرِي مِنَ الظِّبَاءِ الْغَدِيدِ
وَحَمَانِي الرُّقَادُ وَرَدُّ الْخُدُودِ	إِنَّ سِحْرَ الْعُيُونِ ضَلَّلَ لَيْيٍ

“Kim koruyabilir beni göz kamaştırın ahulardan, kim korur beni o güzellerin cefasından?”

“Gözlerin büyüsunü aklımı karıştırdı, yanakların gülü uykularımı kaçırıldı.”¹⁴³

Şair başka bir şiirinde sevgilinin veda günündeki büyüsunü gözlerini görünce uyku sersemi veya sarhoş olduğu zannına kapıldığını ifade etmiştir (Tavîl):

¹⁴¹ *Dîvânu İbn Sînâ el-Melik*, (nşr. Muhammed İbrâhîm Nasr- Huseyn Muhammed Nassâr), Kahire, 1387/1967, s. 49.

¹⁴² *Dîvânu'l-Buhturî*, nşr. Hasan Kâmil es-Sayrafî), Kahire, 1963, s. 436.

¹⁴³ *Dîvânu'l-Buhturî*, s. 728.

وَيَوْمَ تَنْتَثِرُ لَلْوَدَاعِ، وَسَلِمَتْ
تَوَهَّمْتُهَا أَلْوَى بِأَجْفَانِهَا الْكَرَى
بِعَيْنَيْنِ مَوْصُولٍ بِأَحْظِهِمَا السَّحْرُ
كَرَى النَّوْمِ، أَوْ مَالَتْ بِأَغْطَافِهَا الْخُمْرُ

“Veda için dönüp bakışlarına büyü katılmış gözlerle baktığı gün,”

“sandım ki, gözlerini uyku ağırlığı süzmüş ya da endamını şarap sarsmış.”¹⁴⁴

İlyâ Ebû Mâdî, sevgilisinin gözlerinin ve onlardaki büyüün kendisini büyülenmiş bir şair yaptığını söylüyor (Serî’):

عَيْنَاكَ وَالسَّحْرُ الَّذِي فِيهِمَا صَيْرَتَانِي شَاعِرًا سَاجِرًا

“Senin gözlerin ve gözlerindeki büyü büyülenmiş bir şair etti beni.”¹⁴⁵

Şair başka bir şiirinde sevgilinin gözlerinde gördüğü aşk büyüsunü iki yıldızdan yayılan ışığa benzetmiş ve kimsenin onun etkisine karşı koyamayacağını ifade etmiştir (Serî’):

رَأَيْتُ فِي عَيْنَيْكَ سِحْرَ الْهَوَى
فَبِتُّ لَا أَقْوَى عَلَى دَفْعِهِ
مُنْدَفِعًا كَالنُّورِ مِنْ نَجْمَتَيْنِ
مَا خَلَّتْنِي أَلْقَاكِ فِي مُقَلَّتَيْنِ
مَنْ رَدَّ عَنْهُ عَارِضًا بِأَيْدَيْنِ
يَا جَنَّةَ الْحُبِّ وَدُنْيَا الْمُنَى

“Aşkın büyüsunü gördüm gözlerinde, iki yıldızdan yayılan ışık gibi.”

“Gücüm yetmez oldu o ışığı itmeye, kim kalkıştı iki elini açarak onu önlemeye?”

“Ey aşk cenneti ve arzular dünyası şuna inan, seni iki göz içinde göreceğimi geçirmedi aklımdan.”¹⁴⁶

Nizâr Kabbânî, sevgilisinin gözlerini içinde kaybolup gittiği yağmurlu geceye benzetir. Akli gemilerinin battığı o gözlerde takılı kalmıştır. O gözlere baktıkça uçan bir halıya binerek gül rengi ve pembe bulutların üstünde seyahat ettiğini hisseder. Gözlerin içinde tıpkı dünyanın kendi ekseni etrafında döndüğü gibi sürekli döndüğünü dile getirir.

¹⁴⁴ Dîvânu 'l-Buhturî, s. 844.

¹⁴⁵ Dîvânu İlyâ Ebû Mâdî, I-III, Beyrut, tsz., II, 411-412.

¹⁴⁶ Dîvânu İlyâ Ebû Mâdî, III, 769.

عَيْنَاكَ مِثْلُ اللَّيْلَةِ الْمَاطِرَةِ
 مَرَآكِبِي غَارِقَةٌ فِيهِمَا..
 كِتَابَتِي مُنْسِيَةٌ فِيهِمَا..
 إِنَّ الْمَرَايَا مَا لَهَا ذَاكِرَةٌ

“Gözlerin yağmurlu gece gibi!”

“Gemilerim batıyor içlerinde!”

“Yazdıklarım unutulmuş gözlerinde!”

“Aynaların hafızası yok ki!”¹⁴⁷

أَهْطَلُ فِي عَيْنَيْكَ كَالسَّحَابَةِ
 أَحْمَلُ فِي حَقَائِبِي إِلَيْهِمَا
 كَنْزًا مِنَ الْأَحْزَانِ وَالْكَآبَةِ
 أَحْمِلُ أَلْفَ جَدُولٍ
 وَأَلْفَ أَلْفِ غَابَةٍ
 وَأَحْمِلُ التَّارِيخَ تَحْتَ مِعْطَفِي
 وَأَحْرَفُ الْكِتَابَةَ

“Bulut gibi yağıyorum gözlerinde!”

“Çantalarımda şunu taşıyorum gözlerine;

üzüntü ve acıdan bir hazine.”

“Bin ırmak taşıyorum,”

“bin orman taşıyorum,”

“tarihi taşıyorum paltomun altında.”

“Bir de alfabeyi.”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Nizâr Kabbânî, *el-A'mâlu's-şi'riyyetu'l-kâmile*, s. 761.

¹⁴⁸ *el-A'mâlu's-şi'riyyetu'l-kâmile*, s. 764.

وَكَلَّمَا سَافَرْتُ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَبِيبَتِي
 أُحْسِنُ آتِي رَاكِبٌ سَجَادَةٌ سِحْرِيَّةٌ
 فَغَيْمَةٌ وَرَدِيَّةٌ تَرْفَعُنِي
 وَبَعْدَهَا.. تَأْتِي الْبُنْفَسَجِيَّةُ
 أَدُورُ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَبِيبَتِي
 أَدُورُ مِثْلَ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ..

“Ne zaman gözlerinde seyahat etsem
 sevgilim!”
 “Sihirli bir halya bindiğimi hissederim.”
 “Gül rengi bir bulut beni yükseltir,”
 “ardından pembesi gelir.”
 “Dönerim gözlerinin içinde yârim!”
 “Yer küre misali dönerim.”¹⁴⁹

Kaynakça

- el-‘Abbâs b. el-Ahnef, *Dîvânu 'l-‘Abbâs b. el-Ahnef*, şerh. ‘Âtike el-Hazrecî, Kahire, 1373/1954.
- Ahmed Şevkî, *eş-Şevkiyyât*, Kahire, tsz.
- Antera b. Şeddâd, *Dîvânu ‘Antera b. Şeddâd*, neşr. Fevzî ‘Atavî, Beyrut, 1388/1968.
- Antera b. Şeddâd, *Dîvânu ‘Antera b. Şeddâd*, şerh. Hamdû Tammâs, Beyrut, 1425/2004.
- Bedevî el-Cebel, *Dîvânu Bedevî el-Cebel*,
<http://www.4shared.com/web/preview/pdf/SYCPeaK9>, S. 386-387.
- Bedr Şâkir es-Seyyâb, *Unşûdetu 'l-matar*, Kahire, 2014.
- Beşşâr b. Burd, *Dîvânu Beşşâr b. Burd*, nşr. Muhammed Tâhir İbn ‘Âşûr, I-IV, Kahire, 1386/1966.
- el-Buhturî, *Dîvânu 'l-Buhturî*, nşr. Hasan Kâmil es-Sayrafi), Kahire, 1963.
- Celâluddîn Muhammed b. Ahmed el-Mahallî - Celâluddîn ‘Abdurrahmân b. Ebî Bekr es-Suyûtî, *Tefsîru 'l-Celâleyn*, I-II, II, 26.
- Cemîl Buseyne, *Dîvânu Cemîl Buseyne*, Beyrut, tsz.
- Cerîr, *Dîvânu Cerîr*, şerh. Tâcuddîn Şelak, Beyrut, 1415/1994.
- Ebû Firâs el-Hamdânî, *Dîvânu Ebî Firâs el-Hamdânî*, şerh. ‘Abbâs İbrâhîm, Beyrut, 1994.
- Ebû Hayyân el-Endelusî, *Dîvânu Ebî Hayyân el-Endelusî*, Mektebetu Câmî'ati 'r-Riyâd, Kısmu 'l- Mahtûtât, 29, 091,8114, 239 varak 82.
- Ebû Temmâm, *Dîvânu Ebî Temmâm*, I-IV, şerh. el-Hatîb et-Tebrîzî, neşr. Muhammed ‘Abduh ‘Azzâm, Kahire, 1983.
- Ebu'l-‘Alâ el-Ma‘arrî, *el-Luzûmiyyât*, I-II, (nşr. ‘Umer et-Tabbâ’ , Beyrut, 1421/2000.

¹⁴⁹ *el-A ‘mâlu ‘ş-şi ‘riyyetu 'l-kâmile*, s. 766.

- Ebû Nuvâs, *Dîvânu Ebî Nuvâs*, nşr. Ahmed ‘Abdulmecîd el-Ğazâlî, Beyrut, 1404/1984.
- İbn ‘Abdirabbih, *el-‘İkdu’l-ferîd*, nşr. ‘Abdulmecîd et-Tarhînî, I-IX, Beyrut, 1404/1983.
- İbn ‘Abdirabbih, *el-‘İkdu’l-ferîd*, nşr. Mufîd Muhammed Kamîha, I-IX, Beyrut, 1404/1983.
- İbn Ebî Husayne, *Dîvânu İbn Ebî Husayne*, Şerh. Ebu’l-‘Alâ el-Ma‘arrî, neşr. Muhammed Es‘ad Tales, I-II, Beyrut, 1419/1999, I, 312.
- İbn Hamdîs, *Dîvânu İbn Hamdîs*, nşr. İhsân ‘Abbâs, Beyrut, 1960, s. 68.
- İbn Hazm el-Endelusî, *Tavku’l-hamâme*, nşr. et-Tâhir Ahmed Mekkî, Kahire, 1400/1980.
- İbn Sînâ el-Melik, *Dîvânu İbn Sînâ el-Melik*, (nşr. Muhammed İbrâhîm Nasr-Huseyn Muhammed Nassâr), Kahire, 1387/1967.
- İbnu’l-Haddâd el-Endelusî, *Dîvânu İbni’l-Haddâd el-Endelusî*, nşr. Yûsuf ‘Alî Tavîl, Beyrut, 1410/1990.
- İbnu’r-Rûmî, *Dîvânu İbni’r-Rûmî*, neşr. Huseyn Nassâr, I-VI, Kahire, 1424/2003.
- İbnu’r-Rûmî, *Dîvânu İbni’r-Rûmî*, Şerh. Ahmed Hasan Besec, I-III, Beyrut, 1423-2002.
- İbrâhîm Nâcî, *Dîvânu İbrâhîm Nâcî*, Beyrut, 1980, S. 109.
- İlyâ Ebû Mâdî, *Dîvânu İlyâ Ebû Mâdî*, I-III, Beyrut, tsz.
- Lisânuddîn İbnu’l-Hatîb es-Selmânî, *Dîvânu Lisânuddîn İbnu’l-Hatîb es-Selmânî*, nşr. Muhammed Miftâh, I-II, Ürdün, 1409/1989.
- Mahmûd el-Varrâk, *Dîvânu Mahmûd el-Varrâk*, (nşr. Vuleyyid Kasâb), Dimaşk, 1412/1991.
- Mahmûd Sâmî el-Bârûdî, *Dîvânu’l-Bârîdî*, nşr. ‘Alî el-Cârim- Muhammed Şefîk Ma‘rûf, I-IV, Kahire, 1954, I, 58.
- Mecnûnu Leylâ, *Dîvânu Mecnûni Leylâ*, nşr. ‘Abdussettâr Ahmed Ferâc, Mısır, 1979.
- Mihyâr ed-Deylemî, *Dîvânu Mihyâr ed-Deylemî*, I-IV, Kahire, 1349/1930.
- Muhammed Cemîl el-Hattâb, *el-‘Uyûn fi’ş-şi’ri’l-‘arabî*, Lazkiye, 1999.
- Muslim b. el-Velîd el-Ensârî, *Dîvânu Sarî’ al-Ğavânî Muslim b. el-Velîd el-Ensârî*, Şerh. Sâmî ed-Dehhân, Kahire, tsz.
- el-Mutenebbî, *Dîvânu’l-Mutenebbî*, Beyrut, 1403/1983
- Nizâr Kabbânî, *el- A’ mâlu’ş-şi’riyyetu’l-kâmîle*, Beyrut, 1983.
- Safiyiddîn el-Hillî, *Dîvânu Safiyiddîn el-Hillî*, Beyrut, tsz.
- ‘Umer b. Ebî Rabî‘a, *Dîvânu ‘Umer b. Ebî Rabî‘a el-Mahzûmî*, şerh. Muhammed Muhyiddîn ‘Abdulhamîd, Kahire, 1371/1952.

YUNAN VE ROMA MEZAR STELLERİNİN GELİŞİMİ

Korkmaz MERAL

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü

kmeral@atauni.edu.tr

Öz

MÖ 10. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan mezar stellerinin özellikle Yunan ve Roma kültürlerindeki gelişimleri değerlendirildi. Kısa bir tarihi gelişimi verilen mezar stellerinde, bu süre içinde meydana gelen değişim ve gelişimler belirli örnekler yardımıyla incelendi. Bu bağlamda özellikle yapılış nedenleri, stellerin genel yapısı ve üzerlerine işlenen figürler irdelendi. Yunan ve Roma heykeltıraşlık kronolojisindeki önemi ve çeşitli nedenlerle ön plana çıkan bölgelerin etkileri ortaya konmaya çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Mezar steli, Yunan, Roma, Arkaik, kabartma, sifenks

Development of Greek and Roman Gravestones

Abstract

The developments of gravestones appeared in the 10th century B.C. especially in Greek and Roman cultures have been evaluated in this study. Changes and developments with their short historical progress in the gravestones within this period have been analyzed with the help of certain examples. In this respect, the general structure of steles, the figures processed on them and the reasons of their construction in particular have been analyzed. The effects of the regions becoming prominent due to various reasons and their significance in the chronology of Greek and Roman sculpture have been examined.

Keywords: Gravestone, Greek, Roman, Archaic, relief, sphinx

Taş ya da mermer başlangıçta oldukça basit, uygarlığın geliştiği, kültürlerin belirli bir noktaya geldiği dönemlerde ise düzgün kesilip en ince ayrıntısına kadar düzeltilip işlenmekte ve insanlar öldükten sonra günümüzde olduğu gibi mezarlarının başına dikilmekteydi. Üzerine figürlerin işlendiği, kişinin yaşantısı boyunca çok sık kullandığı eşya veya silahların tasvir edildiği ya da üzerindeki yazıtlarla geride kalanlara bilgilerin verildiği taşlar, bir yerde o kişinin ölümsüzlüğünü simgelediğinden her dönemde kullanılmıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1969). Mezar stelleri genelde, ölüyü tanıtan figür, motif veya ölen

kişinin portresinden oluşur. Bazılarının ise orta kısmında veya altta yazıtları yer almaktadır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979; Şahin, 2000). Bunların yardımıyla en eski halkları, onların kültürel, sosyal ve ekonomik yaşamlarını öğrenme imkanı bulmaktayız. Bu nedendir ki mezar stellerine acıklı bir olay gibi değil, yaşamış eski kültür ve uygarlıkların günümüze ulaşabilen belgeleri olarak bakmalıyız.

Yunanistan'da Geometrik Dönem'de doğadan alınan ya da kabaca şekillendirilen taş levhalar mezarları belirlemek amacıyla kullanılmıştır (Richter, 1971: 9; Boardman, 2001: 181). Bu döneme ait örneklerin üzerinde figür yoktur. Bu nedenle bilinen ilk basit örnekler MÖ 10. yüzyılda Geometrik Dönem'de görülür (Kurtz-Boardman, 1971: 56). Fazla değişikliğe uğramadan MÖ 8. yüzyılın içlerine kadar kullanılmıştır. Başlangıçta ölen kişi ve adak eşyaları mezara konulduktan sonra üzeri kapatılır. Üst kısmına ise kaidesi hafifçe toprağa gümülen büyükçe bir vazo ve bunun yanına işlenmemiş basit bir taş dikilirdi (Çizim: 1) (Kübler, 1939: 429, Fig. 1; Johansen, 1951: 69; Kurtz-Boardman, 1971: 179, Fig. 4.51; Richter, 1961: 9). Bu dikilen taşlar oldukça dar ve sade olup üzerine her hangi bir kabartma işlenmemiştir. Atina Keramaikos mezarlığında ve müzesinde çok sayıda örneğini gördüğümüz basit bir şekilde yapılmış bu taşlar zamanla yaygınlaşmış ve MÖ 8. yüzyılın ortalarında mezar çukurunda bulunan vazunun yanına değil, kenarındaki yükselti üzerine yerleştirilmiştir (Çizim: 1) (Johansen, 1951: 88; Kurtz-Boardman, 1971: 52; Richter, 1961: 2).

Mezar kültürünün vazgeçilmez öğelerinden biri olan mezar sitelerinin bugün bilinen tiplerine yakın ilk örneklerine Miken çağında rastlarız. Ancak MÖ 7. yüzyılın sonlarında üzerinde erkek figürü işli Paros stelinde olduğu gibi basit kabartma figürlerle karşımıza çıkarlar (Şahin, 2000: 1). Bundan sonra yüzyıllar boyu kesintisiz olarak dönemin heykel stiliyle paralel bir gelişim gösteren mezar stelleri bugün heykeltraşlık kronolojisinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Mezar stellerinde olduğu gibi figürlü adak levhalarının da ilki yine MÖ 7. yüzyıl sonlarında Paros'ta ortaya çıkmıştır (Neumann, 1979: 12, Taf. 6a-b; Şahin, 2000: 1; Boardman, 2001: 185). Bu örneklerde kabartmalar, oldukça kalın ve yüksek mermer plaka üzerine çerçeve kullanılmaksızın yerleştirilmiştir (Neumann, 1979: 12, Taf. 6a-b). Ancak üzeri boya ile bezenmiş düz plaka şeklinde stellerin öncülerinden daha erken tarihe gitmeleri, geleneğin başladığı dönemi daha da erkene götürmemizi gerektiriyor. Boyalı örneklerden ilkinin Miken çağında (Neumann, 1979: 13, Taf. 11a), diğerinin ise MÖ 7. yüzyılın başlarında Sunion'daki (Neumann, 1979: 13, Taf. 11-b) mezar stellerinde karşımıza çıkması, adak levhalarının yapımından uzun yıllar önce bu sanatın mezar stelleri üzerinde uygulandığını göstermektedir (Şahin, 2000: 1).

MÖ 7. yüzyılın sonlarında Arkaik Dönem'in başlaması ile birlikte ortaya çıkan anıtsal heykellerle birlikte mezarlarda da düz bir şekilde kesilmiş kabartmalı steller karşımıza çıkar. O dönem şartlarına göre lüks sayılabilen bu tür eserler özellikle aristokrat ailelerin gösteriş merakı nedeniyle hızla sanata girmiştir. Örneğini Dermys ve Kitylos'un işlendiği tanınmış kabartmada (Foto: 1) bulan erken Arkaik steller alttan yukarı doğru hafif daralırlar (Johansen, 1951: 105 vd; Bushor, 1950: 32, Res. 37-38; Richter, 1961: Nr. 9; Fuchs, 1969: 468, Res. 550; Boysal, 1979: 51, Res. 188). Dikdörtgen bir kaide üzerine oturtulan steller yaprak ya da basit palmetlerle süslü bir başlık taşır üst kısmına ise genelde sfenks oturtulmuştur (Çizim: 2ab, 3 ab) (Berger, 1970: 111, Abb. 135; Hiller, 1975: 47, Taf. 7.2, 14.2, 17.2; Boardman, 2001: 182; Boardman, 2005a: 97, Res. 83; Picon ve diğ., 2007: 45, Res. 71). MÖ 6. yüzyılın ortalarından sonra ise sfenksler volütlerle bezenmiş başlıklar üzerine yerleştirilmeye başlanmıştır (Foto: 2a; Çizim: 2c) (Johansen, 1951: 73; Richter, 1961: 3; Boardman, 2001: 183; Boardman, 2005a: 97, Res. 83). Bu dönemde Dermys ve Kitylos gibi kabartmalı stellerin ortaya çıkışı bir raslantı değildir (Lippold, 1950: Lev. 10/4; Fuchs, 1969: 468, Res. 550; Boysal, 1979: 51, Res. 188; Boardman, 2001: 183, Res. 66). Yaklaşık aynı dönemde çıplak erkek (kros) heykellerinin yapımına da başlanmıştır (Boardman, 2001: 183). Stellerde işlenen genç delikanlıların tip olarak kroslara benzemesi, yine her ikisinin de mezar başlarına dikilmesi aralarındaki ilişkiyi, etkileşimi ortaya koymaktadır.

Geç Arkaik Dönem ile birlikte mezar stelleri de ince uzun yapısını kaybeder. Bu dönemde daha önce bir sütun başlığının abakusu görünümündeki düz bir alana oturtulan sfenksler ortadan kalkar (Johansen, 1950: 73; Kurtz, 1971: 85, Fig. 13, II a-b). Bunların yerini değişik tiplerde oyulan küçük volütler üzerine yerleştirilmiş farklı biçimdeki palmetler alır (Foto: 2bc; Çizim: 2d-f). Bu türde yapılan steller klasik dönem boyunca fazla değişikliğe uğramadan devam eder (Fuchs, 1969: 474, Res. 557, 562; Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 12; Taf. 4.12; Boardman, 2001: 183; Grossman, 2001: 154, Cat. Nr. 59). Ayrıca MÖ 6. yüzyılın sonlarında mezar stellerinde basitleşme ve sadeleşmeye yönelik bir eğilimden söz edilebilir (Boysal, 1979: 52, Res. 190).

MÖ 510 yılına kadar her alanda en parlak dönemini yaşayan İonia, mezar steli yapımı konusunda Atika'nın gerisinde kalmıştır. Fakat MÖ 510 yılında Atina'nın başına geçen Kleisthenes, mezar lüksü yasağını getirince Atika ağırlığını kaybeder (Johansen, 1951: 120; Akurgal, 1961: 271; Richter, 1961: 53; Hiller, 1975: 15; Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 3; Mansel, 1988: 201; Howatson, 2013: 489). Bunun nedeni de rahat çalışma imkanı bulamayan sanatçıların Batı

Anadolu'ya geçmesine bağlanır. Bundan sonra mezar steli yapımı konusunda büyük aşama kaydeden İonia Anadolu'nun batı kıyılarını, Karadenizi, Adaları ve Trakya'yı büyük ölçüde etkiler (Hiller, 1975: 69).

MÖ 5. yüzyılın ortalarına doğru stellerin kabartma yüzeyleri genişlemeye başlar. Buna paralel olarak da figürler daha geniş bir alana yayılır (Boardman, 2001: 183, Res. 236-238; Boardman, 2005b: 68, Res. 147-149). Yüzyılın sonlarına doğru ölçü olarak büyük yapılan stellere tapınak ve konut mimarisi görünümü verilmeye başlanır (Foto: 3, 4; Çizim: 4). Bu döneme kadar sadece figürlerin kabartma olarak işlendikleri stel yüzeyine farklı bir konu, mimari girmeye başlamıştır (Fuchs, 1969: 490, Res. 574, 575; Richter, 1961; Boardman, 1991: 184, Fig. 151; Buitron-Oliver, 1993: 31, Cat. 34; Boardman, 2001: 183; Grossman, 2001: 5, Nr. 1-3; Boardman, 2005b: 183, Res. 150, 151; McClelland, 2013: 27, Fig. 3). Kabartma alanını sınırlayan anteler MÖ 5. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak alınlığı taşımak için kullanılmıştır (Neumann, 1979: 48; Boardman, 2005b: 183, Res. 147,150, 151, 157). Böylece alınlık, stelin üst bölümünü sınırlamaktan ziyade stele bir naiskos havası kazandırmıştır. MÖ 4. yüzyılda da özelliklerini koruyan stellerde farklı olarak birden çok figüre yer verilmiştir (Fuchs, 1969: 496, Res. 578, 579; Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 14; Taf.10-18; Neumann, 1979: 54; Buitron-Oliver, 1993: 30; Grossman, 2001: 60, Cat. Nr. 21). Bu, stellerde figür sayısının ve derinliğin arttığı dönemdir. Yine MÖ 4. yüzyılın ortalarından sonra görülen önemli bir özellik ise tanrıların cepheden verilmesidir (Neumann, 1979: 54). Böylece profilden işlenen ölümlere karşın tanrı görünümünün daha etkili olması sağlanmıştır.

MÖ 317 yılında Phaleronlu Demetrios tarafından getirilen yeni bir lüks yaşağı, mezar stellerinin yapımını da etkilemiştir (Fuchs, 1969: 499; Kurtz-Boardman, 1971: 163; Smith, 1991: 188; Smith, 2002: 191; Boardman, 2014: 113). Bu dönemden sonra belli bir süre sanatın her alanında olduğu gibi mezar steli yapımı konusunda da bir durgunluk yaşanmıştır. Bunun sonucunda MÖ 3. yüzyılda mezar steli sayısında oldukça azalma görülür (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 44). Stellerde işlenen kabartmaların, klasik gelenekten ayrılmaya başladığını, erken Hellenistik Dönem'de ele geçen kabartmalardan rahatlıkla izleyebilmekteyiz. Steller üzerine işlenen betimlere baktığımızda Hellenistik Dönem'de ağırlık doğuya kaymıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42).

MÖ 3. yüzyılda daha küçük boyutlu mezar stelleri Anadolu'da ve Yunanistan'da ortaya çıkmış ve Roma Dönemi'ne kadar üretilmiştir (Smith, 2002: 192, Res. 218-222). Bu dönem örneklerindeki kabartma alanı Klasik Dönem mezar stellerine göre daha az yer kaplar. Ölenin ikonografisinde eski

stellerden farklılıklar görülür. Ayrıca aile ilişkilerine önem verilmez. Oturan kadın, kucakta çocuklar, el sıkışmaları, figürlerin birbiriyle olan ilişkisi kaybolmuş, yerine cepheden gösterilen heykeller gibi birbirinden kopuk bir şekilde ayakta duran figürler kullanılmıştır. Kadınlar tek başlarına eş ve anne tanımlaması olmaksızın gösterilmiş. Çocuklar kölelerden ayırt edilemezler (Smith, 2002: 192, Res. 218-222). Çok yaygın olmasada bazı örneklerde ölü, tanrı ile eşit gösterilmiş, hatta Kaizerler döneminden önce ise ölenlerin Dioskurlarla eşit verildikleri düşünülmüştür (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 45) Bazı örnekleriye bizzat kişinin kendisinin hazırlattığı kabul edilmektedir. (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 45).

MÖ 2. yüzyıl, Hellenistik Dönem stellerinin altın çağıdır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). Figür tipolojisi gelişmiş, sanatla sıkı bir bağlantı içinde ve sayıca MÖ 3. yüzyıl örnekleriyle kıyaslanamayacak kadar fazla eser yapılmıştır. Mezar heykellerinin klasik gelenekten kopmaya başladığını ve yeni bir tipolojiye yöneldiğini ele geçen örneklerden anlamak mümkündür (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). MÖ 3. yüzyılın sakin duran tiplerinin yanı sıra bir kaç tane yaklaşık profilden ve yana dönmüş olanların görülmesi ilginçtir (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). Katıyapı yüzyılın ortasından sonra yoktur. Daha çok heykel görünümlü tipler, dönemin tüm hareketli stili içerisinde kendine özgü biçim ve kompozisyonda işlenmişlerdir (Foto: 5, 6) (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). Atik aile sahneli kabartmalar Hellenistik Dönem’de azalır. Bunların benzerleri Anadolu’nun geç örneklerinde görülür. Bütün bu değişimlere rağmen mezar stelleri günümüze gelen insancıl dökümanlardır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 44).

MÖ 1. yüzyılda ise hellenistik yaşam hemen hemen kaybolur. Erken İmparatorluk Dönemi’nde çizgisel bir tür gelmiştir (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). MS 2. yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun egemenliğindeki Anadolu ekonomik yönden yeni bir altın çağ yaşamıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 44). Bu da üretilen eserlerin sayısında ve kalitesinde değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Anadolu’da İmparatorluk döneminin ilerleyen aşamalarında aslan ve kartal gibi hayvanların betimleri artar. Bunların sadece Kybele ve Zeus’la bağlantılı olmadığı bizzat ölünün kendisini ifade ettiği düşünülür (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 47, Taf. 314-316). Bu dönemde insanların yaptığı iş ve katıldıkları savaş konuları ikinci planda kalır. Kendi kendilerini yüceltme eğilimi ağırlık kazanır. Betimlerden kahramanlık sembolleri eksik olmaz. Atbaşı, yılan bu amaçla kullanılır. Bazen at tek başına biniciye heros karakteri verir (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 44; Taf. 190-210). Geç dönem kabartmalarında ise stil gelişimini yeterince belirtebilecek kadar eser elimizde yoktur. Ancak Orta

İmparatorluk Dönemi'nde, zengin bölgelerde görülen kaliteli işçiliğe karşın, Trakya, Bithynia çevresinde ve Anadolu'nun içlerinde yerel, kendine özgü tipler kullanılmıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 42). MS 2. ve 3. yüzyıllara tarihlenen stellerin bir kısmında üzerinde yer alan yazıtlardan ölüm günü bile bilinmektedir (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 43). Doğu Roma'da ise daha çok bölgesel sanat ön plana çıkmış ve stellerde farklı konular işlenmiştir. Klasik ve Hellenistik dönem örneklerinde Yunan sanatının etkisi görülürken, geç dönem örneklerinde Anadolu'nun yerel sanatının, özellikle İonia ve Frig'lerin etkisi görülür (Foto: 7, 8). Anadolu'nun iç bölgelerinde üzeri kemerli kapı formunda veya nişli stellerin yapımı artmış, ayrıca üzerlerinde yapım tarihlerini belirlememize yardımcı olan yazıtlara yer verilmiştir (Foto: 9, 10). Yine bazı örneklerde figürlerin yerine ölen kişinin sık kullandığı, veya ölenin cinsiyetini ve mesleğini belirtmeye yönelik eşyanın kabartma olarak verildiğini görmekteyiz (Foto: 11-13) (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 47, Taf. 319-325; Meral 1995: 5, Lev. 6-10). Sınırlar ve türler, stellerdeki plastiklik, yüzeysellik, resimsel derinlik, kabartmalar arasındaki farklılıklar korundukça devam etmiştir. Derinlik ve plastik formlar ise figürlerle sağlanmıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 75).

Mezarla yaşam arasındaki ilişki ne kadar yakınsa bunlarla kompozisyon arasındaki ilişki de o kadar yakındır. Bu tür kompozisyonlar Yunan türü olarak değerlendirilir ve sembolik anlamları vardır. Erken İmparatorluk Dönemi'ne tarihlenen bir stel sanatın ne kadar katılaştığını gözler önüne sermektedir (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 75; Taf. 426). Bu dönemde Hellenistik derinliğin izleri artık kaybolmuş figürler, eşyalar ve süsler tamamen yüzeysel bezek halini almıştır (Pfuhl-Möbius, 1977-1979: 75).

Sonuç olarak Yunanistan'da Geometrik Dönem'de doğadan alınan ve kabaca şekillendirilerek mezarları işaretlemek amacıyla kullanılmaya başlayan taş levhalar bu tarihten itibaren yüzyıllar boyu kesintisiz kullanılmaya devam etmiştir. Dönemin heykel stiliyle paralel bir gelişim gösteren mezar stelleri bugün heykeltraşlık kronolojisinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. MÖ 510 ve MÖ 317 yıllarında aşırı kullanımdan dolayı iki kez lüks sayılan ve yasaklanan buna rağmen devamlılığını kaybetmeyen mezar stelleri dönem anlayışlarına göre değişimler göstermiştir. Arkaik ve Klasik dönemlerde daha dar bir alanda üretilen steller Hellenistik Dönem'de çok daha geniş bir alana yayılmıştır. Büyük İskender ile birlikte sınırların genişlemesi ve farklı toplumlarla artan ilişkiler üretilen mezar stellerindeki zenginliğinde artmasına vesile olmuştur. Hellenistik Dönem'de ölümlerin betimlenmeleri çok renkli anlatımlarla birlikte verilmiştir. Bunların yanı sıra zengin görkemli mezar anıtları ve kurban sahnelerinde

kahramanlarada yer verilmiştir. Atik mezar anıtlarındaki zarif duygusal görüntü Hellenistik stellerde yok olmuştur. Atik mezar stellerinde olan dış anlatımın süslülüğü ve canlı, zengin iç yaşamı yine Hellenistik stellerde yoktur. Bu özelliklerde Hellenistik stellere genel insani bir hava ve abartılı olmayan, ancak güçlü etkin gerçek bir yaşam kazandırmıştır. Klasik Dönem'in tanrılaştırma özelliğinden dolayı Hellenistik örnekler oldukça önemsiz kalmıştır. MÖ 1. yüzyıldan itibaren Hellenistik mezar stelleri özelliklerini kaybetmeye başlar, yerini Erken İmparatorluk Dönemi'nde çizgisel bir türe bırakır. MS 2. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun egemenliğindeki Anadolu'da etkin üretimlerin olmasına neden olmuştur. Geç dönem kabartmalarında ise stil gelişimini yeterince belirtebilecek kadar eser elimizde yoktur. Bizans döneminde ise daha çok bölgesel sanat ön plana çıkmış ve stellerde farklı konular işlenmiştir. Klasik ve Hellenistik dönem örneklerinde Yunan sanatının etkisi görülürken, geç dönem örneklerinde Anadolu'nun yerel sanatının, özellikle İonia ve Frig'lerin etkisi görülür.

İnançlar farklı olsa da günümüze kadar bir şekilde özelliklerini korumayı başaran insanoğlunun yaşamının vazgeçilmez unsurlarından bir olan mezar stellerine veya mezar taşlarına bakarken, en eski halkları, onların kültürel, sosyal ve ekonomik yaşamlarını öğrenme imkanı bulmaktayız. Bu nedendir ki mezar stelleri acıklı bir olayın tanığı değil, yaşamış eski kültür ve uygarlıkların günümüze ulaşabilen belgeleridir.

Kaynakça

Berger, Ernst, Das Basler Arztreilief (Mainz 1970)

Boardman, John, Greek Sculpture (London 1991)

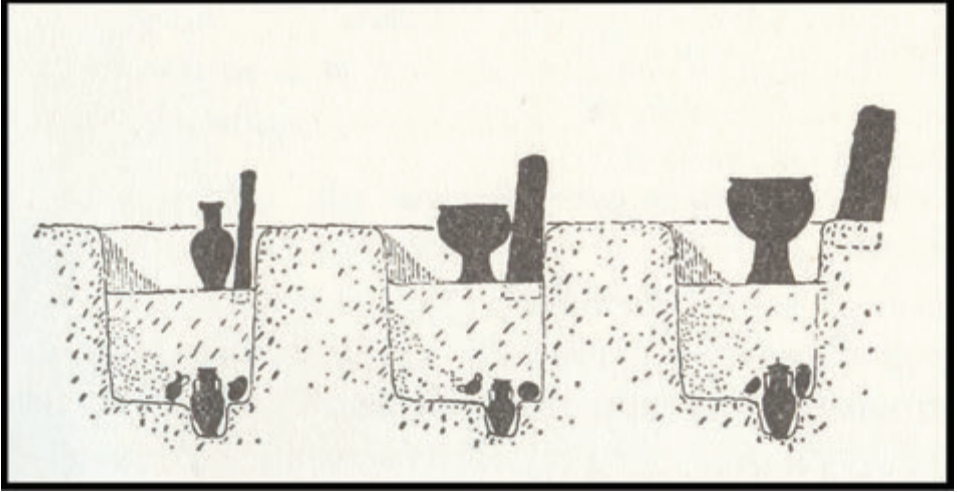
Boardman, John, Yunan Heykeli Arkaik Dönem (Çeviren Yaşar Ersoy, İstanbul 2001)

Boardman, John, Yunan Sanatı (Çeviren Yasemin İlseven, İstanbul 2005a)

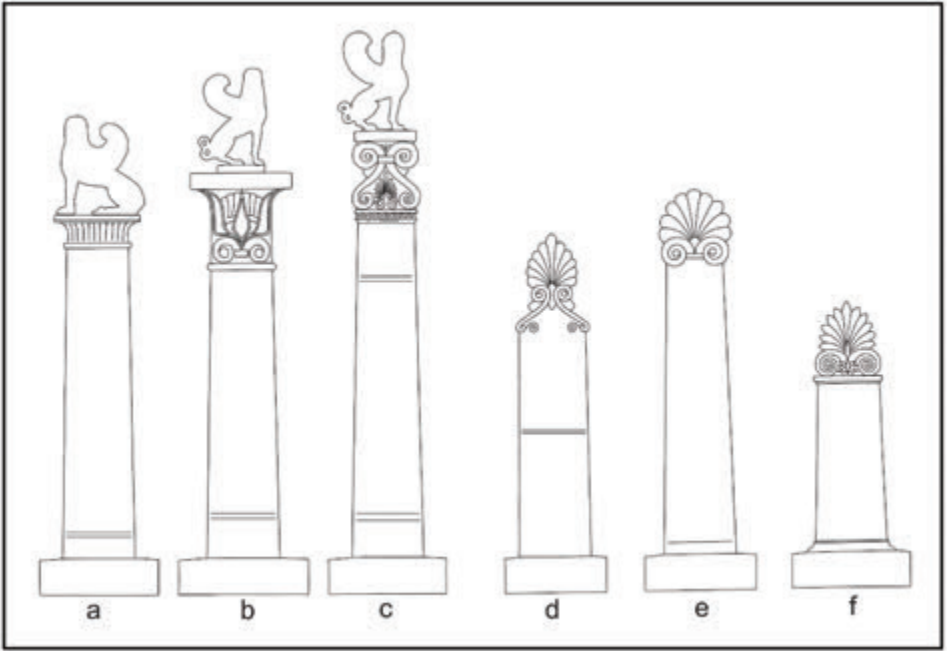
Boardman, John, Yunan Heykeli Klasik Dönem (Çeviren Gürkan Ergin, İstanbul 2005b)

Boardman, John, Yunan Heykeli Geç Klasik Dönem (Çeviren Müjde Peker, İstanbul 2014)

- Buitron-Oliver Diana, *The Greek Miracle* (Washington 1993)
- Buschor, Ernst, *Das Hellenistisch Bildnis*. (Munich 1971)
- Fuchs, Werner, *Die Skulptur Der Griechen* (München 1969)
- Grossman, Janet Burnett, *Greek Funerary Sculpture Catalogue of the Collections at the Getty Villa* (Los Angeles 2001)
- Hausmann, Ulrich, *Griechisch Weihreliefs*. (Berlin 1960)
- Hiller, Hilde, *İonisch Grabreliefs İstanbuler Mitteilungen Beiheft 12*, Tübingen 1975
- Howatson, H. C., *Oxford Antikçağ Sözlüğü* (Çeviren Faruk Ersöz 2013).
- Johansen, K. F., *The Attic Grave-Reliefs Of The Classical Period* (Kopenhagen 1951)
- Kurtz, D. C- Boardman, J., *Greek Burial Customs* (London 1971)
- Kübler, K., *Bericht Über Vi. Internationalen Kongress Über Archaeologie*. Berlin 1939.
- Lippold, Georg, *Die Griechische Plastik Handbuch* (München 1950)
- McClelland Grizelda, *Constructions of Childhood on the Funerary Monuments of Roman Athens* (Washington Universit 2013)
- Mansel, Arif Müfit, *Ege ve Yunan Tarihi* (Türk Tarih Kurumu Ankara 1988)
- Meral, Korkmaz, *Adapazarı Müzesi'ndeki mezar Stelleri, Atatürk Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Erzurum 1995.
- Neumann, G., *Probleme Des Griechischen Weihreliefs* (Tubingen 1979)
- Pfuhl, Ernst-Möbius, Hans, *Die Ostgriechischen Grabreliefs I-II* (Mainz 1977-1979)
- Picon C. ve diğ., *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art* (New York 2007)
- Richter, G. M. A., *The Archaic Gravestones Of Attica*, (London 1961)
- Şahin, Mustafa, *Miletupolis Kökenli Figürlü Mezar Stelleri ve Adak Levhaları* (Türk Tarih Kurumu Ankara 2000)
- Smith, R. R. R., *Hellenisti Heykel* (Çev: Ayşin Yoltar Yıldırım İstanbul 2002)



Çizim 1: Kerameikos'tan Geometrik Dönem Mezar stelleri
(G. M. A. Richter 1961)



Çizim 2: Mezar stel tipleri (G. M. A. Richter 1961)



Çizim 3: Mezar stel tipleri (G. M. A. Richter 1961)



Çizim 4: Atina Kerameikos'tan mezarların rekonstrüksiyonu (J. Boardman 2014)



Foto 1: Dermys ve Kitylos Steli (G. M. A. Richter 1961)



Foto 2: Mezar stel tipleri
(<http://www.metmuseum.org/art/collection/search>)



Foto 3: Hegeso steli
(https://de.wikipedia.org/wiki/Grabstele_der_Hegeso)



Foto 4: Aristonautes'in Mezar Steli
([https://nl.wikipedia.org/wiki/Polis_\(stad\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Polis_(stad)))



Foto 5: Herophanta ve Posideos Mezar Steli
(<http://spenceralley.blogspot.com.tr/2015/12/ancient-greek-marbles-at-getty.html>)

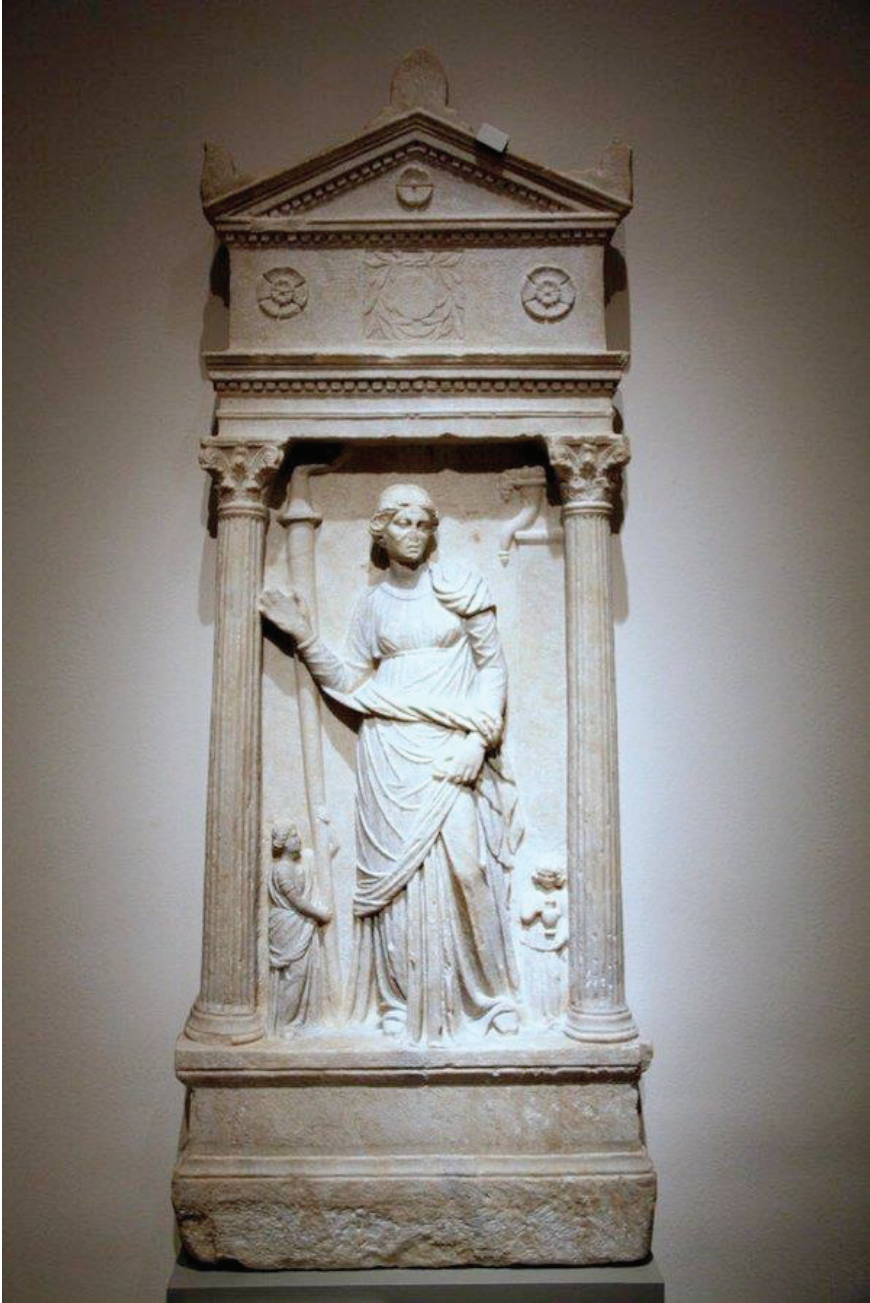


Foto 6: Smyrna'dan Mezar Steli
(<http://ancientportraiture.blogspot.com.tr/2009/09/week-5-hellenistic-portraits-ii-world.html>)



Foto 7: Akmonia'dan Mezar Steli (E.Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 8: Akmonia'dan Mezar Steli (E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 9: Bürüksel Müzesinden Mezar Steli (E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 10: Eumeneia'dan Mezar Steli (E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 10: Kyzikos Mezar Steli
(E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 11: Bursa'dan Mezar Steli
(E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)



Foto 12: Kadıköy'den Mezar Steli
(E. Pfuhl-H. Möbius, 1977-1979)

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MENEKŞE

Ayşe Çelebioğlu

Yrd. Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

aysecele@gmail.com

Öz

Tüm sanat dalları gibi edebiyat da ilhamını doğadan almıştır, sanatçı işe başlarken doğayı taklit eder. Edebiyatçı ise şiirini doğa ile süsler. Doğanın insanlara sunduğu en önemli güzelliklerden biri çiçeklerdir. Edebiyatta bilhassa klasik şiirde çiçekler çeşitli özellikleriyle birer sembol olarak şairlerin vazgeçilmezleri arasında yerlerini almışlardır. Bu çiçeklerin içerisinde “Gül, lâle, karanfil, nergis, süsen, sümbül” gibi çiçekler başı çekmiş olsa da menekşe de birçok özelliğiyle şiirde hak ettiği yere yerleşmiştir. Menekşe toprağa yakınlığı, rengi, kokusu ve yapraklarının şekli ve çok çeşidinin bulunmasıyla hem aşk şiirlerinin hem de tasavvufi şiirin vaz geçilmezleri arasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Menekşe, bazen hastalara şifa olmuş, bazen şarap olup misafirlere sunulmuş, bazen de koku olup sevgilinin saçına sürülmüştür. Bu çalışmada Klasik Türk Edebiyatında yüzün üzerinde divân taraması yapılarak menekşe redifli kaside ve gazeller tespit edilerek anlamlarına göre tasnifleri yapılmıştır. Yaklaşık 110 divân taramış olup içerisinde menekşe geçen beyitler sayıca fazla olması nedeniyle çalışmaya dâhil edilmemişlerdir. Menekşe redifli 4 kaside ve 14 gazel ile 1 adet de na’at çalışmaya esas olarak incelenmiştir. Bu verilerden hareketle sembolik ve gerçek anlamlar, üstlendiği mitolojik değerler irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Menekşe, Klasik şiir, Çiçekler, Türk Edebiyatı, Mitoloji.

Violet in Classical Turkish Poetry

Abstract

Just like art, literature is inspired by nature, and artists imitate nature in their work. Men of letters, on the other hand, garnish their poems with nature. One of the most important beauties presented by nature to mankind is flowers. In literature, particularly in classical poetry; flowers have become indispensable symbols for poets due to their various features. Even though flowers like “rose, tulip, carnation, daffodil, iris, and jacinth” are the most popular flowers; violet

has also been properly involved in poetry due to its numerous features. With its closeness to soil, color, scent, leaves and various species; violet has been significantly involved in both love poems and sufi poems. Violet has occasionally been a remedy for the patients, offered to guests as wine and to lover's hair as a scent. In this study, we reviewed more than a hundred ottoman poems in the Classical Turkish Literature, determined eulogies and odes repeating violet and classified them according to their meanings. We reviewed approximately 110 divan poems and as there were too many couplets mentioning violet, they were not involved in the study. 4 eulogies and 14 odes and one na'at mentioning violet were mainly examined in the study. Considering these data; their symbolic and real meanings, as well as their mythological values are examined in the present study.

Keywords: Violet, Classical Poetry, Flowers, Turkish Literature, Mythology.

Giriş

Çiçekler mi yoksa insan mı önce yaratıldı bilmek mümkün değil, ancak kutsal kitaplar baz alındığında ilk insan olan Adem'in Cennet'te yaratıldığı görülmektedir. Cennet ise hep çiçeklerle bezeli bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Bu nedenle yeşilin ve çiçeğin bol olduğu yerler hep cennet diye adlandırılmaktadır. Belki de bu yüzden toplumların kültür, sanat ve edebiyatında çiçekler her zaman ön planda yer almıştır.

Bazen bir sütunda, bazen bir beyitte, bazen bir kumaşın desenlerinde bazen de mezar taşları üzerinde sürekli çiçekler karşımıza çıkar. Batı mitlerinde çiçeklerin ortaya çıkışları ile ilgili anlatılan hikâyelerde genellikle bir günahın, bir kaçışın veya kıskançlığın arkasından gelen pişmanlıkların unutulmaması için çiçeklere dönüşümü görürüz. Bu hikâyeler sonucunda ise çiçekler edebiyatta birer sembol olarak anlamı zenginleştiren önemli öğeler olarak karşımıza çıkarlar.

İnsanlar yerleşik hayata geçmeleri ile birlikte çiçek kültürü de başlamıştır. Antik çağ medeniyetlerinde çiçeklerin doğuşuyla ilgili mitler oluşmuştur. Çiçekler bir adak aracıydı, hem tanrılara hem insanlara hem de ölümlere saygı işareti olarak sunulurdu. Aynı zamanda bir zenginlik göstergesiydi, bilhassa Romalılarda bahçecilik, bir sanat ve zenginlik işaretiydi. Bahçeler için vergi de konulmuştu. Bu bahçelerde yetiştirilen çiçeklerin başında gül ve menekşe gelmektedir. Romalılarda özellikle gül ve menekşeye çok önem verilmiştir. Hatta adlarına festivaller bile düzenlenmiştir. Ölüler bayramında

mezarlara bayramın adına uygun olarak ya gül, ya da menekşe konulurdu. Kansız kurbanlar olarak ta bilinen adaklar çiçeklerden oluşur, tanrılara gül ve menekşe çelenkleri sunulurdu. Düğünlerde gelinin mabedi olarak görünen gelin odası menekşe ve güllerle süslenirdi. (Goody; 2010). Osmanlı Kültür ve Medeniyetinde de çiçeklere çok önem verilmiş, yetiştirilen her çiçek, yetiştiricileriyle birlikte Şükûfenâme'lerde kayıt altına alınmışlardır (Kahraman; 2015).

Kendi kültürünü oluşturan çiçeklerin, edebiyatın bilhassa şiirin vaz geçilmez sembollerinden biri olması kaçınılmazdı. Osmanlı kültüründe lisanü'l-ezhâr da denilen kendilerine has dilleriyle çiçekler, insanlar arasında sözsüz iletişimin en önemli araçlarından biri olmuşlardır. (Süheyl Ünver'in Süleymâniye Yazma Eserler Kütüphanesine bağışladığı Lisanü'l-Ezhâr adlı defterde konu ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir). Bazen âşıkların arasında iletişimi sağlar, bazen de halka mesaj vermek için kullanılırlardı. Evlenecek yaşta kızı olan aile evin yola bakan penceresinin önüne üzerinde kırmızı çiçek açmış bir saksı koyar, kız nişanlanınca da çiçeği kaldırıp bahçe tarafına koyarmış (Ayvazoğlu; 2013). Keza pencere önüne konulan sarı çiçekler açmış olan bir saksı evde hasta olduğu mesajını verirdi. Mahallede yaşayanların hem hastadan haberi olur hem de mahalleden gelip geçenlerin saygı göstererek daha sessiz olması sağlanırdı. Hemen hemen bütün toplumlarda sembolleşen çiçeklerin başında her zaman gül gelmiştir, arkasından lâle, nergis ve menekşe gelmektedir.

Menekşe (*Viola*) cinsi, *Violaceae* L.familyasına mensuptur. *Violaceae* L. familyası 900 civarında tür içeren, orta büyüklükte, nadiren tek yıllık, büyük bir çoğunlukla çok yıllık otsu veya çalı formundaki menekşe ve hercai menekşeleri içeren, kozmopolit, ılıman bölgelerde daha çok yayılış göstermekle birlikte tropiklerdeki yayılış alanları dağlık kesimlerde sınırlanma eğiliminde olan bir familyadır. *Viola*, 500-600 civarında hemikriptofit, kametif ve fanerofit hayat formları gösteren türe sahip olup, familyanın en zengin ve evrimli cinsidir. Cinsin Arjantin, Doğu Asya (Japonya) ve Doğu Avrupa (Balkanlar) olmak üzere üç ana yayılış merkezi bulunmaktadır (Dinç; 2002; 1). Tezkere-i Şükûfeciyân adlı eserde menekşe cinsleri şu şekilde verilmiştir: Benefşe (Menekşe) cinsleri: Al, Mor, Katmer, Mor Sâde, Beyaz Katmer, Beyaz Sâde, Kırmızı, Hercâyî, Mısır (Kahraman, 2015; 104).



Menekşenin çok çeşitli kullanım alanı vardır.¹⁵⁰ Kozmetik sanayiinde, mutfakta yemek yapımında, tatlılarda ve içecek çeşitlerinin yanı sıra, tıpta da antioksidan olarak, bilhassa Çin’de çayı kullanılmaktadır. Ayrıca bazı hastalıkların tedavisinde de ilaç olarak kullanılmaktadır. Osmanlı Döneminde şarabı da yapılan menekşe aynı zamanda mutfakların vazgeçilmez tatlarından biri olmuştur (Ünver; 2010; 1/92).

Anadolu mitolojisinde menekşenin hikâyesi kısaca şöyledir: Frigya tanrılarından biri olan Attis, çok yakışıklı bir gençtir, Tanrıça Kybele ve Agdistis Attis’e âşık olurlar. Frigya kralı Midas da Attis’i kızı ile evlendirmeyi planlamaktadır. Kıskançlık nedeniyle Agdistis Attis ve yanındakileri delirtir. Bir delilik anında bir çam ağacının altında Attis kendini hadım eder. Attis’in kanının aktığı yerde menekşeler doğar. Bu olaya çok üzülen Midas’ın kızı da kendini öldürür ve onun mezarının üzerinde de menekşeler biter. Menekşelerin doğuşuna sebep olan Attis miti Frigya’lılardan Helenlere oradan da Romalılara geçmiştir. Bu nedenle farklı söylenceleri oluşmuştur. (Erhat; 2001; 15). Bu söylencelerin

¹⁵⁰ Menekşe resimleri Prof. Dr. Özgür Eminağaoğlu tarafından Artvin ve çevresinde çekilmiştir.

değişmeyen motifi ise Attis'in kanından menekşelerin doğmasıdır. Farklı varyantları olsa da Attis'in doğumu diğer söylenceleri ile aynı olmasına karşın sonu farklı bitmektedir. Ovidius, Attis efsanesinin tümüyle farklı bir varyantını aktarır: Phrygia ormanlarında o kadar yakışıklı bir delikanlı vardı ki, Kybele tarafından temiz bir aşkla sevlmeye layık görülmüştü. Kybele onu ebediyen kendisine bağlamaya ve tapınağının bekçisi yapmaya karar verdi. Ama bunun için Attis'in hep bakir kalmasını şart koştu. Oysa Attis, Nympha Sagaritis'in (adı Saggarios nehri'nin adını anımsatmaktadır) aşkına dayanamadı. Öfkelenen Kybele, nymphanın hayatının bağlı olduğu ağacı kesti ve Attis'i delirtti. Şiddetli bir delilik krizi sırasında Attis, erkeklik organını kesti. Görünüşe bakılırsa, bu işi yaptıktan sonra Attis yeniden tanrıçanın hizmetine alındı. Kybele'nin arabasında, onunla birlikte Phrygia'nın dağlarını dolaşır halde tasvir ediliyordu (Grimal; 2012; 102).

Menekşe Doğu mitolojisinde de önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa klasik şiirimize sembol olmasını İran mitolojisindeki menekşe tasvirlerinden almaktayız. “Benefşe: “Menekşe” Koyu mor, biraz siyaha çalan renkte bir bitki olan menekşenin, İran'da on dört türü bulunur ve aralarında en ünlüsü Taberî menekşesidir. Eskiler menekşenin tıp açısından birçok özellik taşıdığına inanırlardı: Uyku getirdiği, yumuşatıcı özellik taşıdığı, baş ağrılarında iyi geldiği, koklanmasıyla beyindeki sıcaklık ve kuruluğu giderdiği söylenir, tansiyon ve akciğer zarı iltihabı ile zatürre gibi hastalıkların tedavisinde kullanılırdı.

Çiçekleri koyu renkli ve keskin kokuludur. Fars şiirinde deyimler, bileşikler ve atasözlerinde geçen menekşe mor rengiyle yasa ve zülfün siyahlığına kinaye olarak kullanılır.”(Yıldırım, 2008; 157). Klasik şiirde de menekşe daha çok mazmun olarak İran mitolojisindeki bu anlamları ile karşımıza çıkar.

Üç renkten oluşan hercai menekşe için halk arasında anlatılan bir de hikâye vardır. Çok eski zamanlarda iki kır çiçeği birbirine âşık olurlar, her bahar diğer çiçeklerle birlikte açan bu çiçekler, kalabalık içerisinde yeterince görüşmemekten rahatsız olurlar ve kendi aralarında bir dahaki seneye kışın hiç kimse yokken açmak için sözleşirler. Kış gelir, her yer karla kaplı iken sevgililerden biri sözünü tutar ve karların altından başını çıkarıp çiçek açar. Ancak sevgilisi ortalıkta yoktur. Soğuk ve kar içinde bekler, etrafı gözler ama sevgilisi bir türlü gelmez. Verdiği sözü tutmayan sevgili yine bahar geldiğinde açar. Sözünü tutarak her kış açan çiçeğe kardelen, vefasız ve güvenilmez âşığa ise hercai menekşe adı verilir.



Menekşe: Divân şiirinde kokusu, koyu rengi, boynunun eğriliği ve şekil yapısıyla anılmıştır. Baharın ve çemenin en belirgin unsurlarından biridir. Sevgilinin beni menekşeye benzer.

Ayva tüyü yerine kullanılabilir. Renk ve koku yönünden miske benzer. Demet demet olup pazarda satılması haliyle saç'ı andırır. Onun yuvarlaklığı ise saç bükümü gibidir. Ayrıca kulak, gûş, attâr, micmer, anber, hokka gibi benzetmeleri de vardır. Yere yakın oluşu ve boyunun kısalığı ile diğer çiçeklerden ayrılır. “benefşe” şeklinde de kullanılır (Pala; 2003; 317).

Menekşe, menevşe, benefşe, benevşe: Menekşenin divan şairlerinin dikkatini çeken bitkisel özellikleri; kısa boylu ve taç yapraklarının yere eğik olması, taç yapraklarının küçük ve kıvrımlı şekli, güzel kokulu olması, renkli görüntüsü, çiçeklerini ilkbaharda açması ve zor şartlara karşı dayanıklı olmasıdır. Bu özellikleri, menekşenin klasik Türk şiirinde sevgilinin saçı, zülfü, kâkülü ve âşık için temel bir benzerlik ögesi olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Yeryüzünü süsleyen ilk çiçeklerden biridir (Bayram, 2007).

Menekşe, bazen kokusuyla, bazen rengiyle ve bazen de toprağa yakın duruşuyla dikkatleri çektiği gibi, hem sevgilinin çeşitli özellikleriyle hem de âşık ile özdeşleşerek ortaya çıkar.

Menekşeye dinî açıdan da bazı anlamlar yüklenmiştir. İslâm tasavvufunda olduğu gibi Hristiyanlıkta da tevazu ve alçakgönüllülüğü temsil eder. Batıda menekşe sadece manevi duyguların değil Floransa gibi tanınmış bir şehrin de sembolü olmuştur. Taranan Divânlarda alfabetik olarak menekşe şiirleri yukarıda verilen anlamlarla eşleştirdiğimizde karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

Uzuv olarak, hatt, saç, zülf, gisû, kâkül, mûy, kulak, hâl, rûh, yüz, ten, dendân ve gözbebeği.

Şahıs olarak, Hz. Mûsâ, Hz. İsa, Mecnûn, Ferhâd. Menekşenin şiirde temsil ettiği tipler ve karakterler ise şöyle sıralanabilir: âşık, âbid, mürid, âbdâl, secde eden kimse, namaz kılan kimse, serefgende, gedâ, kul, hizmetçi, divâne, pervâne, uğru, güzel, sevgili, kâtip (yazıcı), hindû-beçe, dilâver, delikanlı, utanmış kimse, ‘attâr, cirit oyuncusu (Bayram; 2007). Dil-ber, hırsız, âvâre, deli, bimâr, hasta, sarhoş, mest, humâr, vefâlı, sürekli duâ eden, asi, mutrib, mahber, ebkem (suskun), rehber, günahkâr, perestâr (kul, köle, hasta bakıcı), hırsız, dilenci, şeh-bâz, tabîb, şâ’ir.

Eşyâ ve Doğal Ögeler; top, çevgân, önder (re’is,halife, kâfilesâlâr), inci avcısı, anahtar (miftâh), yazı, sevâd-ı rakam, micmere, ‘alem, gece, pervâne, ejderhâ, tavşan (hargûş), sinek (mekes), yarasa, dûd, Nîl, enhâr-ı cinân, çerâğ, gürz, futâ, kâğıt, kalem, yelken, lenger, ma’nâ (Bayram; 2007). Mi’cer (baş örtüsü), defter.

Renkleri ile de sembolleşen menekşenin şiirde en çok kullanılan rengi mordur bunun yanı sıra farklı renkleri ile de anılmaktadır: asfer(sarı), siyah, gök rengi.

İncelenen 110 divan içerisinde çalışmaya dâhil edilmeyen içinde menekşe geçen beyitler çıkarıldıktan sonra, menekşe redifli 4 kaside ve 14 gazel ile bir adet de na’atda menekşenin yüklendiği anlam, sembol, şahıs ve alegorlar aşağıdaki sıra ile ele alınıp tasnif edilmiştir. Beyitler şair isimlerinin alfabetik sırasına göre verilmiştir. Şiirlerin nazım şekillerini ayırt etmek için kasideler “K”, Na’at “N” harfleri ve beyit numaraları ile gösterilirken gazeller de divandaki gazel ve beyit numaraları ile verilmiştir. Çalışmaya esas teşkil eden şiirlerde konu ile ilgili beyit yoksa diğer şaire geçilmiştir.

Saç, zülûf, kâkül, gîsû, mûy: Yunan Mitolojisinde Güneş tanrısı Apollon, boylu,



boslu, çok yakışıklı ve özellikle, menekşenin taç yaprakları gibi mavimtırak yansımali uzun siyah saç bukleleriyle göze çarpan bir tanrı olarak tasvir edilir (Grimal, 2012, s. 72). Klasik Türk Edebiyatında ise; kokusu, çiçeklerinin toplu duruşu ve birbirine dolaşmış hali ile sevgilinin saçına benzetilen

menekşe, koku olarak anber, reyhan, müşg gibi sıfatlar ile anılırken, şekil olarak ta; çember şekline, saç rengi ise siyaha benzetilir.

Nefes urdı saçuñdan ter benefşe
Hevâyı itdi pür-`anber benefşe (K/1)

Haber cândan virür zülfüñ nesîmi
Aña beñzeyeye mi iy dil-ber benefşe (K/2)

Senüñ zülfüne `âşıkdur anuñ-çun
Bükilüp oldı uş çenber benefşe (K/5)

Saçuñ reyhanına hayrân olupdur
Egip boynın aña bakar benefşe (K/6)

Sabâ çözse saçuñ bendin sabâhın
Tola yirüñ yüzi yik-ser benefşe (K/8)

Nice derler hayâsından saçuñuñ
Seherde gör i nesrîn ber-benefşe (K/12)

Saçuñdan ne kohu tuydu `aceb kim
Bu resme oldu hoş mahber benefşe (K/13)

Yüzüñle zülfüñi görüben oldı
Yoluña hak eger gül ger benefşe (K/14)

Saçuña müşğ dimiş pâyimâcân
Turup bu cürme 'afv ister benefşe (K/15)

Gözûñle zülfüñe öykündüğü-y-çün
Uş oldu kûr nergis ker benefşe (K/180)

Ahmedî

Mesken tutar ise n'ola zülfünde dil-i Cem
Zîrâ ki gelür hoş dil-i bîmâra benefşe (266/5)

Sünbül saçuña çünkü dükel şifte vü zâr
Dîvâne gibi yâ ne gezer tagı benefşe (267/2)

Sarmazlar idi destesine rişte hemîşe
Sünbül saçuñuñ olmasa tutsağı benefşe (267/6)

Cem Sultân

Attâr-sıfat geldi yine bâğa benefşe
Anber saçının bûyunu almağa benefşe (42/1)

Hayâlî

Ta'cîl ile geldi irişüp yaza benefşe
Diler ki saçuñ vasfını hep yaza benefşe (424/1)

Zülfün dağıdur 'ârızına ol şeh-i hûbân
Mushafta komışlar sanasın tâze benefşe (424/6)

Mostarlı Ziyât

Anun-çün olur cem oluban deste benefşe
Sünbül saçuna oldu miyân-beste benefşe (241/1)

Münirî

Leylî saçuñun 'ışkı ile taglara düşmiş
Mecnûn gibi âşufte vü âvâre benefşe (K/20)

Zülf ile hata 'âşık olan gülşene gelsün
Tâ gönli açâ ara çemen ara benefşe (K/21)

Bir ekmedüğüñ yirde biter kıpırmayasıdır
Kara saçuña kırkırm el kıra benefşe (K/23)

Ben bî-dile cevri itmek için tabî' olubdur
Zülf-i siyeh ü çarh-ı nigûn-sâra benefşe (K/24)

Necâtî Beğ

Hatt: Ayva tüyü, gençlerin yüzünde yeni çıkan sakal ve bıyık, sarı tüyler. Şiirde



yanak, dudak, ben, saç ve çene ile birlikte kendini gösteren hat, genelde hûb olarak düşünülür (Pala, 2003; 207) Anber ve misk kokusu ile dikkat çeken hat aynı zamanda yazı anlamına da geldiği için yanak sayfa, ayva tüyü ise yanağı kaplayan yazı olarak görülür. Sevgilinin 14-15 yaşlarında ve çok genç olduğunu

anlatmak için de hatt kullanılır.

Yañaguñ sebzesinde taña kaldum
Ki nice bitürür âzer benefşe (K/9)

Zi bulmuş hat lebünde ab-ı Hayâtı

Hızır mı olmuş bu cân-perver benefşe (K/17)

Ahmedî

Tahrir edecek zülf ü ruhu vasfını kâtib
Tûmârı gül olur hat-ı tûmârı benefşe (K/9)

Bu hattı mı yâ zülfü uçu sâyesidir kim
Gösterdi ruh-i âyine-girdârı benefşe (K/16)

Yâ çekti gülistân-ı ruhu dâ'iresinde
Göz degmemek için hat-ı jengâri benefşe (K/17)

Söz bâğına bir nakş nigâr etti hatın kim
Zeyn edemez ol lûtf ile gül-zârı benefşe (K/36)

Ahmed Paşa

Öykünür imiş bu hat-ı dil-dâra benefşe
Soñra oldı hacil başladı inkâra benefşe (266/1)

Sünbül hatuña reşk iledüp bâg-ı ruhuñda
Toprak döşenüp yüz vurur ahcâra benefşe (266/2)

Âhû gözün olmasa gazâl-ı Hotan ü Çîn
Hattuñdan olur mı-y-ıdı otlagı benefşe (267/7)

Her kimi ki hâk eyleye ol hatt-ı semen-sâ
Bitüre hemîşe teni topragı benefşe (267/8)

Lâf eyleyicek hatt-ı perîşânı geçermiş
Süsen işidüp didi ki kulagı benefşe (267/9)

Cem Sultân

Vâkif olıcak hatt-ı ruh-ı yâre benefşe
Boynın bükerek çıkmada gülzâre benefşe (321/1)

Sanmañ sır-ı hat geldi ruh-ı alına gûyâ
Takmış o perî gûşe-i destâra benefşe (321/2)

Fasihî

Gömgök deli kılmasa anı hatt-ı gubârın
Mecnûn oluban düşmez idi dağa benefşe (363/4)

Şerm etmese hattından edip aşaga başın
Olmazdı berâber kara topraga benefşe (384/3)

Hayâlî

Bili bükilüp zaf ile boynını bıraktı
Olalı gül-i haddün için haste benefşe (241/2)

Münirî Divânı

Zülf ile hata 'âşık olan gülşene gelsün
Tâ gönli aç a ara çemen ara benefşe (K/21)

Necâti Bey

Miskînlik idermiş hat-ı dildâra benefşe
Her dem tapu kılduğı budur yâra benefşe (K/17)

'Anber hatuñı didi gören gül yüzün üzre
Akyazı yüzün tutdı yine kara benefşe (K/18)

Bi'llâhi günñül gör ne kara günlere kaldun
Kim öykünür ol hatt-ı siyekhâra benefşe (K/21)
Devrân kara çullarda kosa anı yeridür
'Ahdinde tolaşur çü hat-ı yâra benefşe (K/27)

Revânî

Ne yüz karasıyla hatuña öyküne-bildi
Gömgök delüdür var-ısa dîvâne benefşe (168/2)

Bu vech-ile yüz bulmaz-ıdı bâğ-ı cihânda
Ger beñzemeseydi hat-ı cânâna benefşe (168/4)

Gülzâr-ı mahabbetden alup sundı Vusûlî
Vasf-ı hatuñ ile saña beş dâne benefşe (168/5)

Vusûlî



Gûş: Kulak. Divân şiirinde kulak, şekil yönünden güle benzer, kıvrımlıdır. Sevgilinin kulağını burmak gerekir, bu işi ya sevgili yahut felek yapar. Menekşe de boyunun kısalığı ile yerin kulağıdır. Sevgilinin kulağı olarak karşımıza çıkan menekşenin kulağını sabâ rüzgârı burmaktadır (Pala, 2003; 182). Aynı zamanda dikkatli bir dinleyici olduğunu vurgulamak için de menekşe

kulağa benzetilmiştir.

Gözûñle zülfüñe öykündüğü-y-çün
Uş oldı kûr nergis ker benefşe (K/18)

Ahmedî

Gûş eylemese midhatini cân kulagiyle
Kandan takınırdı dür-i şeh-vârı benefşe (K/40)

Eksikligini bildi ve miskinlige geldi
Gûşuna yapışdı eder a'zârî benefşe (K/43)

Bu Ahmed-i gâm-gînin eger kılsa gamın gûş
Zanûda koyup başın ede zârî benefşe (K/45)

Ahmed Paşa

Lâf eyleyicek hattı-ı perîşânı geçermiş
Sûsen işidüp didi ki kulağı benefşe (267/10)

Gûşunu sabâ burmak ile kapkara etdi
Ta'n edeli sinemde siyeh dâga benefşe (43/3)

Hayâlî

Boynı kulağı toptolu olmazdı cevâhir
Gûş urmasa bu nazm-ı güher-bâra benefşe (K/39)

Revânî

Hâl: Ben. Vücutta meydana gelen nokta. Edebiyatta genellikle yüzde bulunan benler ile bu benlerin renginin siyahlığı ve küçüklüğünden sık sık bahsedilir (Pala; 2003; 195). Menekşenin ortasında bulunan siyahlık ta bene benzetilmiştir. Bazen yara, dâğ bazen putperest olarak karşımıza çıkan ben bazı beyitlerde yazıya konulan nokta özellikleri ile görülür. Bazen de sevgilinin yüzündeki pas lekesi olur.



Gül yüzü kenârında ne hoş-hâl olur ol hâl
Kim bendesi misk oldu perestârî benefşe (K/6)

Sevdâ-yi hâli ey gözü nergis izârının
Boynuna atladı bir kara dâğı benefşenin (36/4)

Hayâlî

Bu şi'r-i dil-âvîzi Necâtî yaraşur kim
Hall ile yaza safha-i jengâra benefşe (K/44)

Necâtî

Bir beñli güzeldür gök ala gözlü çemende
Dönmiş ne için ‘âşık-ı gamhâra benefşe (K/7)

Miskînlik idermiş hat-ı dildâra benefşe
Her dem tapu kılduğı budur yâra benefşe (K/17)

‘Anber hatuñı didi gören gül yüzüñ üzre
Akyazı yüzün tutdı yine kara benefşe (K/18)

Revânî

Hâlî degül ey Tecelli-i zâr
Hâlince recâdadur benefşe (N/15)

Tecellî

Ruh, ruhsâr, rûy: Yüz, menekşe şekil itibariyle insan yüzüne benzetilmiştir. Güzel olmasına güzeldir ama sevgilinin yüzünün güzelliği karşısında utanan menekşe toprağa yakınlığı ile yüzünü bazen toprağa bazen de taş sürer.



Yüzüñde yaraşur tagılsa zülfüñ
Ki gül-zâra olur zîver benefşe (K/10)

Yüzüñle zülfüñi görüben oldı
Yoluña hak eger gül ger benefşe (K/14)

Yalıñ kim çıka od irdükde kibrît
Nazar itdükde aña beñzer benefşe (K/23)

Ahmedî

Bitirdi nigârın yüzü gül-zâr-ı benefşe
Olsa yaraşır tâze gülün yârı benefşe (K/1)

Sihr eylemese zülfü izârında habîbin
Bitirmez idi âteş-i ruhsârı benefşe (K/3)

Kim vasf ed e ol hüsni k'anun bâg-ı ruhunda
Eyledi hacil nâfe-i tâtârı benefşe (K/5)

Gül yüzü kenârında ne hoş-hâl olur ol hâl
Kim bendesi misk oldu perestârı benefşe (K/6)

Tahrir edecek zülf ü ruhu vasfını kâtib
Tûmârı gül olur hat-ı tûmârı benefşe (K/9)

Bu hattı mı yâ zülfü uçu sâyesidir kim
Gösterdi ruh-i âyine-girdârı benefşe (K/16)

Yâ çekti gülistân-ı ruhu dâ'iresinde
Göz degmemek için hat-ı jengâri benefşe (K/17)

Sultân Cem-i sâni ki anun adın işitse
Fi'l-hâl sürer topraga ruhsârı benefşe (K/19)

Ahmed Paşa

Sünbül hatuña reşk iledüp bâg-ı ruhuñda
Toprak döşenüp yüz vurur ahcâra benefşe (266/2)

Gül ruhlaruñuñ 'arz ideli bâg-ı benefşe
Bir deste-i güldür ki ola bağı benefşe (267/1)

Sünbül hatuña reşk iledüp bâg-ı ruhuñda
Toprak döşenüp yüz vurur ahcâra benefşe (267/5)

İy Cem rûh-ı gül-zârını seyr eyle ki dâ'im
Güller bitürür hârı vü yaprağı benefşe (267/10)

Cem Sultân

Vâkîf olıcak hatt-ı ruh-ı yâre benefşe
Boynın bükerek çıkmada gülzâre benefşe (321/1)

Sanmañ sır-ı hat geldi ruh-ı alına gûyâ
Takmış o perî gûşe-i destâra benefşe (321/2)

Fasihî

Dem geldi ki gül şevkine her hâr ayagina
Yüzün süre boynın çeke yalvara benefşe (K/3)

Kadr ile şeref buldı yetişdi göke başı
Şah işiğine süreli ruhsâre benefşe (K/27)

‘Ahdüñde hacil oldı yüzi yerlere düşdi
Girdüğü için kısmet-i küffara benefşe (K/32)

Necâtî Bey

‘Anber hatuñı didi gören gül yüzüñ üzre
Akyazı yüzün tutdı yine kara benefşe (K/18)

Ƙorkum bu durur yüz karalığın ide bir gün
El uzadup ol ‘ârız-ı ruhsâra benefşe (K/19)

‘İşk âteşine yanubanı kapkara olmış
‘Aşık olalı sen yüzi gülnâra benefşe (K/22)

Mutrib gibi bir lahza komaz çengini elden
Tâ bezmine yüzün süriyü vara benefşe (K/26)

Revânî

Bâzâr-ı çemende tâze gülden
Hüsniyle bahâdadur benefşe (N/18)

Tecellî

Sünbül saçına olalı peyveste benefşe
Gül ruhları ‘arz eyledi nev-reste benefşe (165/1)

Ne yüz karasıyla hatuña öyküne-bildi
Gömgök delüdü var-ısa dîvâne benefşe (168/2)

Bu vech-ile yüz bulmaz-ıdı bâğ-ı cihânda
Ger beñzemeseydi hat-ı cânâna benefşe (168/4)

Vusûlî

Dendân, diş, lâl, dil, zebân, leb: Dudak, divân şiirinde üzerinde en fazla durulan güzellik unsurlarından biri dudak diğeri ise dişdir. Dudak, yuvarlaklığı, renginin

kırmızılığı, dişleri içinde saklayan bir mücevher kutusu gibi görülmesi, tadının şekere benzetilmesi ve hastaya ilaç olması gibi özellikleri ile karşımıza çıkar (Pala; 2003). Dişler daha çok inciye benzetilir, değerli birer mücevherdir. Dudak aynı zamanda bir konuşma organıdır ve genellikle güzel sözler söylemesiyle anılsa da bazen de sevgiliyi azarlayıcı, üzücü sözler de çıkar ağızdan.



Hat-ı pîrûze laclûnde yazupdur
Olur şekerle şîrîn-ter benefşe (K/16)

Zi bulmuş hat lebûnde Âb-ı Hayâtı
Hızır mı olmuş bu cân-perver benefşe (K/17)

Dili enseden çekildi didüğü-y-çün
Yüzüñe gül zübân-âvar benefşe (K/19)

Dilüñi sahla ney bigi ki dilden
Yile vardı olup muztarr benefşe (K/20)

Nitekim şem‘ dil uzatduğı-y-çün
Gidüp başı kalur bî-ser benefşe (K/21)

Redîf-i şî‘r olur şol şart-ıla kim

İde söz kadrini ber-ter benefşe (K/35)

Ahmedî

Evvel çü lebin yâdına mey-hâneye düşmüş
Âhır komadı hâne-i hammârı benefşe (K/12)

Ne hâmedir ol k'oldu zebân ile şeker-rîz
Ne tûtîdir ol kim döke minkârı benefşe (K/37)

Ahmed Paşa

Kand-i lebüne ermeğe gülzâr-ı ruhunda
Bâl açdı mekesler gibi uçmağa benefşe (364/43)

Hayâlî

Hâmem gibi medhüni düşürmezdi dilinden
Bulaydı eger kudreti güftâra benefşe (K/35)

Revânî

Menekşenin temsil ettiği en önemli karakterler Hz. Musa ve Hz. İsa'dır. Ayrıca çok çeşitli tiplerde de görmemiz mümkündür. Bunları örnekleyecek olursak en çok âşık rolü ve meşhur âşıkların temsilcisi olarak şiirdeki yerini alır. Klasik şiirde karşımıza sık sık, Mecnun, Ferhâd, âşık, isimleri ve onların sıfatları ile çıkar.

Gömgök deli kılmasa anı hatt-ı gubârın
Mecnûn oluban düşmez idi dağa benefşe (42/4)

Yâd etme benimle bile yârı deyu durmuş
Ferhâd gibi tîşe çeker dağa benefşe (82/4)

Hayâlî

Ferhâd gibi tîşe-i gonçe ile efendi
Kasd eyledi kühsârı gelüp kaza benefşe (424/3)

Mostarlı Ziyâ

Mecnûn gibi bulımadı Leyli ile kurbet
Sa'y idüb iremez gül-i gül-zâra benefşe (K/10)

‘İsâ nitekim sûzen ile çıkdı semâyâ
Ol resme çıkar kulle-i kühsâra benefşe (K/11)

Leylî saçuñun ‘ışkı ile taglara düşmiş
Mecnûn gibi âşufte vü âvâre benefşe (K/20)

Ah eyledi kim çıkdı dütünü tepesinden
Yakub cigeri bencileyin nâra benefşe (K/25)
Necâtî Bey

Ferhâd mıdur kim eline tîşesin aldı
‘Azm itdi yine kulle-i kühsâra benefşe (K/6)

Gömgök delüdü Leylî saçuñ fikri ile kim
Mecnûn gibi düşmüş yine taglara benefşe (K/20)
Revânî

Menekşenin uzuv ve tanınmış kişilere benzetilen beyitlerinin yanı sıra eşya ve hayvanlara da çeşitli özellikleriyle benzetilmiştir. Bu benzetişlerle ilgili seçilen örnek beyitler ise şöyledir:

Duhânı olsa âh-ıla caceb mi
Ki çışk odınadur micmer benefşe (K/11)

Reyâhînuñ degülse mâteminde
Göge nişe boyar miccer benefşe (K/25)

Reyâhîn pây-bûsuña gelürler
Olara olmuş uş reh-ber benefşe (K/33)
Ahmedî

Zülfün yüzüne saldı kırışmeyle dedi kim
Kim gördü k'ola Ka'benin estârı benefşe (K/15)
Ahmed Paşa

Sahn-ı çemene gelmedi ol serv-i dil-ârâ
Başına kara bağladı bîçâre benefşe (321/1)
Fasîhî

Billâhi Hayâlî gibi Şâhım nice benzer
Yelken toruda bir yakası çâke benefşe (41/5)
Hayâlî

Bâga sakın ey kebk-i derî itme güze
Bâl u per ile benzedi şeh-bâza benefşe (424/4)

Mostarlı Ziyâ

Olmış harem-i hâss-ı şefâ' atda Rızâyâ
Her subh u mesâ bende-i dergâh benefşe (115/6)

Neccârzâde Rızâ

Tâ mahşer-i gülşende sunuldu kara defter
Mahzûn oluban döndi güneş-gâra benefşe (K/12)

Har-guş gibi gözi açuk uyhuya varmış
İrmezse ne tañ devlet-i bîdâra benefşe (K/16)

Âşüfte olup sünbül-i dildâra benefşe
Yüz yire kodı derd ile bîçâre benefşe (K16)

Necâtî

Geh rişte-be-pây bir megesdür
Geh şekl-i hümâdadur benefşe (N/2)

Tecellî

Ne yüz karasıyla hatuña öyküne-bildi
Gömgök delüdü var-ısa dîvâne benefşe (168/2)

Vusûlî

Sonuç

İnsanlık tarihi kadar eski, hatta belki daha eski sayılabilecek çiçeklerin varlığı beraberinde bir çiçek kültürünü getirmesini kaçınılmaz kılmıştır. Çiçeklerin sembolleşmesinden ve edebiyatta yer almasından daha doğal bir şey olamaz. Menekşe de hem bir sunum çiçeği olarak hem de farklı özellikleriyle edebiyatın da en kullanışlı sembol çiçeklerinden biri olmuştur. Özellikle İran mitolojisinin etkisinde kalan Klasik Türk Şiiri şairleri, menekşeyi bir sembol olarak bilhassa İran efsanelerindeki anlamlarıyla eserlerinde kullanmışlardır. Tasavvuf edebiyatının da vazgeçilmez sembollerinden olan menekşe, bazen bir uzuv olarak bazen bir karakter olarak bazen de bir nesne olarak şiirde yer almıştır. Bu çalışmada 110 Divân taranmış olup içlerinden menekşe redifli şiir yazmış olan 13 şair ve bu şiirleri incelemeye esas alınmıştır. Değerlendirilen şiirler, 4 kaside, 1 na'at ve 14 gazelden ibarettir. Araştırmalar sonucunda şiirde kullanılan, menekşenin sembolik özelliklerine ait açıklamalar yapılarak beyitlerden uygun örnekler açıklamaların altında gösterilmiştir. Menekşenin kullanım alanı hem çok farklı hem de çok fazladır. Örneklerde de görüldüğü gibi menekşe en çok

sevgilinin uzuvlarını sembolize etmektedir, arkasından yine en çok âşık ve âşığın özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Nesne ve doğal olaylardaki rolü ise daha çok kokular ve koku yaymaya yarayan buhurdan, başörtü ve Kâ'be'nin örtüsü gibi eşyalar olarak sembolize edilmektedir.

Örnek olarak kullanılan beyitlerde de görüldüğü üzere, ilk sırada menekşe, sevgilinin yüzü ve yüz hatları olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de rengi ile çemende rahatlıkla seçilebilmesi, yere dönük olması ile utangaçlığı dikkat çekmektedir. Bazen de kıskançlıktan yüzünün rengi kararmıştır, bu aynı zamanda hasta olmasının da bir göstergesidir. Yüz, rûy, rûh, hat, hâl gibi sevgilinin yüzüne güzellik katan bütün ögeler birlikte anılmaktadır. Yine ayva tüyleri ile sevgilinin gençliğine gönderme yapılmaktadır. Sevgilinin güzellik unsurlarından ikinci sırayı sevgilinin saçı almaktadır. Saç ile beraber kokusu ve koku yayıcı olarak ta bilhassa sabâ rûzgârı birlikte kullanılmıştır. Yerin kulağı olması hasebiyle menekşenin kulağa benzetilmesi ve bu benzerlikle ilgili beyitler üçüncü sırayı alır. Menekşe aynı zamanda iyi bir dinleyicidir de bazen de söz dinlemezse sabâ rûzgârı menekşenin kulağını bükerek karartır. Menekşenin uzuv olarak kullanılması dışındaki benzetmeler daha az bulunmaktadır. Eşya olarak ise menekşe en çok tütsü kabına (micmer) benzetilmektedir, kokusu ile misk ve amberden daha üstün olduğu iddia edilmektedir. Sevgili dışında menekşenin üstlendiği asıl rol âşık rolüdür. Bazen Ferhat, bazen de Mecnun olarak karşımıza çıkar. Hepsinin ötesinde menekşe ebedî âşıktır, bu haliyle en çok tasavvufî şiirlerde görülür.

Müstakil beyitler ile birlikte alındığında oldukça hacimli bir yazı ortaya çıkacaktır. Bu nedenle ender kullanımlar elenerek seçilen şiirlerden en çok temsil ettiği ögeler ele alınmıştır. Mümkün olduğunca çok beyit ile de örnek verilmeye çalışılmıştır.

Kaynakça

- Akdoğan, Yaşar, *Ahmedî Divanı*, e- kitap, www.kultur.gov.tr
- Avşar, Ziya, *Revânî Dîvânı*, e- kitap, www.kultur.gov.tr
- Ayvazoğlu, Beşir, (2013), *Güller Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Bayram, Yavuz, (2007), *Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler*, Turkish Studies Volume 2/4, 209-218.
- Deniz, Sebahat, (2005), *Tecellî ve Divanı, Yeni Zamanlar Dağıtım*, İstanbul.
- Diñç, Muhittin, (2002), *İç Anadolu Bölgesi 'ndeki Viola L. (Menekşe) Cinsinin Revizyonu*, Doktora Tezi, Konya.
- Erhat, Azra, (2001), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Ersoy, Ersen, *II. Beyazıt Devri Şâirlerinden Münîrî Hayatı, Eserleri ve Divânı (İnceleme-Tenkitli Metin)*, e- kitap, www.kultur.gov.tr
- Ersoylu, Halil, (2013), *Cem Sultan 'ın Türkçe Divanı*, TDK, Ankara.
- Goody, Jack, (2010), *Çiçeklerin Kültürü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gökalp, Halûk, (2001), *Fasîhî Divânı: İnceleme-Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Grimal, Pierre, (2012), *Mitoloji Sözlüğü*, Kabalcı, İstanbul.
- Gürgendereli, Müberra, *Hasan Ziyâî (Mostarlı Ziyâî) Dîvânı*, e- kitap, www.kultur.gov.tr
- Kahraman, Seyit Ali, (2015), *Şükûfenâme, Osmanlı Dönemi Çiçek Kitapları*, İBB, İstanbul.
- Koçal, Abdullah, (1992), *Ahmed Paşa Divânı*, Akçağ, Ankara.
- Özdemir, Mehmet, (1999), *Neccâr-zâde Rızâ Divânı 'nın Edisyon Kritiği*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Pala, İskender, (2003), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M, İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihad, (1992), *Hayâlî Beg Divânı*, Akçağ, Ankara.
- Tarlan, Ali Nihad, (1992), *Necâtî Beg Divânı*, Akçağ, Ankara.
- Taş, Hakan, *Vusûlî Divânı (İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin)*, e- kitap, www.kultur.gov.tr
- Ünver, A. Süheyl, (2007), *Türk Süsleme Sanatçıları Müzehhipler, c.I, II*, İşaret Yayınları, İstanbul.
- Yenikale, Ahmet, *Ahmet Nâmî Dîvânı ve İncelemesi*, e- kitap, www.kultur.gov.tr

MODA İLLÜSTRASYONUNDA ART DECO ETKİSİ

Nihan Akdemir

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Öğretim Üyesi

nihan.akdemir@kemerburgaz.edu.tr

Öz

Bu makalede Art Deco'nun moda illüstrasyonuna etkisi üzerine bir araştırma yapılmıştır. Çalışmada ilk olarak moda illüstrasyonunun kısa tarihçesine yer verilmiş, ardından Art Deco kavramından, döneminden ve stil özelliklerinden bahsedilmiştir. Art Deco'nun etkin olduğu dönem içerisinde yapılmış moda illüstrasyonlarından örnekler sunulmuştur. Ayrıca bu örnekleri yapan moda illüstratörlerine de değinilmiştir. Sanattan mimariye kadar geniş bir yelpazede etkisi gözlemlenen bu akımın, moda illüstrasyonu üzerinde de etkisinin olup olmadığı, verilen örnekler üzerinden saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda İllüstrasyonu, Art Deco, Etkileşim, Moda İllüstratörleri

Art Deco Influence on Fashion Illustration

Abstract

In this article, an investigation has been done on the influence of Art Deco on fashion illustration. Brief historical information of fashion illustration has been given at first. And then the notion, the effectual period and the style properties of Art Deco have been examined. Some fashion illustration examples which were from similar period with the active period of this art movement have been provided. Fashion illustrators who have made these illustrations are also evaluated. The effect of this trend, which is observed in a wide range from art to architecture, on fashion illustration has been studied to determine through these given samples.

Keywords: Fashion Illustration, Art Deco, Interaction, Fashion Illustrators

Giriş

Bu metnin amacı basit bir soruya cevap bulabilmektir: Art Deco'nun moda illüstrasyonuna etkisi olmuş mudur? Bahsedilen 'etki' bu akımın kavramsal içeriğinden öte stil özelliklerini içermektedir. Dolayısıyla 'Art Deco Stili' nasıldır ve bu stili moda illüstrasyonlarında görebilmekte miyiz sorularından yola çıkmıştır.

Yenilikçi ve çağdaş bir akım olarak bilinen ve özellikle tasarım ile ilişkilendirilen Art Deco'nun, moda illüstrasyonu ile kurduğu ilişkiyi

anlayabilmek için öncelikle bu iki kavrama (moda illüstrasyonu ve Art Deco) değinilecektir. Sonrasında, seçilen moda illüstrasyonu örneklerinde Art Deco stilinin izlerini aramak, amaçlanan cevabı bulmak açısından daha sağlıklı olacaktır. Elbette ki geçmişten günümüze sayısız illüstratörün yapmış olduğu sayısız moda illüstrasyonu vardır. Fakat incelenecek örnekler seçilirken dönemsellik yaklaşımı esas alınmıştır. Yani örnekler, Art Deco'nun kendini hissettirmeye başladığı 1915'lerden, 1925'te Paris'te düzenlenen 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' (Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi) isimli sergiye eş zamanlı olarak yapılmış moda illüstrasyonlarından seçilmiştir. Ki bu serginin 1915 yılında açılması planlanmış, fakat 1. Dünya Savaşı sebebiyle ertelenmiştir. Dolayısı ile 1915-1930 yılları arasındaki illüstrasyonlar araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Tabii ki Art Deco'nun zirve noktasına ulaştıktan sonraki etkisi (diğer tüm akımlarda da olduğu gibi) geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. 1960'dan sonra yeniden gündeme gelerek yorumlandığı da bilinmektedir. Fakat bu çalışmada akımın yaklaşık olarak başladığı ve en etkin olduğu dönem aralığının temel alındığını belirtmek yerinde olacaktır.

Moda İllüstrasyonunun Kısa Tarihçesi

Moda illüstrasyonu; üretim ile ilgili, dikiş kup gibi detaylar içermeyen, artistlik moda çizimi anlamında kullanılan bir terimdir. Üretilmesi düşünülen giysi tasarımlarının fikir olarak sunulmasının, basılı medyada yer alacak görsellerin resmedilmesinin ya da defilelerde izlenen giysilerin hızlı bir şekilde kâğıda aktarılmasının bir yoludur.

Modanın iki boyutlu görsel şeklinde sunulmasının ilk yolu olan moda illüstrasyonunun tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. 15. Yüzyılda İtalyan sanatçı Pisanello'nun (1395 – 1455) yaptığı çalışmalar moda illüstrasyonunun ilk örnekleri olarak düşünülmektedir (Resim 1). 17.yüzyılda detaylı ve tanımlayıcı kabartmalar yapan Prag doğumlu sanatçı Wenceslaus Hollar'ın (1607-1677) ve Fransız sanatçı Abraham Bosse'nin (1602-1676) gravür çalışmalarının da moda illüstrasyonunu açısından önemli olduğu düşünülmektedir (Resim 2-3). İlk gravür moda görsellerinin ise 1759 yılında The Lady's Magazine adlı dergide kullanıldığından bahsedilmektedir. (Morris,2006: 82, Sordi, 2015). Ne yazık ki 1759 yılına ait görsel bulunamamıştır. Fakat The Lady's Magazine dergisinin 1831 yılının Nisan sayısında yayınlanan gravür moda illüstrasyonlarına ait bir görsel Resim 4'te sunulmuştur.



Pisanello, Cavaliere e dama, 1433-1438 ca (Museo Condé, Chantilly).

Resim 1



Resim 2



Resim 3

Resim 1. *Pisanello*'a ait çalışma, 'Cavaliere e Dama-Kavalye ve dam', tahmini yılı 1433-1438

<http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=rosa-genoni-1867-1954-2#> adresinden 8 Ağustos, 2015'te alınmıştır

Resim 2. *Wenceslaus Hollar*'a ait çalışma, 'Winter-Kış', 1643

<http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/aug/31/wenceslaus-hollar-winter> adresinden 8 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 3. *Abraham Bosse*'e ait çalışma, 'Woman Holding a Fan-Eğlenen Kadın', 1629

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/387576> adresinden 8 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 4. *The Lady's Magazine* Dergisinden gravür moda illüstrasyonu, Nisan 1831 <http://www.vogue.it/en/encyclo/fashion/i/fashion-illustration> adresinden 8 Ağustos 2015'te alınmıştır



1890'lı yılların başında, Art Nouveau tarzında kıvrık, hareketli, dalgalanan çizgiler ve detaylı desenlerle posterler hazırlayan Alponse Mucha'nın çalışmalarının ve Charles Dana Gibson'ın mürekkep ve kalem kullanarak yaptığı çalışmalarının, 20. yüzyıl öncesi moda illüstrasyonu açısından önemli örnekler olduğu

söylenmektedir (Morris, 2006: 82).

Sanatçıları kendi tasarımlarını çizimle betimlemeleri için görevlendiren Paul Poiret'in 1908'de 'Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Irebe' (Paul Irebe Paul Poiret'in Elbiseleri ile Tanıştı) ve 1911 yılında 'Les Choses de Paul Poiret vues par George Lepape' (George Lepape Paul Poiret'in Şeylerini Gördü) isimlerinde çıkartmış olduğu iki moda kataloğu ise, moda illüstrasyonu için adeta

bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü Poiret'in bu girişimi diğer moda evleri tarafından da takip edilmiştir. Katalogların beğeni toplaması magazin dergilerinin de dikkatini çekmiştir (Stephenson,1981: 3, Mackrell, 1997: 158, Alvarez, 2012.). Böylece Georges Lepape, George Barbier, Erté, Baks, André Marty, Magnin, Etienne Drian gibi başarılı illüstratörlerin kataloglar ve dergiler için yaptıkları çalışmalarla, moda illüstrasyonu en parlak ve en popüler dönemlerinden birini yaşamıştır.

1929 yılında Amerika'da başlayan ve sonrasında tüm Avrupa'yı etkileyen ekonomik krizin (Büyük Buhran) yaşandığı döneme ve moda fotoğrafçılığının yükselişe geçmesine rağmen dergilerdeki moda illüstrasyonları hâlâ son moda hakkında bilgi veren öncelikli yerini korumuştur (Mackrell,1997: 171). 1930'larda Vogue için çalışmaya başlayan René Bouët-Williaumez ve Christian Dior'un 'New Look' reklamlarını yaratan kişi olarak bilinen René Gruau ile moda illüstrasyonu gelişmeye devam etmiş ve reklam sektörü ile ilişkisi artmaya başlamıştır. Plaisir de France Dergisi ve Nestlé'nin reklamları için illüstrasyonlar yapan, ayrıca 1938 yılında Vogue için çalışmaya başlayan René Robert Bouché ile moda illüstrasyonu sadece moda evleri tarafından değil, tüketim sektöründeki markalar tarafından da tercih edilen bir alan olmaya başlamıştır (Packer,1989: 102-165, Morris, 2006: 87).

1960'larda Eric ve Bouché gibi önemli illüstratörlerin ölümü ve onların yerine geçenlerin devamlılığının sağlanamaması ayrıca birtakım editörlük politikaları illüstrasyonun fotoğrafa karşı zayıflamasına neden olmuştur (Drake,1987: 7). Fakat defilelerde (catwalk) henüz fotoğraf çekilmesine izin verilmemesinden dolayı moda illüstrasyonu bir süre daha gündemde kalmıştır. Örneğin Bobby Hillson defilelerdeki giysilerin illüstrasyonları yapılarak Vogue'da basılmasını sağlamış bir moda illüstratördür (Moyer, 2011). Moda illüstrasyonu eski popülerliğini yitirmiş olsa dahi 1960'lardan sonra da, pop art etkisinde çalışmalar yapan Antonio Lopez'in çalışmalarıyla, Valentino Couture'nin reklamları için illüstrasyonlar yapan Tony Viramontes'in çalışmalarıyla ayrıca Stella McCartney'in reklam kampanyalarının illüstrasyonları yapan David Remfry'in çalışmalarıyla, var olmaya devam etmiştir (Drake,1987: 7-8, Morris, 2006: 90).

1980 sonrası değişen ve gelişen sanat ortamı (sanat yaratımlarındaki malzeme çeşitliliği ve bunların kullanım özgürlüğü, sanatın sayısal ortama da taşınması gibi) moda illüstrasyonunu da etkilemiştir. Zoltan'ın malzeme kullanarak yaptığı kolaj etkisindeki moda illüstrasyonları, Rounthwaite'in Levi's reklamları için yaptığı illüstrasyonlarda vektör tabanlı bilgisayar programlarını kullanması, moda illüstrasyonunun çağın getirdiği değişim ortamı ile paralel gelişim içerisinde olduğunu göstermektedir.

Günümüzde ise moda illüstrasyonu, gerek reklam sektöründeki kullanımıyla gerek moda tasarımının ve giyim sektörünün bir parçası olarak, geçerliliğini sürdürmektedir.

Art Deco

Art Deco; büyük ölçüde 1920’li ve 1930’lu yıllarda etkinlik göstermiş, modern ve dekoratif sanatların bir karışımı olan, adını 1925 yılında Paris’te düzenlenen uluslararası sergiden almış bir akımdır. Farklı kaynaklardan etkilenmiş eklektik bir akım olan Art Deco’dan; mimarlıktan zanaat ürünlerine, dokuma ve giysi tasarımından mobilyaya, gündelik kullanım ve süs eşyalarından sanatın pek çok disiplinine dek uzanan geniş bir alanda ‘stil-ülup’ olarak bahsedilebileceği de kabul edilmektedir.

Art Deco; 1850’lerde İngiltere’de görülen, sanat ve zanaat ayrımına son verip endüstrileşmenin karşısında el emeğine dayanan üretimi canlandırmayı amaçlayan Art and Craft hareketinin fikirlerini benimseyen Art Nouveau’nun (1890-1905 arasında Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşmış) bir devamı niteliğinde görülmüştür (Yılmaz,2009). Şunu da belirtmekte fayda var; bazı kaynaklar Art Deco’nun Art Nouveau’nun zıttı olduğunu, devamı niteliğinde olmadığını da belirtmektedir. Fakat benzerlik ya da zıtlık konusunu bu yazıda irdelemek, esas konunun dağılmasına sebebiyet verebileceğinden dolayı detaylandırılmamıştır. Duncan’ında belirttiği üzere aslında Art Deco karmaşık bir olgudur. “Art Deco teriminin tam anlamı ile işaretlediği anlamın içeriği arasında devam eden bir tartışma söz konusudur. Art Deco, sadece Art Nouveau’nun tam karşıtı olarak görülmez, ama birçok yönden onun uzantısı olarak görülür. Özellikle serbest süsleme, yüksek kalitede işçilik ve ince malzeme kullanımı açısından...” (Duncan, 1997:216).

Bazı tarihçiler Art Deco’yu Modernizmin erken bir türü ya da biçimi olarak da yorumlamaktadırlar (Keser, 2009: 49). Art Deco’nun Bauhaus, De Stijl gibi olguları dışlamadığını düşünen (Klein ve Diğerleri 1991: 288) ise: “Modern hareket (Modern Movement) ve Art Deco arasında üst üste örtüşme vardır. Bazen bir ismin hangisine yakın olduğu belli değildir. Ciddi, kuru geometri ile Rokoko taşkınlığı arasında gidip gelen bir çerçeve içinde kimin nerede durduğunun belli olmadığı adlar ve ürünler söz konusudur” demektirler. “Başka bir deyişle, Art Deco Modern Hareket’i biçimsel olarak kabul eder, ancak onun kuramsal derinliği ile ilgilenmez” (Polatkan ve Özer,2006).

Bu yazının amacı doğrultusunda Art Deco’nun kavramsal içeriğinden çok, etkilendiği kaynaklar önem taşımaktadır. Çünkü bu kaynaklar kuşkusuz ki akımın stiline yansımış ve stil özelliklerini çeşitlendirmiştir. İlk başlarda Diaghilev’in ‘Balet Russes-Rus Balesi’ isimli eserinden etkilenen Art Deco, stilistik referanslarını içeriğinde Mısır medeniyeti, Aztek ve Mayalar, Fütürizm, Konstruktivizm, Kübizm gibi sanat akımları, popüler kültür, dekoratif formlar ve geometrik soyutlama gibi öğeler bulunan çok geniş bir yelpazeden almıştır ve dolayısı ile oldukça eklektik bir yapıya sahiptir (Şen, 2011, Kerr:2012,14-15). Fakat “tümünden soyutlama ve saf geometrik soyutlamayı içermek Art Deco’da söz konusu değildir” (Klein ve Diğerleri, 1991: 288). Ayrıca Art Deco, Doğu

kaynaklı motif ve ürünlere ait her türden egzotizmi, yeni sinemaları ve eğlence mekânları da dâhil olmak üzere pek çok kaynağı barındırmaktadır (Hillier ve Escritt, 1997: 239).

Elbette ki eklektik bir olgu için, kesin hatlarla çizilmiş, net bir stilden bahsetmek de kolay değildir. Dolayısı ile sonraki bölümde Art Deco stili, moda illüstrasyonlarında ki etkisini daha net saptaya bilmek amacıyla, esinlendiği alanlarla beraber detaylandırılacaktır.

Art Deco Stili ve Bunun Moda İllüstrasyonlarındaki Yansıması

Art Deco stili genel olarak; geometrik, floral (çiçekli), çizgisel, sade görünen ama detaylar barındıran, primitif anlatımla yakalanmış düzlemsellik barındıran özellikler taşımaktadır. Lüks hissini uyandıran dekoratif motiflerin sıklıkla kullanıldığı bu stil, etkilendiği yelpazedeki öğelerin karmasından oluşmuş bir eğilim gibidir.

Fransa menşeli Art Deco, 1909 yılında Paris Chatelet Theatre’da gerçekleşen, kostümleri genellikle Baks ve Benois tarafından hazırlanan, Ballets Russes-Rus Balesi isimli gösterinin parlak renklerinden ve kostüm tasarımlarından oldukça etkilenmiştir. Ballets Russes’in kostümlerindeki renk paleti oldukça zengindir. Renkler tek düzlem üzerinde geometrik ve stilize motiflerle kaynaşmıştır. Yani yüzeyde canlı tek bir rengin kullanımından ziyade farklı renklerin bir araya gelişi söz konusudur. Doğu’nun oryantal esintisini tasarımlarda görmek mümkündür (Resim 5). Bu bağlamlarda; canlı renklerin, oryantal motiflerin, tiyatrosal görüntülerin Art Deco stiline parçaları olduğu söylenebilir. Ayrıca akrobasi ve dans hareketleri yapan kadın figürleri de Ballet Russes’in etkisinden dolayı da sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin Resim 6’daki Theo Vos’un Art Deco porselen heykelinde bu etki görülebilmektedir.

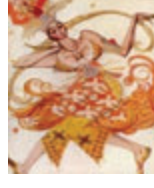
Bu verilerin ışığında, Leon Baks’ın 1919 yılında yapmış olduğu Resim 7’de yer alan illüstrasyonunun; oryantal motiflerin, canlı renklerin ve dans eden figürün tiyatrosal bir atmosfer içinde kullanılmasından dolayı, Art Deco’nun stil özelliklerini barındırdığı söylenebilir. Aynı şekilde Art Deco’nun başarılı temsilcisi olarak görülen Georges Barbier’in 1923 yılına ait arka fonda düz çizgileri kullandığı illüstrasyonunda da benzer etkileri görmek mümkündür (Resim 8). Harper’s Bazar dergisinin Ocak, 1923 sayısının kapak illüstrasyonunu yapan Erté’ye ait Resim 9’da da, oryantal bir etki çerçevesinde figüratif aynı zamanda çizgisel bir anlatımın söz konusu olduğunu görebilmekteyiz.



Resim 5



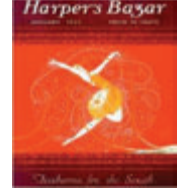
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9

Resim 5. *Ballets Russes-Rus Balesi*'ine ait kostümler, *Victoria & Albert Müzesi, Londra*

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/diaghilev-and-the-ballets-russes/> adresinden 11 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 6. *Theo Vos, 'Ballerina-Balerin', 1927, Art Nouveau ve Art Deco Müzesi, İspanya* <http://informadik.blogspot.com.tr/2015/01/art-deco.html> adresinden 11 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 7. *Leon Bakst, 1919* <http://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1252-view-1910s-profile-leon-bakst-2.html#photo> adresinden 13 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 8. *Georges Barbier, 1923*

<http://houseofretro.com/wp-content/uploads/2013/03/GeorgeB27aa.jpg> adresinden 13 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 9. *Erté, 1923* <https://globallipstick.files.wordpress.com/2013/02/ertc3a9-bazar2.jpg> adresinden 13 Ağustos 2015'te alınmıştır

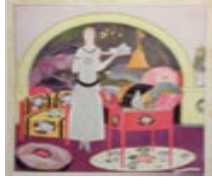
Ayrıca Ballet Russes'in canlı renk kullanımı ve oryantallik dışında, Art Deco'da çiçek, böcek, hayvan motiflerinin primitif bir ifade ile kullanılmasına da etkisinin olduğu belirtilmektedir (Melter ve Elffers: 1991, 412). Auguste H. Thomas'ın 1921 yılında çıkarttığı ve içerisinde Art Deco stilinde tekstil desenlerinin yer aldığı katalogundaki çalışmalara baktığımızda stilize edilmiş hayvan figürlerini, çiçekleri, asma ve üzümleri görebilmekteyiz (Resim 10-11). Özellikle çiçek ve üzüm motiflerini Art Deco stilinde çok fazla kullanılmıştır. Umberto Brunelleschi, *Le Style Moderna* adlı dergide yayınlanmış illüstrasyonunda, naif çizgilerle stilize edilmiş çiçek motiflerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Derinlik etkisini primitif bir yaklaşımla yakalamıştır (Resim 12). Helen Dryden'in *Vogue Nisan 1919* sayısının kapağında yer alan illüstrasyonunda da çiçeklerin detaysız çizgilerle resmedildiği bir kompozisyon görmekteyiz (Resim 13). Barbier 1922 yılına ait çalışmasında, asma ve üzümü genel kompozisyon içerisinde dekoratif bir şekilde kullanmıştır. Stilize edilmiş çiçeklere ise bayan figürlerinin giysilerinde yer vermiştir. Mekân betimlemesinde geometrik çizgilerle resmedilmiş kolanları ve duvarları, zeminde ise damalı yüzeyi kullanmıştır (Resim 14). Bu üç illüstrasyon örneğinin de, çizgisel karakterlerinden ve belirgin motiflerin kullanımından dolayı Art Deco'nun stilistik özellikleri barındırdıklarını söylemek mümkündür.



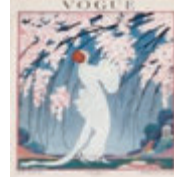
Resim 10



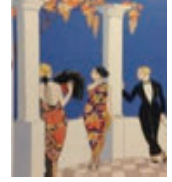
Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14

Resim 10. *Auguste H. Thomas, 1921*

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/591870> adresinden 17 Ağustos, 2015'te alınmıştır.

Resim 11. *Auguste H. Thomas, 1921, Melter ve Elffers, 1991 s. 411*

Resim 12. *Umberto Brunelleschi, Le Style Moderna, tahmini 1925, Kerr, 2012 s. 105*

Resim 13. *Helen Dryden, Vogue, Nisan 1919*

<http://www.vogue.co.uk/magazine/archive/issue/1919/April> adresinden 17 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 14. *Georges Barbier, 1922, Kerr 2012, s. 79*

Art Deco'yu biçimsel olarak etkilemiş olan Kübizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm soyutlama anlayışına sahip, nesnelere belli bir dinamizmin içinde yansıtmayı amaçlamış sanat akımlarıdır. Bu durum Art Deco'da sıklıkla görülen stilize edilmiş nesnelere çizgisel ve geometrik biçimlerde kaynağı olmuştur. Örneğin Azteklerin ve Mayaların tapınaklarından etkilenen Art Deco'da, bunları anımsatan katmanlı bir mimari yapı, Konstrüktivizmin geometrik ve dinamik etkisiyle karşımıza çıkabilmektedir. Mesela bir maya piramidi, Tatlin'in 1919-1921 yıllarında yapmış olduğu 3. Enternasyonal Anıtı ve Art Deco mimariye örnek olarak gösterilen 1929 yılında Chicago'da mimar Burnham kardeşler tarafından yapılan Carbide ve Carbon Binası arasındaki biçimsel benzerlik gibi (Resim 15-16-17). Ayrıca Léon Bénigni'nin 1928 yılında Femina Dergisinde yayınlanan illüstrasyonunda, arka planda pencere manzarası olarak benzer Art Deco mimarisini kullandığını görmekteyiz. (Resim 18).



Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18

Resim 15. *Maya piramidi*, <http://resimarama.net/dunya-ustundeki-tarihi-eserler/maya-piramidi.html> adresinden 12 Ağustos, 2015'te alınmıştır

Resim 16. *Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı*, *Antmen*:2012,s.102

Resim 17. <http://informadik.blogspot.com.tr/2015/01/art-deco.html> adresinden 12 Ağustos, 2015'te alınmıştır

Resim 18. *Léon Bénigni, Under The Eyes of New York Skyscrapers- New York Gökdelenlerinin Gözleri Altında*, *Femina*, 1928, *Kerr*,2012 s. 121

Art Deco'nun etkilendiği Fütürizm bilindiği üzere hıza ve harekete yönelik ilgisi olan bir akımdır. Işık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olgular, aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölünerek ifade bulmuştur. 1914lerde Fütürizmin öncü isimlerinden Giacomo Balla'nın fütürist erkek giyim tasarımlarındaki geometrik ve soyuta yönelen dinamik etkiyi, Art Deco tarzında kumaş desenleri hazırlayan Madame de Andrada'nın Paul Dumas için yaptığı çalışmada görmek mümkündür (Resim 19-20). Charles Martin'in 1920lerde yaptığı 'Evening Wedding on the Balcony-Balkonda Gece Düğünü' adlı illüstrasyonunda da iç içe geçmiş renk ve geometrik biçimlerin dinamik bir etki ile yüzeyde oluşturduğu kompozisyonunu görmekteyiz (Resim21). Ayrıca Andrada'nın desenindeki kıvrık çizgiler Martin'in çalışmasındaki balkonda ve kadın figürünün eteğinde de yer almaktadır. Aslında Martin'in çalışmasındaki figürleri figür olarak değil salt geometrik lekeler olarak görürsek, Andrada'nın çalışması ile benzer bir soyut yüzey yakalamakta mümkündür. Rojon adıyla bilinen Ferodor Stepanovich Rojankovsky'in çalışmasında da bir dinamizm söz konusudur. Özellikle illüstrasyonun üst yarısındaki figürün hareketi ve onun hareketini vurgulayan serbest çizgiler bu hissi yaratmıştır. Ayrıca aynı yüzey üzerinde üst üste yan yana yer alan lekesele etkiler, Andrada'nın çalışması ile benzer özelliklerdendir (Resim 22). İllüstrasyonların taşıdığı bu nitelikler Art Deco etkisinden bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır.



Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22

Resim 19. *Giacomo Balla, 1914,*

<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.tr/2011/02/giacomo-balla-il-giardino-futurista-and.html> adresinden 14 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 20. *Madame de Andrada, 1925, Melter ve Elffers, 1991 s. 410*

Resim 21. *Charles Martin, 'Evening Wedding on the Balcony-Balkonda Gece Düğünü', tahmini yılı 1920, Kerr, 2012 s. 60*

Resim 22. *Rojon, tahmini 1920, Kerr, 2012 s.57*

Çizgiye ve biçime odaklanarak yeni bir görsel dil yaratan Kübizm, Art Deco'da temsili gerçeklik noktasından uzaklaşan bir stilin oluşmasını sağlamıştır. Bu durum da onu Art Nouveau'dan ayıran bir durum olmuştur. Art Deco'da, Kübizmde de olduğu gibi, yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine yüzeyin iki boyutluluğunu vurgulama eğilimi vardır. Bu da Art Deco tarzının bir parçası olan düzlemsellik kavramını yaratmıştır denilebilir. Ayrıca Kübizmin geometrik formları, Art Deco'nun da değişmez elemanları olmuştur. Picasso'nun 1909 yılında yaptığı 'Girl with Mandoline-Mandolinli Kız' isimli tablosu Kübizmin bir örneğidir (Resim 23). 1930 yılında Ruth Reeves'in mobilya için tasarladığı kumaş ise Art Deco'da Kübizmin etkisine örnek teşkil etmektedir (Resim 24). Vogue'un Aralık 1924 sayısının kapak illüstrasyonunu yapan Joseph B. Platt'ın çalışmasını ve yine Vogue'un Mayıs 1926 sayısının kapak illüstrasyonunu yapan Benito'nun çalışmalarını bu bağlamlarda değerlendirdiğimizde; ilk bakışta Art Deco etkisinin hissedildiğini söylemek mümkündür. Çünkü detaysız, yalın bir ifade dilinin kullanıldığı bu iki kapak çalışmasında da düzlemselliği, geometrik formları net bir şekilde görebilmekteyiz (Resim 25-26).



Resim 23



Resim 24



Resim 25



Resim 26

Resim 23. *Picasso, Girl with Mandoline- Mandolinli Kız, 1909*

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/cubism/images/PabloPicasso-Girl-with-Mandolin-Fanny-Tellier-1910.jpg> adresinden 16 Ağustos, 2015'te alınmıştır

Resim 24. *Ruth Reeves, Figures with Still Life- Natürmort Figürler, 1930*

<http://collections.vam.ac.uk/item/O67229/figures-with-still-life-furnishing-fabric-reeves-ruth/> adresinden 16 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 25. *Joseph B. Platt, Vogue Aralık 1924*

<http://www.vogue.co.uk/magazine/archive/issue/1924/December> adresinden 16 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 26. *Benito, Vogue Mayıs 1926,*

<http://www.vogue.co.uk/magazine/archive/issue/1926/May> adresinden 16 Ağustos 2015'te alınmıştır

Kasım 1922’de Howard Carter’in, Mısır Kralı Tukankhamun’un Mezarını keşfetmesi eski medeniyetlere özellikle Mısır Medeniyetine karşı ani ve aşırı bir ilgi yaratmıştır. Bu durum Art Deco’nun olağan bir parçası olan Mısır tarzının oluşmasına neden olmuştur. Mobilyadan aksesuarlara, grafik tasarımdan moda ve mimariye kadar hemen hemen her alanda bu etki görülmüştür. William Van Alen’in 1928 yılında New York’ta inşasına başladığı Chrysler Binası bu etkiyi taşıyan Art Deco mimarının bir örneğidir (Şen, 2011, Kerr:2012, 15) (Resim 27). Art Deco’da; Mısır motiflerinin, lotus çiçeğinin, hiyerogliflerin ve piramitlerin esintisini taşıyan stilize edilmiş geometrik formların ve şekillerin, ayrıca çizgisel hareketlerin süslemeci ama yalın bir yaklaşım ile sunulması söz konusudur. Tekrar eden objeler ve simetri ayrıca detayda komplike bütünde dingin bir görüntü, Art Deco’nun diğer stil özelliklerindedir. Resim 28’de yer alan Erté ‘ye ait illüstrasyon örneklerinde, öncelikle tema olarak Mısır medeniyetini anımsatan giyim öğeleri ve süslemeleri barındırmasından dolayı, Art Deco etkisinden söz etmek mümkündür. Ayrıca Art Deco stilinde yer alan simetri, Erté’nin çalışmalarında da görülmektedir. Aynı düzlem üzerinde tekrar eden görüntülerin yarattığı ritim duygusunu da aşağıda yer alan illüstrasyon örneklerinde hissedebilmekteyiz.



Resim 27



Resim 28

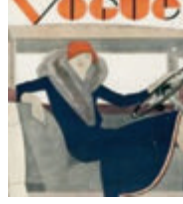
Resim 27. *Chrysler Binası ve bu binanın dekoratif asansör kapısı, New York*
<http://www.msxllabs.org/forum/mimari-eserler/370500-gokdelenler-chrysler-binasi-chrysler-building.html> ve
<http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim100/1920/t-1920.html> adreslerinden
 10 Ağustos 2015’te alınmıştır

Resim 28. *Erté’ye ait illüstrasyonlar*
<https://slowsoulburn.wordpress.com/2014/02/01/erte-20th-century-artdesign/>
 adresinden 13 Ağustos 2015’te alınmıştır

Art Deco’yu etkileyen noktalar değerlendirilirken dönemin sosyal durumu ve yaşam tarzı da önemlidir. Çünkü ‘Roaring Twenties-Kükreyen Yirmiler’ olarak adlandırılan dönem, savaş psikolojisinin geride bırakıldığı, teknolojik gelişmelerin hız kazandığı ve kadının toplumdaki pozisyonunun değişmeye başladığı periyoddur ve Art Deco ile aynı dönemlere denk gelmektedir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri’nde 1920 yılında

yürürlüğe giren anayasa değişikliği ile ülke genelinde kadınlara oy verme ve parlamento seçimlerine katılma hakkı tanınmıştır. İngiliz kadınları ise tam oy hakkını 1928 yılında almıştır. Ayrıca “bilindiği üzere sinema ve caz müziği özellikle Art Deco ile aynı dönemde popülerleşen iki estetik üretim alanıdır” (Polatkan ve Özer,2006). Müzik, sinema ve ekonomin canlanması gibi etkilerle artan eğlence hayatında, erkeklerin ve kadınların birlikte sosyalleşmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde ilk olarak Amerika’da Clara Bow, Louise Brooks gibi aktrislerin örnek olduğu ‘Flapper- Uçuşan’ kavramı, hayat ve giyim tarzı olarak tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Bu tarz; kokteyl içen, bisiklete binen, araba kullanan, partilerde eğlenen, her zaman son moda giysiler giyen kadının, ayrıca kadın ve erkeğin bir arada olduğu lüks bir hayatın simgesi olmuştur (Kerr:2012, 8-13). Dolayısı ile tüm bu durumların ve oluşumların Art Deco stilindeki modern atmosferin kaynağını oluşturmuş olması muhtemeldir. Akımın önde gelen temsilcisi Polanya’lı ressam, yaygın bilinen adıyla, Tamara de Lempicka’nın Resim 29’de yer alan çalışması, 1920lerin sosyal durumunun bir tabloda Art Deco stilince ifadesine örnek olarak gösterilebilir. Araba kullanan bir kadın ki bu Lempicka’nın kendisidir, dönem itibari ile resmin konusunun da modern olarak tanımlanması için yeterlidir hatta avangard olarak bile değerlendirilebilir. Bu bağlamlarda Art Deco stilindeki biçimsel özelliklerin modern kabul edilmesinin dışında, konu olarak da modernlik söz konusudur, demek yanlış olmayacaktır. Resim 30’da Georges Lepape’nin, Vogue’un Ocak 1925 sayısının kapağındaki illüstrasyonunda, otomobilinin önünde duran bir kadını betimlendiğini görmekteyiz. Konusu ve tarihi itibari ile bu çalışmanın Art Deco dönemine ait olduğunu söylemek mümkündür. Görüntünün bütünündeki yalın anlatımın ve otomobilde kullanılan geometrik formların Art Deco stilini yansıttığı söylenebilir. Ayrıca elbisede zikzak çizgilerin kullanımı, Art Deco stilinin başlıca ögesi olan zikzak çizgilerle örtüşmektedir. Resim 31’de yer alan Vogue Mart 1929 sayısının kapağındaki illüstrasyonda; otomobil kullanan bir kadın detaysız bir anlatımla betimlenmiştir. Düzlemsel bir görüntü vardır. Yani üçüncü boyut etkisi yaratılmamıştır ki düzlemsellik Art Deco’nun belirgin özelliklerinden biridir. Eğlence hayatında, erkeklerin ve kadınların birlikte sosyalleşmeye başladığı dönemi yansıtan André Edouard Marty’nin Gazette du Bon Ton’da 1921 yılında yayınlanan illüstrasyonunda, biçimsel özelliklerin Art Deco ile örtüştüğü görülmektedir (Resim 32) Çünkü bütünün geri planında, gösteri izleyenlerin oturdukları sandalyelerde stilize edilmiş çiçek motifleri fark edilmektedir. Sadelik ve lekesel etkiler çalışmanın genel kompozisyonunda

hissedilmektedir. Dolayısı ile bu çalışmaların 20lerin sosyal yapısını ve Art Deco'nun özelliklerini yansıttığı söylenebilir.



Resim 29

Resim 30

Resim 31

Resim 32

Resim 29. *Tamara de Lempicka, Otoportre, 1925*

http://informadik.blogspot.com.tr/2015/01/art-deco.html adresinden 12 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 30. *Georges Lepape, UK Vogue, Ocak 1925*

Resim 31. *Uk Vogue, Mart 1929*

İki resimde http://forums.thefashionspot.com/f81/art-deco-fashion-illustration-25551-4.html adresinden 14 Ağustos 2015'te alınmıştır

Resim 32. *André Edouard Marty, Gazette du Bon Ton, 1921, Kerr, 2012 s. 65*

Dönemin ruhunu yansıtan Georges Barbier'e ait Resim 33'de yer alan iki illüstrasyonda ise dans eden figürler görülmektedir. Sağdaki örnekte detaysız bir anlatım söz konusudur. Zeminde kullanılan damalı yüzey Art Deco ile bütünleşmiş bir biçimdir. Ayrıca arka planda hacimsiz olarak resmedilen sütunlar Art Deco mimarisini çağrıştırmaktadır. Soldaki çalışma da ise yine dans eden figürler Flapper etkisini yansıtmaktadırlar. Kullanılan damalı kumaş, ışık ve gölgenin etkisiyle üçüncü boyutun yaratılmadığı bir yüzey, Art Deco ile örtüşen noktalarıdır.



Resim 33. *Georges Barbier, 1920, Kerr, 2012 s. 56-84*

Sonuç

Moda illüstrasyonlarında Art Deco etkisinin araştırıldığı bu yazıda, on iki tane moda illüstratörüne ait, 1915-1930 yılları arasında yapılmış, toplam on sekiz adet moda illüstrasyonuna yer verilmiştir. Art Deco stilini oluşturan öğeler, stile etki eden kaynakların ışığında belirlenmiştir ve illüstrasyon örnekleri Art Deco stilinin karakteristik özellikleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu noktada; geometrik ve floral formlar, tekrar eden objeler motifler, çizgilerdeki ritim, simetri, düzlemsellik, yalın bir görüntü gibi stilin belirgin özellikleri incelenen on sekiz çalışmada da görülmüştür. Yalnız bazı örneklerin Art Deco'nun tüm özellikleri barındırırken bazılarının sadece birkaç özelliği taşıdığını da belirtmekte fayda vardır. Fakat genel olarak tüm örneklerde Art Deco'nun hissedildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısı ile mimariden moda, endüstriyel ürünlerden dekorasyona kadar geniş bir alanda etkili olan Art Deco'nun moda illüstrasyonuna da etkisinin olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Alvarez, V.(2012). *A Critical Approach to Paul Poiret*

<http://godsavedadaism.blogspot.com.tr/2012/05/critical-approach-to-paul-poiret.html> adresinden 15 Nisan 2015'te alınmıştır

Drake, N. (1987). *Fashion Illustration Today*. Londra: Thames and Hudson

Duncan, A. (1997). *Art Deco*. Londra: Thames and Hudson

Hillier, B., Escritt, S. (1997). *Art Deco Style*. Londra: Phaidon

Kerr, G. (2012). *Art Deco Fashion: Masterpieces*. United Kingdom: Flame Tree Publishing

Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Klein, D., McClelland, N., A., Haslam, M., (1991). *In the Deco Style*. Londra: Thames and Hudson

Mackrell, A.(1997). *An Illustrated History of Fashion: 500 Years of Fashion Illustration*. New York: Costume&Fashion Press

Melter, S., Elffers, J. (1991). *Textile Designs: 200 Years of Patterns for Printed Fabrics Arranged by Motifs, Color, Period and Design*. Londra: Thames and Hudson

Morris, B. (2006). *Fashion Illustrator*. New York: Abrams Studio

Moyer, G.(2011). *The Evolution of Fashion Illustration*.

<https://ginapress.wordpress.com/2011/11/29/history-of-fashion-illustration/> adresinden 2 Mayıs 2015'te alınmıştır

Packer, W. (1989). *Fashion Drawing in Vogue*. New York: Thames and Hudson

Polatkan, H. A., Özer, F. (2006). *Art Deco Mimarlığının Kavramsal İçeriği*. itüdergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım, Cilt:5, Sayı:1, 89-98

Stephenson, A.(1981). *Introduction to Fashion Illustrating*. New York: Fairchild Publications

Sordi, B. *Fashion Illustration*.

<http://www.vogue.it/en/encyclo/fashion/i/fashion-illustration> adresinden 6 Ağustos 2015'te alınmıştır

Şen, Ö. M. (2011). *Art Deco'nun Bitmeyen Etkisi*. Antik Dekor, 124, s.106-110

Yılmaz, N. (2009). *Tasarım Sanat mıdır?*

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=501> adresinden 9 Ağustos 2014'te alınmıştır

ORTAKÖY CAMİİ KEŞF-İ EVVEL DEFTERLERİ

Selman CAN

Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü

selmcan@gmail.com

Zeynep TUNÇ

Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,

Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

zeyneptunc__@hotmail.com

Öz

1848-1854 yılları arasında Sultan Abdülmecid döneminde inşa edilmiş olan Ortaköy Camii, Boğaziçi'nin silüetine damga vuran yapılardan biridir. Büyük Mecidiye Camii olarak da bilinen yapı hakkında bugüne kadar yapılan çalışmalar yeteri kadar arşiv belgeleri kullanılmadığı için eksik kalmıştır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde caminin ilk inşası için hazırlanan iki adet keşif defteri bize yapı hakkında detaylı bilgiler vermektedir. İlk defa bu çalışmada ele alınan defterlerde caminin çeşitli bölümlerine ilişkin tanımlamalar ve harcamalar ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Yapının en önemli sorunlarından birini oluşturan mimarı meselesi de defterlerde kayda geçen bu detaylardan aydınlığa kavuşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ortaköy Camii, Sultan Abdülmecid, Seyyid Abdülhalim Efendi, Keşif Defterleri, Osmanlı Arşivi.

First Construction Notebooks of the Ortaköy Mosque

Abstract

Ortaköy Mosque is one of the buildings that stamps Boğaziçi silhouette. It was built between 1848 and 1854 in the period Sultan Abdülmecid. The studies about the building which is also known as Büyük Mecidiye Mosque has limited information because of not using enough archive documents.

Two notebooks were prepared for the first construction of the mosque, obtained from Premiership Ottoman Archive; give us detailed information about

the mosque. These notebooks are firstly used in this investigation and they give information in great detail about defines of the various regions of the mosque. One of the most important problems of architecture of the building is clarified by using details in the notebooks.

Keywords: The Ortaköy Mosque, Sultan Abdülmecid, Seyyid Abdülhalim Efendi, Exploration Notebooks, Ottoman Archives

Giriş

Boğaziçi'nde, Ortaköy kıyısında denize çıkıntı yapan bir burun üzerine inşa edilmiş olan Ortaköy Camii diğer adıyla Büyük Mecidiye Camii, Sultan Abdülmecid adına inşa edilmiş bir selatin camiidir. 1848 yılında inşasına karar verilen yapı 26 Aralık 1854 Salı günü tamamlanmış, 29 Aralık Cuma günü padişahın katıldığı cuma selamlığının icrasıyla ibadete açılmıştır.¹⁵¹ Kare planlı, kubbe ile örtülü ana ibadet mekânı ve bu yapıya kuzeyden birleşen doğu-batı yönünde yerleştirilmiş hünkâr kasrı ve mektep binalarından oluşan yapı, kasrın birimleri içine yerleştirilmiş zarif minareleri ile Boğaziçi'nin en önemli tarihi mekânlarından birini oluşturur. (Çiz. 1-2) (Foto. 1-2)

19. yüzyılda devlet yönetimi Topkapı Sarayı'ndan ayrılıp Boğaziçi'nde Çırağan Sarayı'na taşınınca cuma selamlıkları için uygun bir caminin yapılması ihtiyacı doğmuş, uzun zamandır harap haldeki Mehmed Kethüda Camii'nin bulunduğu alan bir selatin cami yapımı için uygun bulunmuştur. Ortaköy deresinin denize ulaştığı ve zaman içinde dolan kıyı şeridinde, derenin ıslah edilmesiyle elde edilen alan üzerine inşasına karar verilen Ortaköy Camii'nin yapımı, Sultan Abdülmecid tarafından Osmanlı Devletinin mimari teşkilatı Hassa Mimarları Ocağı'nın devamı olan Ebniye Müdürlüğü'ne verilmiştir.

Hassa Mimarlar Ocağı'nın asli görevleri, başta padişahlar olmak üzere saray ve devlet ileri gelenlerinin yaptıracığı her türlü binanın planlarını hazırlamak ve hazırlanan planın keşfini gerçekleştirerek yapıyı inşa etmektir. Hazırlanan projeler yapının büyüklüğü ve önemine göre başmimar veya onun

¹⁵¹ Başbakanlık Osmanlı Arşivi (bundan sonra BOA şeklinde geçecek) MB. 49/88 11 R 1271

Bu belge 1 Ocak Pazartesi (1855) gününe tekabül etmektedir ve cami açılışında yapılan harcamalar vs. kaydedilmiştir. Caminin açılış tarihini net bir şekilde şu ifadelerde görmekteyiz “Ortaköy cami-i şerifinin geçen cuma günü küşadıyla... teşrif-i hümayun sırasında vuku bulan mesarifatın yevmiyesidir.”

görevlendirdiği bir mimar halifesi tarafından inşa edilirdi. Padişahın yaptırdığı binalar için genelde bir maket (mücessem resim) hazırlanır ve huzurunda sergilenerek görüşleri alınırdı (Can, 2010:19). İnşa ve tamirler için gerekli olan malzemenin sağlanması, satın alınması, harcamaların yapılması ve ücretlerin ödenmesiyle muhasebe gibi işlemler şehreminliğin görevi olup; keşif, plan ve inşa işleri mimarbaşı tarafından yürütülmekteydi (Çobanoğlu, 2007:581). 4 Kasım 1831 yılında Hassa Mimarları Ocağı lağvedilip yerine Ebniye Müdürlüğü kurulduğunda Hassa Mimarlar Ocağı'nın görev ve sorumlulukları Ebniye Müdürlüğüne yürütülmeye başlamış ve bu kurumun başına da son hassa başmimarı olan Seyyid Abdülhalim Efendi getirilmiştir. Böylece 1848 yılında yapının inşasına karar verildiğinde ilk keşif, Abdülhalim Efendi başkanlığındaki Ebniye Müdürlüğü bünyesinde bulunan Ebniye Meclisi tarafından oluşturulmuş heyet tarafından yapılmıştır.

Ortaköy Camii'nin inşasına ait ilk bilgileri 24 Ağustos 1848 (24 Ramazan 1264) tarihli Ebniye Meclisi denetiminde gerçekleşen ilk keşif defterinden öğrenmekteyiz. Bu defterde; yapılacak binanın planı ayrıntılı olarak anlatılmış, inşa edilecek bölümler masrafları ile birlikte kaydedilmiştir. Bu plana göre inşa edilecek cami, yanmış olan Mehmed Kethüda Camii'nin harim kısmına denk gelen alan üzerinde, temelleri kargir ve devrin mimari üslubuna uygun olarak tarz-ı nevin (yeni tarzda) ve tek minareli inşa edilecektir. Defterin son sayfasında bulunan mühür Ebniye Meclisine aittir.¹⁵² Ebniye Meclisi kararına göre inşaatın masrafları ayrıntılarıyla birlikte 3,885 kese 314 kuruş olarak hesaplanmıştır. Masraflar Evkaf-ı Hümayun hazinesi tarafından karşılanacaktır ve inşaatın kalfalık/müteahhitlik görevi de Artin Kalfa'ya verilmiştir.¹⁵³ (Foto. 3)

Fakat kargir temelli, tek minareli olarak hazırlanan bu plan bizzat padişah tarafından uygun bulunmamıştır. Caminin, karşı sahilde bulunan Beylerbeyi Camii gibi çifte minareli olarak yapılması istenir.¹⁵⁴ Ayrıca etraftaki bazı dükkânların estetik açıdan uygun olmayacağı ve yeni yapılacak camiye alan temini için satın alınması kararlaştırılır. Caminin bulunduğu alanın zemin özellikleri de göz önüne alınarak yapının tamamının kargir olarak inşa edilmesi gerektiğine karar verilir ve tüm bu kriterler göz önüne alınarak 9 Kasım 1848 (6 Zilhicce 1264) tarihinde ikinci bir keşif yapılır.¹⁵⁵

¹⁵² BOA/ EV.d. 13463 24 N 1264

¹⁵³ BOA/ İ.MSM. 26/703 17 L 1264

¹⁵⁴ BOA/ İ.MVL.142_3939 07 C 1265

¹⁵⁵ BOA/ EV.d.13498 06 Z 1264

Bu defterde ilk keşfe göre planı değişen birimler; plan özellikleri, boyutları ve fiyatları ile birlikte ayrıntılı olarak tarif edilmiştir. Üç sayfadan oluşan defter Ebniye Müdürü Abdülhalim Efendi tarafından kaleme alınmıştır ve onun mührü ile son bulmaktadır. (Foto. 4)

İkinci defterde tamamı kargir ve çifte minareli olarak inşasına karar verilen caminin masrafları alınacak dükkânlar ile birlikte 7550 keseye yükselmiştir. Bu nedenle cami inşasına ait harcamalarda titizlik gösterilmesi önemle vurgulanmış ve işin başına Evkaf Hazinesince bir memur ve maiyetine bir kâtip tayin edilmiştir. İki keşif arasındaki masraf farkı Evkaf Hazinesince karşılanacaksa da o dönemde meydana gelen yangınlardan dolayı bunun mümkün olamayacağı anlaşılır. Meclis-i Vala ve irade-i seniyye kararı ile masrafların Evkaf Hazinesi, Ebniye tertibi ve maliye hazinesince karşılanması uygun bulunur.¹⁵⁶ Yapılan keşfin hemen ardından Ocak 1849 da caminin inşasına başlamıştır.¹⁵⁷

Yapı hakkında detaylı bilgilere ulaştığımız bu iki keşif defteri yapının mimarı hakkında kesin bilgiler vermesine rağmen var olan yayınlarda bu defterler kullanılmadığı için yapının mimarı hakkında ihtilafli görüşler bulunmaktadır.

Araştırmalarda arşiv belgeleri kullanılmadan dönemin diğer yapılarının süsleme özelliklerine bakılarak caminin mimarı “Balyanlardır” şeklinde bir değerlendirmede bulunulmuştur. Ayrıca yapının hangi Balyan tarafından yapıldığı konusunda dahi ortak bir fikir gelişmemiş ve araştırmacılarca; Serkis Kalfa (Balyan)¹⁵⁸, Karabet Balyan¹⁵⁹, Nigoğos Balyan¹⁶⁰, Kırkor Amira Balyan¹⁶¹, Harutyun Serveryan yapının mimarları olarak dile getirilmiştir (Pamukçıyan, 2003:142-143). Harutyun Serveryan hariç yayınlarda mimar olarak dile getirilen bu kişiler elde ettiğimiz arşiv belgelerinin hiç birinde geçmemektedir. Uzun yıllar yapının mimarı olarak Nigoğos Balyanı gösteren Pamukçıyan bir çalışmasında caminin mimarının uzun zamandan beri Nigoğos Balyan olarak bilindiğini fakat bu bilginin yanlış olduğunu aslında caminin

¹⁵⁶ BOA/ İ.MVL.142_3939 07 C 1265, A.MKT.MVL.14_91 15.C.1265, A.MKT.198_51 25 C 1265.

¹⁵⁷ BOA/ EV.d. 13655 03 Ra 1265

¹⁵⁸ Bakınız: (ANONİM, 1940: 81), (ANONİM, 1970: 63).

¹⁵⁹ Bakınız: (ÇELİK, 1998: 114), (ERDENEN, 2003: 54), (ÖGEL, 1992: 272).

¹⁶⁰ Bakınız: (BATUR, 1994: 143), (BATUR, 1998: 168), (BERBEROĞLU, 2010), (ÇELİK, 2003:73), (DENEL, 1982: 34), (EYİCE, 1991: 19), (GÜNDÜZ, 2007: 408), (KUBAN, 2007: 638), (ÖZDEN, 2009: 44), (TUĞLACI, 1981: 198).

¹⁶¹ (BANOĞLU, 1966:67).

mimarının Harutyun Serveryan olması gerektiğini "*Ortaköy Camii'nin mimarının, şimdiye kadar Balyan Nigoğos Bey olduğu zannedilmekteydi.*" sözleriyle belirtmiştir (Pamukçayan, 2003:145).

Kevork Pamukçayan'ın Harutyun Serveryan dediği kişi bir dönem caminin kalfa/müteahhitliğini üstlenmiş olan Artin Kalfa'dır. Artin Kalfa caminin mimarı değil caminin yapımında maaşlı olarak çalışmış bir inşaat kalfası/müteahhididir. Hassa Mimarlar Ocağı kaldırılıp Ebniye Meclisi kurulduktan sonra 19. yüzyılda münakasa (açık eksiltme) adı verilen ihale sistemine geçilmiştir. İhale, kamu kuruluşlarının özel kişiler aracılığıyla yaptırdukları bazı işlerin en uygun fiyatla gerçekleşmesi için başvurdukları bir sözleşme usulüdür. İnşaat işlerinin ihaleleri açık eksiltme (münakasa) yapılarak sabit fiyatla, en az fiyat veren talipliye bırakılırdı. Münakasa usulü, devletçe veya bir kurum tarafından alınacak bir malın yaptırılacak bir işin indirimine konulması anlamında kullanılan bir kelimedir (Şenyurt, 2011:117). Bu sistemde, inşası düşünülen bir yapı, plan ve projeleri Ebniye Müdürlüğünce hazırlandıktan sonra tahmini bir bedel ile ihaleye çıkarılmaktaydı. Belirlenen bedel üzerinden en düşük fiyatı teklif eden mezuniyet pusulasına sahip üstleniciye bir kontrat ile yapılacak iş teslim edilmekteydi. Bu üstleniciler için arşiv kayıtlarında kullanılan terim "kalfa"dır (Can, 2015:427).

Abdülhalim Efendi 5 Aralık 1789 da mimar halifesi olarak göreve başladıktan sonra III. Selim döneminde Mühendisane-i Berr-i Hümayun'da Avrupalı mühendislerden yeni bilgiler edinmiştir. Mühendishane üçüncü halifesi görevindeyken Haliç Tersanesi'nde yapılan yeni havuzun inşasında gösterdiği başarı üzerine Mustafa Ağa'nın yerine 1825 yılında ilk mimarbaşılık görevine atanmıştır (Can, 2010:56-57). 1827-28 yıllarında bir süre İstanbul dışında görevlendirilen mimar 1829 yılında ikinci kez bu görevin başına getirilmiştir. 4 Kasım 1831 yılında Ebniye Müdürlüğü kurulunca bu kurulun başına son başmimar, yeni Ebniye Müdürü sıfatıyla Abdülhalim Efendi getirilir. Sultan II. Mahmud'un ölümünden kısa bir süre önce kendisi ile aynı ismi taşıyan Mühendis Abdülhalim Efendi bu göreve atanırsa da sultanın ölümünden sonra türbesinin yapımı Mühendis Abdülhalim Efendi'ye verildiği için Seyyid Abdülhalim Efendi yeniden Ebniye Müdürü tayin edilir. 1840 yılında Gelibolu Muhassıllığı'na atanır (Can, 2010:57). Bundan sonra ikinci kez 1847 yılında Ebniye müdürü makamına geri dönen Abdülhalim Efendi 8 Mart 1849 da Ebniye Muavinliği kurulduğunda Ebniye Muavini olarak görevine devam etmiş ve 4 Ocak 1855 yılında vefat etmiştir (Can, 2002:59).

Mimarlık kariyeri boyunca; Seraskerlik Binası, Beyazıt Yangın Kulesi, Eski Çırağan Sarayı, Hırka-i Şerif Camii, Arabacılar Kışlası, İstanbul ve Azatlı Baruthaneleri Tamiratları, Kasımpaşa Bahriye Mektebi, Galatasaray Tıbbiyesi¹⁶² gibi birçok eserlere imza atan Seyyid Abdülhalim Efendi, Ortaköy Camii inşası için hazırlanmış olan keşif defterlerinde bulunan mühürlerinden anlaşıldığı üzere bu yapının da mimarıdır.

Ortaköy Camii'nin İnşaat Keşif Defterlerinde Kayıtlı Birimleri ve Harcamaları

1848 yılında düzenlenmiş olan iki adet keşif defterinden yapının mevcut birimleri olan; temelleri, beden duvarları, örtü sitemi, hünkâr mahfili ve mektebi, son cemaat mahalli, minareleri, minber, kürsü, mihrap ve içerisinde bulunan yazılar ile süslemeler dâhil birçok detayı öğrenmekteyiz.

Temeller

Osmanlı mimarisinde dolgu zemine inşa edilecek yapıların temellerine genellikle suya daha dayanıklı olması sebebiyle meşe veya benzeri dayanıklı ahşaptan kazıklar çakılır, bu kazıklar ızgara denilen yatay bağlantılar ile takviye edilerek temel bu ızgaralar üzerine inşa edilirdi. Ortaköy deresinin denize ulaştığı bölgede yumuşak bir zemin üzerine inşa edilecek Ortaköy Camii'nin temellerinde de bu sistem uygulanmıştır. Ortaköy Camii temelleri için toplam 2501 adet demir başlıklı yeni kazık kullanılmıştır.¹⁶³ Bu kazıkların 1227 adedi¹⁶⁴ harım kısmında, 410 adedi¹⁶⁵ hünkâr mahfili ve minareler kısmında bulunmaktadır. Caminin temellerine çakılan bu kazıklar için darbiye ücreti denilen kazık dikim ücreti ödenmiştir.¹⁶⁶ Geri kalan kazıklardan bir kısmı deniz tarafına, bir kısmı Boğaziçi

¹⁶² Ayrıntılı bilgi için bkz. (Can, 2002), (Can, 2010)

¹⁶³ BOA/ EV.d. 13498 06 Z 1264.

¹⁶⁴ BOA/ EV.d. 13655 03 Ra 1265, EV.d. 13660 10 Ra 1265, EV.d. 13666 01 R 1265, EV.d. 13669 08 R 1265, EV.d. 13670 15 R 1265, EV.d. 13740 22 C 1265, EV.d. 13723 29 R 1265, EV.d. 13726 07 Ca 1265.

¹⁶⁵ BOA/ EV.d. 13744 04 B 1265, EV.d. 13750 11 B 1265, EV.d. 13752 28 B 1265, EV.d. 13755 25 B 1265, EV.d. 13758 02 S 1265

¹⁶⁶ Bu ücret sekiz hafta boyunca ödenmiştir. Bir hafta, birim değeri 40 kuruş olan 88 adet kazık 3960 kuruşa darb edilirken diğer yedi hafta boyunca kazıkların değeri 45 kuruştan hesaplanmış ve dikilen 1106 adet kazık için 50,040 kuruş ödenmiştir. EV.d. 13660 10 Ra 1265, EV.d. 13670 15 R 1265

tarafına ve son cemaat mahalline çakılmıştır.¹⁶⁷ Deniz zeminine çakılan kazıklar meşe kirişli ızgaralar ile takviye edilmiş ve üzerine kumlu halis harç dökülerek bir kat kargir temeller 125,865 kuruşa inşa edilmiştir.¹⁶⁸

Temelleri tamamlanan caminin zemin döşeme malzemesi battal tuğladır. Birinci keşifte tolos kemerli kargir temellerin üzerine döşeme yapılacak zeminin ölçüleri 18 x 18 zira (13.63 x 13.63 m.) ve döşeme kemerlerinin masrafları da 38,720 kuruş olarak hesaplanmıştır. Fakat ikinci keşifte bu ölçüler 17.5 zira (13.26 m.) olarak kaydedilmiştir. 13.26 x 13.26 metrelik alanın tuğla zemininin döşeme masrafı ise 3060 kuruştur.

Birinci keşfe göre temel masrafları;

- Harim temellerine dikilecek kazıklar: 88,800 Kuruş
- Kargir ızgaraları: 29,350 Kuruş¹⁶⁹

İkinci keşfe göre temel masrafları;

- Temellerin kazılması (hafriyesi): 9,360 Kuruş.
- Denize çıkıntı yapan alana yağhaneden üretilmiş 16 zira ölçülerinde, demir külahlı kazıklar: 121,750 Kuruş¹⁷⁰
- Temel kazıkları: 101,250 Kuruş¹⁷¹
- Cami zeminine çakılacak 6 arşın boyunda yenedünya kazıkları: 18,360 Kuruş¹⁷²

Beden duvarları ve Pencereler

Asıl ibadet mekânı olan harim ve hünkâr kasrı birimlerden oluşan Ortaköy Camii'nin beden duvarları kubbe kasnağı hizasına kadar yükselmektedir. Ortaköy Camii'nin beden duvarları ve bölmelerinde küfeki taşı, moloz taş, tuğla vb. malzeme bir arada kullanılmıştır. Bu malzemeler halis harç diye tabir olunan

¹⁶⁷ Bu kazıklar 8 arşın boyunda demir çemberler ile birleştirilmiş yağhane kazığıdır. Yirmi zira mesafede deniz tarafına, on iki zira mesafede Boğaziçi tarafına, yirmi arşın mesafede son cemaat mahalline, dokuz arşın mesafede cami zeminine çakılmış tüm bu işlemler için 244501 kuruş masraf ödenmiştir. BOA/ EV.d. 14135

¹⁶⁸ BOA/ EV.d. 13498

¹⁶⁹ Değeri 100 kuruştan hesaplanan 888 adet kazık kullanılması planlanmıştır. BOA/ EV.d. 13463.

¹⁷⁰ Çakılacak 16 zira ölçülerindeki 487 adet yağhane kazıklarının birim değeri 250 kuruştur.

¹⁷¹ 810 adet temel kazığının birim değeri 125 kuruştur.

¹⁷² Cami zeminine çakılacak 612 adet yenedünya kazığının birim değeri 3 kuruştur.

sabitleyici ile birleştirilmiştir. Caminin küfeki taşından inşa edilen duvarlarının inşası görevini maktuan Taşçıbaşı Ağop ve Taşçıbaşı Eci Kirkor üstlenmiştir.¹⁷³ Duvarların moloz taş ve tuğladan inşa edilen kısımlarında ise Hamamcıbaşı Ohannes görev yapmıştır.¹⁷⁴ Temelden subasman katına yer alan bölüm kesme taş, diğer bölümler küfeki taşından inşa edilmiştir. Beden duvarları geniş pencere açıklıklarıyla bölünmüştür. Alt kat pencereleri son cemaat mahallinin bulunduğu kuzey cephe haricinde diğer üç cephede yer alır. Mihrap duvarında iki adet olmak üzere toplam sekiz adet büyük pencere açıklığı bulunmaktadır. Üst katta ise alt kat pencereleri ile aynı hizada bulunan, her cephede 3'er adet olmak üzere 12 pencere açıklığı yer alır. Zemin pencereleri, pencere sedir ve kürsüleri ve işlemeli başlıklı sütunları küfeki taşı, üzengi ve kemerleri ise tuğla ile örülmüştür. Köşelerde bulunan kule kürsüleri ile iki katlı kulelerin inşasında da küfeki taşı kullanılmıştır. (Foto. 5-6)

Birinci keşfe göre duvar ve pencerelerin masrafları:

- Kargir beden ve bölme duvarları: 125,250 Kuruş
- Cephesi küfekiden pencereleriyle som beden duvarları: 365,700 Kuruş
- Sıvalı pencerelerinin som söveleri: 9,400 Kuruş
- Kemer ve üzengilerin sıvalı tuğla duvarları: 64,000 Kuruş
- Küfeki taşından iki kat som kuleleri: 30,000 Kuruş

İkinci keşfe göre duvar ve pencerelerin masraflar:

- Küfeki taşından, şükufe, arma ve kitabe işlemeli demir kenet ile tutturulan beden duvarlarının yüz taşı inşası: 556,050 Kuruş
- Köşe mahallerinin küfekiden kürsü ve kuleleri inşası: 237,600 Kuruş
- Zemin pencereleri ve sedirlerinin işlemeli başlıklı sütunları: 159,750 Kuruş
- Kemer ve üzengilerin şükufe ve yaprak işlemeli döşemeleri: 30,000 Kuruş
- Zemin pencereleri ve üst kat pencerelerinin saçakları inşası: 49,500 Kuruş
- Battal tuğlasından halis harçlı üzeri malakari kabartma söveli kargir

¹⁷³ Taşçıbaşı Ağop inşaatın ilk 23 haftası yalnız görev yapmış 44. haftadan itibaren 11 hafta boyunca Eci Kirkor ile birlikte çalışmıştır. Sonraki 31 hafta da Ağop görevden ayrılmış ve işi Eci Kirkor üstlenmiştir. BOA/ EV.d. 13740 22 C 1265, EV.d. 13821 13 S 1266, EV.d. 13970 23 C 1266.

¹⁷⁴ BOA/ EV.d. 13764 22 Ş 1265.

üzengi mahalleri inşası: 26,400 Kuruş

- Tuğladan, kabartma sütunlu, kavis kemerli ve şükufe işlemeli pencere sövelerinin inşası: 33,600 Kuruş

Örtü Sistemi

Caminin kare planlı harimini, beden duvarlarına pandantifler aracılığı ile oturtulmuş sağır kasnaklı bir kubbe örtmektedir. Bu kubbe orijinal haliyle günümüze ulaşmamıştır. 1960'larda yapılmış olan restorasyon sırasında tamamen yenilenen caminin bugünkü betonarme çift cidarlı kubbesinin çapı son restorasyon sırasında 13.85 metre olarak kayıtlara geçirilmiştir (Ersen-Koçak, 2014; 370). (Foto. 7)

Caminin inşa edilen ilk kubbesi tuğladır. Horasan harcı ile sıvanmış tuğla kubbenin kasnak duvarı küfeki taşından inşa edilmiştir. Battal tuğladan inşa edilmiş olan kubbenin çap ölçüleri birinci defterde 20 zira (15.16 m.) olarak hesaplanmış, ikinci defterde bu hesap yeniden düzenlenerek 18.5 ziraya (14.01 m.) düşürülmüştür ki bugünkü ölçüler ile arasında 15 cm.'lik bir fark vardır. Aradaki bu fark da Osmanlı döneminde kullanılan zira-i mimarinin¹⁷⁵ günümüz ölçülerine çevrilirken ortaya çıkan mm.'lik ölçüm farklarından kaynaklanmaktadır. İlk inşa edilen kubbenin üst örtüsü kurşun, yaldızlanmış alemleri bakırdır.

Birinci keşfe göre örtü sistemi masrafları;

- Battal tuğladan kurşun örtülü kebir kubbesi: 94,200 Kuruş
- Kurşun örtülü diğer kubbeleri (tonozlar): 30,420 Kuruş
- Kebir kubbenin som saçak ve siperi: 24,000 Kuruş
- Yaldızlı alemleri: 8000 Kuruş

İkinci keşfe göre örtü sistemi masrafları;

- Kebir kubbe etrafındaki şükufe işlemeli duvarı: 99,225 Kuruş
- Beden duvarları üzerine battal tuğlasından inşa edilecek kebir kubbesi: 107,400 Kuruş
- Yaldızlı bakır alemleri: 6000 kuruş

¹⁷⁵ **Zira-i mimari:** 60 engüşt (60x1.263 cm), 24 parmak (24x31,572 mm), ya da 6 "kabza"lık; 757.728 mm uzunluğundaki arşın türü. Metrik sisteme göre 75,8 cm olarak kabul edilen bu uzunluk ölçüsünün Osmanlı mimarisinde ilk kez ne zaman kullanıldığı bilinmemektedir. (Sönmez, 1997;116)

Hünkâr Kasrı ve Mekteb-i Şerif

Caminin kuzey cephesine doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiş olan hünkâr dairesi yan birimleri ile U planlı bir şema oluşturmaktadır. Hünkâr kasrı bir bodrum kat üzerine inşa edilmiş iki katlı bir yapıdır. Kasrın batı cephesi hünkâr dairesinin bulunduğu alandır ve padişahın kullandığı hünkâr girişi de bu cephededir. (Foto.8-9) Doğu cephesi ise ilk kez bu belgelerde ortaya çıkan bilgiye göre mektep binası olarak inşa edilmiştir. (Foto. 10)

Mektep ve Hünkâr kasrının duvarlarında, temelden itibaren döşemeye kadar olan kısım küfeki taşından inşa edilmiş, geri kalan kısımlarında ise büyük dere tuğlası ve taş birlikte kullanılmıştır.

Birinci keşfe göre hünkâr kasrı ve mektep binalarının masrafları;

- Hünkâr kasrı ve mektebin tuğladan kargir duvarları: 104,400 Kuruş
- Hünkâr kasrının kurşun örtülü kubbesinin iki kat ahşap döşemesi: 59,750 Kuruş
- İki katlı mektep binası: 33,000 Kuruş
- Hünkâr kasrı ve mektebin tuğladan kargir saçakları: 3,120 Kuruş
- Son cemaat mahallinde bulunan, küfeki merdiven inşası: 14,400 Kuruş

İkinci keşfe göre hünkâr kasrı ve mektep binalarının masrafları;

- Hünkâr kasrı ve mektebin temellerine çakılan kazıklar: 47,360 Kuruş
- Som kürsü inşası: 45,225 Kuruş
- Tuğla duvarı: 179,480 Kuruş
- İki katlı bina inşası: 181,125 Kuruş
- Tuğla saçağı: 4,520 Kuruş
- Tuğla siperi: 7,900 Kuruş
- Kargir lağımı: 2100 Kuruş

Son Cemaat Mahalli

Caminin girişindeki dikdörtgen planlı hazırlık mekânından harime geçişte karşımıza çıkan alçak tavalı bölüm, son cemaat mahalli işlevi görmektedir. Klasik son cemaat mahalli formundan uzaklaşmış olan bu bölüm, hünkâr kasrı ile ana ibadet mekânını birbirine bağlar. İki büyük ayak ile ayrılmış kare formulu üç açıklıklı alanın üst katında hünkâr mahfili odaları bulunur. (Foto. 11-12)

Birinci keşfe göre son cemaat mahalli masrafları;

- Son cemaat mahallinin som küfekiden payeleri: 6,000 Kuruş
- Son cemaat mahallinde küfekiden inşa edilmiş tolos kemerli merdivenler: 14,400 Kuruş

İkinci keşfe göre son cemaat mahalli masrafları;

- Son cemaat mahallinin küfekiden inşa edilen kurşun kenetler ile bağlanmış som payelerinin inşası: 22,680 Kuruş
- Tuğladan inşa edilen halis harçla sıvalı payelerin köşe inşası: 4,200 Kuruş

Minareler

Caminin iki adet minaresi hünkâr kasrının doğu ve batı kanadındaki yan birimler içine yerleştirilmiştir. Minarelere, giriş cephesindeki merdivenli platformdan ulaşılır. Küfeki taşının demir kenetler ile tutturularak ızgaralı temellerin hemen üzerine inşa edilen minare kürsüleri dıştan algılanmamaktadır. İlk inşasında gövdeleri yivli olarak inşa edilen minareler 1909 yılında geçirdiği restorasyon sonrası bugünkü şeklini almıştır. Minarelerin inşa görevini götürü usulüyle Taşçıbaşı Eci Epostol ve Taşçıbaşı Oseb üstlenmiştir.¹⁷⁶ Minarelerin altıgen planlı eğrisel formlu birer şerefesi bulunmaktadır. Cami cephelerinde görülen dalgalı form, altı adet volut üstüne oturtulmuş olan şerefe tabanı ve korkuluğunda da izlenmektedir. Volutlerin altında metalden mamul altın yaldızlı işlemeli akantus yaprakları, korkuluklarda da ajurlu çiçek motifleri bulunmaktadır. Klasik külahlardan farklı olan taş külahı alem ile sonlanmaktadır. (Foto. 13)

Birinci keşfe göre minare masrafı;

- ızgaralı minare temeli inşası: 15,680 Kuruş
- Temeller üzerinde, kurşun kenet ile tutturulmuş küfeki kürsü inşası: 50,000 Kuruş
- Kürsü üzerinde, kurşun kenet ile bağlantılı kademeli gövde inşası: 64,400 Kuruş
- İki kademeli som şerefe tabanı inşası: 5,000 Kuruş
- Demir kenet ve kurşun ile bağlantılı işlemeli korkuluk inşası: 3,875

¹⁷⁶ Belgeden anlaşıldığı üzere Taşçıbaşı Oseb, minare gövdesi, şerefe ve korkuluk inşasını üstlenirken diğer kısımların inşasını Eci Epostol üstlenmiştir. BOA/ EV.d. 15372 03 Ş 1270, EV.d. 14152 04 M 1267.

Kuruş

- Seng-i küfekiden som peteği: 12,250 Kuruş
- Kurşun örtülü külâhı: 5,250 Kuruş
- Bakırdan mamul (yeni tarzda) yaldızlı alemi: 3,000 Kuruş

İkinci keşfe göre minarelerin masrafları

- Yağhaneden mamul kazıkların temellere çakılması: 16,000 Kuruş
- Som kürsü: 140,000 Kuruş
- Som gövdesi: 88,200 Kuruş
- Som şerefe tabanı: 25,200 Kuruş
- Som korkuluk: 8,400 Kuruş
- Som petek: 25,500 Kuruş
- Kurşuni boyalı bakır külâhı: 13,200 Kuruş
- Yaldızlanmış bakır alemi: 6,000 Kuruş

Mihrap, Minber ve Kürsü

Ortaköy Camii'nin mihrap, minber ve vaaz kürsüsü mermerdir. Üzerlerinde somaki sıva bulunmaktadır.

Külâhı ahşap diğer kısımları mermer olan minber-i şerifin yapımını Taşçı Arakil Usta maktuan üstlenmiştir.¹⁷⁷ İsm-i Celal (Allah) ve İsm-i Nebi (Muhammed) ve Çehâr-ı Yâr-ı Güzîn (Dört halife; Ebubekir, Ömer, Osman, Ali) levhaları ile minber üzerinde bulunan Kelime-i Tevhit Sultan Abdülmecid'in imzasını taşımaktadır. (Foto. 14) Mermerden mihrap ve somaki sıvalarını üstlenen kişi ise Taşçı Oseb Ustadır.¹⁷⁸ (Foto. 15) Mihrabın doğusundaki iki pencere arasında duvara dayanan mermer vaaz kürsüsü, çokgen kaide üzerinde dışa doğru kıvrık dört adet volütle sonlanan konsola oturur, tabandan yukarı doğru genişleyen bir yapıya sahiptir (Çelik, 2000:144). (Foto. 16)

Birinci keşfe göre minber, mihrap ve kürsü masrafları:

- Mermerden minber-i şerif ve kürsü: 25,000 Kuruş

İkinci keşfe göre minber, mihrap ve kürsü masraflar:

- Mermerden şükufe işlemeli, cilalanmış ve tezyinli mihrab-ı şerif: 12,500 Kuruş

¹⁷⁷ BOA/ EV.d. 32456 27 S 1270

¹⁷⁸ BOA/ EV.d. 15236 02 N 1270

- Minber-i şerif: 30,000 Kuruş
- Kürsü: 5000 Kuruş

Sonuç

Mehmed Kethüda Camii'nin bulunduğu alan üzerine eski yapının tamamen ortadan kaldırılması sonucu devrin mimari tasarımına uygun olarak 1848 yılında inşasına başlanan Ortaköy Camii hakkındaki yayınlarda yapının inşa tarihi ve mimarı ile ilgili bulunan çelişkiler arşiv kaynakları ile gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Uzun yıllardır mimar olarak zikredilen Nigoğos Balyan'ın yapı ile bir alakası olmadığı, yapının mimarının resmi yazışmalarda mührü açıkça görülen Abdülhalim Efendi olduğu ve caminin inşasında kalfa/müteahhit olarak İstefan ve Artin Kalfaların görev yaptığı anlaşılmaktadır. Böylece bahsi geçen keşif defterleri sayesinde yapı hakkındaki önemli bir eksiği tespit etmiş bulunmaktayız.

Yapının plan ve birimlerinin ayrıntılı olarak anlatıldığı bu defterlerden, inşa edilmiş birimlerin işlevleri ve kullanılan malzemelerin türleri ile birlikte dönemi içindeki rayiç bedellerini de öğrenmekteyiz. Bu detaylar yapının inşa sürecini bize açıkladığı gibi yapılacak olan restorasyon çalışmalarına da önemli veriler sunmaktadır.

Caminin temellerinde 2501 adet kazık kullanılmıştır. Yağhane, kozak ağacı ve yeni dünya cinsi demir külahlı bu kazıklar, meşe kirişli ızgaralar ile takviye edilmiştir. Temeller için ikinci keşifte hesaplanan toplam tutar 250,720 kuruştur. 3060 kuruş masrafla inşasına karar verilen harimin zemin döşemesinde battal tuğlası kullanılmıştır.

Toplam maliyeti 1,092,800 kuruş maliyet ile inşasına başlanan cami beden duvarlarında moloz taş, küfeki taşı ve tuğla malzemeler birlikte kullanılmıştır. Bu malzemeler halis harç denilen sabitleyici ile birleştirilmiştir. Duvarların inşasında Taşçıbaşı Ağop, Taşçıbaşı Eci Kirkor ve Hamamcıbaşı Ohannes görev almıştır. 12 adet pencerenin inşasında, pencere sedir ve kürsülerinde küfeki taşı, üzengi ve kemerlerde ise tuğla kullanılmıştır.

Orijinal hali günümüze ulaşmamış olan 18.5 zira' (14.01 m.) çapındaki cami kubbesinin inşasında kullanılan malzeme battal tuğlasıdır. Kasnak duvarı ise küfeki taşından inşa edilmiştir. Üst örtüsü kurşun olan kubbe, bakır bir alemlle taçlandırılmıştır. Örtü sistemi için hesaplanan toplam ücret 212,625 kuruştur.

Hünkâr kasrı ve mektep binalarında döşemeye kadarki kısım küfeki taşından inşa edilmişken diğer kısımlarda büyük dere tuğlası ve taş malzeme

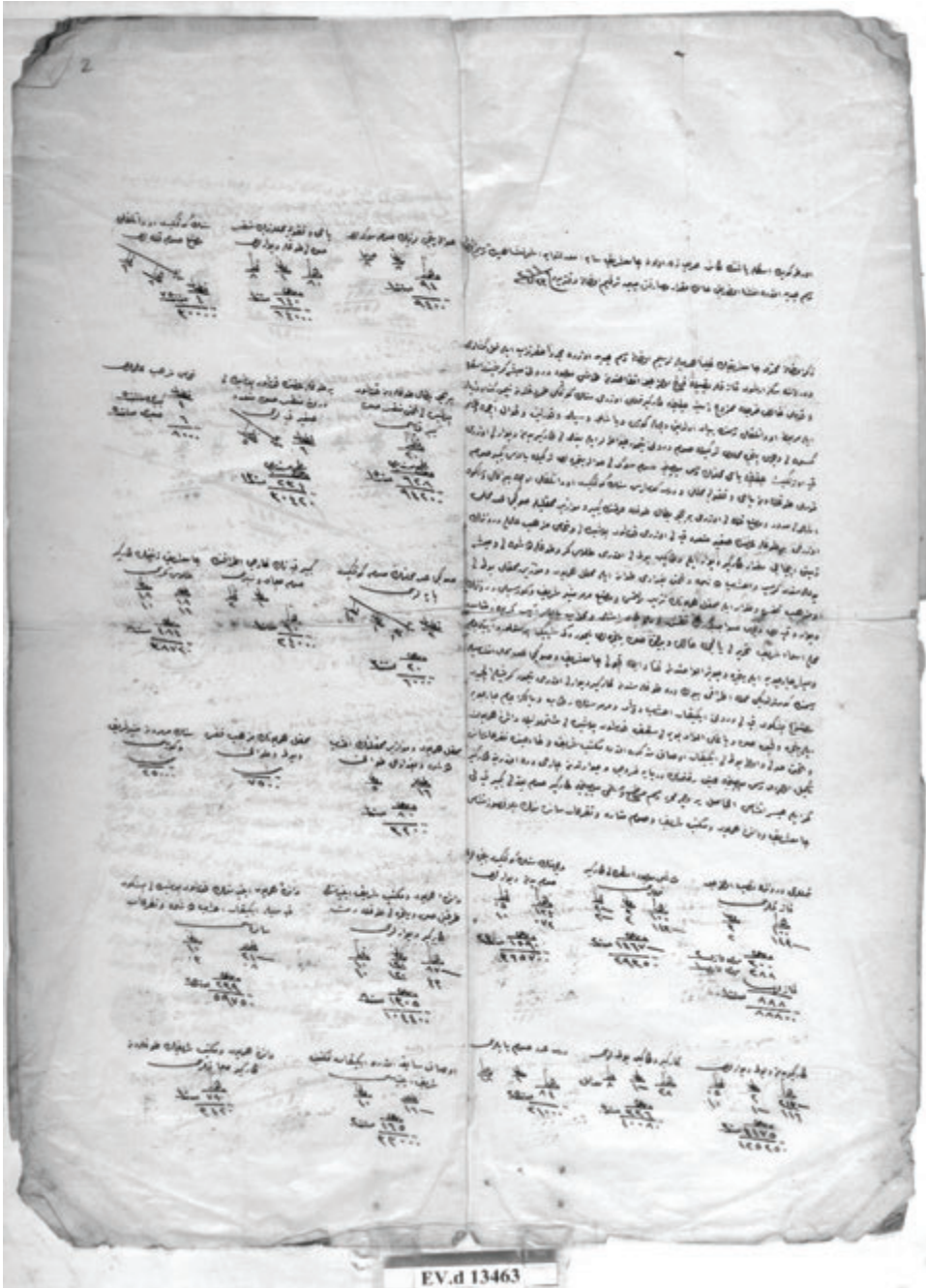
birlikte kullanılmıştır ve maliyeti 467,710 kuruş olarak hesaplanmıştır.

Hünkâr kasrının doğu cephesinin mektep binası olarak işlev görmesi günümüze kadar hiçbir yayında yer almayan önemli bir detaydır. Ortaköy Camii keşif defterlerinden elde ettiğimiz bu detay geç dönem Osmanlı camilerinde hünkâr kasrının işlevlerine yeni bir boyut eklemesi açısından da oldukça önemlidir.

Harime girişte karşımıza çıkan alçak tavanlı son cemaat mahallinin duvarları inşasında küfeki taşı, payelerinde ise tuğla malzeme kullanılmış ve bu malzemeler halis harç ile birleştirilmiştir. Son cemaat mahalli için hesaplanan toplam maliyet ise 26, 800 kuruştur.

Hünkâr kasrı birimleri içine yerleştirilmiş olan ve ilk inşa edildiğinde gövdeleri yivli olarak inşa edilmiş iki adet minarenin inşasında küfeki taşı kullanılmış ve taş malzeme demir kenetler ile sağlamlaştırılmıştır. Külâh örtüsü kurşuni boyalı bakır olan minarelerin iki alemi de bakırdandır ve minarelerin toplam masrafı 302,500 kuruşa mal olmuştur.

26 Aralık 1854 günü tamamlanan cami inşasının ardından 29 Aralık 1854 günü padişahın ve devlet erkânının katıldığı cuma selamlığının icrasıyla cami ibadete açılmıştır.



Belge 1: 24 Ağustos 1848 Tarihli İlk Keşif Defteri 1. Sayfa (BOA. EV.d. 13463)

EV.D_13463 24 Ağustos 1848 (24 N. 1264) Tarihli İlk Keşif Defteri 1. Sayfa

Ortaköy'de iskele başında kain harîk-zede olan cami-i şerif saye-i muadeletvâye-i şehinşahide tersim olunan / resm-i cedit üzere inşa olunduğu halde mikdar-ı masarifini mübeyyin terkim olunan defteridir.

Fi 23 şevval sene 264

Zıkr olunan muhterik cami-i şerifin külliyyen hedmiyle tersim olunan resm-i cedit üzere müceddeden hafr-i turab ile temel küşadı / ve derunine sekiz arşun kazıklar nasbiyle fesh olunacak enkazından taşı mevcut deruni meşe kirişinden ızgara / ve kumlu halis harçla memzuç zemine çıkınca kargir temelli üzeri seng-i küfeki tomruğundan demir kened ve zebane / ile merbut avadanlıklı resminde beyan olduğu vechile kürsü ve başlık ve silme ve kornize ve kaval açma ve taş / kesmeli vechi pencere mahallerinin terkiyle som deruni demir civatalar ile bağlamalı kargir beden duvarlı üzeri / kubbe üzengisine çıkınca yay mahallinin resmi mucibince som söğeli sıvalı pencerelerin terkiyle balası kebir som / kavisli tuğladan yay ve kufuliye mahalli ve dört köşesi seng-i küfekiden avadanlıklı oyma yapraklı ve şükufe / işlemeli müdevver ve müsenna kuleli üzeri bir buçuk battal tuğla arzında kebir ve müezzin mahfiliyle son cemaat mahalli / üzeri bir tuğla arzında sağır müteaddid kubbeli üzeri kurşun puşideli ve nühas müzehheb alemlî deruninin / zemini icabı mikdar kargir duvar ile dekakin bölmeli üzeri tolos kemer ve tuğla döşemeli ve meşe / bölmesinden kiriş ve ahşap döşeme ve tahta bağdadi tavan ile mahfil-i hümayun ve müezzin mahfili bölmeli / ve müzehheb kafes ve tavan ile mahfil-i hümayunun tezyin olunması ve müsenna mermer minber-i şerif ve kürsüyle deruninin / duvar ve kubbelerin vechi siva cidarı nakış ve malakari işleme ve mihrab bâlâsı ayet-i kerime ve münasib / mahalli esma-ı şerif tahrirli bil-cümle halis ve beyaz sıvalı pencereleri demir dökme şebeke parmaklık ve ayine cam / ve meşe çârçûbe ile pencere ve ceviz elvahından kanad ile kapulu cami-i şerif ve son cemaat mahalli inşasıyla / resminde gösterildiği mahalle etrafı Büyükdere tuğlasından kargir duvarlı üzeri demir kirişli alçıdan / masnu' peşkun kubbeli deruni ikikat ahşap döşeme ve mermer seng-i rikab ve yalnız cam çârçûbe / ile pencere ve kapulu siva ve yağlı elvan boyalı sakafı kurşun puşideli müştemilatıyla daire-i hümayun / ve tahtı havlu ve oda bölmeli iki kat evsaf-ı mezkure üzere mekteb-i şerif ve haricinde teferruat saire / tekml olunarak resmi mucibince atik rıhtımının deryaya huruç ve civarından cari dere üzerine kargir / kemer ile cisr inşası, elhasıl bervech-i muharrer resm-i musattah ve müsennemi mucibince kargir som yüzlü kebir kubbeli / cami-i şerif ve daire-i hümayun ve mekteb-i şerif ve som minare ve teferruat sairesinin bila kusur inşası.

Temelleri derunine nasb olunacak kazıkları

Devren	Arzan
100	3
143,5	2
Terbi'	
300	Beheri kazık 2
288	Beheri kazık 1
Beher 100	Kazık 888
88800	

Kargir beden ve bölme duvarları

Devren	Arzan	Kadden
243,5	2	5
116	1,5	10
Beher 30	Terbi' 4175	
125250		

Sıvalı pencerelerin som söğeleri

Devren	Arzan	Cismen
94	8	8
94	Beher 100	
9400		

Bir buçuk battal tuğladan kurşun puşideli tahtı münakkaş sıvalı kebir kubbesi

Kutren 20		
Satih mesnedisi		
Beher 150	628	
94200		

Taşı mevcut ızgaralı kargir temelleri

Devren	Arzan	Kadden
100	3	2,5
143,5	2	2,5
Beher 20	Terbi' 1467,5	
29350		

Kargir dekakin bölmeleri

Devren	Arzan	Kadden
28	1,5	8 (maa temel)
Beher 30	Terbi' 336	
10080		

Yay ve kufuliye mahallerinin münakkaş sıvalı tuğla duvarları

Devren	Arzan	Kadden
80	1	8
Beher 100	Terbi' 640	
64000		

Bir tuğla arzında kurşun puşideli deruni münakkaş sıvalı müteaddid sağır kubbeleri

Kutren 5	Kıtaat 6
Satih mesnedisi	
Beher 130	234
30420	

Vechinin seng-i küfekiden pencereleriyle som beden duvarları

Devren	Kadden
174	5
72	10
Beher 230	Terbi' 1590
365700	

Dört aded som babaları

Devren	Arzan	Kadden
84	1	18
Beher 84	Terbi' 250	
21000		

Seng-i küfekiden avadanlıklı masnu' som kuleleri

Devren	Kadden	
8	6	Kıtaat
Beher 7500	4	
30000		

Nühas müzehheb alemleri

Beher		Kıtaat
5000	Kebiri	1
500	Sağiri	6
8000		

Son cemaat mahallinin som küfekiden payeleri

Beheri			
Tulen	Arzan	Kadden	Kıtaat
1	1	10	2
Beher	300	Terbi'	20
6000			

Kebir kubbenin harici etrafında som saçak ve siperi

Devren	Arzan	Kadden
60	1	2
60	Beher 400	
24000		

Cami-i şerif zemininin kargir tolos kemeri

Tulen	Arzan
18	18
16	10
Beher 80	Terbi' 484
38720	

Mahfil-i hümayun ve müezzın mahfilinin ahşap döşeme ve bağdadı tavanı

Tulen	Arzan
16	5
Beher	40
Terbi'	80
3200	

Mahfil-i hümayunun müzehheb kafes ve bölme ve tavanı

Cemi'an
7500

Seng-i mermerden minber-i şerif ve kürsü

Cemi'an
25000

Daire-i hümayun ve mekteb-i şerif ebniyesinin tarafeyni sıvalı ve pencerele tuğladan kargir duvarları

Devren	Arzan	Kadden
87,5	20	10
43	20	10
Beher	80	Terbi' 1305
104400		

Daire-i hümayun ebniyesinin kurşun puşideli peşkun kubbesinin ikikat ahşab döşeme ve teferruat-ı sairesi

Tulen	Arzan
21,5	10
8	3
Beher	250
Terbi'	239
59750	

Evsaf sabıka üzere iki kat mekteb-i şerif ebniyesi

Tulen	Arzan
16,5	10
Beher	200
Terbi'	165
33000	

Daire-i hümayun ve mekteb-i şerifin tuğladan kargir saçakları

Beher	Devren
40	78
3120	

EVD_13463 24 Ağustos 1848 (24 N. 1264) Tarihli İlk Keşif Defteri 2. Sayfa

Cami-i şerif haricinden son cemaat mahalline huruç olunacak mahalle tahtı tolos kemerli seng-i küfekiden som nerdiban inşası

Resminde beyan olan mevkiye hafr-i esasıyla tahtı zirada iki aded kazık rezli ve ızgaralı taşı cedid minare temeli inşası

Tulen	Arzan
16	6
Beher 150	Terbi' 96
14400	

Tulen	Arzan	Umkan
7	7	4
Beher 80	Terbi' 196	
15680		

Temel-i mezkur üzerine seng-i küfeki tomruğundan kurşun kened ile merbut deruni baba bedenli som kürsü inşası

Zikr olunan kürsü üzerine kezâlik seng-i küfekiden kurşun kened ve zebane ile merbut deruni som baba bedenli ve kademeli gövde inşası

Tulen	Arzan	Kadden
5	5	10
Beher 200	Terbi' 250	
50000		

Devren	Arzan	Kadden
8	9	23
Beher 350	Terbi' 184	
64400		

Seng-i küfekiden som avadanlıklı kurşun kened ve zeban ile merbut som masnu' şerefe tabanı inşası

Kezâlik seng-i küfekiden demir kened ve zebane ve kurşun ile merbut vechi avadanlıklı korkuluk inşası

Devren	Kadden
12,5	1,5
Cemi'an	
5000	

Devren	Kadden	--
12,5	1	6
Beher 250	Terbi' 15,5	
3875		

Seng-i küfekiden kezâlik demir kened ve zebaneli deruni serrinden meyilli som peteği

Deruni anasirtından meyilli etrafı sağır serenden? üzeri tahta kaplı kurşun puşideli külâhı

Devren	Kadden
7	7
Beher 250	Terbi' 49
12250	

Devren	Kadden
7	7,5 (nısfen)
Beher 100	Terbi' 52,5
5250	

Nühasdan mamül nev resm müzehheb ve masnu' alemi

Cami-i şerifin resminde gösterildiği vechile taşı cedit kaldırım inşası

Cemi'an
3000

Beheri 4	Terbi' 500
2000	

Tensib olunan mahalle etrafıyla bölmeleri kargir duvarlı üzeri ahşab sakafı deruni taş basamaklı helalar ebniyesi inşası

Kargir çirkab lağımu inşası

Tulen	Arzan
9	5
Beher 100	Terbi' 45
4500	

Beher	Tulen
30	50
1500	

Nakliye ve hammaliye ve ücret-i maune ve alat-ı lazıme-i ebniye ve masarif-ı müteferrika-ı sairesi

136274

1499019

Kuruş 2998 Küsur 19

Cami-i şerif masarifatından hariç olarak resminde gösterildiği vechile deryaya huruç icab iden / som rıhtımın inşasıyla zahrine zahrine turab imlası ve cami-i şerif mezkurun civarında olan / derenin üzerine tarafeyn duvar üzeri tuğladan tolos kemerli cisr inşası.

Som rıhtımı

Zahrinin kargiri

Turab imlası

Devren	Arzan	Kadden
145	1	10
Beher 150	Terbi' 1450	
217500		

Devren	Arzan	Kadden
145	4	10
Beher 25	Terbi' 5800	
145000		

Tulen	Arzan	Kadden
40	10	6
75	5	6
Beher 3	Terbi' 4650	
13950		

Tarafeyni duvarlı üzeri tolos kemerli cisri

Nakliye ve hammaliye ve ücret-i maune ve alat-ı lazime-i sairesi

Tulen	Umkan
45	10
Beher 60	Terbi' 450
28000	

40345**443795**

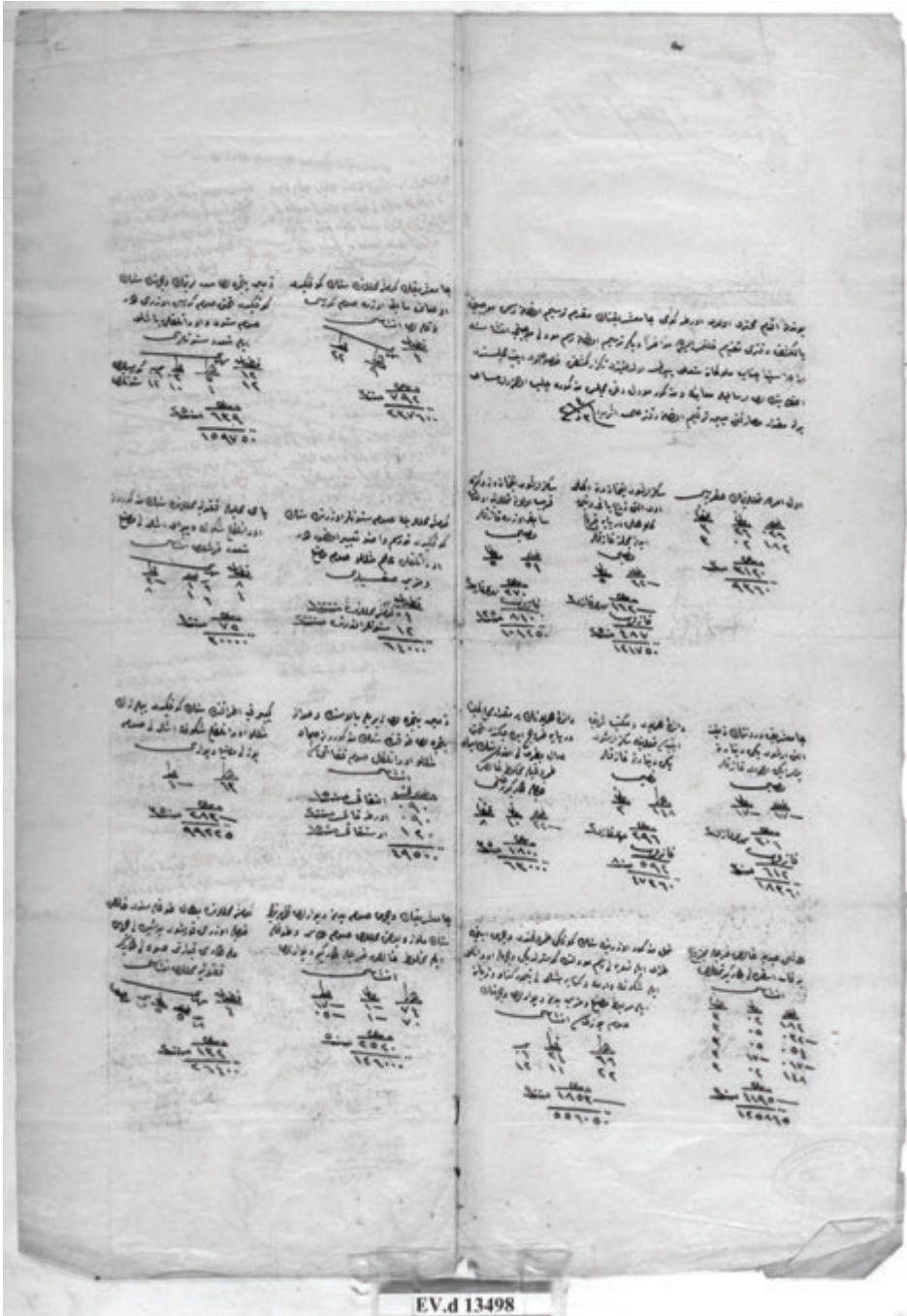
Kuruş 887 Küsur 295

	Kuruş	Küsur
Bend-i evvel teferruatıyla cami-i şerif masarifi	2998	19
Bend-i sani rıhtım ve cesr masarifi	887	295
	3885	314

Ortaköy'de iskele başında kain olup geçende harîk-zede olan camii saye-i miranvaye-i hazret-i şehinşahide / tarz-ı nevin ve resm-i dilnişin üzere tersim olunmuş olan resmi mucibince usul-u mimarine tevfikân keşf ve hesap olunarak / mikdar-ı masarifâtı mübeyyin defterinin takdimi beyaz üzerine sadır olan ferman-ı alileri icabından olduğundan meclis-i / acizanemizden halife kullarıyla neccar kalfalarından münasibleri bi'l-irsal tanzim olunan işbu keşif defterinde muharrer esamisi / zirlerine raiç-i vakt ve hale nazaran meclisce vaz'-ı fiyat olunarak ledelhesab resmi mevcudu vechile cami-i şerif / mezkurun masarif-i inşaiyesi iki bin dokuz yüz doksan sekiz kese on dokuz guruş ve tanzim ve tesviyesi / lazımgelen rıhtım ile yapılacak cisr masarifi sekiz yüz seksen yedi kese iki yüz doksan beş guruşu cem'an masarifi / üç bin sekiz yüz seksen beş kese üç yüz on dört guruşa reside olmuş idüğünden camii-i şerif-i mezkurun / resmi mucibince müceddeden inşası ve yahut muhterik cami-i şerifin etraf duvarları te'sir-i ateşden dolayı / pek fenalaşmış idüğünden hey'et-i halis ile i'marı bi'l-keşif yedi yüz kırk kese masarifla / vücuda geleceği anlaşıldığından atikinin tamir ve ihyası şıklarından kangisi tercih ve istihsan / buyurulur ise olvechiyle memur buyurulacak bendeleri yedine mübaşeret suretinin tasdir ve itası mütevakkıf/ emrû irade-i aliyeleri idüğü olbabda ve herhalde emrû ferman hazreti menlehül emrindir.

(Mühür) Meclis-i Ebniye

fi 24 ramazan sene 64 (24 ağustos 1848)



EV.d 13498

Belge 3: 9 Kasım 1848 Tarihli İkinci Keşif Defteri 1. Sayfa (BOA. EV.d. 13498)

EV.D 13498 9 Kasım 1848 (06 Z. 1264) Tarihli İkinci Keşif Defteri 1. Sayfa

Bundan akdem muhterik olan Ortaköy Cami-i Şerifi'nin mukaddem tersim olunan resmi mucibince / ba-keşif defteri takdim kılınmış isede muahharen diğer tersim olunan resm-i modeli mucibince inşasına / irade-i seniyye-i cenab mülükane mütealîk buyurulmuş olduğundan tekrar keşfi hususunun ebniye meclisinden / aza bendelerine irsaliyle muayene ve mezkûr model dahi meclis-i mezkure celb olunarak mesaha / yerle mikdar masarifatını mübeyyin terkim olunan defter hamt ettirir.

Fi 3 zilhicce sene 264 (31 Ekim 1848)

Evvel emirde temellerinin hafriyesi

Sekiz arşın yağhaneden ikame on altı zira' yığma ve demir külahlı deryaya huruç eden mahalline kazıklar nasbı

Sekiz arşın yağhaneden denize karib olan temellerin evsaf sabıka üzere kazıklar nasbı

Tulen	Arzan	Umkan
26	26	3
182	2	3
Beher 3	Terbi' 3120	
9360		

Tulen	Arzan
32,5	5
Terbi'	
Beher-i kazık 3	162,5
Beher	Kazık
250	487
121750	

Tulen	Arzan
54	5
Terbi'	
Beher-i kazık 3	270
Beher	Kazık
125	810
101250	

Cami-i şerif deruninin zeminine altı arşın yeni dünyadan yerle iki olarak kazıklar nasbı

Daire-i hümayun ve mekteb-i şerif ebniyesi temellerine sekiz arşın yeni dünyadan kazıklar nasbı

Daire-i hümayunun bir mikdar mahal kaliyyen deryaya huruç edeceğinden tahtı sal batırmalı üzeri seng-i siyah tomtuğuyla mahlût halis harçlı kargir rıhtımı

Tulen	Arzan
17,5	17,5
Terbi'	
Beher-i kazık 2	306
Beher	Kazık
30	612
18360	

Devren	Arzan
148	2
Terbi'	
Beher-i kazık 2	296
Beher	Kazık
80	592
47360	

Tulen	Arzan	Umkan
22,5	10	8
Beher 35	Terbi' 1800	
63000		

Taşı cedid halis harçlı memzuc
bir kart ızgaralı kargir
temellerin inşası

Temel mezkûr üzerine seng-i küfeki tomruğundan vechi
ince tarak ile tesviyeli resm-i modelinde gösterildiği
vehile avadanlık ile şükufe ve arma ve kitabe işlemeli
demir kened ve zebane ile merbut masnu' ve müzeyyin
beden duvarları vechinin som yüz taşı inşası

Tulen	Arzan	Umkan
182	2	3
32,5	5	3
54	5	3
17,5	17,5	3
148	2	3
Beher 30	Terbi' 4195,5	
125865		

Devren	Kadden	
66	24	6
22	11	12
Beher 300	Terbi' 1853,5	
556050		

Cami-i şerifin köşe mahallinde seng-i
küfekiden evsaf sabıka üzere som
kürsü ve kuleleri inşası

Zemin pencereleri ve sedirlerinin vechinde seng-i
küfekiden tahtı som kürsü üzeri som sütun ve
avadanlıklı başlık ile müteaddid sütunları

Beheri	Kıtaat	
Devren 9	Kadden 22	4
Beher 300	Terbi' 792	
237600		

Beheri	Kıtaat			
	Devren	Kadden	--	12
Kürsüler	5	2	6	12
Sütunlar	4	10	12	
Beher 250	Terbi' 639			
159750				

Köşe mahalleriyle som sütunlar üzerinde
seng-i küfekiden nev resim ve vahinev tabir
olunur avadanlıklı alem misillu som masnu'
ve müzeyyin saksıları

Yay mahalliyle kufuliye mahallerinde seng-i
mezkureden avadanlıklı şükufe ve yaprak
işlemeli masnu' müteaddid ferşleri inşası

Beher		Kıtaat
10000	Köşe mahallinin	4
2000	Sütunlar üzerinin	12
64000		

Beheri	Kıtaat		
--	Tulen	Kadden	8
6	1	3,5	4
6	1	8	
Beher 400	Terbi' 75		
30000			

Zemin pencereleri ziriyle bâlâsında ve sıvalı pencereler fevkinde seng-i mezkureden saçak misillu avadanlıklı som kafa tahtı inşası

Beher		Tulen
150	İlk katı	90
200	Orta katı	90
150	Üst katı	120
		49500

Cami-i şerifin vechi som beden duvarları zahrinin seng-i moloz ve bazı mahalleri som taş ve tuğla ile mahlut halis harçlı kargir duvarlarının inşası

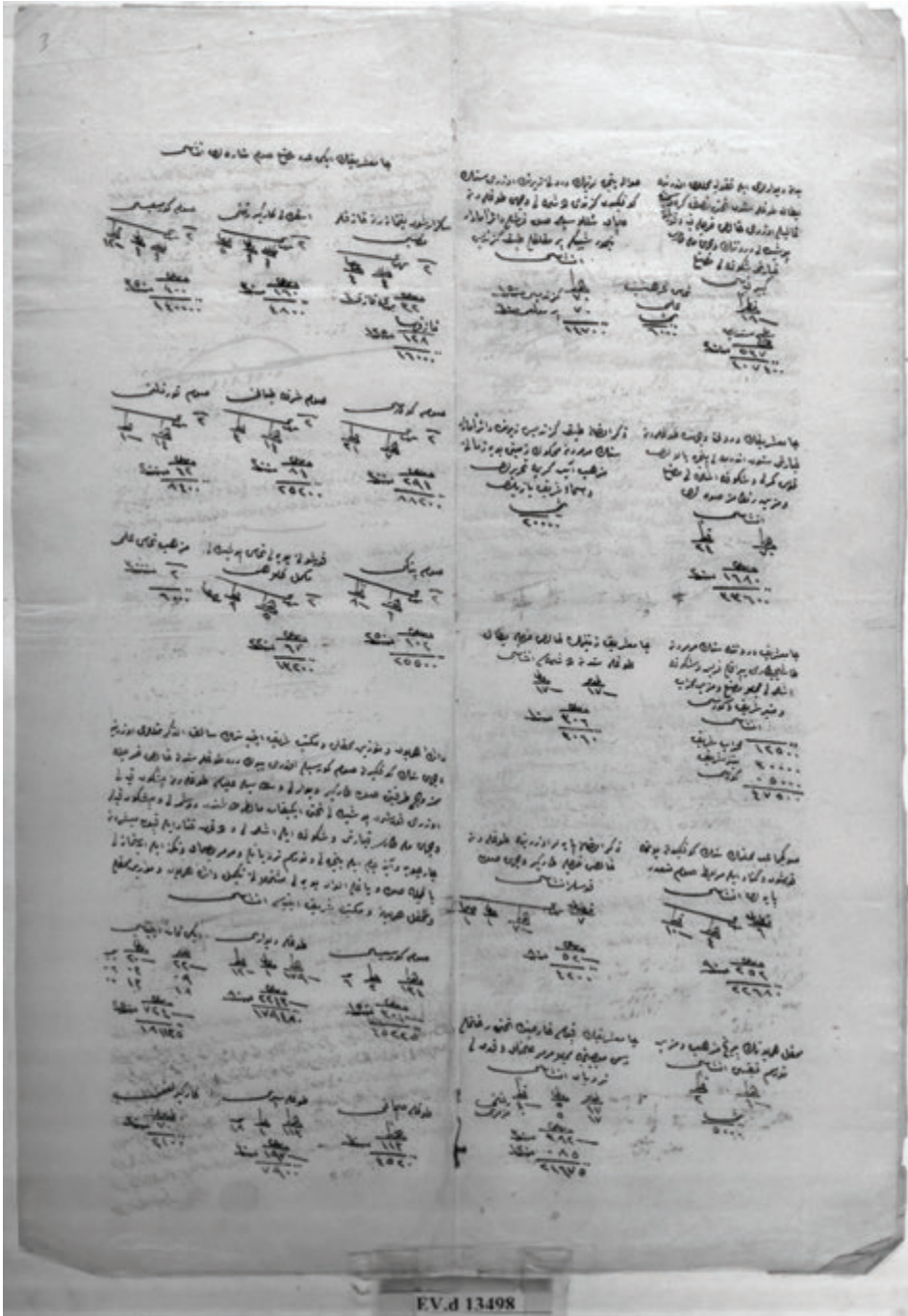
Devren	Arzan	Kadden
74	1,5	17,5
70	1,5	5,5
Beher 50	Terbi' 2520	
		126000

Kebir kubbe etrafında seng-i küfekiden bilezik misillu avadanlıklı şükufe işlemeli som yüzlü masnu' duvarı

Devren	Kadden
63	4,5
Beher 350	Terbi' 283,5
99225	

Köşe mahallerind battal tuğlasından halis harçlı üzeri kurşun puşideli ciheti malakari kabartma söveli kargir kufuliye mahalleri inşası

Beheri				Kıtaat
--	Tulen	Arzan	--	4
18	5	5	18 (nısfen)	
Beher 200	Terbi' 132			
				26400



Belge 4: 9 Kasım 1848 Tarihli İkinci Keşif Defteri 2. Sayfa (BOA. EV.d. 13498)

EV.D 13498 9 Kasım 1848 (06 Z. 1264) Tarihli İkinci Keşif Defteri 2. Sayfa

Beden duvarları ile kufuliye mahallinin üzerine battal tuğlasından tahtı nasıf kerre resminde kalıplı üzeri halis harçlı kubbe ve kurşun puşideli derununin vechi malakari kabartma şükufeli müsenna kebir kubbesi

Sıvalı pencerelerinin deruni zirinde üzeri seng-i küfekiden gezinti döşemeli vechi tuğladan saçak misillu silme söve ferşli dairen mâ dâr demir şebeke parmaklıklı tabaka gösteriş inşası

Kutren	18,5
	Sath mesnedisi
Beher 200	537
107400	

Nühas müzehheb alemi
Cemi'an
6000

Beher		Devren
150	Gezintisi	70
60	Parmaklığı	70
14700		

Cami-i şerifin deruni vechinde tuğladan kabartma sütun indirmeli pencere bâlâlarında kavis kemerli ve şükufe işlemeli masnu' ve müzeyyin renksiz sövelerin inşası

Zikr olunan tabaka gösteriş zirinde dairen mâ dâr seng-i mermerden mahkuk zemini boya? müzehheb ayet-i kerime tahrirleri ve esma-ı şerif yazıları

Devren	Kadden
70	24
Beher 20	Terbi' 1680
33600	

Cemi'an
20000

Cami-i şerif derunine seng-i mermerden taşçıdarı yapraklı ferş ve şükufe işlemeli mücelle masnu' ve müzeyyin mihrab ve minber-i şerif ve kürsü inşası

Cami-i şerif zemininin halis harçlı battal tuğlasından döşemesi inşası

Mihrab-ı şerif	12500
Minber-i şerif	30000
Kürsü	5000
47500	

Tulen	Arzan
17,5	17,5
Beher 10	Terbi' 306
3060	

Son cemaat mahallinin seng-i küfekiden kurşun ve kened ile merbut som müteaddid payeleri inşası

Zikr olunan payeler üzerine tuğladan halis harçlı kargir vechi sıvalı köşeler inşası

Beheri	Kıtaat
Devren 4	Kadden 10,5
Beher 90	Terbi' 252
22680	

Beheri	Kıtaat
Devren 7,5	Arzen 1
Beher 80	Cismen 1
4200	

Mahfil-i hümayunun piriñç müzehheb
ve müzeyyin nev resm kafes inşası

Devren	Kadden
4,5	2
Cemian 5000	

Cami-i şerifin kapısı haricinde tahta rıhtımlı
resmi mucibince mücella mermer sahnılık ve
kademeli nerdiban inşası

Tulen	Arzen	Kadden	
17	5	4,5	Rıhtımı
17	5	-	Mermeri
		Beher	Terbi'
		30	382,5
		120	85
21675			

Cami-i şerifin iki aded müsenna som minareleri inşası

Sekiz arşın yağhaneden
kazıklar nasbı

Beheri		Adet
Tulen 4	Umkan 4	2
Beher- kazık 4	Terbi' 32	
Beher	Kazık	
125	128	
16000		

Izgaralı kargir rıhtım

Beheri			Adet
Tulen 4	Arzan 4	Umkan 5	2
Beher 30	Terbi' 160		
4800			

Som kürsüsü

Beheri			Adet
Tulen 4	Arzan 4	Kadden 12,5	2
Beher 350	Terbi' 400		
140000			

Som gövdesi

Beheri		Adet
Devren 7	Kadden 21	2
Beher 300	Terbi' 294	
88200		

Som şerefe tabanı

Beheri		Adet
Devren 14	Kadden 3	2
Beher 300	Terbi' 84	
25200		

Som korkuluğu

Beheri		Adet
Devren 14	Kadden 1,5	2
Beher 200	Terbi' 42	
8400		

Som peteği

Beheri		Adet
Devren 6	Kadden 8,5	2

Kurşuni boyalı nühas puşideli
mükemmel külahı

Beheri		Adet
Devren 5	Kadden 6 (nısfen)	2

Müzehheb nühas alemi

Beher	Adet
3000	2

Beher 250	Terbi' 102	Beher 220	Terbi' 60	6000
25500		13200		

Daire-i hümayun ve müezzin mahfil-i ve mekteb-i şerif ebniyesinin salf-üz zikr temelleri üzerine / vechi seng-i küfekiden som kürsüyle üzeri Büyükdere tuğlasından halis harçla / memzuç tarafeyni sıvalı kargir duvarlı sekisiyle ulyâsı tuğladan peşkun kubbeli / üzeri kurşun puşideli tahtı iki kat Malta taşından döşemeli ve peşkun kubbeler / vechi malakari kabartma ve şükufe ile işlemeli ve doğrama kanad ile kapulu meşeden / çârçûbe ve ayine cam ile pencereli ve nev resm nerdibanlı ve mermer basamak ve tekne ile abdesaneli / bilcümle söğe ve yağlı elvan boyalı müştemilatı tekml daire-i hümayun ve müezzin mahfil-i / ve mahfil-i hümayun ve mekteb-i şerif ebniyesi inşası

Som kürsüsü

Devren	Kadden	
134	2	6
Beher 150	Terbi' 301,5	
45225		

Tuğla duvarı

Devren	Arzan	Kadden
179,5	1	12,5
Beher 80	Terbi' 2243,5	
179480		

İki kat ebniyesi

Tulen	Arzan	
22,5	20,5	-
9	3	6
18	13	-
Beher 250	Terbi' 724,5	
181125		

Tuğla saçağı

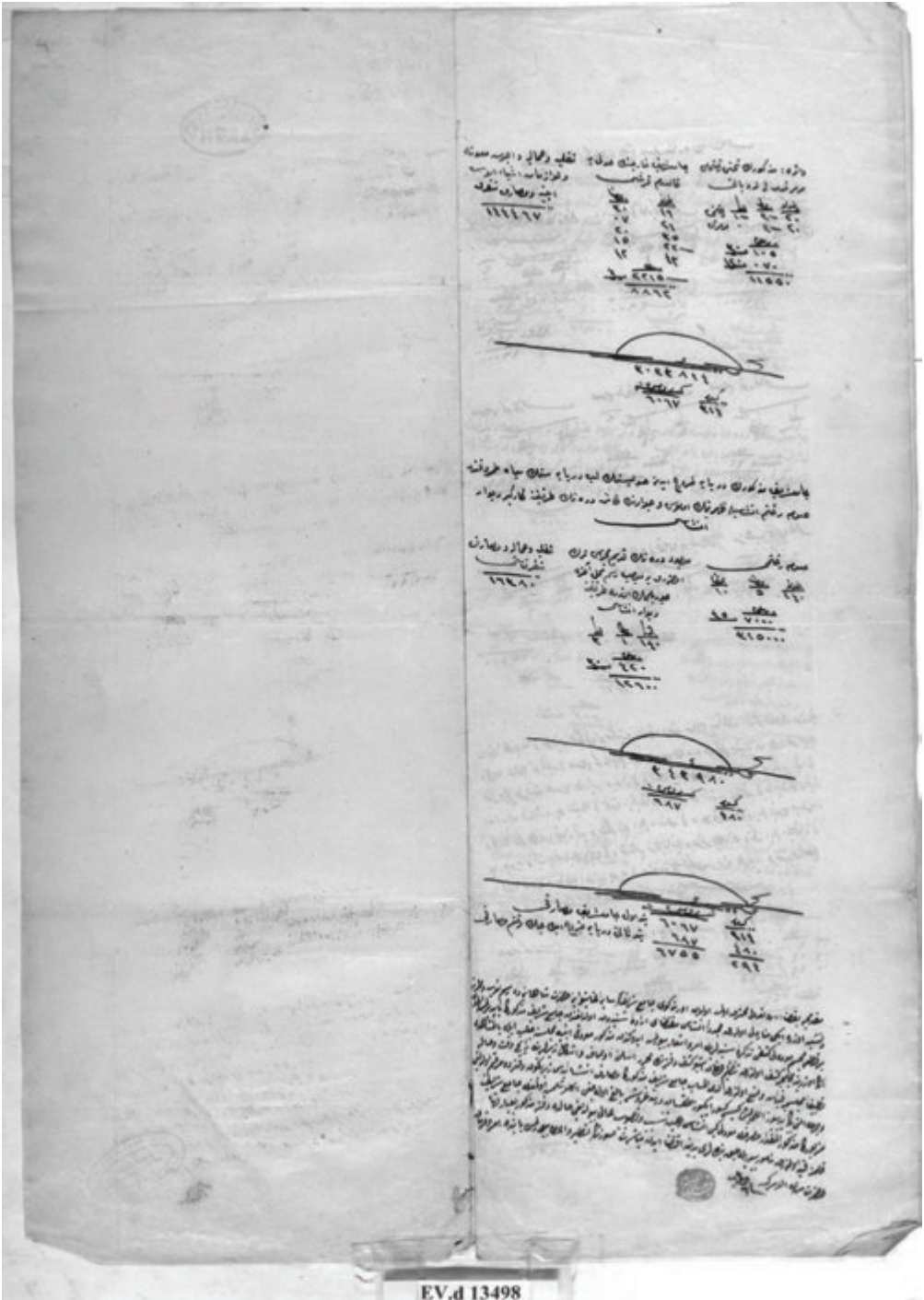
Beher	Devren
40	113
4520	

Tuğla siperi

Devren	Kadden	---
113	1	18
Beher 40	Terbi' 197,5	
7900		

Kargir lağımı

Beher	Tulen
30	70
2100	



Belge 5: 9 Kasım 1848 Tarihli İkinci Keşif Defteri 3. Sayfa (BOA. EV.d. 13498)

EV.D 13498 9 Kasım 1848 (06 Z. 1264) Tarihli İkinci Keşif Defteri 3. SayfaDaire-i mezkurun tahta rıhtımlı
mermer kademeli neredibaniCami-i şerif haricinde
havluya kaldırım ferşi

Tulen	Arzan	Kadden	
20	3,5	1,5	Rıhtımı
20	3,5	-	Mermeri
Beher		Terbi'	
30		105	
120		70	
11550			

Tulen	Arzan
30	16
7	26
20	35
15	22,5
12	43
Beheri 4	'Terbi' 2215,5
8862	

Nakliye ve hammaliye
ve ücret-i maune ve
levazımat-ı eşya-ı alat-ı
ebniye ve masarif-ı
müteferrika**144467****3033814**

Kuruş 6067 Küsur 314

Cami-i şerif mezkurun deryaya huruç iden havluyesinin leb-i deryaya seng-i
siyah tomruğundan / som rıhtım inşasıyla zahrinin imlası ve civarında kain
derenin tarafeynine kargir duvar inşası

Som rıhtımı

Mevcut derenin kadim mecrası terk
olunarak ber mucib-i resm-i mahal
ahire çevirilmek üzere tarafeynine
duvar inşasıNakliye ve hammaliye
ve masarif-ı
müteferrikası

Tulen	Arzan	Umkan
140	5	10
Beher	45	'Terbi' 7000
315000		

Devren	Arzan	Kadden
140	1	3
Beher	30	Beher
420		
12600		

16380**343980**

Kuruş 687 Küsur 480

	Kuruş	Küsur
Bend-i evvel cami-i şerif masarifi	6067	314
Bend-i sani deryaya huruç edecek rıhtım masarifi	687	480
	6755	294

Mukaddemce bi-kazaillahi teala muhterik olmuş olan Ortaköy Cami-i Şerifi'nin saye-i inayetvaye-i hazret-i şahanede resm-i nevin ve tarz-ı / dilnişin üzere iki minareli olarak müceddeden inşası mukteza-yı irade-i seniyyeden olduğundan cami-i şerif mezkurun yaptırılmış olan / bir kıta mücessem modeli keşfi tezkire-i seniyyeleriyle emir ve işmar buyurulmuş idüğünden mezkur model ebniye meclisine celb ile bil müşahade / anın üzerine meclisce keşf olunarak tanzim olunan işbu keşif defterinde muharrir esami-i evsaf ve eşkal zirlerine raici vakt ve hale / tatbiken meclisce fiyat vaz olunarak ledelhesab cami-i şerif mezkurun masarif-ı inşaiyesi zir-i yekun defterde murakkam olduğu / vechile altıbin yedi yüz elli beş kese küsur iki yüz doksan dört guruşa baliğ olacağı anlaşılmış olmağla cami-i şerif / mezburun mezkur-ül mikdar masarifla modeli gibi inşası rehin-i tensib ve tesvib ali buyurduğu halde defter mezkur be-ibaretiha / kalemine kayd olunarak memur buyurulacak bendeleri yedine iktiza iden mübaşeret suretinin tastir ve ita buyurulması babında emrü ferman hazret-i menlehül emrindir.

Fi 6 Zilhicce sene 64 (3 Kasım 1848)

(Mühür) Seyyid Abdülhalim

Kaynakça

Arşiv Belgeleri

- BOA. EV.d..13463 / 24 N 1264 (H), 24.08.1848 (M)
- BOA. İ.MSM.26_703 / 17 L 1264 (H), 16. 09.1848 (M)
- BOA. EV.d..13498 / 06 Z 1264 (H), 09.11.1848 (M)
- BOA. EV.d..13655 / 03 Ra 1265 (H), 27.01.1849 (M)
- BOA. EV.d..13660 / 10 Ra 1265 (H), 03.02.1849 (M)
- BOA. EV.d..13666 / 01 R 1265 (H), 24.02.1849 (M)
- BOA. EV.d..13669 / 08 R 1265 (H), 03.03.1849 (M)
- BOA. EV.d..13670 / 15 R 1265 (H), 10.03.1849 (M)
- BOA. EV. d..13740 / 22 C 1265 (H), 22.05.1849 (M)
- BOA. EV. d..13723 / 29 R 1265 (H), 24.03.1849 (M)
- BOA. EV. d..13726 / 07 Ca 1265 (H), 31.03.1849 (M)
- BOA. EV. d..13734 / 05 C 1265 (H), 28.04.1849 (M)
- BOA. İ.MVL.142_3939 / 07 C 1265 (H), 30.04.1849 (M)
- BOA. A.MKT.MVL.14_91 / 15 C 1265 (H), 08.05.1849 (M)
- BOA. A.MKT.198_51 / 25 C 1265 (H), 18.05.1948 (M)

- BOA. EV. d..13750 / 11 B 1265 (H), 02.06.1849 (M)
 BOA. EV. d..13752 / 28 B 1265 (H), 19.06.1849 (M)
 BOA. EV. d..13755 25 B 1265 (H), 16.06.1849 (M)
 BOA. EV. d..13758 02 Ş 1265 (H), 23.06.1849 (M)
 BOA. EV. d..14135 / 1266 (H), 19.12.1850 (M)
 BOA. EV. d..14152 04 M 1267 (H), 09.11.1850 (M)
 BOA/ EV.d. 32456 27 S 1270 (H), 29.11.1853 (M)
 BOA/ EV.d. 15236 02 N 1270 (H), 29.05.1854 (M)
 BOA/ MB. 49/88 11 R 1271 (H), 01.01.1855 (M)

Diğer Kaynaklar

- AĞIR, Aygül. (1999). “Balyan Ailesi'nin Mimarlığında Palladio İzleri”, EJOS, IV (2001), M. Kies, N. Landman & H. Theunnisses (eds.), *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art*, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, No:3, s.3.
- ANONİM. (1940). “Ortaköy Camii”, *İstanbul Abideleri*, Yedigün Neşriyatı, İstanbul, s.81.
- ANONİM. (1970). "Ortaköy Camii", *Vakıflar Bülteni*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s.63.
- BANOĞLU, N. Ahmet. (1966). “Aksaray Valide ve Ortaköy Camileri”, *Hayat Tarih Mecmuası*, C.2, S.9,s.67.
- BATUR, Afife. (1994). "Ortaköy Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, Ana Basım, İstanbul, s.143.
- BATUR, Afife. (1998). “Ortaköy Camii”, *Dünden Bugüne Beşiktaş*, (ed.) Nuri Akbayar, Beşiktaş Belediye Başkanlığı, İstanbul, s.168.
- BERBEROĞLU, Nevin, B. (2010). *Boğazın İncileri Yalı Camileri*, Portakal Basım Matbaacılık, İstanbul.
- CAN, Selman. (2002). *Osmanlı Mimarlık Teşkilatının XIX. Yüzyıldaki Değişim Süreci ve Eserleri İle Mimar Seyyid Abdülhalim Efendi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi, İstanbul.
- CAN, Selman. (2010). *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul, s.19.
- CAN, Selman. (2015). Sultan Abdülmecid Dönemi Mimarlık Örgütünün Yapısı ve İşleyişi, *Sultan Abdülmecid ve Dönemi (1823-1861)*, (ed.) K. Kahraman, İ. Baytar, İBB Kültür A.Ş Yayınları, İstanbul, s.427.
- ÇELİK, Gözde. (2000). *İstanbul'da 19. Yüzyıl Abdülmecid Camileri*, İTÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s.23.

ÇELİK, Gözde. (2003). "Sultan Abdülmecid Camileri ve Süslemeleri", *Sanat Tarihi Defterleri*, 7, s.73.

ÇELİK, Zeynep. (1998). *XIX. Yüzyıl'da Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s.114;

ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa. (2007). "Osmanlılar", *TDVİA*, C.33, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, s.581.

DENEL, Selim. (1982). *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, ODTÜ. Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, s.34.

ERDENEN, Orhan. (2003). *Lale Devri ve Yansımaları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, s.54.

ERSEN, Ahmet- KOÇAK, Serap T. (2014) "Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii 2011-2014 Restorasyonu", *Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii ve Ortaköy*, (ed.) Baha Tanman, Kuveyt Türk Katılım Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.370.

EYİCE, Semavi. (1991). *Ortaköy Tarih-Sosyal ve Mimari Doku*, Dragon Yayınları, İstanbul, s.19.

GÜNDÜZ, Filiz. (2007). "Ortaköy Camii", *TDVİA*, C.33, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, s.408.

KUBAN, Doğan. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yayınları, İstanbul, s.638.

ÖGEL, Semra. (1992) "18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları", *Semavi Eyice Armağanı- İstanbul Yazıları*, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul, s.272.

ÖZDEN, S. İlhami. (2009). *Geçmişten Günümüze Düünden Bugüne Beşiktaş Camileri*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s.44.

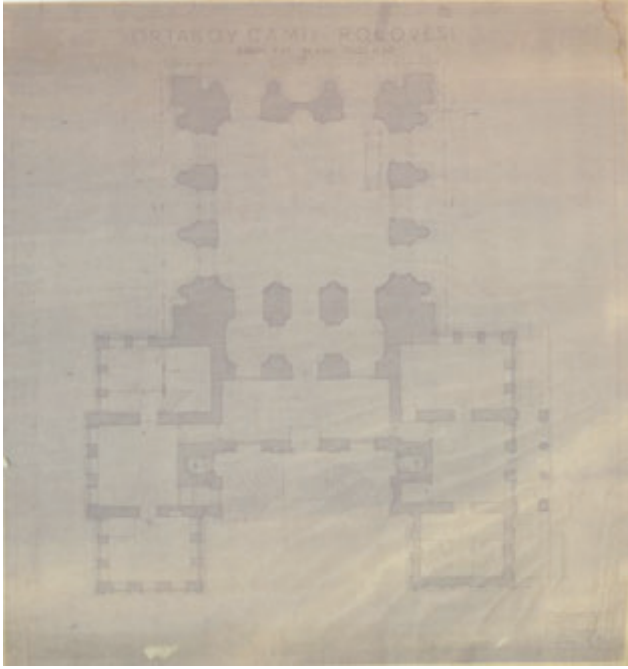
PAMUKCİYAN, Kevork. (2003). *Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar, III*. Aras Yayıncılık, İstanbul, 137-145.

SÖNMEZ, Neslihan. (1997). *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, Yem Yayınları, İstanbul, s.116.

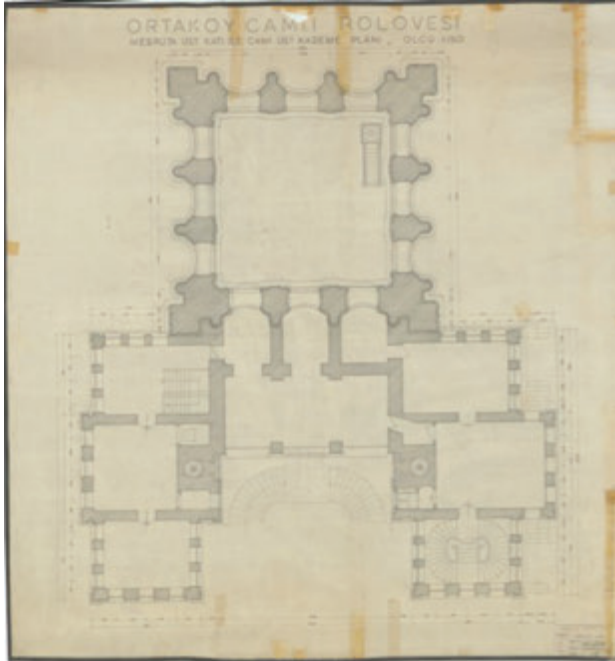
ŞENYURT, Oya. (2011). *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*, Doğu Kitabevi, İstanbul, s.117.

TUĞLACI, Pars. (1981). *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, s.198.

YAZICI, Nurcan. (2007). *Osmanlılar 'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.



Çiz. 1: Ortaköy Camii Zemin Kat Planı (Vakıflar Genel Müdürlüğü)



Çiz.2: Ortaköy Camii İkinci Kat Planı (Vakıflar Genel Müdürlüğü)



Foto. 1: Ortaköy Camii, Genel Görünüş



Foto. 2: Ortaköy Camii Ana Giriş Cephesi



Foto. 3: Ebniye Meclisi'nin Mührü
EV.d. 13463



Foto. 4: Seyyid Abdülhalim Efendi'nin
Mührü EV.d. 13498



Foto. 5: Ortaköy Camii, Beden
Duvarları ve Pencereleri

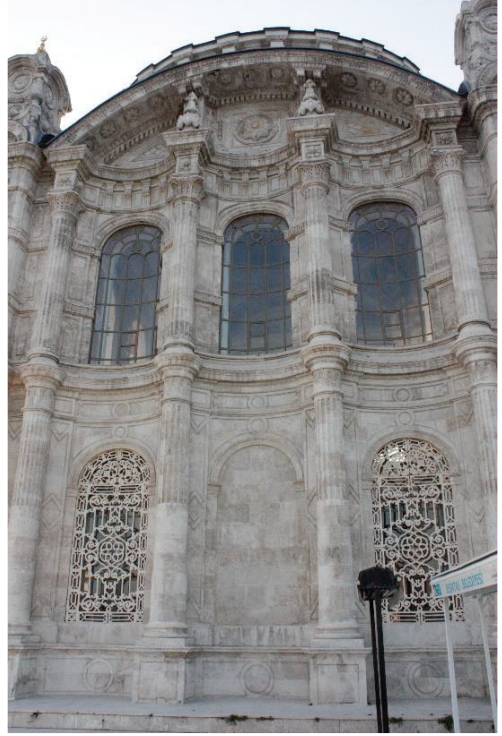


Foto. 6: Ortaköy Camii, Beden
Duvarları ve Pencereleri



Foto. 7: Ortaköy Camii Kubbesi



Foto. 8: Ortaköy Camii, Hünkâr Dairesi ve Hünkâr Girişi



Foto. 9: Ortaköy Camii, Hünkâr Dairesi 2. Kat



Foto. 10: Ortaköy Camii, Doğu Cephesi Mektep Binası



Foto. 11: Ortaköy Camii Son Cemaat Mahalli



Foto. 12: Ortaköy Camii Son Cemaat Mahalli



Foto. 13: Ortaköy Camii Minareleri



Foto. 14: Minber-i Şerif



Foto. 15: Mihrab-ı Şerif



Foto. 16: Kürsü

TOKAT YÖRESİNDEKİ AHŞAP MİNARELİ CAMİLER

Erkan ATAK

Yrd. Doç. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü

erkan.atak@gop.edu.tr

Öz

Minareler İslamiyet'in ilk ortaya çıkışından bu yana cami yapılarının önemli unsurlarından birisi olmuştur. Ezanı daha uzağa duyurabilme amacıyla inşa edilen minarelerin şekillenmelerinde bölgesel etkiler, estetik kaygılar ve gelenekler etkili olmuştur. Minareler İslamiyet'in ilk yıllarında daha çok fonksiyonel amaca hizmet eden mimari elemanlarken sonraki dönemlerde cami mimarisinin ve silüetinin ayrılmaz parçası haline gelmişlerdir.

Minarelerde inşa malzemesi olarak daha çok taş ve tuğla tercih edilmiştir. Buna karşın özellikle 19. yüzyıl ve sonrası inşa edilen birtakım camide minarelerin ahşap malzemeyle inşa edildikleri görülmektedir. Bu camiler genellikle küçük ölçekli mahalle camileridir. Bu camilerdeki minarelerde ahşap malzemenin tercih edilmesi kolay bulunan hafif bir malzeme olması ve kullanımının daha kolay olmasından kaynaklanmaktadır. 19. yüzyıl öncesinde de ahşap minare yapılarının varlığı bilinmektedir. Ancak bu minareler günümüze gelememiştir. Ahşabın taş ve tuğlaya nazaran daha dayanıksız bir malzeme olması bu durumun sebeplerinden birisidir.

Tokat ve çevresi ahşap minareleri camilerin yoğunlaştığı bölgelerden birisidir. Özellikle kent merkezinde Sulusokak ve kale eteklerinde yer alan bir takım küçük ölçekli caminin minaresi ahşaptır. Bu camiler ahşap minareleriyle birlikte tarihi mahallelerin silüetlerini oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Tokat, Minare, Ahşap, Mimari, Niksar

The Mosques with Wooden Minarets in Tokat

Abstract

Minarets are among the significant elements of the structures of the mosques since the emergence of Islam. The minarets, constructed with the aim of Ezan to be heard farther, have some regional effects, aesthetic concerns that are influential on their formation. While the minarets were architectural elements serving functionally in the early years of Islam, they became part of mosque architecture and silhouette in the later periods.

As materials of construction, stone and brick were preferred in the making of minarets. On the other hand in number of mosques, constructed especially in the 19th century and post-19th century, it is observed that the minarets were constructed with wooden materials. These mosques are generally

small scaled district mosques. The reason why wooden material is preferred in the construction of these mosques stems from the fact that wood is easy to find and is a light material, and therefore easy to use. It is known that there had been wooden minaret constructions before the 19th century. Nevertheless, these minarets could not reach to the present day. One of the reasons of this is that wood is not durable compared to stone and brick.

Tokat and its surrounding is one of the regions where wooden minarets are seen intensely. Especially the minarets of a number of small scaled mosques that take place in Sulusokak, which is in the city center and on the foothills of the fortress, are wooden. These mosques, together with their wooden minarets constitute the silhouettes of historical districts.

Keywords: Tokat, Minaret, Wooden, Architecture, Niksar

1. Giriş

Minare, İslam topluluklarında ilk devirlerinden bu yana cami mimarisinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Minarelerin orijinleri ve esinlendikleri kaynaklar hakkında farklı görüşler mevcuttur.¹⁷⁹ Minareler, İslamiyetin ilk yıllarından günümüze değin farklı coğrafyalarda değişik formlarda tatbik edilmiştir. Minarelerin şekillenmelerinde başta bölgesel etkiler olmak üzere, estetik kaygılar, gelenekler, iklim koşulları ve süsleme zevkleri gibi ayırt edici unsurlar belirleyici olmuştur.

Minareler başlangıçta caminin bir yanında tek başına yükselen daha çok fonksiyonel amaca hizmet eden mimari elemanlarken zamanla cami bünyesindeki sayıları artmış ve silüetinin tamamlayıcı mimari elemanlarından birisi haline gelmiştir.

Temelde İslam topluluklarının kültürleri ve buldukları bölgelere göre şekillenen minare biçimleri iki ana grupta toplanabilir. Birinci grup çoğunlukla Suriye, Mağrib, Mısır ve Filistin bölgelerinde görülen kare kesitli, hantal gövdeli minare tipidir. Bu tipin benzerleri Anadolu'nun güneyindeki bazı camilerde de karşımıza çıkmaktadır (Uluçam, 1990: 33; Gündoğdu, 2005: 775-785; Altun, 1978: 79-84; Sözen, 1981: 91-94; Eyice, 1960: 329-330). Arap sahasında yaygın olarak karşılaşılan bu tipin yanı sıra "malviya tarzı" denilen ve dışardan helezonik merdivenlerle çıkılan minare tipi Samarra Ulu Camii (848-52), Ebu Dulef Camii (861-62) ve Tolunoğlu Camii (789) gibi sınırlı sayıda birkaç örnekte kalmıştır (Diez, 1960: 327). Bu örneklerin yanı sıra Mısır'ın ve Anadolu'nun bazı bölgelerinde görülen merdiven tarzı minareler farklı bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tipteki minarelerde dıştan merdivenlerle köşk biçimindeki

¹⁷⁹ İlk minarelerin gözetleme kuleleri, mesken ve kiliselerin çan kulelerinden esinlendiğine dair görüşler mevcuttur. Bkz. Berchem, 1960: 318; Diez, 1960: 324.

minare kısmına ulaşılır. Bu minareler minbere benzerliklerinden dolayı “minber minare” ismiyle de anılmaktadır (Eyice, 1960: 332-333).

İkinci tip ise daha çok Türk sahasında karşılaşılan silindirik formdur (Diez, 1960: 327¹⁸⁰ ; Esin, 1978: 104-147¹⁸¹). İslamiyeti kabul eden ilk Türk devleti Karahanlılar’ın tuğla malzemeli, aşağıdan yukarıya doğru daralan silindirik formlu minareler inşa ettikleri günümüze ulaşabilen örneklerden anlaşılmaktadır. Gazneli ve Büyük Selçuklu sahasında da benzer özellikle minareler inşa edilmiş olmakla beraber özellikle Büyük Selçuklu sahasındaki minarelerin Karahanlı minarelerine göre daha zarif ve ince tutuldukları görülmektedir (Uysal, 1990: 510). Gazneliler döneminde inşa edilen III. Mesut (1099-1114) ve Behramşah (1117-1153) minareleri ise birden fazla gövdeli yapıları ile genel silindirik tipten ayrılırlar. Bu minarelerde alt gövdeler yıldız formlu üstteki bölümler silindirik tutulmuştur. Bu uygulama yukarıda belirtilen iki minare ölçeğindeki farklı bir deneme olarak kalmış daha sonraki dönemlere etki etmemiştir (Diez, 1960: 327). Karahanlı dönemine tarihlendirilen Çar Kurgan minaresi yivli gövdesi ile silindirik formun farklı bir denemesi olarak değerlendirilebilir. Çar Kurgan minaresinin (XI. yy sonu-XII. yy başı) benzerleri ileriki yüzyıllarda Anadolu’da karşımıza çıkmaktadır (Bakırer, 1971: 348-349; Mülayim, 1988: 11-25).

Anadolu Selçuklu minarelerinde şekil ve malzeme açısından Büyük Selçuklu geleneği sürdürülmüştür (Uysal, 1990: 505-533; Bakırer, 1971: 337-366; Eyice, 1960: 330-331). Bu dönemde çoğunlukla tuğla malzemeli, silindirik formlu minare yapıları görülmekle beraber Antalya Yivli Minare Camii (XIII. yy), Konya Sahip Ata Camii, Sivas Gök Medrese, Konya İnce Minareli Medrese, Erzurum Çifte Minareli Medrese yapılarında yivli minareler (Bakırer, 1971: 348-349; Mülayim, 1988: 11-25); Amasya Burmalı Minare Camii’nde burmalı minare formu karşımıza çıkmaktadır (Eyice, 1960: 331). Ayrıca bu dönemde taç kapılar üzerine çifte minare yapma geleneği görülmektedir. Çoğunlukla medrese yapılarında yoğunlaşan çifte minareler birkaç camide de karşımıza çıkar. Erzurum Çifte Minareli Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese ve Sivas Gök Medrese yapılarında taç kapılar üzerinde ikişer minare bulunur. Konya Sahip Ata Cami kapısının üzerindeki iki minareden birisi günümüze gelebilmiştir. Niğde Sungurbey Camii’nin çift olduğu düşünülen minareleri günümüze gelebilmiştir (Eyice, 1960: 330-331; Bakırer, 1971: 342). Anadolu Selçuklu Dönemi’nde inşa edilen minarelere pabuç gibi yeni elemanlar eklenmiş ve kaidelerde dörtgen formlar kullanılmaya başlanmıştır (Uysal, 1990: 514-515). Erken Osmanlı döneminde Selçuklu geleneği devam ettirilmeyle beraber

¹⁸⁰ Diez makalesinde bu minare grubunun Asya bozkırlarındaki yaygın halde bulunan gözetleme kulelerinden esinlenerek inşa edildiklerini ifade etmektedir.

¹⁸¹ Esin makalesinde Türk minarelerinin kökeni “idiz ev” denilen budist yapılara dayandırır.

Selçuklular 'da yukarıya doğru daralan ve camiyle orantısı pekte düşünülmeden inşa edilen minarelerin yerini daha mütevazi ölçülerde nispeten orantılı minarelerin aldığı görülmektedir. Buna karşın Edirne Üç Şerefeli Camii ve Edirne Eski Camii'nde anıtsal özelliklerde inşa edilen minareler Erken Osmanlı dönemindeki istisna örnekler arasında yer alırlar.

Klasik Osmanlı Dönemi'nde minareler yanlarındaki yapılarla beraber uyum içinde ve bir bütünlük oluşturacak vaziyette inşa edilmişlerdir. Özellikle Mimar Sinan'ın inşa ettiği Selatin camilerinin tamamlayıcı unsurları olan minareler Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camilerinde zirve noktasına ulaşırlar. Sedefkâr Mehmed Ağa Sultan Ahmed Camii'nde Sinan üslubunu devam ettirmekle beraber caminin dört köşesinin yanı sıra avlunun iki köşesine de minareler eklemiş ve sayıyı 6'ya çıkararak minare mimarisini farklı bir boyuta taşımıştır (Eyice, 1960: 330-335).

Osmanlı mimarisinde XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren batılılaşma sürecinin etkisiyle beraber özellikle Selatin camilerinin minarelerin formlarında ve süslemelerinde birtakım değişikliklerin meydana geldiği görülmektedir. Minare formlarındaki aşırı inceleme önemli değişikliklerin başında gelir. Ayrıca şerife altlarında ve gövdelerde çok kalabalık ve ağır süsleme unsurlarıyla karşılaşılır.

Orta ölçekli camilerde ise çoğunluğunda tek minare bulunur. Genellikle süslemesiz olan minareler, birlikte inşa edildikleri yapılarla bir uyum içerisinde, mütevazi ölçülerle inşa edilmişlerdir.

Minarelerde malzeme kullanımı tıpkı form ve şekil unsurlarında olduğu gibi bölgelere göre farklılık göstermektedir. Mısır ve Suriye bölgelerindeki dört köşeli minarelerde çoğunlukla taş malzeme kullanılmıştır (Diez, 1960: 325-326). Bu durum Anadolu'nun güneydoğu bölgelerindeki erken örneklerde de kendini göstermektedir (Uluçam, 1990: 33; Gündoğdu, 2005: 775-785; Eyice, 1960: 329-330). Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devirlerinde inşa edilen silindirik gövdeli minarelerde kullanılan temel malzeme ise tuğladır. Tuğla, söz konusu devirlerde inşa edilen minarelerin hem inşa malzemesi hem de süsleme malzemesi olarak kullanılmıştır (Bakırer, 1971: 337-366; Eyice, 1960: 330-331). Erken Osmanlı ve II. Beylikler döneminin Anadolu Selçuklu geleneğini sürdüren minarelerinde yine inşa malzemesi olarak tuğlanın kullanıldığı görülmektedir. Selçuk İsa Bey Camii (1374), Birgi Ulu Camii (1312), Tire Yahşi Bey Camii (1446), İznik Yeşil Camii (1378-1392), Balat İlyas Bey Camii (1404) ve Manisa Ulu Camii (1376) gibi yapıların minareleri tuğla malzemelidir (Aslanapa, 1989: 209-234; Kuban, 2007: 61-131; Eyice, 1960: 331-332) . Osmanlı'nın klasik dönemiyle beraber ise çoğunlukla taş malzeme, minarelerin esas yapı malzemesi olarak kullanılmıştır.

Taş ve tuğlanın yanı sıra ahşap malzeme de bir takım minarelerde inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. İran'ın bazı eski ziyaretgâhlarında ahşap şerefeli, tuğla gövdeli minareler bulunduğu bilinmektedir (Diez, 1960: 324).

İstanbul'un fethinden sonra camiye çevrilen Ayasofya'nın güneybatı köşesindeki kulenin ahşap olması muhtemel bir minareye çevrildiği belirtilir. Bu minare II. Selim zamanındaki onarım esnasında kaldırılmıştır (Akgündüz-Öztürk, 2005, 186). Çarşamba'da XVI. yüzyılın sonlarında Hırâmi Ahmet Paşa tarafından camiye çevrilen yapının kuzeybatı köşesine yakın konumda ahşap tek şerefeli bir minarenin varlığını yayınlanmış eski resimlerinden anlaşılmaktadır (Eyice, 1953: 255-256). Ancak minare günümüzde mevcut değildir. Ahşap malzemeli minarelerin genellikle küçük ölçekli camilerde veya mescitlerde tercih edildiği görülmektedir. Yukarıda erken örneklerini verdiğimiz ahşap minareler 19. ve 20. yüzyıllar içerisinde inşa edilmiş yapılarda yoğunlaşmıştır. Ahşabın taş ve tuğlaya nazaran daha dayanıksız bir malzeme oluşu bu minarelerin erken örneklerinin günümüze gelememesine sebep olmuştur. Anadolu'nun birçok bölgesinde ahşap minareli camilerle karşılaşmak mümkündür. Ancak özellikle ahşabın daha rahat bulunduğu bölgelerde bu minare tipinin yaygınlaştığı görülmektedir.

Ahşap yapısı itibariyle hafif bir malzemedir. Bu suretle ahşap minareler çoğunlukla ayrı özel bir kaideden değil doğrudan caminin beden duvarının üzerinden yükselirler. Genel olarak tek şerefeli inşa edilen bu minarelerin yapıım teknikleri taş ve tuğla minarelere göre farklıdır. Ahşap minarenin merkezinde seren direği bulunur. Seren direği bir bütün olarak gövde ile birlikte basamakları ve külahı taşıyarak yukarıdan gelen ağırlığı aşağıya iletir. Bu minarelerde seren direği, merdivenler, dış duvar ve külah ahşap malzemedir. Basamaklar, seren direği ve duvardaki ahşap direklere mesnetlenir. Minarelerin dış duvarlarında çoğunlukla düşey ahşap kaplamalar kullanılır. Ancak yatay ve düşey kaplamaların kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Bazı ahşap minarelerin şerefe korkuluklarının iç yüzleri dış etkenlerden zarar görmemesi için çinko ile kaplıdır. Minarelerin çoğunda külahlar dıştan kurşun kaplıdır (Kuşüzümü, 2010: 104-106). Ahşap minarelerin çoğunluğunun kendisine ait bir kaidenin olmamasından ötürü giriş kapıları camilerin giriş mekanlarından veya mahfil katlarından sağlanmaktadır.

Tokat ve yöresi ahşap malzemenin mimaride yaygın olarak kullanıldığı merkezlerden birisidir. Tokat merkezde ve ilçelerinde bir kısım camilerin ahşap direkli ve tavanlı olarak inşa edildikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra ahşabın gerek inşa gerekse süsleme malzemesi olarak kullanıldığı azımsanmayacak sayıda geleneksel konut örneği mevcuttur. Bu durumun oluşmasında kentin coğrafi yapısının etkisi muhtemeldir. Bu çalışmanın konusu olan ahşap minareler Tokat'taki geç dönem Osmanlı camilerinde yoğunlaşmıştır. Çalışma kapsamında yapılan alan araştırmalarında Tokat merkezde 6 camide; Niksar'da 2 camide ve Reşadiye'de 1 camide ahşap minare tespit edilmiştir.

2. Tokat Yöresindeki Ahşap Minareli Camiler

2.1. Ahi Paşa Camii

Yapı, Tokat merkez Cemalettin Mahallesi, Hacı İbrahim Sokak üzerinde yer almaktadır. İnşa kitabesi mevcut olmayan cami yöredeki benzer örneklerden hareketle XVIII. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmektedir. Cami, kareye yakın ölçülerde bir plana sahiptir. Harimin üzeri içten sekiz dilimli bir kubbeyle dıştan kiremit kaplı külahla örtülmüştür. Harimin önündeki son cemaat yeri revağı orijinal değildir. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır (Foto. 1-2).

Yapıdaki ahşap minare sonradan eklenen son cemaat yerinin batısında yer alır. Dışarıdan çatı üzerinden yükselen minareye giriş son cemaat yerinde yer alan bir kapıyla sağlanır (Foto. 3). Minarenin silindirik gövdesi dış tarafta atılan dikmelerle poligonal hale getirilmiştir. Tek şerefeli minarenin şerife altlığı yatay profillerle hareketlendirilmiştir. Minarenin dış duvarlarında düşey ahşap kaplamalar kullanılmıştır. Kısa gövdeli minare en üstte kurşun kaplı bir külahla örtülmüştür. Külahın üstünde bir âlem bulunur. Minarede herhangi bir süsleme unsuru yer almamaktadır (Foto. 4-5).

2.2. Aceşir Cami

Yapı, Tokat merkez İvaz Paşa Mahallesi, Aceşir Sokak üzerinde yer almaktadır. Cami giriş kapısı üzerinde günümüz harfleriyle İlhanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır Han zamanında M.1317 yılında inşa edildiği yazmaktadır. Bu bilginin caminin yakınındaki aynı isimli türbenin kitabesinden hareketle verildiği anlaşılmaktadır. Kitabenin okunuşu şu şekildedir:

Aceşir, devletlü büyük Sultan Ebu Sa'id bin Sultan Muhammed... 717 yılı Cemaziye'l-evvel ayının başlarında (Temmuz 1317)''

Ancak günümüzde caminin orijinal mimari özelliklerinden uzaklaştırdığı görülmektedir. Eğilimli bir arazi üzerine inşa edilen cami kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Harimin üzeri iç taraftan düz bir tavanla, dışarıdan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Yapının girişi kuzeydoğu köşede yer alır. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır (Foto. 6-7).

Caminin minaresi kuzeydoğu köşede çatı üzerinden yükselmektedir. Minareye giriş cami içerisinde, harime girişi sağlayan kapının hemen yanına yerleştirilmiş olan bir açıklıkla sağlanmaktadır. Minarenin silindirik gövdesi dış taraftan atılan dikmelerle poligonal hale getirilmiştir. Kısa gövdeli olan minarenin dış duvarları düşey kaplamalarla oluşturulmuştur. Gövdeden hafif dışarıya çıkıntı yapan şerife poligonal planlıdır. Dışarıya altı sivri kemerli açıklıkla yönelen şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri külah yer almaktadır. En üstte bir âlemle sonlandırılan minarenin üzerinde herhangi bir süsleme öğesi yer almamaktadır (Foto. 8-9).

2.3. Akdeğirmen Camii

Yapı, Tokat merkez Akdeğirmen Mahallesi'nde Hoca Ahmed Caddesi ile Akdeğirmen Caddesi'nin kesiştiği noktada yer almaktadır. Cami giriş kapısı üzerinde günümüz harfleriyle H.1205/M.1791 yılında Müftü Katipzâde Mahmut Efendi tarafından yaptırıldığı yazılıdır. Günümüzde müzede bulunan camiye vakfedildiği belirtilen iki adet şamdanda ise H.1104/M.1693 ve H.1112/M.1700 tarihleri yazmaktadır (Gündoğdu-vd, 2006: 126). Bu durum yapının inşasının giriş kapısı üzerinde belirtilen tarihten daha öncelerine gittiği gösterir. Cami kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen bir plana sahiptir. Mihrap önündeki bölüm içten pandantif geçilen basık bir kubbeyle dıştan kasnakla geçilen kiremit kaplı sivri külahla örtülmüştür. Harimin kuzeyi ise doğu-batı doğrultulu bir bölümle genişletilmiştir. Bu kısmın üzeri yarım beşik tonozla örtülüdür. Caminin kuzeyine sonradan bir son cemaat yeri eklenmiştir. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır (Foto. 10-11).

Caminin minaresi kuzeydoğu köşede çatı üzerinden yükselmektedir. Minareye giriş harimin kuzeydoğu köşesine yakın bir konuma yerleştirilen kapıyla sağlanır. Minarenin gövdesi poligonaldır. Dış duvarın kaplamalarında yatay dikdörtgen ahşap bloklar kullanılmıştır. Kısa tutulan gövdenin üzerinde hafif çıkıntı yapan şerefe kısmı yer alır. Gövdeden şerefeye geçişte yatay profiller kullanılmıştır. Şerefede gövdenin poligonol formu devam ettirilmiştir. Dışarıya sivri kemerlerle açılan şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri külah yer almaktadır. En üstte bir alemle sonlandırılan minarenin üzerinde herhangi bir süsleme ögesi yer almamaktadır (Foto. 12).

2.4. Hoca Ahmed Camii

Yapı, Tokat merkez Cemalettin Mahallesi, Miraç Sokak üzerinde yer almaktadır. Eğilimli bir arazi üzerine inşa edilen cami kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Harimin üzeri içten ahşap bir tavanla dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. İçten ve dıştan sıvalı vaziyetteki cami orijinalliğini büyük ölçüde yitirmiştir. İnşa kitabesi mevcut olmayan cami yöredeki benzer örneklerden hareketle XIX. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmektedir (Foto. 13-14).

Caminin minaresi kuzeybatı köşede, çatı üzerinden yükselmektedir. Minare gövdesi caminin beden duvarlarının içerisinde kalmış olup çatı üstünde şerefe ve yukarısı bulunmaktadır. Balkon tarzındaki çokgen şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri külah yer almaktadır. Minarenin girişi caminin içerisinden verilmiştir. Minarede herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 14-15).

2.5. Seyyid Necmeddin Camii

Yapı, Tokat merkez Tatar Hacı Mahallesi, Hınıslı Sokak üzerinde yer almaktadır. Caminin giriş kapısının yanında Vakıflar Genel Müdürlüğü

tarafından yerleştirilen levhada XVIII. yüzyılda inşa edildiği yazılıdır. Yapı, son yıllarda yapılan onarımlarla orijinal özelliklerinden büyük oranda uzaklaştırılmıştır. Eğilimli bir arazi üzerine inşa edilen yapı kare planlıdır. Cami güney ve kuzey yönlerden evlerle çevrelenmiş ve sokak dokusu içerisinde kalmıştır. Giriş kapısı doğu cephenin kuzeyine yakın bir konumda açılmıştır. Cami iç taraftan düz ahşap bir tavanla, dış taraftan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Camide mihrap, minber ve mahfil orijinal değildir. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır (Foto. 16-17).

Caminin minaresi kuzeydoğu köşede, çatı üzerinden yükselmektedir. Minarenin girişi caminin içerisinden kadınlar mahfilinden verilmiştir (Foto. 18). Minarenin poligonal gövdesi kısa tutulmuştur. Gövdeden şerefeye geçiş kademeli profillerle sağlanmıştır. Şerefede gövdedeki poligonal düzen devam ettirilmiştir. Minarenin duvarlarında düşey ahşap kaplamalar kullanılmıştır. Minare en üstte pramidal bir külahla örtülmüştür. Kurşun kaplı külahın üstünde bir alem yer almaktadır. Minarede herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 19-20).

2.6. Yolbaşı Camii

Yapı, Tokat merkez Soğukpınar Mahallesi, Bey Sokak üzerinde yer almaktadır. Giriş kapısı üzerindeki kitabeye göre H.1339-1342/M.1920-1923 yılları arasında Katıpzade Tahir Efendi tarafından esaslı bir tamir geçirmiş ve yeniden inşa edilmiştir (Foto. 22). Dört satırlık kitabenin okunuşu şu şekildedir:

*Sâhibulhayrat i'anesi ve beled-i reisi,
Kâtıpzâde Tahir Efendi'nin sa'y ve gayretiyle
İş bu cami-i şerif müceddeden inşa ve ta'mir edilmiştir.
Fî sene 1342 (1923-1924) fî sene 1339 (1920-21)*

Caminin 20. yüzyıl başlarında geçirdiği bu büyük onarımdan önceki dönemlerine ait vakfiye kayıtları mevcuttur. H.1332/M.1914 tarihli “Aluh-oğlu Elhav Ağa ibn Emin b. Abdullah Vakfı” vakfiyesinde zikredilen “Yolbaşı Camii”i dimegle ma'ruf Hamza Çelebi Camii-i şerifinin ba-berat-ı ali imam ve mütevellisi...” ibareleri caminin diğer isminin Hamza Çelebi Camii olduğunu göstermektedir (Açıkel-Sağırılı, 2005: 471). H.1236/M.1821 tarihli “Fatıma binti Mehmed (Sovukpınar-ı Müslim mahallesi sâkinesi) Vakfı Vakfiyesi”nde “...mahalle-i mezbûrda vâki' Hamza Çelebi Mescidine senevî yigirmi kuruşluk leyle-i Berât'da şem'-i asel ikâd oluna...” ifadeleri yer almaktadır (Açıkel-Sağırılı, 2005: 378). Yolbaşı (Hamza Çelebi) Camii isminin geçtiği en erken tarihli kayıt ise H.1223/M.1808 yılı kayıtlarını kapsayan 12 Numaralı Ser'iyeye Sicil Defterinde “Hamza Çelebi Camii”i Vakfı” ibaresiyle karşımıza çıkmaktadır (Demirtaş, 2007: 306).

Camiye ait vakfiye ve kayıtların en eskisi H.1223/M.1808 tarihinde karşımıza çıkmaktadır. Diğer belgeler ise 19. Yüzyıl ve 20 yüzyılın başlarına aittir. Yapının giriş kapısı üzerindeki kitabede caminin M.1920-23 yılları

arasında tamir ve yeniden inşa edildiği yazılıdır. Bu da yapının bulunduğu yerde daha erken tarihli bir cami olduğunu (mevcut belgelerden hareketle bu tarih 19. yy. başlarına kadar götürülebilir) ve yenilenerek son şeklini aldığını göstermektedir.

Cami kare planlıdır. Batısında üç adet devşirme mermer sütuna oturan bir son cemaat yeri eklenmiştir. Son cemaat yerinin kuzey bölümü sonradan kapatılmıştır. Harime giriş batı cephenin kuzeyine yakın bir konuma açılan kapıdan sağlanır. Dilimli kemerli kapının üzerine kitabe bulunur. Harim tromplarla geçilen bir kubbeyle örtülmüştür. Kubbe dış taraftan kiremit kaplı kırma çatıyla kapatılmıştır. Caminin mihrap, minber ve mahfil orijinallliğini yitirmiştir. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır. Cami 2004 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır (Foto. 21-23).

Yapının minaresi, güney batıda çatı üzerinden yükselmektedir. Minareye giriş caminin içerisinden, mahfil katından verilmiştir (Foto. 24). Minarenin silindirik gövdesi dış taraftan atılan dikmelerle poligonal hale getirilmiştir. Gövde diğer ahşap minarelere göre daha ince ve uzun tutulmuştur. Minarenin dış duvarlarında düşey ahşap kaplamalar kullanılmıştır. Gövdeye göre oldukça geniş olan şerefeye kademeli bir altlıkla geçilir. Minare en üstte kurşun kaplı, sivri bir külahlı örtülmüştür. Külah üzerinde alem yer alır. Minare üzerinde herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 25-26).

2.7. Çilhane Camii

Yapı, Niksar ilçe merkezinde, Çanakçı Deresi'nin kenarında yer almaktadır. Caminin giriş kapısının yanında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yerleştirilen levhada XX. Yüzyılda inşa edildiği yazılıdır. Kare planlı caminin üzeri içten düz ahşap tavanla, dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Caminin kuzeyine son dönemlerde bir sundurma eklenmiştir. Harime bu sundurmadan geçilerek ulaşılan kapıdan geçilir. Caminin mihrabı ve minberi orijinal değildir. Mahfil ise doğu ve batı yönlerden güney cepheye doğru uzatılmış ve "U" formunu almıştır. Camide inşa malzemesi olarak moloz taş ve kerpiç kullanılmıştır. Cami 2005 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır (Foto. 27-29).

Caminin minaresi, kuzeydoğu köşede çatı üzerinden yükselmektedir. Minareye giriş yapının iç kısmından, mahfil katından sağlanmaktadır. Diğer ahşap minarelere göre uzun tutulan minare gövdesi poligonaldir. Gövdeden şerefeye profilli bir altlıkla geçilmiştir. Dışarıya dilimli kemerlerle açılan balkon tarzı şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri külah yer almaktadır. Minare üzerinde süs unsuru bulunmamaktadır (Foto. 30).

2.8. Hanegah Camii

Yapı, Niksar ilçe merkezinde, Hanegah Sokak üzerinde bulunmaktadır. Yapının inşa kitabesi mevcut değildir. Giriş kapısı üzerinde Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yerleştirilen levhada XX. yüzyılda inşa edildiği belirtilmektedir. Caminin minare kaidesine sonradan yerleştirildiği anlaşılan bir kitabe ve bir mezar taşı bulunmaktadır. Mezar taşının üzerinde “Gençliğine doymadan muradına ermeyen Hacı Ahmed oğlu H.1259/M.1843-44” ibareleri okunmaktadır. Bu metindeki tarihin yapının inşa tarihiyle bir alakası olup olmadığı anlaşılamamaktadır. 2005 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılan yapı günümüzde tamamen yenilenmiştir. Kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen planlı cami eğilimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Caminin giriş kapısı kuzey cephenin ortasında bulunmaktadır. Kapıya iki taraflı yedişer basamaklı merdivenle ulaşılır. Ahşap kanatlı kapıdan ulaşılan harimin üzeri düz ahşap tavanla örtülmüştür. Tavanın ortasında kare bir göbek bulunmaktadır. Günümüzde Kuran kursu olarak kullanılan yapının iç kısmı da tamamen yenilenmiştir. Yapının beden duvarları subasman seviyesine kadar taş malzeme kullanılmıştır. Caminin bütün cepheleri sıvalı olduğundan inşa malzemesi tam olarak anlaşılamamaktadır. Ancak ahşap karkas arası kerpiç malzemeyle inşa edilmiş olması muhtemeldir. Yapı dış taraftan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür (Foto. 31-32).

Caminin minaresi batı cephenin ortasına bitişik vaziyette konumlandırılmıştır. Minarenin ahşap gövdesi, üç kademeli taş bir kaide üzerinde yükseltilmiştir. Silindirik formlu kaidenin en altındaki kademeye bir kitabe, bir mezar taşı ve bir süsleme parçası yerleştirilmiştir (Foto. 35). Dikdörtgen taş bloklar halindeki süsleme parçasının üzerinde rumi ve palmetlerden oluşan bir kompozisyona yer verilmiştir. Bu parça ile mezar taşı ve kitabenin kaideye son onarımlarla beraber yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Minareye giriş yapının iç kısmından mahfil katından sağlanmaktadır (Foto. 33). Minarenin poligonal, ahşap gövdesi uzun tutulmuştur. Gövdeden şerefeye kademeli bir altlıkla geçiş sağlanmıştır. Balkon tarzındaki şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri bir külah yer almaktadır. Minare üzerinde süs unsuru bulunmamaktadır (Foto. 34-37).

2.9. Kızılcaören Köyü Camii

Yapı, Tokat’ın Reşadiye İlçesi’ne bağlı Kızılcaören köyünde yer almaktadır. Köy Tokat’ın yaklaşık 112 km., Reşadiyenin 23 km. kuzeydoğusunda yer almaktadır. Caminin inşa kitabesi mevcut değildir. Bu nedenle tam bir tarihlendirme yapılamamaktadır. Köyün adı XV. yüzyıl Osmanlı tapu tahrir defterlerinde geçmektedir (Şimşirgil, 1995: 125-132). Bu bilgi yerleşimin en azından XV. yüzyıla kadar götürülebileceğini göstermektedir. Ancak caminin bünyesindeki mimari unsurlar daha geç bir dönemde inşa edildiğine işaret etmektedir. Özellikle caminin yarım daire kesitli, istiridye yivli minaresi Osmanlı

mimarisinde 18. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve sonraki dönemlerde yaygınlaşmıştır (Ödekan, 1997: 1244). Camideki mihrap 19. yüzyılda Anadolu'da inşa edilen bir takım caminin mihraplarıyla paralellik göstermektedir. Bu da caminin 19. yüzyıl içerisinde inşa edilmiş olabileceğini göstermektedir. Kare planlı caminin kuzeyine sonradan iki katlı bir bölümün eklendiği görülmektedir. Yapıya giriş kuzeydoğu köşeye yakın bir konumda açılmış yuvarlak kemerli bir kapıyla sağlanmaktadır. Caminin harim kısmı içten kırılmalı bir tavanla, dıştan kiremit kaplı meyilli bir çatıyla örtülmüştür. Caminin beden duvarları günümüzde tamamen sıvalı vaziyettedir. Ancak Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait eski fotoğraflarda harimin duvarlarında, köşelerde ve giriş kapısında düzgün blok taşlar; diğer bölümlerde moloz taşların kullanıldığı anlaşılmaktadır (Foto. 38-39).

Caminin minaresi, harimin kuzeydoğusuna bitişik vaziyette yerleştirilmiştir. Tek şerefeli minare gövdesi kare bir kaide üzerinde yükselmektedir. Silindirik formlu ahşap gövdeden düz bir altlıkla şerife kısmına geçiş sağlanmıştır. Balkon tarzındaki şerefenin üzerinde kurşun kaplı sivri bir külah yükselmektedir. Minare üzerinde süs unsuru bulunmamaktadır (Foto. 40). Camiye ait eski fotoğraflarda minare gövdesinin saca kaplandığı görülmektedir. Son onarımlarla beraber gövde ahşap malzemeyle yapılmıştır (Foto. 41).

3. Değerlendirme ve Sonuç

Tokat, ahşap minareli camilerinin yoğunlaştığı kentlerden birisidir. Yörede ahşabın bol miktarda bulunması bu durumun oluşmasında etkili olmuştur. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda inşa edilmiş bir takım küçük ölçekli camilerde ahşap minarelerin tercih edildiği görülmektedir. Daha önceki dönemlerde var olan ve günümüze ulaşamayan örneklerin de olması muhtemeldir. Zira ahşap taş ya da tuğla kadar dayanıklı bir malzeme değildir. Bu nedenle ahşap malzemeyle inşa edilen minarelerin bir kısmının günümüze ulaşamaması doğaldır. Kent merkezinde tespit edebildiğimiz altı camide; Niksar merkezdeki iki camide ve Kızılcaören köyündeki bir camide ahşap minare bulunmaktadır. Bu minarelerin orijinal olup olmadıklarını saptamak güçtür. Minarelerin ait oldukları camiler günümüze büyük oranda yenilenerek gelebilmişlerdir. Minarelerin de zaman içerisinde yapılan onarımlarda yenilenmiş olmaları muhtemeldir. 19. ve 20. yüzyıllardan kalan bu camilerin yanı sıra günümüz yapısı bir kısım örnekte de ahşap minare geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Niksar Nalbantlar Camii (Foto. 43) ve Gözova Köyü Camii'nde (Foto. 42) günümüz yapısı olan ahşap minareler bulunur.

Tokat yöresindeki ahşap minarelerin büyük çoğunluğu çatı üzerinde yükselmektedir. Niksar Hanegah Camii ve Kızılcaören Köyü Camii minareleri ise taş kaideler üzerinde yükselirler. Minarelerin girişleri camilerin iç kısımlarında bulunmaktadır. Düşey ahşap kaplamalarla oluşturulan gövdeler büyük oranda poligonaldir. Minarelerin tamamında balkon tarzı şerefeler

bulunmaktadır. Herhangi bir süs unsurunu yer verilmeyen minareler kurşun kaplı sivri külahlarla örtülmüştür.

Ahşap minareli cami örnekleri İstanbul¹⁸² ve Anadolu'nun birçok kentinde¹⁸³ karşımıza çıkmaktadır. Bu camilerin 17. ve 18. yüzyıl gibi nispeten erken örnekleri olsa da büyük çoğunluğunun 19. yüzyıl ve sonrası dönemlerde inşa edildikleri görülmektedir. Söz konusu yapılar Tokat'taki yapılar gibi küçük ölçekli camilerdir. Ahşabın bu cami minarelerinde kullanılması kolay bulunan hafif bir malzeme olması ve minare inşaatında taş ve tuğlaya nazaran kullanımının daha kolay olmasından kaynaklanmaktadır.

Tokat merkezdeki ahşap minareli camilerin bir bölgede yoğunlaştıkları görülmektedir. Tokat Kalesi eteklerinde ve tarihi Sulusokak çevresinde karşımıza çıkan bu camiler günümüzde kentin tarihi silüetinin bir parçası konumundadırlar.

Sonuç olarak; Tokat ölçeğinde incelediğimiz ahşap minareler bünyesinde bir süs unsuru barındırmayan sade mimarileri ile ihtiyacı kolay ve pratik yollardan karşılamak amacıyla yapılan minarelerdir. Ahşap minare geleneği sadece Tokat'ta değil İstanbul ve Anadolu'nun birçok kentinde sürdürülmeye devam etmektedir.

¹⁸² İstanbul'daki ahşap minareli camilerin bazıları şunlardır: Eski Yağkapanı Mescidi (Makdül İbrahim Paşa Camii); Karagümrük Karabağ Mescidi; Beşiktaş Muradiye Camii; Üsküdar Ahmet Çelebi Mescidi; Kuzguncuk Üryanizade Mescidi; Teşvikiye Raif Ağa Mescidi; Kumkapı Tavaşi Süleyman Ağa Camii; Galata Bektaş Ağa Mescidi (minare günümüzde mevcut değil); Ortaköy Cavid Ağa Mescidi; Galata Yağkapanı Mescidi; Çarşamba Hırani Ahmet Paşa Mescidi; Eyüp Arpacı Hayreddin Mescidi; Eminönü Arpacılar Camii. Minareler için **Bkz.** Eyice, 1953: 255-258; Kuşüzümü, 2010: 104-106; Ökten-vd, 2013: 2.

¹⁸³ Anadolu'da çeşitli kentlerde karşılaşılan ahşap minareli camilerin bazıları şunlardır: ANTALYA: Alanya Gücüoğlu Camii (o.1759); İskele Camii (1903); Elmalı Toklular Mescidi (20. yy başları) **Bkz.** Yerli, 2011: 41-58; SİVAS: Çatalpınar Camii; Pulur Camii; İmaret Camii; Yeşil Camii **Bkz.** Ünsal, 2006: 144-198; Divriği Ahmet Paşa Camii (1761); Divriği Güllübağ Camii (19.yy); Divriği Süleyman Ağa Camii (1688) **Bkz.** Denктаş, 2005: 29-61; KÜTAHYA: Deveyatağı Mescidi (19. yy başları); Karadonlu (Pirler Mahallesi) Mescidi (16. yy); Sultanbağı Çatalçeşme (Ahi Arslan) Mescidi (18. yy); Alaeddin (Rabia Hatun) Mescidi **Bkz.** Altun, 1982: 260-288; ANKARA: Hacı İlyas Camii (18. yy.); Ağaç Ayak Camii (1704); Leblebicioğlu Camii (1714) **Bkz.** Atak, 2014: 212-266.; ARTVİN: Arhavi Ortacılar Merkez Camii (1757); Ardanuç Anaçlı Camii (1833); Yusufeli Öğden Camii (19. yy.); Şafşat Cevizli Camii (1889) **Bkz.** AYTEKİN, 1999: 146-209; İskilip Müftü Camii (19. yy.) **Bkz.** İlter, 1992: 57-58; Kemalîye Salihli Köyü Camii (1844) **Bkz.** Gündoğdu, 2006: 251-253; Pınarbaşı Hilmiye Köyü Camii (1904) **Bkz.** Denктаş, 2004: 58-62; Gümüşhacıköy Darphane Camii (14.-15. yy) **Bkz.** Nemlioğlu, 1987: 23-28; Kocaeli Zıbnlı Camii (1807) **Bkz.** Ökten-vd, 2013: 1-9; Burdur Saden Camii; Malatya Tahta Minare Camii; Vezirköprü Karanar Köyü Camii ; Safranbolu Eski Camii.

Kaynakça

- Açıkel, A-Sağırılı, A. (2005). Osmanlı Döneminde Tokat Merkez Vakıfları-Vakfiyeler, Cilt:1, Tokat.
- Akgündüz, A. – Öztürk, S. ve Baş, Y. (2005), *Üç Devirde Bir Mabet Ayasofya, İstanbul.*
- Altun, A. (1982). “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi Bir Deneme”, Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya, İstanbul, 171-700.
- Altun, A. (1978). Anadolu’da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi, İstanbul.
- Aslanapa, O. (1989). Türk Sanatı, Ankara.
- Atak, E. (2014). Anadolu’da Lale Devri Mimarisi (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Aytekin, O. (1999). Ortaçağdan Osmanlı Dönemine Kadar Artvin’deki Mimari Eserler, Ankara.
- Bakırer, Ö. (1971). “Anadolu’da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri”, Vakıflar Dergisi, S.9, Ankara, 337-363.
- Berchem, V. (1960). “Mimari”, İslam Ansiklopedisi, Cilt:8, İstanbul, 318-322.
- Demirtaş, H. (2007). 12 Numaralı Tokat Şer’iye Sicil Defterinin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat.
- Denktaş, M. (2005). Divriği’deki Osmanlı Camileri, Kayseri.
- Denktaş, M. (2004). “Pınarbaşı Uzunyayla’daki Ahşap Direkli Camiler”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.16, Kayseri, 53-89.
- Diez, E. (1960). “Minare”, İslam Ansiklopedisi, Cilt:8, İstanbul, 323-329.
- Erkara, A. (2010). Tokat Merkez’de Osmanlı Dönemi Dini Mimarisi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

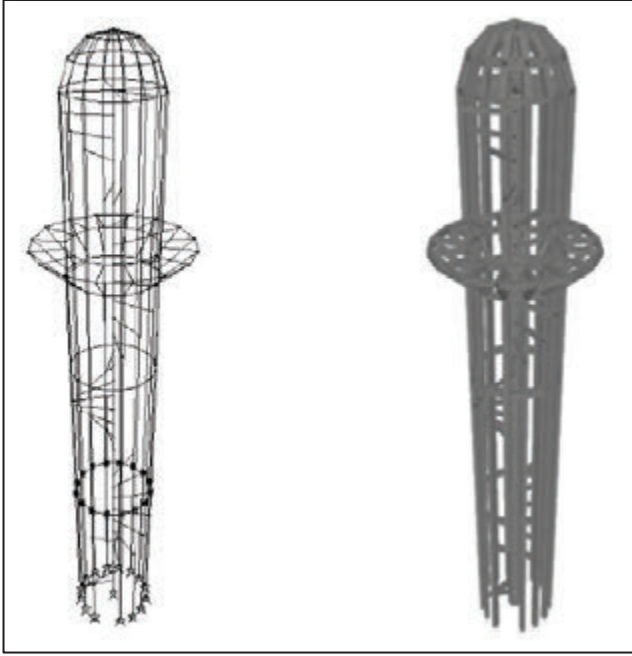
- Esin, E. (1978). “Türk Minaresinin Orta Asya’daki Öncüleri Hakkında”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Gabriel Özel Sayısı*, Ankara, 104-147.
- Eyice, S. (1960). “Anadolu’da Türk Minareleri”, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt:8, İstanbul, 329-335.
- Eyice, S. (1953). “İstanbul’da Bazı Cami ve Mescit Minareleri”, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt:10, İstanbul, 247-268.
- Gündoğdu, H. (2006). “Kemaliye ve Salihli Köyü Üzerine Değınmeler”, *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi ve Sanat Tarihi Sempozyumu (21-23 Nisan)*, Erzurum, 249-262.
- Gündoğdu, H.-vd. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Ankara.
- Gündoğdu, H. (2005). “Dulkadirli Camii Minareleri”, *I. Kahramanmaraş Sempozyumu (6-8 Mayıs 2004)*, İstanbul, 775-785.
- İlter, F. (1992). *Bir Anadolu Kenti İskilip*, Ankara.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul.
- Kuşüzümü, K.H. (2010). *İstanbul Minarelerinin Geleneksel Yapım Teknikleri ve Günümüzdeki Restorasyonu*, (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Mülayim, S. (1988). “Yivli Minare Geleneği”, *Antalya 2. Selçuklu Eserleri Semineri (26-30 Aralık 1987)*, Antalya, 11-25.
- Nemlioğlu, C. (1987). “Amasya’da Gümüş Nahiyesi ve Darphane Camii”, *Türkiyemiz Dergisi*, S.53, İstanbul, 23-28.
- Ödekan, A. (1997). “Mihrap”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:2, 1244.
- Ökten, B.-vd. (2013). “Ahşap Minarelerin Taşıyıcı Sistemleri ve Zıbnlı Camii Örneği”, *Proceedings of 4th Strengthening of Historical Structures Symposium*, (November 27, 2013), İstanbul.
- Sözen, M. (1981). *Anadolu’da Akkoyunlu Mimarisi*, İstanbul.
- Şimşirgil, A. (1995). “XV-XVI. Asırlarda Tokat Kazâsında Kır-İşkân Merkezleri ve Bazı Hususiyetleri”, *Bir Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S.3, İstanbul, 125-140.

Uluçam, A. (1990). “Irak Selçukluları ve Atabekler Döneminden Kalan Tuğla Minareler”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.1, Van, 17-44.

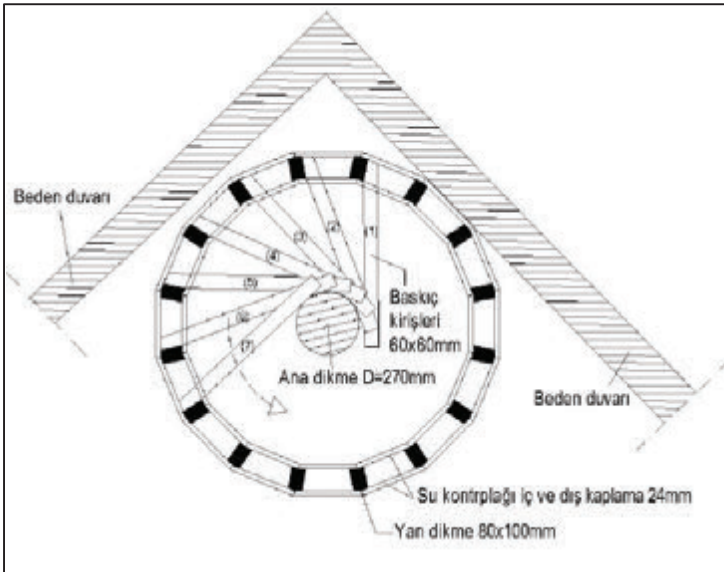
Uysal, A.O. (1990), “Anadolu Selçuklulardan Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeleri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt: 33, S.1-2, Ankara, 505-533.

Ünsal, M. (2006). Sivas İl Merkezindeki Osmanlı Camileri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Yerli, H. (2011). Antalya Minareleri (Cumhuriyet Dönemine Kadar), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.



Çizim 1 Ahşap Camilerin Yapısal Modeli (Ökten vd.2013:6)



Çizim 2 Ahşap Minare Kesiti (Ökten vd.2013:7)



Foto. 1: Ahi Paşa Camii Genel Görünüş



Foto. 2: Ahi Paşa Camii Harim



Foto. 3: Ahî Paşa Camii Minare Giriş Kapısı



Foto. 4: Ahî Paşa Camii Minare



Foto. 5: Ahi Paşa Camii Minare İç Kısım



Foto. 6: Acepşir Camii Genel Görünüş



Foto. 7: Acepşir Camii Harim



Foto. 8: Acepşir Camii Minare



Foto. 9: Acepşir Camii Minare İç Kısım



Foto. 10: Akdeğirmen Camii Genel Görünüş



Foto. 11: Akdeğirmen Camii Harim (Erkara, 2010: 347)



Foto. 12: Akdeğirmen Camii Minare



Foto. 13: Hoca Ahmet Camii Genel Görünüş



Foto. 14: Hoca Ahmet Camii Genel Görünüş



Foto. 15: Hoca Ahmet Camii Minare



Foto. 16: Seyyid Necmeddin Camii Genel Görünüş



Foto. 17: Seyyid Necmeddin Camii Harim



Foto. 18: Seyyid Necmeddin Camii Minare Girişı



Foto. 19: Seyyid Necmeddin Camii Minare



Foto. 20: Seyyid Necmeddin Camii Minare İç Kısım



Foto. 21: Yolbaşı Camii Genel Görünüşü

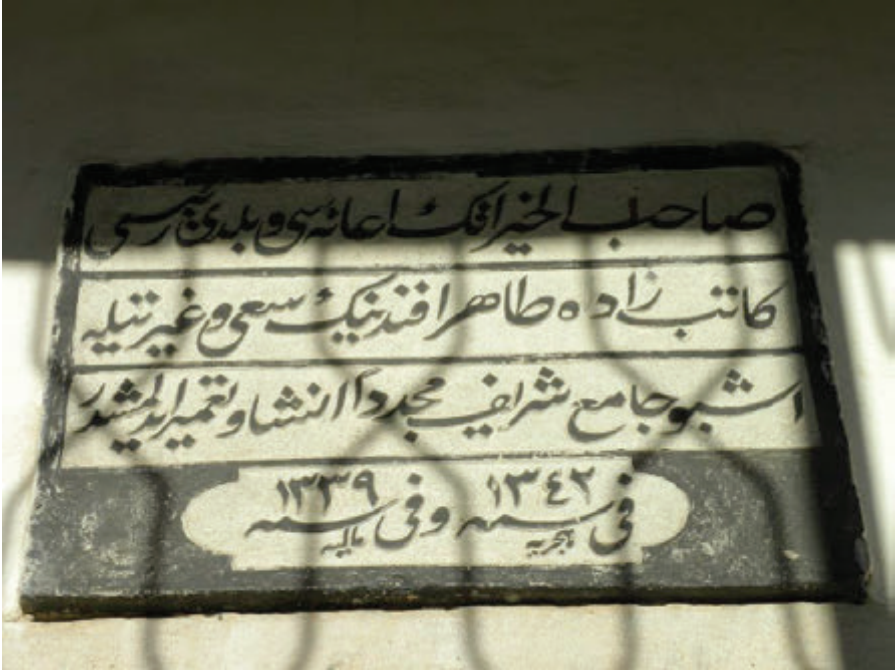


Foto. 22: Yolbaşı Camii Onarım Kitabesi



Foto. 23: Yolbaşı Camii Harim



Foto. 24: Yolbaşı Camii Minare Girişi



Foto. 25: Yolbaşı Camii Minare



Foto. 26: Yolbaşı Camii Minare İç Kısım



Foto. 27: Niksar Çilhane Camii Genel Görünüş



Foto. 28: Niksar Çilhane Camii Genel Görünüş



Foto. 29: Niksar Çilhane Camii Harim



Foto. 30: Niksar Çilhane Camii Minare



Foto. 31: Niksar Hanegah Camii Genel Görünüş



Foto. 32: Niksar Hanegah Camii Harim



Foto. 33: Niksar Hanegah Camii Minare Girişi



Foto. 34: Niksar Hanegah Camii Minare



Foto. 35: Niksar Hanegah Camii Minare Kaidesi



Foto. 36: Niksar Hanegah Camii Minare Detay



Foto. 37: Niksar Hanegah Camii Minare İç Kısım



Foto. 38: Kızılcaören Köyü Camii Genel Görünüş



Foto. 39: Kızılcaören Köyü Camii Harim



Foto. 40: Kızılcaören Köyü Camii Minare



Foto. 41: Kızılcaören Köyü Camii Restorasyon Öncesi (V.G.M.'den)



Foto. 42: Gözova Köyü Camii Genel Görünüş



Foto. 43: Niksar Nalbantlar Camii Minare

KASTAMONU TAŞKÖPRÜ İLÇE MERKEZİNDE YERALAN GELENEKSEL KAPI TOKMAKLARI

Özgür YENİ

Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi Taşköprü Meslek Yüksekokulu Eser
Koruma Programı

www.ozgur.yeni@kastamonu.edu.tr

Yusuf ÇETİN

Prof. Dr., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü

www.yusufcetin04@hotmail.com

Öz

Taşköprü İlçe merkezinde yer alan ve her geçen gün yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan geleneksel konut mimarimizin vazgeçilmez unsurları arasında bulunan kapı tokmakları önemli bir yer tutmaktadır. Bir zamanlar evlerin cümle kapıları üzerinde yaygın olarak görmeye alışık olduğumuz bu mimari öğeler günümüzde çok nadir olarak görülmektedir. Kapı tokmakları, sökülüp takılabilmeleri kolay oldukları için, ait oldukları kapı kanatlarından çalınabilmekte ya da mülk sahibi tarafından gelir elde etme gayesiyle, bir antikacı ya da bir hurdacıya satılabilmektedir. Tüm bu olumsuzlukların yanı sıra, teknolojinin gelişmesi ile birlikte kapı tokmaklarının yerini modern zillere bırakması da hızlı bir şekilde yok olmalarına zemin hazırlamıştır. Bu nedenle, geleneksel konut mimarimizin vazgeçilmez unsurlarından birisi olan kapı tokmaklarının tespit ve belgelenmesi önem arz etmektedir.

Kapı tokmakları, dışarıdan gelenlerin ev sahibini haberdar etmek için kullanılırken, kapıların süsleme kompozisyonlarının tamamlanmasına da katkı sağlamışlardır. Ecdat yadigarlarımız olan bu mimari elemanlar aynı zamanda bu topraklarda ortaya konulan maden sanatının da geldiği noktayı bizlere aktarmaktadır.

Anadolu toprakları üzerinde yer alan geleneksel konut mimarimizde kapı tokmakları son derece zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Taşköprü evlerinin kapı tokmakları ise; geometrik, bitkisel ve figürlü olmak üzere üç türden örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Taşköprü'de tespit edebildiğimiz kapı tokmaklarının bir kısmı dövme tekniğiyle, kalan bölümü ise döküm tekniği kullanılarak yapılmıştır. Tokmaklar üzerinde herhangi bir tarih ibaresine

rastlanmadığı için tarihlendirme anlamında kesin bir bilgi ortaya koymak mümkün olmamaktadır.

Bu çalışmada, Taşköprü ilçe merkezindeki geleneksel konut mimarisinin vazgeçilmez unsurları arasında yer alan geleneksel kapı tokmaklarının tespit ve belgelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Kapı Tokmakları, Taşköprü, Kastamonu.

Traditional Door Knockers Existant in District Center of Kastamonu Taşköprü

Abstract

Traditional residential architecture that exists in district center of Taşköprü has a danger of extinction at present. Door knockers occupies important place in traditional residential architecture as indispensable architectural elements. Those knockers that we were accustomed to see on the main doors of the houses in Kastamonu in the past are rarely seen today. Because they are easy to remove and tear off in door wings. So door knockers can be stolen or sold to gain income by house holders to an antique or wrecker shops recently. Beside these problems, one of the other causes is replacing door knockers to modern door rings with rapid technology development. Therefore, the determination of door knockers is indispensable for our traditional residential architecture.

Door knockers are used to inform house owner in order to understand who visit. They also provide ornament decoration and complete the design of the doors. These architectural elements are accepted as our ancestor's heirlooms at the same time.

Door knockers have also been part of our traditional residential architecture in Anatolia. The houses of Taşköprü district contain door knockers which have three types of origins. These are geometrical ones, herbal, and with figures. Some of the door knockers in Taşköprü are made by wrought technique others with casting technique. The representation about dating of the door knockers cannot be found, so classification is not possible to reveal.

The aim of this study is to identify the door knockers which are indispensable elements in our traditional residential architecture in Taşköprü district.

Keywords: Traditional Door Knockers, Taşköprü, Kastamonu.

1. Giriş

M.Ö. 65-64 yıllarında Romalı komutan Pompeius Magnus'un fethettiği ve kendi adıyla kurduğu Pompeipolis antik kenti (Gökoğlu,1952: 13) ile tanınan ve Anadolu'da Türklerin yerleştiği ilk yerleşimlerden birisi olan Kastamonu'nun Taşköprü ilçesi (Turan, 1971; Turan, 2001) doğa ve insan tahribatına rağmen yıllardır ayakta duran geleneksel konut mimarisi ile de ilgi çekmektedir. İlçe merkezinde yer alan ve her geçen gün yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan, geleneksel konut mimarimizin vazgeçilmez unsurları arasında bulunan kapı tokmakları maden sanatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Bir zamanlar evlerin cümle kapıları üzerinde görmeye alışık olduğumuz bu mimari öğeler günümüzde çok nadir olarak görülebilmektedir. Kapı tokmakları, sökölüp takılabilmeleri kolay oldukları için, ait oldukları kapı kanatlarından çalınabilmekte ya da mülk sahibi tarafından bir gelir elde etme gayesiyle, bir antikacı ya da bir hurdacıya satılabilmektedir. Tüm bu olumsuzlukların yanı sıra, teknolojinin gelişmesi ile birlikte kapı tokmaklarının yerini modern zillere bırakması da hızlı bir şekilde yok olmalarının nedenleri arasındadır. Bu yüzden ilçedeki geleneksel konut mimarisinin vazgeçilmez unsurlarından olan kapı tokmaklarının tespit ve belgelenmesi önem arz etmektedir.

Bu çalışmada daha önce hakkında bir araştırma yapılmayan Taşköprü İlçe merkezindeki geleneksel konut mimarisinin vazgeçilmez unsurları arasında yer alan kapı tokmaklarının tespit ve belgelenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda Taşköprü İlçe merkezinde yer alan geleneksel konut mimarisi özelliği gösteren konutlar tescil kaydı aranmaksızın ele alınmış ve toplam 26 evin kapı kanatları üzerinde kapı tokmağına rastlanmıştır. Kapı tokmaklarının yer aldığı konakların buldukları mahalle, cadde ve sokak adresleri ile kapı numaraları, ayrıca belirtilerek kayıt altına alınmaları sağlanmıştır.

Tespit edilen kapı tokmakları yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak tipolojik açıdan gruplandırılmış, belirlenen örnekler Türkiye'den çeşitli bölgelerden örneklerle karşılaştırılarak Taşköprü kapı tokmaklarının Anadolu geleneksel kapı tokmakları içerisindeki yeri değerlendirilmiştir.

2- Kapı Tokmakları

Kapı tokmakları, eski evlerin kapılarını çalmak için kapı kanatları üzerine ve el yetiyecek yüksekliğe sabitleştirilen madeni bir levha ve buna bağlı halka ile elle vurularak ses çıkaran tokmağına denir (Arseven, 1983: 951). Temel işlevi ses çıkarmak olan kapı tokmakları; hareketli kısım, sabit kısım ve tokmağın değdiği yerde daha çok ses çıkarmasını sağlayan bir kabara olmak üzere üç birimden oluşmaktadır.

Kapı tokmakları, dışarıdan gelenlerin ev sahibini haberdar etmek için kullanılırken (Denktaş, 2005: 114), kapıların süsleme kompozisyonlarının tamamlanmasına da katkı sağlamışlardır. Ecdat yadigârlarımız olan bu mimari elemanlar aynı zamanda bu topraklarda ortaya konulan maden sanatının da geldiği noktayı bizlere aktarmaktadır.

Kapı tokmaklarının ana işlevi kapıya vurulmak suretiyle ses çıkartılmasıdır (Arseven, 1947: 951). Bir diğer işlevi ise kapıyı çekerek kapatmayı sağlamalarıdır (Denktaş, 2005: 114). Bu yönden bakıldığında kapı tokmakları, kapı halkası görevini de yerine getirmektedirler. Bu anlamda tokmaklar halkaların daha gelişmiş şekilleri olarak ifade edilmiştir. (Çal, 1999: 275).

Anadolu toprakları üzerinde yer alan geleneksel konut mimarimizde kapı tokmakları son derece zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Taşköprü evlerinin kapı tokmakları ise; geometrik, bitkisel ve figürlü olmak üzere üç türden örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu kapı tokmakları, biçimsel olarak da beş alt başlıkta ele alınmıştır. Bunlar;

2.1. Soyut Bitkisel Motifli Kapı Tokmakları

Taşköprü geleneksel konut mimarisinde görülen örneklerden birisi soyut bitkisel motifli kapı tokmaklarıdır. Araştırmamızda bu gruba dâhil edeceğimiz 16 adet kapı tokmağı yer almakta olup sayıca en fazla grubu oluşturmaktadır (Foto.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-a, 15-b, 16). Kastamonu şehir merkezinde yer alan kapı tokmakları içerisinde de bu grubun ilk sırada yer aldığı tespit edilmiştir (Ataoguz Çal, 2004: 488). Bu grupta yer alan kapı tokmakları, form olarak üst, alt ve en alt bölümü bitkisel motifli iken, “C” biçimli gövdenin ortasında volütler bulunmaktadır (Kaya Gökteş, 2010: 351). Bu kapı tokmaklarının ana gövdesi döküm tekniği ile üst ve alt bölümlerinde ise ajur tekniği kullanılmıştır. Yatay oval biçimli kapı tokmaklarının gövdeleri ağız yukarı doğru olan bir “C” şeklindedir. Tokmakların uçları volütlüdür. Gövdelerinin alt ortasında, bastırılarak yapılmış parmak izine benzer, ortadaki büyük yanlardaki küçük, yan yana üçer tane şekil vardır. Tokmakların çevresinin kapı dışında kalan baş kısmı, yatay kısa bir boru şeklindedir. Tokmakların üst ucunda bulunan çıkıntılar bu küçük boruların uçlarına takılırlar. Boruların üzeri boğumludur. İncelediğimiz tokmalarda farklılık genelde bu boğumların şekillerinde ve sayılarında kendini göstermektedir. Bu da tokmakların aynı kalıptan çıkmadığını doğrulamaktadır (Foto. 6, 8). Aynaları kapı çivisinden yukarı doğru dik duran bir yaprak biçiminde olup içleri ajur tekniği ile yukarı doğru giderek yükselen dikey oylumlarla süslenmiştir. Alt parçayı oluşturan kabaralar daha küçük ölçülerde olup palmet yaprağını hatırlatmaktadır. Bunların da içerisi ajur tekniği ile oylumlanmıştır. Bu kapı tokmaklarının bir kısmının

volütlü tokmakları yerinden sökülüş, sadece en alt ve en üst bölümleri günümüze ulaşmıştır (Foto. 9, 10, 11, 12, 15). Bu gruba giren kapı tokmakları Anadolu geleneksel konut mimarisindeki kapı tokmaklarının en yaygın olanlardan birisini teşkil etmektedir. Safranbolu (Göktaş Kaya, 2010: 351), Kastamonu (Ataoguz Çal, 2004: 488-489) Taraklı (Çetin, 2008: 389), Beypazarı (Çal, : 362), Niğde (Çal, 1999: 125), Uşak, (Sayan, 1997: 114), Zile (Aktemur, 2013: 247), Divriği (Denktaş, 2005: 133), Erzurum (Köşklü, 2006, 334-345) gibi birçok merkezin kapılarında benzer örnekler görmek mümkündür.

2.2. Düşey Bir Çubuk Şeklinde Olan Düz Kapı Tokmakları

Taşköprü geleneksel konut mimarisinde görülen örneklerden birisi de düşey bir çubuk şeklinde olan düz kapı tokmaklarıdır. Araştırmamızda bu gruba dâhil edeceğimiz 4 adet kapı tokmağı tespit edilmiştir (Foto: 17, 18, 19, 20). Bu grupta yer alan kapı tokmakları düşey bir çubuk şeklinde, kare ya da dikdörtgen kesitli, üstleri düz, ya da yarı düzdür. Alt bölüm, yani vurma kısmı daire veya altıgen kesitlidir. Bir örnekte gövdenin yüzeyi üzerinde kazıma tekniği ile basit zikzak motifleri işlenmiştir (Foto. 18). En alt bölümlerinde hafif bombeli kalpaklı çivilerin bulunduğu bu gruptaki kapı tokmaklarında bir örnekte en alt bölüm palmet şeklinde olup iç kısmı ajur tekniği ile oyularak beş dilimli yaprak formu kazandırılmıştır (Foto. 19). Anadolu geleneksel konut mimarisindeki kapı tokmaklarında yaygın olarak karşımıza çıkan bu gruptaki kapı tokmaklarının benzerlerine Safranbolu (Göktaş Kaya, 2010: 363-364), Kastamonu (Ataoguz Çal, 2004: 501), Beypazarı (Çal, 2004: 361), Niğde (Çal, 1999: 125), Uşak (Sayan, 1997: 113), Divriği (Denktaş, 2005: 133), Erzurum (Köşklü, 2006,334-345), Diyarbakır (Aykal, 2011:18), Hatay (Çal, 2000: 347-348) gibi birçok yerde rastlamak mümkündür.

2.3. Düşey Bir Çubuk Şeklinde Olup, Ayrı Bir Tutma Yerine Sahip Olan Kapı Tokmakları

Taşköprü geleneksel konut mimarisinde görülen örneklerden birisi de düşey bir çubuk şeklinde olup, ayrı bir tutma yerine sahip olan kapı tokmaklarıdır. Araştırmamızda bu gruba dâhil edeceğimiz 1 adet kapı tokmağı tespit edilmiştir (Foto. 21). Bu grupta yer alan kapı tokmağının tutma yeri gövdenin alt kısmında dışa doğru volüt biçiminde kıvrımlıdır. Üstü kısmı yarı burgulu olup, alt bölüm, yani vurma kısmı sekizgen kesitlidir. En alt kısımdaki levhanın alt ve üst uçları palmet formunda olup orta bölümde sağa ve sola iki dal şeklinde kıvrılarak uçları birer tomurcuk motifi ile sonlandırılmıştır. Benzer örnekler Safranbolu (Göktaş Kaya, 2010: 364) Diyarbakır (Aykal, 2011:18), evlerinde de karşımıza çıkmakla

birlikte burada alt tablasındaki farklılık yerel bir uygulama olarak dikkat çekmektedir.

2.4. Armut Biçimli Kapı Tokmakları

Taşköprü geleneksel konut mimarisinde görülen örneklerden birisi de armut biçimli kapı tokmaklarıdır. Araştırmamızda bu gruba dâhil edeceğimiz 3 adet kapı tokmağı yer almaktadır (Foto. 22, 23, 24). Bu tipteki kapı tokmaklarına Anadolu'nun bazı bölgelerinde vazo biçimli kapı tokmakları olarak da adlandırılmaktadır. Oldukça yalın olan bu kapı tokmakları aşağıdan yukarı doğru daralan altıgen formunda olup kenarlardan yaklaşık bir milim kadar derin bir profil oluşturularak yüzeyleri kabartılmıştır. Beypazarı (Çal, 2004: 363) ve Hatay (Çal, 2001: 352)' da yayınlanmış benzer örnekler mevcuttur.

2.5. Kadın Eli Biçimli Kapı Tokmakları

Taşköprü geleneksel konut mimarisinde görülen örneklerden birisi de kadın eli biçimli kapı tokmaklarıdır. Anadolu'da geleneksel konut mimarisine ait kapı tokmaklarında en sık karşımıza çıkan bu kapı tokmağı Türkiye'ye Batı'dan gelmiştir (Çal, 1995: 124). Bu gruba giren kapı tokmaklarının batılılaşma dönemi ile birlikte önceleri Avrupa'dan ithal edildiği, ancak daha sonra kalıpları alınarak çoğaltıldığı sanılmaktadır (Çal, 1999: 275). Birbirlerine çok benzeyen bu kapı tokmaklarının tarihlerini belirlemek oldukça güçtür. Ancak XIX. yüzyılda yaygın olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Araştırmamızda bu gruba dâhil edeceğimiz 2 adet kapı tokmağı yer almaktadır (Foto. 25, 26). Bu iki örnek dışında bir adet kadın eli biçimli kapı tokmağı da Asım Dumanlıoğlu fotoğraf albümünde tespit edilmiş olup bu örnek günümüze ulaşmamıştır (Foto. 27). Tespit ettiğimiz birinci örnekte kolun bilek kısmında bir baklava dilimi içerisinde yer alan oval madalyon şeklindeki desenin bulunduğu geniş bir bileklik yer alırken (Foto. 25), diğer örnekte bu kısım ince, bombeli bir bileklik şeklinde biçimlendirilmiştir (Foto. 26). Birinci örneğin kapı bağlantısını sağlayan borunun uçlarında birer gülbezek motifi yer alırken diğer örnekte kapı çivisi ile bağlantısı sağlanmıştır. Her iki örnekte avucun içerisine bir küçük top yerleştirilmiştir. Birinci örneğin yüzük parmağının üzerine kaşlı bir yüzük tasarlanmıştır. Döküm tekniğinde yapılan her iki örnekte de başparmak diğer parmalardan ayrı tutulmuştur.

Asım Dumanlıoğlu albümünde tespit ettiğimiz günümüze ulaşmayan örnek diğer örneklere göre çok daha gösterişlidir. Kapı tokmağı etrafı bir sıra inci dizili kare bir altlık üzerinde yanları gülbezek motifleri ile süslü bir bağlantıyla kapıya bağlanmıştır. Kadın eli bol kıvrımlı bir elbise ile bilekten itibaren verilmiş olup bileğinde iri fiyonklu bir bileklik mevcuttur. Avuç içinde bir top tutan elin

orta parmağında bir yüzük vardır. Avuç içindeki topun değdiği kabara ise gülbezek biçimindedir.

Anadolu'da mezar taşlarında karşımıza çıkan el motifi Fatma Ana'nın eli olarak kabul edilmekte (Karamağaralı, 1992: 21)., dolayısıyla kapı tokmaklarında el motifinin kullanılması insanları kötü ruhlardan koruduğuna olan inanç ile ilgili olmalıdır.

Anadolu'da çok yaygın olan bu gruba giren kapı tokmaklarının 40'tan fazla çeşidi bulunmaktadır (Çal, 2004: 217). Bu kapı tokmaklarının benzerlerine başta Safranbolu (Göktaş Kaya, 2010: 368), Kastamonu (Ataoguz Çal, 2004: 500), Beypazarı (Çal, 2004: 362), Niğde (Çal, 1999: 124), Ayvalık (Ataoguz Çal, 2008: 228-230), Uşak, (Sayan, 1997: 110-111), Divriği (Denktaş, 2005: 134), Erzurum (Köşklü, 2006: 334-345), Hatay (Çal, 2000: 344-367) olmak üzere birçok yerde görmek mümkündür.

3. Değerlendirme ve Sonuç

Kapı tokmakları kültürel yaşantıya dair birer obje olarak çok zengin çağrışımları olan kavramlardır. Kapıya ilişkin anlam dünyasının tılsım gücünü taşıyan ve bireysel yaşama dair "mahrem" ile toplumsal yaşama dair "açık" olanı birbirine bağlayan gizemli nesnelere (Aslan Karakul, 2014: 11). Her bir kapı tokmağı biçim-içerik ilişkisi bakımından toplumsal değerler ve bireysel düşüncelerle şekil alır. Bu yüzden her biçim bir içeriğin ürünü olarak farklı mesajlar taşımaktadır. Ayrıca kapı tokmakları ev sahibinin maddi durumu ve zevkini de yansıtan unsurlardan birisini oluşturmaktadır (Köşklü, 2006, 334-345). Tüm Anadolu'da olduğu gibi Taşköprü geleneksel konut mimarisinin kapılarında yer alan tokmaklar da hem işlevsellikleri hem de biçimleri ile yöre halkının toplumsal ve bireysel değerlerinin birer yansıması olarak günümüze ulaşmıştır.

Taşköprü ilçe merkezinde yer alan geleneksel konut mimarisi özelliği gösteren tüm konutlar tescil kaydı aranmaksızın ele alınmış ve toplam 26 evin kapı kanatları üzerinde kapı tokmağı tespit edilmiştir. Kapı tokmaklarının yer aldığı konakların buldukları mahalle, cadde ve sokak adresleri ile kapı numaraları ayrıca belirtilerek kayıt altına alınmaları sağlanmıştır.

Anadolu toprakları üzerinde yer alan geleneksel konut mimarimizde kapı tokmakları son derece zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Taşköprü evlerinin kapı tokmakları ise; geometrik, bitkisel ve figürlü olmak üzere üç türden örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu kapı tokmakları biçimsel olarak; soyut bitkisel motifli kapı tokmakları, düşey bir çubuk şeklinde olan düz kapı tokmakları, düşey bir çubuk şeklinde olup, ayrı bir tutma yerine sahip olan kapı tokmakları, armut biçimli kapı tokmakları ve kadın eli biçimli kapı tokmakları olmak üzere 5 alt başlık altında incelenmiştir. İncelememizde sayıca en fazla grubu ise, soyut

bitkisel motifli kapı tokmakları oluşturmuştur. Günümüze ulaşabilen ve tespit edebildiğimiz örnekler bakıldığında Taşköprü kapı tokmakları biçim zenginliği ile birlikte detaylardaki süslemelerde de yöre insanının zevki ve maden ustalarının maharetlerini gözler önüne sermektedir.

Taşköprü’de tespit edebildiğimiz kapı tokmaklarının 21 tanesi döküm tekniği (Foto. 1-16, 22-26,27) 5 tanesi ise dövme tekniği kullanılarak yapılmıştır (Foto. 17-21). Malzeme açısından değerlendirme yapıldığında kapı tokmaklarında tunç ve pirinç malzeme döküm tekniğinde, demir malzeme ise dövme tekniği kullanılarak icra edilmiştir.

Taşköprü kapı tokmakları biçim özellikleri bakımından Anadolu’nun birçok bölgesinde karşımıza çıkan kapı tokmakları ile benzer özellikler gösterirken detaylarda yerel uygulamalar da dikkat çekmektedir (Foto. 21).

XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda yoğunlaşan Batı etkilerine bağlı olarak kapı tokmaklarında da bu etkiler görülmeye başlamıştır. Bunların bir kısmı Avrupa’dan ithal edilmiş, bir kısmı da yerli üretimdir. Ancak bazı tiplerin Avrupa’dan ithal mi, yoksa o moda ile Osmanlı topraklarında üretilen örnekler mi olduğunu doğru belirlemek de çok kolay değildir (Çal, 1999: 275).

İncelememiz kapsamında yer alan kapı tokmakları üzerinde herhangi bir tarih ya da yazı ibaresine rastlanmadığı için tarihlendirme anlamında kesin bir bilgi ortaya koymak mümkün olmamaktadır. Kapı tokmakları çıkarılıp tekrar takılabilmek özelliğine sahip oldukları için üzerinde bulunduğu konutun tarihi ile de ilişkilendirmek pek mümkün görülmemektedir.

Bu çalışmada Taşköprü ilçe merkezinde yer alan ve her geçen gün yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan, ecdat yadigarı geleneksel konut mimarimizin vazgeçilmez unsurları arasında yer alan kapı tokmaklarının tespit ve belgelenmesi yapılarak kayıt altına alınmasına çalışılmıştır. Geçmişte çok fazla örneği olmasına rağmen son yıllarda antikacıların ve hırsızların yağmalamalarına maruz kalan bu yüzyılların mirası kapı tokmaklarının bir an önce tescil kayıtlarının yapılarak koruma altına alınması gerekmektedir.

Kaynakça

- Aktemur, Murat (2013). Tarihi Zile Konakları ve Evleri, Erzurum.
- Arseven, C. Esad (1947). “Kapı Halkası”, “Kapı Tokmağı”, Sanat Ansiklopedisi, C. II, İstanbul, s. 949-951.
- Aslan Karakul, Songül, “Kap’nın Dili: Göstergibilimsel Bir Yaklaşım”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 7, S. 35, s. 7-14.
- Ataoguz Çal, Özlem (2004). “Kastamonu Şehri Kapı Halka ve Tokmakları”, Kastamonu, Eğitim Dergisi, C. 12, S. 2, Kastamonu, s. 485-504.
- Ataoguz Çal, Özlem (2008). ”Alibey Adası (Ayvalık) Kapı Halka ve Tokmakları, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.25/2, Kayseri, s. 225-240.
- Aykal, F. Demet (2011). “Geleneksel Diyarbakır Sokaklarında Kapılar, Tokmaklar ve Halkalar”, Diyar Bülten, S.5, Diyarbakır.
- Çal, Halit (1999). “Osmanlı Kapı Halkaları ve Kapı Tokmakları”, Osmanlı, C.XI, Ankara, s. 275-284.
- Çal, Halit (1999). “Niğde’de Kapı Tokmakları“, Art Dekor, S.77, İstanbul, s.122-125.
- Çal, Halit (2001). “Hatay Kapı Halkaları ve Tokmakları”, Ortadoğu’da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni (25-27 Ekim 2000 - Hatay), Ankara, C.I, s. 173-185.
- Çal, Halit (2004). “Beypazarı Şehrinde Kapı Halkaları Ve Tokmakları”, Cumhuriyetin 80. Yılında Her Yönüyle Ankara, Ankara, s. 213-226.
- Çetin, Yusuf (2008). Sakarya’da Türk Dönemi Mimari Eserler, Adapazarı.
- Denktaş, Mustafa (2005). “Divriği’nin Kapı Tokmakları ve Kapı Halkaları”, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 19, Kayseri, 2005/2, s.113-139.
- Gökoğlu, Ahmet (1952). Paphlagonia Gayrimenkul Eski Eserleri ve Arkeolojisi, C.I, Kastamonu.
- Karamağaralı, Beyhan (1992). Ahlat Mezar Taşları, Ankara.
- Kaya Göktaş, Lütfiye (2010). “Geleneksel Kapı Halka ve Tokmakları”, Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 6, S. 12, Zonguldak, s. 341-369.

Köşklü, Zerrin (2006). “Eski Erzurum Evlerinde Kapı Tokmakları”, IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları (21-23 Nisan 2005) Sempozyum Bildirileri, Erzurum, 2006, s. 334-345.

Sayan, Yüksel (1997). Uşak Evleri, Ankara.

Turan, Osman (1971). Selçuklular Zamanında Türkiye, İstanbul.

Turan, Refik (2001). “Kastamonu’nun Türkler Tarafından Fethi ve İskânı”, Birinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri, Kastamonu.

EK: 1 KAPI TOKMAKLARI LİSTESİ

SOYUT BİTKİSEL MOTİFLİ KAPI TOKMAKLARI	
<u>Fotoğraf</u> <u>No:</u>	ADRES:
1	Tabakhane Mahallesi, Yüzbaşı Cengiz Topel Sokak, No: 5/1.
2	Musalla Mahallesi, Göcenler Sokak, No: 7/1.
3	Karasait Mahallesi, Karasait Sokak, No:13.
4	Üstatlar Mahallesi, Türkmenoğlu Caddesi, No: 9.
5	Harmancık Mahallesi, Çeşme Sokak, No: 40/2.
6	Üstatlar Mahallesi, Türkmenoğlu Caddesi, No: 27.
7	Üstatlar Mahallesi, Hükümet Caddesi, No: 33.
8	Pulcular Mahallesi, Eski Medrese Sokak, No: 33.
9	Üstatlar Mahallesi, Hükümet Caddesi, No: 33.
10	Üstatlar Mahallesi, Hükümet Caddesi, No: 26.

11	Musalla Mahallesi, Göcenler Sokak, No:22.
12	Musalla Mahallesi, Göcenler Sokak, No: 24.
13	Pulcular Mahallesi, Sulukise Sokak, No: 52.
14	Üstatlar Mahallesi, Kız Mektep Sokak, No: 13.
15-a	Tabakhane Mahallesi, Ağalar Sokak, No: 17. (Sağ Kapı Kanadı)
15-b	Tabakhane Mahallesi, Ağalar Sokak, No: 17. (Sol Kapı Kanadı)
16	Tabakhane Mahallesi, Ağalar Sokak, No: 9/1.

DÜŞEY BİR ÇUBUK ŞEKLİNDE OLAN DÜZ KAPI TOKMAKLARI

<u>Fotoğraf No:</u>	ADRES:
17	Tabakhane Mahallesi, Delibey Sokak, No: 8.
18	Karasait Mahallesi, Köşkönü Sokak, No: 30/1.
19	Gizlice Mahallesi, Delibey Sokak, No: 9.
20	Tekke Mahallesi, Katipoğlu Sokak, No: 12.

DÜŞEY BİR ÇUBUK ŞEKLİNDE OLUP, AYRI BİR TUTMA YERİNE SAHİP OLAN KAPI TOKMAKLARI	
Fotoğraf No:	ADRES:
21	Gizlice Mahallesi, Cumhuriyet Caddesi, No:38.

ARMUT BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI	
<u>Fotoğraf No:</u>	ADRES:
22	Harmancık Mahallesi, Mustafa Sıtkı Erkek Caddesi, No: 7/2.
23	Tabakhane Mahallesi, Yüzbaşı Cengiz Topel Sokak, No: 5.
24	Harmancık Mahallesi, Mühendis Mazhar Sokak, No: 40.

İNSAN ELİ BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI	
<u>Fotoğraf No:</u>	ADRES:
25	Tabakhane Mahallesi, Yüzbaşı Cengiz Topel Sokak No: 16.
26	Pulcular Mahallesi, Mustafa Sıtkı Erkek Caddesi, No: 32.
27	A.Yavuz Dumnoğlu Konağı 348/63Envanter No: 34 (Günümüze ulaşmamış)

1. Soyut Bitkisel Motifli Kapı Tokmakları



Foto. 1: Tabakhane Mahallesi,
Yüzbaşı Cengiz Topel Sokak, No: 5/1.



Foto. 2: Musalla Mahallesi
Göçenler Sokak, No: 7/1.



Foto. 3: Karasait Mahallesi,
Karasait Sokak, No:13.



Foto. 4: Üstatlar Mahallesi,
Türkmenoğlu Caddesi, No: 9.



Foto. 5: Harmancık Mahallesi,
Çeşme Sokak, No: 40/2.



Foto. 6: Üstatlar Mahallesi,
Türkmenoğlu Caddesi, No: 27.



Foto. 7: - Pulcular Mahallesi,
Pulcular Sokak, No: 52.



Foto. 8: Pulcular Mahallesi,
Eski Medrese Sokak, No: 33.



Foto. 9: Üstatlar Mahallesi,
Hükümet Caddesi, No: 33.



Foto. 10. Üstatlar Mahallesi,
Hükümet Caddesi, No: 26.



Foto.11: Musalla Mahallesi,
Göcenler Sokak, No:22.



Foto.12: Musalla Mahallesi
Göcenler Sokak, No: 24.



Foto. 13: Pulcular Mahallesi,
Sulukise Sokak, No: 52.



Foto. 14: Üstatlar Mahallesi,
Kız Mektep Sokak, No: 13.



Foto. 15-a: Tabakhane Mahallesi
Ağalar Sokak, No: 17. (Sağ Kapı
Kanadı)

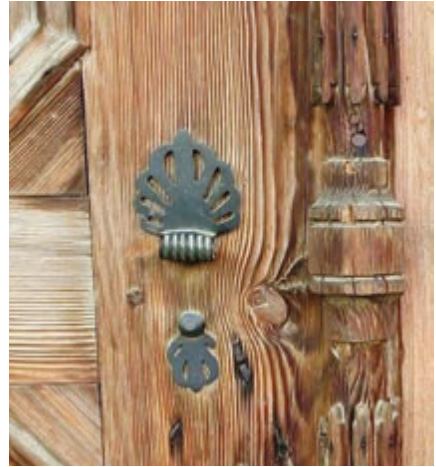


Foto. 15-b: Tabakhane Mahallesi
Ağalar Sokak, No: 17. (Sol Kapı
Kanadı)



Foto. 16: Tabakhane Mahallesi Ağalar Sokak, No: 9/1

2- Düşey Bir Çubuk Şeklinde Olan Düz Kapı Tokmakları



Foto. 17:Tabakhane Mahallesi
Delibey Sokak No.8



Foto. 18:Karasait Mahallesi
Köşköntü Sokak No.30\1



Foto. 19: Gizlice Mahallesi,
Delibey Sokak, No: 9.

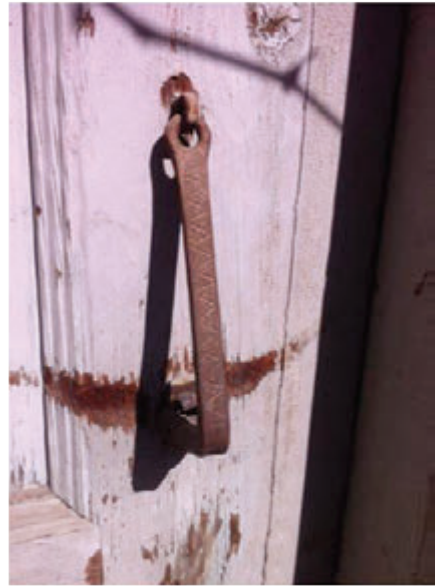


Foto. 20:Tekke Mahallesi,
Katipoğlu Sokak, No: 12.

3- Düşey Bir Çubuk Şeklinde Olup, Ayrı Bir Tutma Yerine Sahip Olan Kapı Tokmakları



Foto. 21: Gizlice Mahallesi Cumhuriyet Caddesi No.38

4- Armut Biçimli Kapı Tokmakları



Foto. 22:Harmancık Mahallesi Mustafa Sıtkı
Erkek Caddesi No.7\2



Foto. 23: Tabakhane Mahallesi,
Yüzbaşı Cengiz Topel Sokak,
No: 5



Foto. 24:Harmancık Mahallesi,
Mühendis Mazhar Sokak, No:
40..

5- Kadın Eli Biçimli Kapı Tokmakları



Foto.25: Tabakhane Mahallesi
Yüzbaşı Cengiz Topal Sokak No. 16



Foto.26: Pulcular Mahallesi
Mustafa Sıtkı Erkek Caddesi No. 32



Foto. 27: A. Sait Dumanoğlu Konağı Karasait Mahallesi 348 Ada 63 Parsel
Envanter No: 34 (Günümüze ulaşmamıştır)



**URFA'DA ALMAN MİSYONERLERE AİT BİR ATÖLYE BİNASI
"BASMAHANE"¹⁸⁴**

Elif EROL CEYLAN

Araş, Gör. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat
Tarihi Bölümü
mgeecey@gmail.com

Öz

1517 yılında Osmanlı hâkimiyetine giren Urfa'da misyoner faaliyetler 19. yüzyıldan itibaren yoğunlaşmıştır. Kentte Fransız, Alman ve Amerikan misyonerlerce gayrimüslimlere yönelik çok sayıda eğitim kurumu, sağlık hizmetleri veren kurumlar, yetimhaneler, atölyeler açılmıştır. Bu kurumlardan günümüze ulaşan, Almanların 1897 yılında açtıkları, halı ve değişik dokumaların yapıldığı atölye gerek kentte inşa edildiği dönemin mimari özelliklerini yansıtmaları gerek kentteki misyoner faaliyetler hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir. İki katlı fabrika binası ipliklerin elde edildiği bölüm, bu ipliklerin boyandığı kısım ve dokuma tezgâhlarının konulduğu alandan oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Urfa, Misyonerlik, Basmahane

A German Missionary Factory Building at Urfa "Basmahane"

Abstract

Since 19th century, missionary activities in Urfa, which entered under Ottoman's rule in 1517, have intensified. Many educational institutions, orphanages and workplaces are opened for non-Muslims by French, German and American missionaries in the city. The ones from these institutions reaches to present day, opened by Germans in 1897, a workplace in which carpet and various weaving are produced is important in terms of both reflecting architectural features of its time and informing about the missionary activities in the city. Two-storied manufacturing plant consists of the department where threads are produced, the one in which those threads are colored and the place of weaving looms.

Keywords: Urfa, Missionary, Basmahane

¹⁸⁴Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yapılan "Şanlıurfa'da Geç Osmanlı Dönemi Kamu Yapıları (Mektepler ve Hastaneler)" isimli basılmamış yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Tarihte ilk misyonerlerin havariler olduğu bilinmektedir. Hıristiyanlığı yaymak için çaba harcayan kişilere misyoner; bunların kurdukları teşkilatlara ise misyon denmiştir (Sezer, 1999: 170). Misyonerler İncil'i öğretmek ve Hıristiyanlığı yaymak için sağlık ve eğitim başta olmak üzere hayır kuruluşlarından faydalanmışlardır. Misyonerlik faaliyetleri, Batıda gerek var olan gerek yeni kurulup güçlenen devletlerin sanayi devrimi neticesinde ortaya çıkan pazar arama ihtiyaçları doğrultusunda stratejik bölgelere yönelmiştir. Ortadoğu petrol bölgesi, Akdeniz, Anadolu, Boğazlar ve Balkanlar ekonomik ve stratejik öneme sahip Osmanlı topraklarıdır ve misyonerlerin ilgi alanı olmuştur (Kocabaşoğlu, 1989: 14).

Misyoner faaliyetler Katolikler, Ortodokslar ve Protestanlar üzerinden yürütülmüştür. Bunun için Katoliklerin koruyuculuğunu Fransa ve Avusturya; Ortodoksların koruyuculuğunu Rusya; Protestanların koruyuculuğunu ise İngiltere; 19.yüzyıl sonlarına doğru, Almanya ve Amerika üstlenmiştir. Osmanlı topraklarında ilk faaliyet gösteren misyonerler Katolikler olmuştur. 16. yüzyıl sonlarında İstanbul'a gelen Katolikler daha çok eğitim faaliyetleri ile ilgilenmişlerdir. Osmanlı topraklarında ilk Protestan misyoner 1815 yılında Mısır'a gelmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı ülkesinde özellikle Amerikan Protestan misyonerlerin örgütlendiği bir dönem olmuştur (Neyzi, 1987: 18; Sezer, 1999: 173; Fendoğlu, 2002: 340-341).

Ortadoğu ve Ortadoğu'ya komşu Güneydoğu Anadolu Bölgesi genel anlamda Fransız, Alman, Amerikan misyonerleri için cazip faaliyet alanı olmuştur. Amerika ve Osmanlı arasında 1830 yılında imzalanan ticaret antlaşmasından sonra ABCFM örgütünün desteklediği çok sayıda misyoner Osmanlı coğrafyasına gelmiş ve bu coğrafya misyon bölgelerine ayrılmıştır. Avrupa Misyonu, Doğu Misyonu, Batı Misyonu ve Merkezi Türkiye Misyonu olarak ayrılan bölgelerde yoğun eğitim ve sağlık faaliyetleri yürütülmüştür (Çizim1). Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ni çalışma alanı olmasında etnik ve dini çeşitlilik önemli faktördür (Sezer, 1999: 174; Kılıç, 2006: 336; Dalyan, 2011: 341; Cevizliler, 2011:159).



Foto.1: 19. yüzyıl Sonlarında Kapusen Misyonerler (Kürkçüoğlu, 2011,s. 527).

Urfa’da ilk dönemler Kapusen Katolikler varlık gösterse de ABCFM ve Almanya desteği ile Protestanlık yayılmıştır. 19. yüzyıl sonlarında Apollinare dal Fretto adlı Kapusen misyoner, şehirde Alman Protestanlığının güçlenmesinden şikâyetçidir. Almanya’nın Bağdat demir yolu projesi bölgedeki Alman misyoner hareketinde önemli artış sağlamıştır. Almanlara ait Deutsche Orient Mission (DOM) adlı örgüt Anadolu faaliyetlerini sürdürmek amacıyla Urfa’da bir merkez oluşturmuştur (Yarman, 2001: 414; Sevinç, 2002: 78,89,107; Kieser, 2005: 338).

Kentte misyonerlik faaliyetleri 19. yüzyıl ile sınırlı kalmamış kurtuluş mücadelesi yıllarında da özellikle Amerikalı misyonerler faaliyet göstermiştir. 20. yüzyıl başlarında Urfa’ya gelen Francis H. Leslie, atölyeler açarak C. Shattuck’un çalışmalarını devam ettirmiştir (Kieser, 2005: 648). Şehrin İngilizler ve Fransızlar tarafından işgali sırasında 1919-1921 arasında Ermeni yetimhanesinde görev yapan Bayan Holmes Urfa’da misyonerlerin varlıklarına örnektir.¹⁸⁵

Misyonerler, özellikle gayrimüslim tebaa için kentte gerek var olan binaları kiralayarak gerekse yeni binalar inşa ederek eğitim, sağlık kuruluşları, atölyeler kurmuşlardır. Pernot’un verdiği bilgiye göre Urfa’da Kapusenlerin Fransızca, yerel öğretmenlerin ise Ermenice, Türkçe ve Arapça eğitim verdiği okulun 150 öğrencisi vardır. Kendilerine rakip olarak Alman ve Amerikanları

¹⁸⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Holmes, Mary Caroline. (2008). *Urfa’da Ermeni Yetimhanesi (1919-1921)*. (Vedii İlmen, Çev.). İstanbul.

gösteren Pernot, 1896 yılında bunların okullarını genişletip, yetimhane açtıklarını belirtir. Mesleki eğitim kurumları açtıklarını, başarılı olanların ise Harput, Gaziantep hatta Amerika'ya gönderildiklerini belirten yazar Amerikanların bir yetimhane (48 erkek, 8 kız), körler için bir enstitü (28 öğrenci), bir meslek okulu (59 çırak, demirci, marangoz, terzi, dokumacı, boyacı), kızlar ve kadınlar için atölyeleri olduğunu belirtmiştir. Almanların ise 1897'de Urfa'ya yerleşerek, birer klinik, yetimhane, halı fabrikası ve okul açtıkları bilgisini vermiştir. (Pernot, 1912: 136-137, 141-142). (Fotoğraf 2)

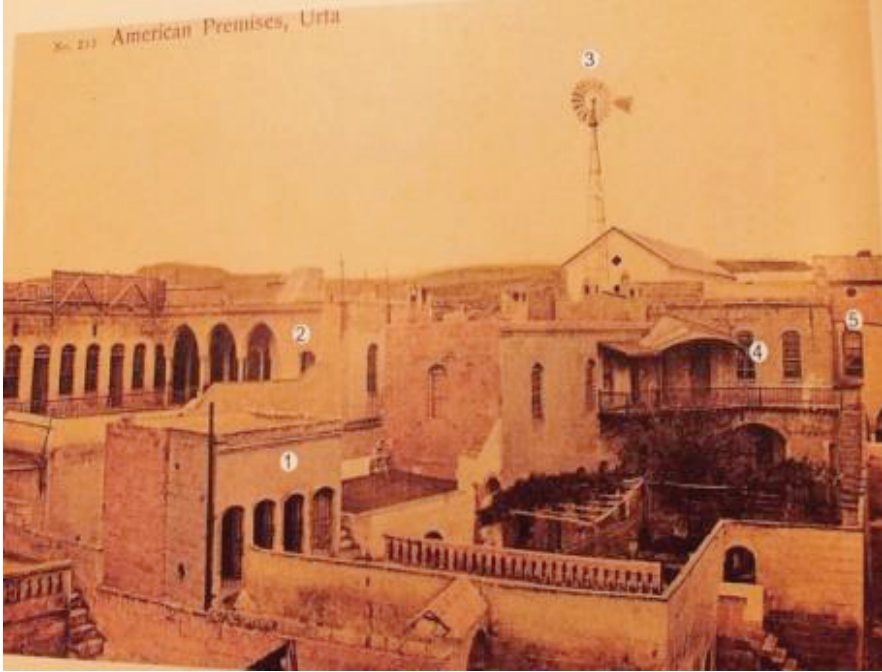


Foto. 2: Urfa'da Amerikalı Misyonerlerin Kaldığı Yapı Topluluğu, 1. Körler Okulu, 2Dükkanlar, 3. Kuyudan su çekmeye yarayan rüzgar çarkı, 4. Yetimhane,5. Miss Shattuck'un odası (Kürkçüoğlu 2011, s. 526).

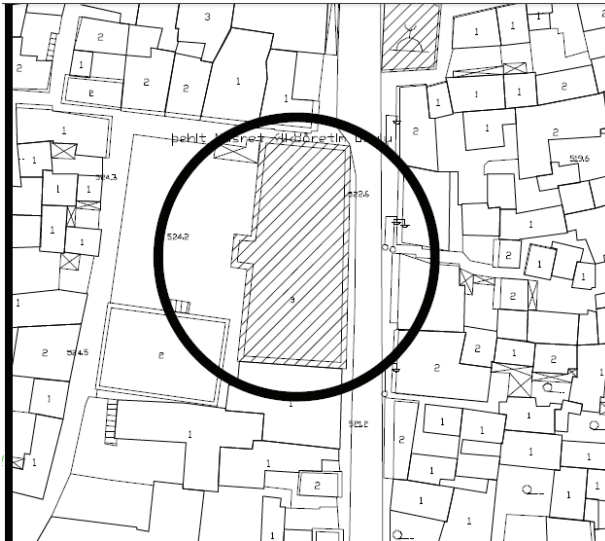
Bu çalışmamızda Urfa'da faaliyet gösteren misyonerlerin halı üretim atölyesi olarak inşa ettirdiği "Basmahane" binası genel anlamda tanıtılarak mimari ve süsleme özellikleri incelenmiştir. Yapı plan tasarımı, mekân kurgusu ve mimariye bağlı süslemeleri bakımından değerlendirilerek dönemin mimari geleneğindeki yerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Halep eyaletine bağlı Urfa sancağında dokuma önemli bir geçim kaynağıdır. Şehrin önemli ticaret yolları üzerinde olması dokumacılığı hareketlendirmiştir. Anadolu'nun hemen her yerinde üretilen ve dokumacılıkta sıkça kullanılan pamuk Urfa'da Colab ve Bozabad'da ekilmektedir. Yine kente yakın vilayet ve kazalarda da tekstil ticareti yaygındır. Aba, car, çuka kentte

dokunan kumaşlardandır. Bunun yanı sıra diğer kumaş ve iplik türleri, boyalar ticaret yolu ile kentte kullanılmıştır. (Üner, 2009: 216, 222-225). Avrupalı devletler, 19. yüzyılda, Osmanlı topraklarında Batı Anadolu başta olmak üzere hemen her yerde halı ticareti yapmış, atölyeler kurmuşlardır. Urfa'da gerek dokumacılığın gelişmiş olması gerekse dokumacılıkta kullanılan malzemeye kolay ulaşılması, gayrimüslimlere maddi gelir sağlama isteği Almanların kentte halı atölyesi kurmalarındaki önemli etkenlerdendir.

Alman misyonerler tarafından 1897 yılında halı üretim atölyesi olarak inşa edilen bina, Ulu Camii arkasında 12 Eylül Caddesi'nde yer almaktadır. Franz ve Bruno Eckart kardeşler fabrikanın kurulmasında ve işleminde görevlendirmişlerdir ve halı dokuma işlemi Ermeni dulları tarafından yapılmıştır (Kürkçüoğlu, t.y: 25; Kieser, 2005: 233). Yapı, halı fabrikası ve halı iplerinin boyandığı boyahane işlevine binaen "Sanat Evi" halı dokuma ve bez basma atölyesi olarak kullanıldığından "Basmahane" adıyla tanınmıştır. 1960 yıllarında ise Şehit Nusret İlkokulu'nun binaya taşınmasıyla okula dönüştürülmüştür (Kürkçüoğlu, t.y: 25). Pernot'a göre halı fabrikası bir yıl kadar kriz yaşamış ardından toparlanarak 360 personelin çalıştığı tesise dönüşmüştür (Pernot, 1912: 142).

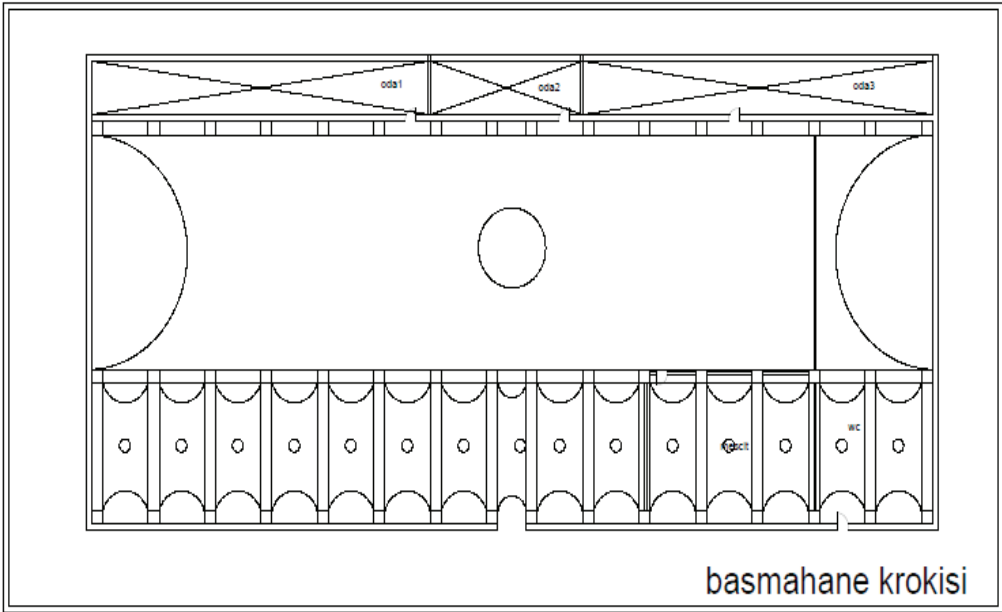
Fabrika binası iplik, boya ve örgü için ayrılan bölümlerden ve bir de depodan oluşmaktadır. (Künzler, 2012: 72). Kuzey- güney yönünde dikdörtgen planlı iki katlı binada katlar arası geçiş iç mekândan sağlanmış, dolayısıyla katlar ilişkilendirilerek inşa edilmiştir. (Çizim 2)



Çizim 2: Basmahane, Vaziyet Planı (Mimar Mustafa Topalan Arşivi).

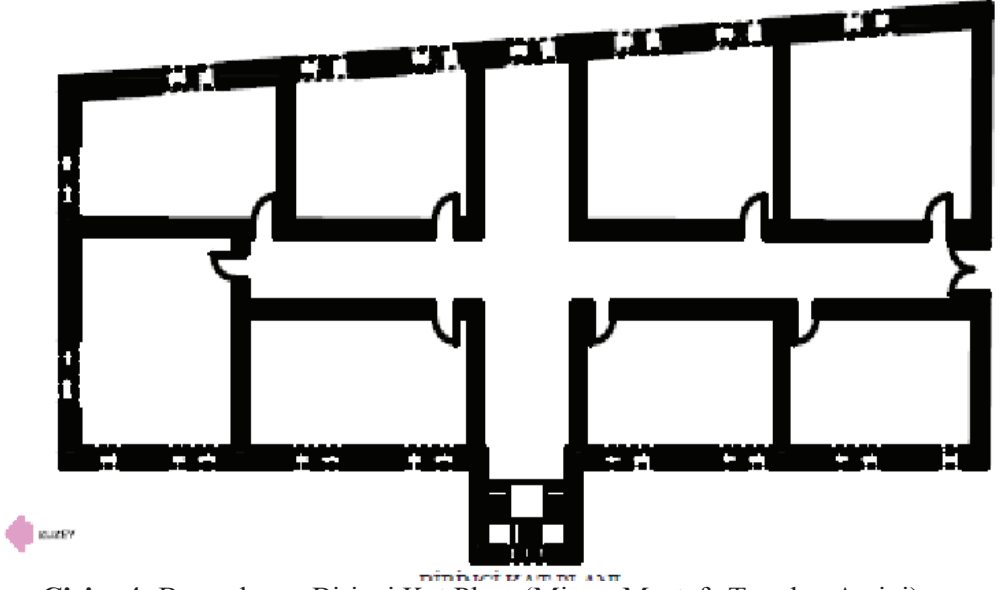
Halı dokuma tezgâhlarının konulduğu zemin kat kuzey-güney doğrultusundadır ve on bir payeye oturan basık yuvarlak kemerlerle üç bölüme

ayrılmıştır. Payeler ortada serbest, köşelerde duvar payesi biçimindedir. Doğuda yer alan bölüm duvarla örülerek odalar oluşturulmuştur. Bu bölüm çapraz tonoz örtülüdür. Örülen duvarın paye gövdelerine oranla içte yer almasından dolayı iki paye arasında niş görüntüsü oluşmuştur. Orta bölüm ve daha alçak tutulan batı bölüm beşik tonozlarla örtülüdür. Batı bölümün üzerine yapılan ara kat ile giriş bölümü yükseltilmiştir. Böylece bina, batı cephede üç katlı, doğu cephede iki katlı bir görünüm kazanmıştır. İç mekân, batı cephede girişin kuzey ve güneyinde yedişerden on dört pencere, doğuda yedi pencere ile aydınlatılırken kuzeydoğu köşede bir giriş mevcuttur. Güneybatıda yer alan pencerelerden biri günümüzde tuvalet girişine çevrilirken, kuzeybatıda yer alan pencere kapatılmıştır. (Çizim 3)



Çizim 3: Basmahane, Zemin Kat Kroki

Birinci kata, giriş cephesini yükselten ara kat merdivenleriyle ulaşılmaktadır. Plan itibarıyla haçvari bir koridorun kollarına açılan sekiz odadan meydana gelmiştir. Bu birimler günümüzde sınıf olarak kullanılmaktadır. İç mekân doğuda yedi ikiz pencereyle; batı cephede altı ikiz, kuzey batı ve güney batı uçlarda bir tekli pencereyle; kuzeyde ise iki adet ikiz pencereyle aydınlatılmaktadır. Ara kat ve birinci kat düz tavan örtülüdür. (Çizim 4)



Çizim 4: Basmahane, Birinci Kat Planı (Mimar Mustafa Topalan Arşivi).

Mimari ve cephe tasarımı açısından batı cephe önemlidir ve yapı genelinde birinci kat zemin kattan daha önemli tutulmuştur. (Fotoğraf 3) Yapının girişinin olduğu bölüm yüzeyden taşkındır. Planda ara kat uygulamasıyla üç katlı görünümde olan portal basık yuvarlak kemerli, kemer kilit taşı yüzeyden taşkın ve bitkisel süslemeli girişe sahiptir. Batı cephenin tümünü dolaşan, iki kat arasındaki kademeli profilli silme ve dentil sırası portalde de devam etmiş ve zemin katla ara katı ayırmıştır. Ara kat ve birinci kat pencereleri birbirinin simetriği olarak dört sütuna oturan yuvarlak kemerlerle üçlü açıklık olarak tasarlanmıştır. Orta açıklığın kemeri yanlara oranla yüksek tutulmuştur. Bu açıklıklar çatı seviyesinde tüm batı cepheyi dolaşan kademeli profillerden oluşan saçığın yuvarlak kemer biçimi almasıyla sonuçlanmıştır. (Fotoğraf 4) Portalin kuzey ve güney yüzünde birinci katta dikdörtgen çerçeveli yuvarlak kemerli niş iki yanda pilastrlarla vurgulanmış, alt kısımda dikdörtgen bir pano ve içerisinde yüzeyden taşkın bir madalyon ile sonlandırılmıştır. Zemin katta ise basık kemerli kör niş yer almaktadır (Fotoğraf 5)



Foto. 3: Basmahane, Batı Cephe



a



b

Foto. 4a-b: Basmahane, Portal ve Giriş Kemer Kilit Taşı



Foto. 5: Basmahane, Portalin Kuzey ve Güney Yüzlerindeki Uygulama

Batı cephede birinci katta kuzeybatı ve güneybatı köşelerde tekli, batı cephenin tümünde ise ortada bir sütuna oturan yuvarlak kemerli ikiz pencereler dikdörtgen çerçevelidir ve çerçeveler gömme paye şeklinde pilastr biçimindedir. Pencereler alt kısımda dikdörtgen pano içerisinde üç taşkın madalyon ile sonuçlanmıştır. Bu cephede çatı seviyesinde iç içe profillerden oluşan saçak kısmı cepheyi dolaşmıştır. Saçak kısmı pencere kemerlerine denk gelen yerlerde yuvarlak kemer ve ikiz kemer biçimini almıştır. Bu saçak portal cephesinde büyük yuvarlak

kemer biçimindedir. (Fotoğraf 6) Zemin kat pencereleri basık kemerlidir ve bunların üzerinde beş yuvarlak pencere bulunmaktadır. (Fotoğraf 7)



Foto. 6: Basmahane, Batı Cephesi Birinci Kat Pencerelerinden Ayrıntı



Foto. 7: Basmahane, Batı Cephesi Zemin Kat Pencerelerinden Ayrıntı

Kuzey cephede zemin kat seviyesinde dört kapalı niş bulunmaktadır. Birinci kat ikiz pencereleri cephede hareketlilik sağlamıştır. (Fotoğraf 8) Caddeye bakan doğu cephede birinci kat pencereleri batı cephe pencereleriyle mimari olarak simetrikken zemin kat pencereleri yarım dairedir ve bir adet yuvarlak pencere cepheye hareket katmaktadır. Kuzeydoğuda yer alan girişin basık yuvarlak kemeri kalın bir profille vurgulanmıştır. (Fotoğraf 9)



Foto. 8: Basmahane, Kuzey Cephe



Foto. 9: Basmahane, Doğu Cephe

İç mekân oldukça sadedir. Girişin karşısında yer alan nişin iki yanındaki çiçek motifli sütun başlıkları dikkat çekicidir. (Fotoğraf 10) İç mekânda, portal cephesinde yer alan pencerelerin kemer karnının kademeli olması ve merdiven altlarının S şeklinde sonlanması mimari hareketlilik sağlamıştır. (Fotoğraf 11) Zemin kat ve birinci katta iç mekanda süsleme yoktur. (Fotoğraf 12-13)



Foto. 10: Basmahane, Giriş Holünde Yer Alan Niş



Foto. 11: Basmahane, Ara Kat Uygulaması



Foto. 12: Basmahane, Zemin Kat



Foto. 13: Halı Atölyesinde Çalışanlar (Kürkçüoğlu, 2011, s. 532).

Basmahane batı cephede yer alan öne taşkın giriş, ikiz pencereleri ve yapıyı çatı seviyesinde sınırlayan plastik değerdeki saçak kısmıyla hareketlidir. Aynı dönem inşa edilen günümüze gelmeyen Belediye Binası (t.y) cephesinde giriş kısmı

öne taşkın inşa edilmesi bakımından Basmahane girişine benzemektedir. Belediye binası portali sivri kemerli penceresi ve beşik kemerle oluşturulan ikiz penceresi ile Basmahane girişinden daha sadedir. (Fotoğraf 14)



Foto. 14: Belediye Binası Öne Taşkın Portal

(https://www.facebook.com/pages/Urfan%C4%B1nDe%C4%9Fferleri/679832265437167?sk=photos_stream)

Yapının cephesindeki ikiz pencere ya da üçlü açıklıklar kentte değişik formlarda olmakla birlikte Hamidiye Hastanesi, İsviçre Hastanesi cephelerinde de mevcuttur. Beyrut, Lübnan, Mersin, Kilis, Antakya kentlerinde aynı dönem inşa edilen konut örneklerinde ve kamu yapılarında ikili ya da üçlü açıklıklar yaygın olarak kullanılmıştır. Beyrut Kapusen Kilisesi (t.y) cephesindeki yuvarlak formdaki üçlü kemer uygulaması ise Basmahane portalindeki üç kemerli açıklıklarla benzerdir. (Fotoğraf 15)



Foto. 15: Beyrut Kapusen Kilisesi Üçlü Kemerli Açıklık

(<http://www.meda-corpus.net/>)

Genel anlamda orijinalliğini koruyan yapıda batı cephenin üst seviyesini dolaşan plastik özellikli saçak, cepheleri iki kat boyunca ayıran kademeli profil ve dentil sıraları, pencerelerin pilastrlarla belirginleştirilmesi, iç mekanda merdivenlerin S kıvrımları ve ara katı aydınlatan pencerelerin kademeli kemerleri neobarok özelliktedir. Girişte kemer kilit taşının bitkisel süslemesi, basık yuvarlak kemer kullanımı, cephelerin genel olarak kendi arasında simetrik olması yapıdaki neoklasik unsurlardır. Genel anlamda değerlendirildiğinde yapı eklettik bir üslup sergilemektedir.

Urfa, Orta Doğu kent görünümü yansıtır ve bu bağlamda Suriye, Halep, Mardin ve Diyarbakır bölgesinin mimarlık geleneği içinde yer almaktadır. 19. yüzyılda kentte gerek Osmanlı Devleti gerekse misyonerler tarafından kamu yapıları ve sivil mimari örnekleri inşa edilmiştir. Kentteki bu imar faaliyetlerinde dönemin değişen modasının izleri görülmektedir. Bu bağlamda Alman misyonerler tarafından inşa edilen halı dokuma atölyesi yani “Basmahane” binası mimari olarak kentte değişen geleneği yansıtması açısından oldukça önemlidir.

Atölye, plan olarak kuzey-güney doğrultusunda iki katlı olarak inşa edilmiştir ve iplik elde etme, boyama, dokuma işlemleri için ayrılan bölümlerden oluşmaktadır. Mimari ve süsleme açısından yapının batı cephesi vurgulanmıştır. Tüm cephelerde birinci kat zemin kattan daha hareketli tutulmuştur. Mimari ve süsleme açısından genel bir değerlendirme yapıldığında yapı cephesinde neobarok ve neoklasik elemanların yerel üsluplar çerçevesinde bir arada kullanılması ile eklettik bir üslup sergilemektedir. Yapıda kullanılan gömme sütun ya da paye şeklindeki plastrlar, kat aralarının profille ayrılması, cephelerin çatı seviyesinde kademeli profil ve dentil sırası ile çevrilmesi kentte aynı dönem inşa edilen diğer sivil mimari örneklerinde de kullanılmıştır. Bu mimari elemanların bir arada kullanımı Doğu Akdeniz eklettizmini yansıtmaktadır.

Basmahane binası mimari özelliklerinin yanı sıra kurulduğu dönemde kentte “modern” anlamda alet ve teşkilata sahip olarak gayrimüslimlere ve misyonerlik faaliyetlerine ekonomik kaynak sağlamak amacıyla kurulmuş olan bir üretim atölyesi, fabrika olması açısından da oldukça önemlidir.

Kaynakça

- Cevizliler, Erkan. (2011). Rus Miralayı Putyata'nın Amerikalı Misyonerlerin Anadolu'daki Faaliyetlerine İlişkin Raporu (1895). *Atatürk Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü*, 10, s. 157-174.
- Dalyan, Murat Gökhan. (2010). Amerikan Misyonerlerinin Osmanlı Ermenilerinde Meydana Getirdiği Bölünme ve Çatışmalar: George B. Nutting- George H. White ve Adıyaman Ermenileri Örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, ss.81-97.
- Dalyan, Murat Gökhan. (2011). Amerikan Misyonerliğinde Kadın ve Kadının Rolü (Ortadoğu Örneği). *Turkish Studies*, 6(2), s. 341-358.
- Fendoğlu, Tahsin. (2002). Amerika Birleşik Devletleri'nin Misyonerleri ve Osmanlı Devleti. *Türkler* (c. 14, s. 340-355). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Holmes, Mary Caroline. (2008). *Urfa'da Ermeni Yetimhanesi (1919-1921)* (Vedii İlmen, Çev.). İstanbul.
- Kılıç, Remzi. (2006). Misyonerlik ve Türkiye'ye Yönelik Misyoner Faaliyetleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XIX, s. 327-342.
- Kieser, Hans Lukas. (2005). *İskalanmış Barış, Doğu Vilayetlerinde Misyonerlik, Etnik Kimlik ve Devlet 1839-1938* (Atilla Dirim, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kocabaşoğlu, Uygur. (1989). *Kendi Belgeleriyle Anadolu'daki Amerika*. İstanbul.
- Künzler, Jacob. (2012). *Kan ve Gözyaşları Ülkesinde*. (Perim Ozan, Çev.). İstanbul.
- Kürkcüoğlu, Cihat. (t.y). Urfada İlk Misyonerler ve Küçük Bir Klinikten Urfa Misyoner Hastanesinin (İsviçre Hastanesi) Doğuş Öyküsü. *Şanlıurfa Sanayi ve Ticaret Odası Dergisi*, s. 25-27.
- Kürkcüoğlu, Cihat. (2011). *Urfa Fotoğraflarla Evvel Zaman İçinde*. Ankara.
- Neyzi, Ali. (1987 Kasım). İstanbulda Bir Amerikan Koleji. *Şehir*, s. 18-23.
- Pernot, Maurice. (1912). *Raport sur un voyage d'étude à Constantinople, en Egypte et en Turquie d'Asie*. Paris
- Sevinç, Nejd. (2002). *Osmanlıdan Günümüze Misyoner Faaliyetleri*. İstanbul.
- Sezer, Ayten. (1999 Ekim). Osmanlı'dan Cumhuriyete Misyonerlerin Türkiye'deki Eğitim ve Öğretim Faaliyetleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s.169-183.
- Üner, M. Emin. (2009). *Osmanlıdan Cumhuriyete Urfa Tarihi*. Ankara.
- Yarman, Arsen. (2001). *Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler*. İstanbul.
- Yücel, İdris. (2005). *Kendi Belgeleri Işığında Amerikan Board'ın Osmanlı Ülkesindeki Teşkilatlanması*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

CLAVİJO VE PARROT SEYAHATNAMELERİNDE İĞDIR TUZLUCA VE ÇEVRESİ¹⁸⁶

Hasan BUYRUK

Yrd.Doç.Dr.,Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

hasanbuyruk76@gmail.com

Öz

Sürmeli Çukuru, (Aralık -İğdir-Tuzluca) İpek Yolu'nu İran ve Anadolu üzerinden batıya bağlayan ana kervan yolları dışında kaldığından çok az seyyah ve araştırmacı tarafından ziyaret edilmiştir. Bölgeye yapılan ziyaretlerin odağı, Ağrı Dağı'nda olduğu sanılan Nuh'un Gemisi'dir. Seyahatnamelerinde Sürmeli Çukuru'ndan bahsedenlerden en çok bilineni Clavijo'dur. İspanya Kralı tarafından Timur'a elçi olarak gönderilen Clavijo, (1404) İran'a giderken Sürmeli Çukuru'nu ziyaret etmiş ve güzergâhı üzerinde bulunan Tuz Dağı, (Tuzluca) Sürmeli Şehri, İğdir Şehri ve Ağrı Dağı hakkında bilgiler vermiştir.

Sürmeli Çukuru hakkında en detaylı bilgileri aktaran, Clavijo'dan 425 yıl sonra yöreyi ziyaret eden Alman bilim adamı ve gezgin Dr. Friedrich Parrot'dur. Ağrı Dağı'nda Nuh'un Gemisi'ni aramak için Tiflis, Alaverdi, Erivan, Ecmiadzin güzergâhını takip ederek, 1829 yılının 11 Eylül günü Ağrı Dağı'nın kuzey eteklerinde bulunan Ahura Köyü'ne (Yenidoğan) ulaşan Parrot ve ekibi burada konaklamıştır. Konaklama yeri olarak köyde yer alan St. Yakup Manastırı'nı kullanan Parrot, Ağrı Dağı'na çıkış denemelerini, bu denemeler neticesinde zirveye ulaşmalarını, Ağrı Dağı zirvesine çıkmayı başarabilen ilk araştırmacı unvanıyla zirveden gördüklerini ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Parrot, dağcılık faaliyeti yanında Sürmeli Çukuru'nda bulunan yerleşimlere de geziler düzenlemiştir.

Sürmeli Çukuru'nun sosyal yaşamı, kültürü, ekonomisi, etnik ve dini yapısı hakkında da bilgiler vermektedir. Parrot, 24 Eylül 1829 tarihinde Tuzluca'daki tuz yataklarını görmek için Ahura'dan hareketle Taşburun-Hakmehmet-Arapkir güzergâhını izleyerek 26 Eylül 1829 tarihinde Tuzluca'ya ulaşmıştır. Parrot, bu yolculuğunun büyük bir kısmını ovada gerçekleştirmiştir. Parrot'un yaptığı 4 günlük Tuzluca yolculuğunda anlattıklarından, tuz madenleri

¹⁸⁶ Bu Makale 2012 yılında IV. Uluslararası Doğu Anadolu Bölgesi Geleneksel Mutfak Kültürü ve Tuzluca-İğdir Yemekleri Sempozyumu 02-03 Mayıs 2012 Tuzluca 'da sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş, revize edilmiş ve makaleye dönüştürülmüş halidir

yanında Tuzluca ve çevresiyle ilgili oldukça ilgi çekici bilgiler belirlenebilmektedir. Bunların içinde yörenin yemek kültürü, konut mimarisi ve konuk ağırlama gibi konular da yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Parrot, Ağrı Dağı, Tuzluca, Tuz

Iğdır Tuzluca and its Surrounding in Travels of Clavijio and Parrot Abstract

Sürmeli (Aralık-Iğdır- Tuzluca) has been visited by few travelers since it is out of the caravan way connecting Silk Road via Iran and Anatolia. The focus of the visits to the region has been for the search for the Noah's Ark, supposed to be in Mount Agri. One who has given much of the information information on Sürmeli is Clavijo. Clavijo, who has been sent by Spanish King to Tamburlane as messenger (1404), has visited Sürmeli on the way to Iran and he gave information about Tuzluca, Sürmeli City, Iğdır and Mount Agri.

The other one who has given detailed information on Sürmeli is a German scientist and a traveler Dr. Friedrich Parrot who visited the region 425 years after Clavijo. Parrot, who arrived in Ahura Village on September 11, 1829 following the route of Tbilisi, Alaverdi, Yerevan, Acmiadzin in order to have search to find the Noah's Ark, had stayed there. Parrot who used St.Yakub Monastery for accommodation in the village also documented his experiences before, during and after his climb to the Mount Agri in details. Besides his mountaineering activity, Parrot had visits to the settlements in Sürmeli.

In order to see the salt beds in Tuzluca, Parrot departed on 24 September 1829 from Ahura and arrived in Tuzluca on 26 September 1829 following the route of Taşburun- Hakmehmet-Arapkir. He spent much of his journey in the plain. During his 4 days visit of Tuzluca and its environment, Parrot gave interesting and detailed information. Among these are the culture of meal, house types and architecture and hosting tradition of the regent.

Keywords: Parrot, Ağrı Dağı, Tuzluca, Salt

Alman bilim adamı Prof. Dr. Friedrich Parrot, Ağrı Dağı'nda bulunduğu inandığı Nuh'un Gemisi'ni aramak için 1829 yılında Ağrı Dağı, Tuzluca ve Iğdır'ı içine alan bir seyahat gerçekleştirdiği bilinmektedir (Çizim:1). Parrot, bu seyahatini biri Rus, altısı Alman vatandaşı olmak üzere yedi kişilik bir ekiple gerçekleştirmiştir. Ekipte bir tıp öğrencisi, bir botanikçi ve birde jeolog

bulunuyordu. Ekip, 3750 km. yol kat ederek Sürmeli Çukuru'nun (Tuzluca-Iğdır Aralık) doğu ucunda bulunan Ağrı Dağı'na ulaşmıştır. Ağrı Dağı'nın zirvesine çıkan ilk araştırmacı ve seyyah olan Parrot, 1829 yılında yaptığı bu yolculuğunu "Journey to Ararat" (Ararat'a Yolculuk) isimli eserinde detaylı bir şekilde anlatmıştır.

Parrot'un ziyaretinden iki yıl önce, 1827 yılında Ruslar önce Erivan'ı işgal edip Revan Hanlığına son vermiş, bir yıl sonra da Sürmeli Çukuru'nu, Erivan Vilayeti'ne bağlamışlardır (Çetinkaya 1996, 92- Güner 1993, 139.- Onk 2006, 105–106). 1917 yılına kadar Rusların yönetiminde kalan Sürmeli Sancağı, Kağızman ve Beyazıt sancaklarına komşu olarak şekillenmiştir (Güner 1993, 139).

Gürcistan topraklarından yolculuğuna başlayan Parrot, Tiflis'e, buradan bugünkü Ermenistan sınırlarında kalan Erivan'a uğrayarak, 20 km. batısında bulunan Ecmiadzin'e (Üç Kilise) gelmiştir. Burada bir süre kalan Parrot, Ecmiadzin hakkında, özellikle kiliselileriyle ilgili detaylı tanımlamalarda bulunur. Parrot seyahatnamesinde kat ettiği yolu şöyle tanımlar. "*Tiflis'ten Ecmiadzin'e ulaşan kuzeydoğu yolu 154, Ecmiadzin'den Ahura Köyü 32 mildir. Böylece Tiflis'ten Ahura'nın uzaklığı 186 mildir* (Parrot 1846,91) (299,33 Km.).

10 Eylül 1829 yılında Ecmiadzin'deki büyük manastırdan hareket eden Parrot ve ekibi Ahura'ya (Yenidoğan) gelirken, "*Kısmen ekili düz ve Kısmen işlenmemiş otlak kaplı arazide yol aldık. Erivan ve Nahçıvan'a paralel akan Aras Nehri sol yakasında yol alıp, köprü ve sandal olmadan geçebileceğimiz bir yer aradık*" (Parrot 1846,126) diyerek nehirden geçişlerini hikâye eder. Zahmetli bir şekilde Aras'ı geçen ekip, akşam saat 7.30 da Karasu Çayı¹⁸⁷'na ulaşır ve geceyi burada geçirirler.

Parrot, "*Sabah Güneybatıda İhtişam içinde yükselen Ağrı Dağı'nın zirvesini görmek bizi mutlu etti*" (Parrot 1846,130) diyerek dağa yaklaşmanın sevincini yaşar. Bu arada buldukları yerde kum ve kısa çimler arasında gördüğü kırmızı böcekler Parrot'un dikkatini çeker. Bu kırmızı böceklerin kıymetli olduğunu, bunlardan elde edilen boyaların Rusya ve Avrupa'da yüksek fiyatlardan alıcı bulunduğunu belirtir (Parrot 1846,130).

Parrot'un sözünü ettiği kırmızı böceklerin, yüz yıllardır Ağrı Dağı ve civarında var olduklarını 1404 yılında buraları ziyaret eden İspanyol elçi ve seyyah Clavijo'dan öğreniyoruz. İspanyol elçi Clavijo seyahatnamesinde

¹⁸⁷ Karasu Çayı, Ağrı Dağı'nın kuzey eteklerinden çıkan birçok su kaynağının oluşturduğu bir çay. Tabanındaki bazalttan dolayı bu ismi almıştır.

Parrot'un bahsettiği böceklerden şöyle söz eder "31 Mayıs Cumartesi günü Iğdır'dan yola çıkarak, Nuh'un gemisinin durduğu dağa vardık. Bu dağ son derece yüksek ve tepesi kar ile örtülüdür. Her tarafa kar yağmıştı ve vadiler çıplaktı. Buralarda orman yok bununla beraber yerlerde bol çayır, çalı vardır ve bunlar arasında birçok ırmak akmaktadır. Dağın arkasındaki yolda bir takım harabe ile gayet iri taşlardan yapılmış temellere rast geliyorduk. Dağın eteğindeki vadilerde bazı böcekler bulunmakta idi ki bunlarla ipekler kırmızıya boyanmış (Clavijo 1993,88-91).

Parrot ve ekibi bu seyahatte ana karargâhları olacak Ahura Köyüne 1829 yılının 11 Eylül'ünde ulaşırlar (Foto. :1). Parrot, Ahura Köyünü şöyle anlatmaktadır " 6394 Feette bulunan köy, (1.948 m.) yaklaşık 175 haneden oluşuyor. Köyün iyi inşa edilmiş bir kilisesi, bir papazı ve yaşlı bir muhtarı var. Köyün zengin üzüm bağları, mısır ekili tarlaları bulunuyor. Aynı zamanda köyde sığır ve damızlık at da yetiştiriliyor" (Parrot 1846,132). Aras Vadisi'nde sıcaklığın çok, ancak Ahura'nın havasının ise temiz ve güzel olduğunu belirtir. Parrot, Ağrı Dağı'nın karlarının Ahura için bir soğutucu görevi gördüğünü ileri sürerek şöyle devam eder (Foto.: 2) "Vadide yaz aylarında hava sıcak olduğundan Erivan'ın zenginleri Ahura'ya gelir. (Ahura yazın yayla işlevi görür) hatta Erivan Serdarı başkomutan Hüseyin Han kendisi, ailesi ve hizmetkârları için Ahura'nın yanı başında bütün olanaklarını kullanarak yüksekte şık bir yazlık inşa ettirmiş, güvenlik önlemi olarak da etrafını sur duvarı ve kulelerle çevirmiş" (Parrot 1846,133).

Parrot'un ziyaretinden 11 yıl sonra 1840 yılında Ahura Köyü'nde büyük bir deprem meydana gelir. Bu deprem sonucu Büyük Ağrı Dağı'nın "Yakup Vadisi" adı verilen kesiminde oluşan heyelan ile dağın yüksek kısımlarından koparak yuvarlanan dev kayalar ve tonlarca toprak yığına tahminen 1600 nüfuslu köyü, insanları ve hayvanlarıyla birlikte bütünüyle yok etmiştir (Güner 1993, 16- Çetinkaya 1996, 133- Kırzioğlu 1953, 537. – Geissler 1999, 333-467). Bu durum, depremin ve heyelanın gece meydana geldiğini ve insanları yataklarında yakaladığını göstermektedir.

Parrot ve ekibi Ahura üzerinden Ağrı Dağı'na çıkmak için yaptıkları teşebbüsler sonuç vermeyince, üçüncü çıkış için Ahura'nın güneybatısına yönelerek Korhan'a (Eski Iğdır) ulaşırlar (Foto. :3). Parrot Küp Gölü ve Korhan için şunları yazmaktadır. "Düz bir kanalın sonunda su kaynağı vardır. Tatarlar"¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ruslar ve bölgeyi ziyaret eden yabancı seyyahlar, yörede yaşayan Azeri Türklerine Tatar diyorlar.

buraya Kip- Ghioli (Küp Gölü) diyor. Burada Ağrı Dağı'nın kar suları toplanmaktadır. Beyazıt yolu üzerinde bulunan Gorhan (Korhan-Iğdır) köyünün kalıntıları bulunmaktadır. Bu bölgenin eğiminden dolayı Ağrı Dağına buradan tırmanmak daha kolaydır" (Parrot 1846,169).

Parrot'un Gorhan Köyü dediği bu yer Iğdır'dır. Clavijo, Parrottan 425 yıl önce Timur'la görüşmek üzere İran'a giderken uğradığı Iğdır ve Ağrı Dağını şöyle anlatmaktadır (Konukçu 1990, 796-803) "Ertesi gün (Cuma) Surmari den hareket ettik. Yolda, bir kayanın üzerine kurulmuş kaleye rastladık. Dul bir kadın bu kalenin sahibesi idi ve Timur'a vergi veriyordu. Eskiden burada eşkiya barınmakta imiş ve bunlar, o civardan gelip geçen yolcuları soymakla geçiniyorlarmış. Timur buradan geçerken, Kaleye hücum ederek zapt etmiş ve eşkiyanın reisini öldürmüştü, sonra da kaleyi reisin zevcesine bırakmış. Timur giderken kalede eşkiyanın barınmaması için bütün kapıları söktürmüştü ve bir daha buraya kapı yapılmamasını emretmiş. Biz buraya vardığımızda, gerçekten kapı namına bir şey yoktu. Bu kalenin ismi Iğdır'dır. Ararat dağının ucunda bulunan bu kale, Hz. Nuh tarafından yapılmış olan geminin tam durduğu yerdedir. Bu Ararat Dağı da Trabzon'dan beri gördüğümüz diğer dağlar gibi çırılçıplaktır. Iğdır kalesinin sahibesi bize çok iyi misafirperverlik gösterdi, o gece ağırladı ve bütün ihtiyaçlarımızı temin etti. 31 Mayıs Cumartesi günü Iğdır'dan yola çıkarak, Nuh'un gemisinin durduğu dağa vardık. Tepeler üzerinde bir şehir harabesi gördük buranın asırlardır boş bulunduğu anlaşılıyordu. Harabe enkazı bir fersah kadar uzanmakta idi. Buralarda rastladığımız insanların bize bildirdiğine göre, bu enkaz Hz. Nuh'un oğulları tarafından inşa olunan şehrin kalıntısıdır. Bu harabenin aşağısında uzanan ova içinden suyolları geçiyordu. Ötede beride ağaçlar vardı, her tarafta pınarlar fışkırmakta idi. Ararat Dağının çok yüksekte ve pek dik bir zirvesi vardır. Bulutlardan dolayı bu zirveyi göremiyorduk. Burası yaz kış böyle sis içindedir. Sebebi dağın yüksekliğidir. Bu gün burada, hoş bir fiskiyenin karşısında dinlendik. Sular bir kayadan fışkırıyordu. Biz burada otururken bulutlar dağıldı ve bütün dağ silsilesini tepelerine kadar görebilmek imkânı elde ettik. Çok geçmeden bulutlar tekrar toplandı ve her tarafı kaplayıp kapattı. Ararat'ın zirvesine yakın olarak küçük Araratın zirveleri görülüyor. Bu dağın zirvesi dim diktir. İki dağın arası bir heybeye benziyor. Bize anlatıldığına göre Nuh'un gemisi burada durmuştu. İki Ararat zirvesi arasında heybe gibi uzanan yer daima kar ile kaplıdır. Akşam, Bayezit adlı bir kaleye ulaşarak orada kaldık"(Clavijo 1993,88-91).

Ne zaman kurulduğu bilinmeyen ve adlarını verecek kadar yoğun Türk nüfusa sahip Iğdır şehri, 1664 baharında çok şiddetli ve korkunç bir depremle sarsılmış,

kale ve şehir yıkılıp, yerle bir olmuştur. Depremden sağ kurtulanlar burayı terk ederek ovaya inmiş ve burada şehri aynı isimle tekrar kurmuşlardır (Buyruk 2006, 109.- Kırzioğlu 1953, 537.-Çetinkaya 1996, 128.).

Parrot, eserinde Ağrı Dağı, Ahura ve Korhan'nın yanında geniş Aras Vadisi'nden de uzun uzun bahsetmektedir. Parrot, Aras Vadisi'nin (Sürmeli ve Saad Çukuru) yaz ve sonbahar aylarında kurak olduğunu, özellikle sonbaharda bitki örtüsünün kurduğunu, ağaçların ise köy ve manastırların etrafında yoğunlaştığını belirtmektedir. Ağaç çeşidi olarak ceviz ve İtalyan kavağının yaygın olduğunu bunların yanında dut, dar yapraklı söğüt, kayısı ve iğde ağaçlarının bulunduğunu belirtir. Parrot, iğdelerin, buradan geçen bir seyyah tarafından hurma ağacı olarak tanıttığını da ekler.

Toprakta ise başlıca üretim pamuktur. Dere kenarları ve sulak yerlerde buğdayın yanında kavun, karpuz, kabak, tütün ve arpa yetiştirilmektedir. Daha yüksek yerlerde ise asma yetiştiriliyor dedikten sonra Küncüt'ten (susam) bahsetmektedir. Yetiştirilen bu küçük tohumlu bitkiden iyi aromalı yağ elde edildiğini söyler. Sığırlar için ekilen yoncadan bahsederken, bunun temel besleyici olmasından ve her sene ekilmesine gerek kalmadan yıllarca yerde bozulmadan kaldığını ve sadece biçilmesi gerektiğini vurgular (Parrot 1846,101-102).

Parrot, dönemin konutlarını tasvir ederken de Ermeni olsun Müslüman olsun yörede inşa edilen bütün evler düz toprak damlıdır der. Kilden yapılmış evler (Kerpiç binalardan bahsediyor) yine kille kaplanmıştır. Hoş bir izlenim oluşturan bu evlerin küçük kare pencereleri, genellikle avluya bakmaktadır. Parrot yine bu evlere ulaşımı sağlayan ve kil duvarların çevirdiği, dolambaçlı yollardan söz eder. Evlerin, genellikle avluları olduğunu bu avlular da duvarlarla çevrildiğini belirtir.

Parrot,"*Özellikle Tatar semtlerinde görülen vahşi köpekler, korkunç boyutlarıyla savunmasız yabancılar için ciddi bir tehlike oluşturmaktadır*" (Parrot 1846,102), diye yazmaktadır. Köy çeşmelerinden söz ettiği bölümlerde de, kaynaklarından alınan suların borularla köy meydanına getirildiğini belirtir. Yine bu çeşmelerin önünde hayvanların su içmesi için yapılan taş yalakların olduğunu ifade ettikten sonra akşamları gençlerin bu çeşmelerin başında toplandığını eklemeyi de unutmaz (Parrot 1846,132).

Kulp'a (Tuzluca) Yolculuk

Parrot, bu geziye başlarken Aras'ın yakınında Ağrı Dağı'na (96.5 km.) uzakta ve Erzurum Sancağı'nın yukarısında bulunan Kulp'ta (Tuzluca)

büyük tuz madenlerinin olduğu bilgisini aldığını belirtmektedir. Birkaç yüz metre yüksekliğinde bir dağın altında bulunan ince kaya tuzu yatakları olduğu bilinmektedir diyen Parrot, kaya tuzu yataklarının yüz yıllardır bölge halkı tarafından işletilmesine rağmen yatakların tükenmesi konusunda en ufak bir belirtinin olmadığını vurgulamaktadır (Parrot 1846,185). (Foto. :4-5).

Parrot ve ekibindeki M. Von Behaghel ve Schiemann ile Tuzluca'nın tuz madenlerine yaptıkları ilginç yolculuğu şöyle anlatmaktadır. *“Biz Kulp Köyü (Tuzluca) yakınlarında tuz madenleri olduğunu duymuştuk. Madenleri kendi gözlerimizle görme fikrine ekip arasında bir itiraz olmayınca Manastır'a (Ahura) iki gün mesafede olan tuz madenlerine doğru yola çıktık. 24 Eylül tarihinde başlayan bu yolculuğa ben ve M. Von Behaghel ile birlikte dört de Kazak katıldı¹⁸⁹. Ekipteki kazaklardan biri Tatar dilini anladığından bizim rehber ve tercümanlığımızı üstlendi. Aras Nehri'nin sağ kıyısından ilerleyerek, birkaç köy geçtik. Köy sakinleri bizi şaşkınlıkla izliyordu. Bu güzergâh üzerinde buralarda kutsal bir kuş olarak kabul edilen leylekleri gördüm. Leylekler yuvalarını söğüt ağaçlarına yapmışlardı. Yine bu yol üzerinde buralarda seyrek rastlanılan, ancak kumlu ve çöl ortamında yetişen Astragalus (Geven, bu bitki tipta ilaç yapımında kullanılmaktadır) bitkisini gördüm. Burada toprak kurudur. Bölge sakinleri bunun için topraklarını sık sık sulamak zorundadırlar. Bunun için bir birine yakın birkaç köy bir araya gelerek kendi gayretleriyle Aras'tan su alırlar. Bunu küçük dar bir kanal kazarak yaparlar bu kanallara bir dizi oluklar yerleştirerek, kendi arazilerine alırlar. Kanal belirli bir süre kullanıldıktan ve kullananın işi bittikten sonra komşusu onun tarlasına giden suyu kapatır. Mevcut kanallar bu ve benzer biçimde kullanılmaktadır. Akşam Taşburun isimli büyük bir Ermeni köyüne geldik”* (Parrot 1846,220).

Parrot'un da belirttiği gibi genel de Çin'in kuzey ve doğu bölgeleriyle Moğolistan ve Kore'de yetişen Geven bitkisinin bu bölgede yetişmesi ilginç bir durumdur. Aras'tan kanallarla alınan suyun tarlalarda kullanımı Parrot'un anlattığı şekliyle günümüzde de küçük bazı değişikliklerle devam etmektedir.

Parrot, bu yolculukta Ahura'dan çıkışla Aras Nehri kıyısında bulunan bugünkü Tazeköy, Hacıağa, Ramazankent köylerinden geçerek Taşburun'a ulaşmış olmalıdır. Çünkü Parrot'un belirttiği şekilde, Aras Nehri'nin sağ kıyısı takip edilerek Taşburun'a. ulaşılması durumunda sözü edilen köylerden geçilmesi gerekmektedir.

¹⁸⁹ Kazak; O dönem Rus askerlerine verilen isim.

Parrot'un anlattıklarından Ahura ile Taşburun arasındaki mesafe, izlenen güzergâh itibarı ile yaklaşık 40–45 km.'dir ve bu mesafenin bir günde kat edildiği anlaşılmaktadır. Bu süre dönemin şartlarında özellikle ovada ve at sırtında yapılan yolculuklar için uygun bir süredir. Parrot, leyleklerin burada kutsal bir kuş olarak kabul edildiğini eklemektedir. Bu yargıya yörede söylenen “Hacı Leylek” sözünden varmış olmalıdır. Bilindiği üzere leylekler kışları göç ettikleri sıcak ülkelerden olan Arabistan'da gittiklerinden yörede hacı olarak kabul görürler.

Parrot, Taşburun'da konaklamalarını şöyle aktarmaktadır. “*Köy çok karanlıktı. Rehberimizin bir sonraki köyün çok uzak olduğunu söylemesi üzerine geceyi burada geçirmeye karar verdik. Bizi konaklamamız için köyün yaşlısı ve ağası olan birinin evine götürdüler. Burada atlarımıza yem, bize de kavun, bazı meyveler ve yemişler ikram edildi. Çay içip, meyveleri yedikten sonra evin sahibi olan ağa, tercüman aracılığıyla bizimle sohbet etmeye başladı. Bu sırada çok güzel bir halının üzerine tavuk ve pirinçten hazırlanmış çok çeşitli yemekler dizildi. Ev sahibi içtenlikle yememiz için çok ısrar ediyordu. Aç olmadığımızı söyleyerek red ettik. O büyük bir dostlukla ikna etmek amacıyla bizim gibi değerli misafirlerin yemek yemeyi red etmesi durumunda kendisinin çok üzülüp acı çekeceğini söyledi* (Parrot 1846,221).

Parrot, ev sahibinin ısrarlarına fazla dayanamadıklarını, yer sofrasında hazırlanan yemekleri elle yediklerini ve yine aynı halının üzerinde kendileri için hazırlanan yer yataklarında rahat bir uyku çektiklerini de belirtmektedir.

“*Ertesi sabah ev sahibini çağırıp, yaptıkları için ne kadar ödeyeceğimizi sorduk. Söylediklerimiz onu rahatsız etti. Yaptığı hizmetleri kabul ettiğimiz ve evinde kaldığımız için onur duyduğunu söyledi. Bu yüzden hiçbir ödeme kabul etmeyeceğini, Kulp (Tuzluca) dönüşü kendilerini tekrar ağırlamayı umduğunu belirtti. Biz de kendisine gösterdiği dostluk ve konukseverlik için teşekkür ettik*”(Parrot 1846,221).

Taşburun'dan hareket eden Parrot, kavun, karpuz ekili ve mayıs çiçeklerinin olduğu tarlalardan ilerleyerek yollarına devam ettiklerini belirtir. Parrot, buralarda Aras'ın kollara ayrıldığını gözlemler. Yine geçtikleri yerlerde (Taşburun-Hakmehmet arası) büyük ördek sürüleri, kaz, balıkçıl, pelikan ve turna gibi kuşlar yanında çeşitli madenler gördüğünü ileri sürer. Ancak ürkek olduklarından dolayı sözünü ettiği kuşlara yeterince yaklaşım onlara ateş edememekten yakındır. Parrot aynı güzergâhta havada garip haykırırlarla uçan kuş sürülerinin varlığından da söz etmektedir.

Parrot, ikinci durakları olan Hakmehmet köyüne varışlarını şöyle anlatıyor. “ Ögle sularında Akhmammetli adlı bir Tatar köyüne geldik. Tatarlar tarafından muhtar diye çağırılan bir şahıs bizi çok soğuk bir şekilde karşıladı. Biz atlarımız için yem satın almak istediğimizi söyledik. Bunun sorun olmadığını söylediler. Kısa sürede Tatarlar, merak ve şaşkınlıkla etrafımızda bir çember oluşturacak şekilde toplandılar. Özellikle onların dikkatini benim çakmak taşlı çift namlulu tüfeğim çekti. Tüfeğin nasıl ateş ettiği onlar için anlaşılabilir bir şeydi. Onlara tüfeğin nasıl ateş ettiğini anlattım. Kanıt göstermek için de onların şaşkın bakışları arasında uçan bir kırlangıcı vurdum. Bu durum bana bakış açılarını değiştirdi. Tatarlar enfiye çektiğimi görünce şaşkınlıkla ne olduğunu sordular onlara adını söyledim. Bir tutam verebileceğimi söyledim. Ama onların hiç biri bunu denemek için yeteri kadar hazır değildi (Parrot 1846,223).

Parrot, köyden ayrılacakları zaman yaşadıklarını ise şöyle anlatmaktadır “ Köyden ayrılmaya hazırlanırken ne kadar ödeyeceğimizi sorduk. Muhtarın belirlediği miktarı M. Von Behaghel ona verdi. Hemen birkaç Tatar muhtarın etrafını çevirerek hararetli bir şekilde konuştular. Bunun üzerine utanan muhtar, atlara binmek üzereyken bize doğru gelerek alçak gönüllülikle parayı geri almamızı rica etti. Biz bunu istemedik ve hakkı olduğunu söyledik. Fakat diğer Tatarlar’da onunla birlikte rica edince parayı geri almak zorunda kaldık” (Parrot 1846,224).

Parrot. Hakmehmet Köyü’nden üçüncü durakları olan Arapkir (Bayraktutan) Köyü’ne gidişlerini ise şöyle hikâye etmektedir. “ Bu köye kadar kumlu ve düz araziler üzerinde gelmiştik. Buradan sonra arazi çakıllık ve kayalığa dönüştü. Çeşitli şekillerde ve guruplar halinde büyük lav parçaları görülüyor. Buralarda çok sayıda kurt ve tilki barınağı olduğu söyleniyor. Biz Arakhperi (Arapkir-Bayraktutan) adlı bir Tatar köyünde geceyi geçirdik ve burada bize iyi ikramlar yapıldı. Bunların ücreti ödendi”(Parrot 1846,224).

Parrot, Taşburun’dan ayrıldıktan sonra Aras Nehri’nin kıyısını takip ettiği anlaşılıyor. Taşburun-Hakmehmet arası yaklaşık 22 km., Hakmehmet-Arapkir (Bayraktutan) arası ise yaklaşık 6 km.’dir. Parrot, akşam Arapkire ulaşım geceyi burada geçirdiğine göre, kat ettiği toplam yol 28 km.’dir. Bu mesafe de dönemin şartlarında yaklaşık olarak bir günlük yola eş değerdir. Aslında ovada atlarla alınması gereken mesafe 40–45 km. civarında olmalıdır. Bundan yola çıkarak Parrot’un bir miktar oyalanarak yol aldığını söylemek olasıdır.

Aras Nehri sularından ilkel yöntemlerle de olsa yararlanmak için köyler genellikle Aras’a yakın kurulmuştur. Örneğin Aras’ın Çalpala (Kiti) ile Koçkırın köyleri arasında kalan yaklaşık 45 k.’lik güney kenarı boyunca 9 köy yerleşimi

bulunmaktadır(Güner 1993, 147) Aras Nehri, kot farkının az olduğu yerlerde eskiden beri zaman zaman taşkınlara sebebiyet vermiştir. Bu yüzden bazı köylerin yerleri değişmiştir. Parrot'un bu seyahatte uğradığı ve geceyi geçirdiği Arapkir (Bayraktutan) Köyü'nde 1960–1962 yıllarında Aras'ın taşması sonucu hasara uğramış ve bugünkü yerine taşınmıştır(Güner 1993, 161) Parrot'un konakladığı Arapkir Aras'ın kıyısındaki Yukarı Arapkir Köyü'dür. Yani eski Arapkir'dir.

Parrot'un seyahatnamesinde belirttiği çeşitli kuş türlerinin büyük bir çoğunluğu, Aras Vadisi boyunca sulak ve sazlık alanlarda günümüzde de yaşamlarını sürdürmektedirler.

Parrot'un Tuzluca'ya yaptığı yolculukta uğradığı köylerden, isminden de anlaşılacağı üzere bir Türk köyü olan Taşburun'da; o dönem Ermeni nüfus yoğunluğu vardır. Köy, Ağrı Dağı'nın püskürttüğü lavların meydana getirdiği, kayalıkların ova kısmına doğru en son uzandığı çıkıntı (burun) kısmına kurulduğu için bu ismi almıştır.(Çetinkaya 1996, 261) Hakmemmet ve Arapkir köyleri kuruluşlarından beri kadim Türk yurdudur. Hakmehmed ismi Türkçe adların başında kullanılan Ak'ın ilavesiyle Ak-Mehmed'den veya Ahi'den gelen Ahi-Memmed'in, Hakmehmet'e dönüşmesiyle oluşmuş olmalıdır(Çetinkaya 1996, 144). Arapkir; Arapkirli Türkmenleri'nin kurduğu bir köydür. Bunlar Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenler topluluğuna giren oymaklardandır(Çetinkaya 1996, 261).

Geceyi Arapkir (Bayraktutan) Köyü'nde geçiren Parrot, sabahla birlikte yola çıkarak Arapkir-Tuzluca arası yaklaşık 24 km.'lik bir yol kat ettikten sonra Kulp¹⁹⁰'a (Tuzluca) ulaşır (Foto. :6). Parrot, tuz dağı ve Tuzluca'yı şu şekilde anlatmaktadır." 26 Eylül'de yolculuğumuzun 3. Gününü öğleden sonra saat 3.30 da Kulp (Tuzluca) Köyü'ne vardık. Köyün yanbaşıda tuz madenleri bulunmaktadır. Bizi burada konuşlanmış, bir Ermeni ve birkaç Rus askere kumanda eden teğmen rütbesinde bir Rus komutan karşıladı. Bu teğmen aynı zamanda Rus hizmetinde olan bazı yerel askerlere de komuta ediyordu. Bütün bu birliklerin görevi tuz madenlerini korumaktı. Burada çok samimi bir şekilde karşılandık. Komutan bu gezi için aldığım izin kâğıtlarını inceledikten sonra bizim programımızı öğrenmesi durumunda yardımcı olacağını söyledi. Daha sonra belgeleri iki yuvarlak kulesi olan konutuna götürdü. Bu binanın içerisinde daha alt kademede bazı askerler bulunuyordu"(Parrot 1846, 225).

¹⁹⁰ Kulp, Tuzluca'nın eski ismidir. Burada bulunan tuz madenlerinden dolayı Cumhuriyet Dönemi'nde Kulp ismi kaldırılarak İlçeye Tuzluca adı verilmiştir.

Rus subay gezinin ayrıntılarını öğrenmek üzere Parrot ve ekibini çalışma ve ikamet ettiği binaya götürür. Parrot, Rus subayın ikametgâhını şöyle tasvir etmektedir “ *Odanın ıstık ve hava alması için dört duvarı üzerinde düzensiz şekilli dörtgen pencereleri vardı. Düz çatı çok ince ve zayıf olduğundan birkaç küçük serçe üzerinde zıpladığı zaman harç ve küçük çakıl parçaları dökülüyordu. Subay bu odada bize nazik davrandı ve burada konaklamamız halinde kendisi için başka yer bakacağını belirtti*”(Parrot 1846, 225).

Tuz madenlerinden önce Kulp'u (Tuzluca) gezen Parrot, dönemin yerleşimi hakkında şu bilgileri aktarıyor. “ *Kulp çok büyük bir köydür. İnsan köyün büyüklüğüne yakışır büyük ağaçlar da görmek istiyor. İnsanlar yakıt için gübre kullanmak zorundalar. Bu amaçla ıslak gübreler, geniş düz ve yuvarlak parçalar halinde kesilerek güneşte kurutuluyor. Kurutma işlemi biten gübreler evlerin önüne ve üstüne yuvarlak bir şekilde yığılmakta¹⁹¹, bu durum ise çok tuhaf bir görünüm uyandırmaktadır*”(Parrot 1846, 225-26). (Foto. :7).

Daha sonra tuz madenlerini gezen Parrot, tuz dağının yapısı ve tuzun çıkarılışını da şöyle anlatıyor. “ *Tuz madenleri çok verimlidir. Tuz alınan tepeler yaklaşık 10 mil (16 km.) genişliğinde bir alanı kaplamaktadır. Tuz 80 ile 120 kg. ağırlığında büyük dikdörtgen parçalar halinde kesiliyor. Bu madende günlük yaklaşık 300 kişi çalışmaktadır. Köyün sakinleri beş parça tuz için bir abas (80 bakır copeks'e eşit) ücret alıyorlar. Beyaz ve kırmızı olmak üzere iki çeşit tuzu burada bulabilirsiniz.*(Foto. :8) *Tuz madenlerinin işletim hakkı birkaç yıllığına Erivan'da bulunan bir Ermeni tüccara verilmiştir. Buraları gördükten sonra 27 Eylül günü öğleden sonra dönüş yoluna geçip, geceyi Arapkir Köyü'nde geçirdik. 28'inde Taşburun Köyü'ne geldik. Önceki gibi burada bize çok ilgi gösterdiler*”(Parrot 1846, 226).

Parrot'un yazdıklarından da anlaşılacağı üzere, Parrot ve ekibi geri dönüşte de Ahura'dan Tuzluca'ya gelirken izlediği rotayı takip ederek St. Yakup Manastırı'na dönmüşlerdir.

Tuz dağlarını Parrot'tan 425 yıl önce ziyaret eden Clavijo'da burası ile ilgili kısa ama benzer bilgiler vermektedir. İspanya Kralı tarafından Timur'a elçi gönderilen Clavijo, seyahatnamesinde tuz dağlarıyla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır “*26 Mayıs Pazartesi günü Deliler köyünden hareket ederek Aras*

¹⁹¹ Parrot'un yakıt olarak kullanmak üzere kesilip kurutuluyor dediği gübrelere yöre halkı “Tezek”, istifledikleri tezek yığınlarına da “Galak” demektedir. Hayvanların gübrelere bu şekilde saklanarak yakıt olarak kullanılması özellikle dağ köylerinde olmak üzere Sürmeli Çukuru'nda (Tuzluca-Iğdır-Aralık) günümüzde de yoğun bir şekilde devam etmektedir.

nehirine ulaştık ve kıyısında mola verdik. Bu, bütün havaliyi dolaşan muazzam bir nehirdir. O gün yolculuğumuz çukurlar ve tepeler arasında geçti. 27 Mayıs Salı günü Nadjoy köyünde istirahat ettik. Bu köyde bizi hürmetle kabul eden bir keşişle karşılaştık. Köyde oturanların çoğu ermeni idi. Tekrar Aras kıyısında ilerlemeye devam ettik. Yol bozuk ve birçok yeri dim dik idi. Ertesi gün yine bir köyde kaldık. Burada, dağın tepesinde kurulmuş bir kale vardı. Dağ-taş tuz kayaları ile kaplı idi. Civar köylerden gelenler buradan tuz alıp yemeklerinde kullanıyorlarmış”(Clavijo 1993, 88–91).

SONUÇ

Batıdan gelip İran ve buradan Orta Asya'ya giden seyyahlar, farklı rotalar kullanmışlardır. Bu rotaların başlangıcı sayılan, Trabzon ve Batum liman kentleri olmalarından dolayı iki önemli merkezi oluşturmaktaydı. Gemilerle Batum'a gelen seyyah, araştırmacı, misyoner ve elçiler, Batum-Tiflis-Alaverdi-Ecmiadzin -Erivan-Nahcivan-Çulfa güzergâhını izleyerek Tebriz'e ulaşıyorlardı. Trabzon limanına gelenler ise genellikle Trabzon-Gümüşhane-Bayburt-Erzurum, Eleşkirt, Ağrı, Doğubeyazıt güzergâhını izleyerek Tebriz'e ulaşıyorlardı. Bu güzergâha bazen Erzincan da dâhil olabiliyordu. Tebriz'den gelen yol da Erzurum'un Aşkale ilçesinde ikiye ayrılır, biri batıya Erzincan üzerinden devam eder, diğeri de Kop dağını aşyp Trabzon limanına, buradan da İstanbul'a ulaşmaktadır (Yurttaş-Heidari 2015, 382). Bazı Seyyahların Erzurum'dan sonra Kars-Ani- Ecmiadzin -Erivan-Nahcivan-Çulfa- Tebriz güzergâhını kullandıkları da bilinmektedir. Bir diğerk güzergah ise Akdeniz'den Yumurtalık Limanı'nındın başlayıp, güneydoğu Anadolu'yu kat ederek Bitlis-Ahlat-Van üzerinden Tebriz'e uzanan yoldu. Bu yollardan Kuzeydoğu Anadolu bölgesini denize bağlayan 554 km'lik Ani-Kars-Erzurum-Bayburt-Gümüşhane – Trabzon güzergâhı denize ulaşan en kısa yoldur (Özkan 2015,394-).

Yukarıdaki güzergâhlardan da anlaşılacağı üzere Sürmeli Çukuru, (Aralık -İğdir-Tuzluca) İpek Yolu'nu İran ve Anadolu üzerinden batıya bağlayan ana kervan yolları dışında; Doğubeyazıt-İğdir-Ani-Batum veya Doğubeyazıt, İğdir-Kağızman-Karakurt-Horasan- Erzurum gibi tali güzergâhlar üzerinde olduğundan, çok az seyyah ve araştırmacı tarafından ziyaret edilmiştir. Bölgeye yapılan ziyaretlerin odağı da Ağrı Dağı'nda olduğu sanılan Nuh'un Gemisi'dir. Ana güzergahları izleyen onlarca seyyahtan, yol üzerindeki yerleşmelerin yanında; Wilhelm von Rubruk (Rubruk 2001, 137), Marko Polo (Polo t.y., 21) Evliya Çelebi (Çelebi 1999. 169), Tournefort (Tournefort 2008. 2. Kitap,180-188), William Jhon Hamilton (Hamilton 2013, 157) gibi seyyahlar yakından

gördükleri Ağrı Dağı'ndan söz etmişlerdir. Bunlardan Tournefort Ağrı Dağı'na çıkmayı denemiş ancak başarılı olamamıştır.

187 yıl önce gerçekleşen bu seyahat sayesinde Sürmeli Çukuru'nun 19. yüzyılda geçirmiş olduğu tarihi, coğrafi ve siyasal evreleri Parrot'un kaleminden birinci ağızdan öğrenmekteyiz. Edindiğimiz bilgilerden yörenin konuksever yapısından bir şey kaybetmediğini, coğrafi yapısının aynen devam ettiğini, sosyal yaşamda bir takım yeniliklerin yanında bazı geleneklerin hala devam ettiğini ve siyasal yaşamın tamamen değiştiğini gözlemlemek mümkündür. Yine Parrot'un, tuz dağı ve madenleri hakkında verdiği bilgilerden, tuzun yöre ekonomisi için önemli bir kaynak olduğunu, birçok bölgeye satışının yapıldığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda yöre insanının bu madenlerde işçi olarak istihdam edildiği ve birçok aileye geçim kaynağı olduğu da anlaşılmaktadır. Clavijo'dan Parrot'a, Parrot'tan günümüze tuz dağlarının durumunun değişmediği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- BUYRUK, H. (2006), Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Iğdır, Iğdır Belediyesi Kültür Yayınları Yayın No:2, Iğdır.
- CLAVİJO, G. R. (1993), Anadolu Orta Asya ve Timur, (Çevri. Ömer Rıza Doğrul), İstanbul.
- ÇETİNKAYA, N. (1996), Iğdır Tarihi, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.
- EVLİYA ÇELEBİ, (1999), Evliya Çelebi Seyahatnamesi, C.2, YKY, İstanbul.
- GEİSSLER, R. (1999), "Noah's Ark Sources And Alleged Sightings" (Editör B. J. Corbin), The Explorers of Ararat, USA.
- GÜNER, İ. (1993), İlimiz Iğdır, İl Millî Eğitim Müdürlüğü Koruma ve Yaşatma Derneği Yayınları Yayın No:1, Iğdır.
- HAMİLTON, W.J. (2013), Küçük Asya (Çevri, Kasım Toroman), Midas Kitap, İstanbul.
- KIRZIOĞLU, F. (1953), Kars Tarihi, C.1, İstanbul.
- KONUCCU, E.(1990) "Klaviyo'nun Doğu Anadolu (Erzincan-Doğu Bayezid) Yolculuğu (1404-1405), XI. Türk Tarihi Kongresi, c. II, Ankara 5-9 Eylül 1990, TTK Bildirimi, ss. 796-803.
- MARKO POLO, (t.y), Markopolo Seyahatnamesi C.1, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul

- ONK, F. (2006), *Kafkasya'dan Anadolu'ya İğdir Tarihi*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ÖZKAN, H. (2015). “İpek Yolunda Anadolu Köprüleri (Ani-Kars-Erzurum-Bayburt-Gümüşhane-Trabzon), Uluslararası Doğu Anadolu Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu Bildiriler II (Editör, Mehmet Işıklı-Birol can) Cambridge. ss.394-419.
- PARROT, F. (1846), *Journey to Ararat*, (İngilizceye çevri, W.D. Cooley), New York .
- RUBRUK, W. (2001), *Moğolların Büyük Hanına Seyahat* (Çevri, Ergin Ayan) Ayışığı Kitapları, İstanbul
- TOURNEFORT, J. (2008), *Tournefort Seyahatnamesi*, (Editör. Stefanos Yerasimos), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- YURTTAŞ, H.- HEİDARİ, M.R. (2015) “İran-Türkiye (Serahs-Trabzon) İpek Yolu (Doğubayazıt-İğdir-Ani), Uluslararası Doğu Anadolu Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu Bildiriler II (Editör, Mehmet Işıklı-Birol can) Cambridge. ss.377-393.



Çizim-1: Parrot'un ve Clavijo'nun Takip Ettiği Yolu Gösteren Iğdır İl Haritası.



Foto. 1: Parrot ve Ekibinin Konakladığı St. Yakup Manastırı (Parrot).



Foto.2: Ağrı Dağı ve Her Zaman Karlı Zirvesi



Foto. 3: Korhan (Eski Iğdır) Kalıntıları (Google'dan).



Foto. 4: Tuzluca Tuz Dağları Genel Görünümü



Foto. 5: Tuzluca Tuz Dağları Güney Görünüm (Dr. Oğuz Şimşek).



Foto. 6: Tuzluca'nın Genel Görünümü. Foto.7: Tezek Yığını (Galak) (Dr. Oğuz Şimşek).



Foto. 8: Tuz Dağının içten görünümü.

