



ISSN 1300-5707

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ
DERGİSİ
JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume: XXVI **Sayı / Issue: 2**

Ekim / October 2017

Bornova - İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / *Volume*: **XXVI** Sayı / *Issue*: **2**
Ekim / *October* 2017

İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

ISSN 1300-5707

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Grafik Tasarım - Redaksiyon | Graphic Desing - Redaction

Arş. Gör. Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 3113927 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

Basım Yeri | Place of Publication

Ege Üniversitesi, Basımevi Müdürlüğü, İzmir.

Basım Tarihi | Date of Publication

08.11.2017

Baskı Adedi | Print Run

50

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707

Sahibi | Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*

Prof. Dr. Eşref ABAY (Dekan | *Dean*)

Editörler | Editors

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY - Arş. Gör. Ender ÖZBAY

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof. Dr. Bozkurt ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER

Yazışma Adresi | Correspondence Adress

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
35100 Bornova, İzmir, Türkiye.

Tel: 0 232 3111330 ■ **Faks:** 0 232 388 11 02

Web: <http://sanattarihi.ege.edu.tr/iletisim.html>

E-Mail: sanattarihi.wdergisi@gmail.com

inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

ender.ozbay@ege.edu.tr

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<http://dergipark.gov.tr/std>

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

Doç. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Seyfi BAŞKAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü) (Emekli)
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.)
Yrd. Doç. Dr. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Yekta DEMİRALP (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Nina ERGİN (Koç Üniversitesi)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi)
Dr. Joachim GIERLICHS (Qatar National Library)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT)

Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Andreas KÜTZER (Avusturya Bilimler Akademisi)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (İstanbul)
Doç. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.)
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (İzmir)
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Şebnem PARLADIR (İzmir Kâtip Çelebi Üniv.)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Ankara)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Aygül UÇAR (Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Enst.)
Yrd. Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Çilem UYGUN (Mustafa Kemal Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)
Doç. Dr. Ceren ÜNAL (Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (İzmir)
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv.)
Doç. Dr. Harun ÜRER (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan G. S. Üniv.)



Cilt 26 - Sayı 2'nin Hakemleri | Reviewers of the Volume 26 - Issue 2

Prof. Dr. Ayşe AYDIN
Prof. Dr. Ali BAŞ
Yrd. Doç. Dr. Seyfi BAŞKAN
Sadi BAYRAM
Yrd. Doç. Dr. Ertan DAŞ
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Doç. Dr. Lale DOĞER
Prof. Dr. Remzi DURAN
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR
Doç. Dr. Nina ERGİN
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ
Prof. Dr. A. Nilüfer ÖNDİN
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
Prof. Dr. Oğuz TEKİN
Doç. Dr. Emine TOK
Yrd. Doç. Dr. Çilem UYGUN
Doç. Dr. Ceren ÜNAL
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN
Doç. Dr. Nurcan YAZICI METİN

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- Vakfiyelere Göre *Vâkıf, Bâni, Binâ* Unvan ve Sıfatları
Titles Of Waqfs, Founders And Structures According To Deeds Of Foundation
Nilgün ÇEVİRİMLİ 193-219
- Karamanlıların Soy Kütükleri:
Karamanlıca (Grek Harfli Türkçe) Kitabeli Mezar Taşları
*The Pedigrees Of Karamanids:
Grave Stones With Epitaphs In Karamanlidika (Written With Greek Letters)*
Cemal EKİN 221-241
- Manisa Sultan (Mesir) Camisi'nin
Akustik Özelliklerinin Değerlendirilmesi
Evaluation Of Acoustic Features Of Manisa Sultan Mosque
Fatma YELKENCİ SERT - H. İbrahim ALPASLAN - Özgül YILMAZ KARAMAN 243-259
- Sultan II. Abdülhamid'in Sanat Hâmilîği
Art Patronage Of Ottoman Sultan Abdulhâmid II
Ayşe ERSAY YÜKSEL 261-293
- Anna Komnena'nın Alexiad'ında İstanbul Surdışı Yerleşmeleri
Extra-Mural Settlements Of Istanbul In Anna Comnena's Alexiad
Lale YILMAZ 295-313



Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan,
Saip Tuna'ya Ait "Nü" İsimli Tablonun Restorasyonu

The Restoration Of Painting "Nude" By Saip Tuna
Found In Collection Of The Ankara State Museum Of Paintings And Sculptures

Berna ÇAĞLAR ERYURT – Bekir ESKİCİ 315-331

Myndos (Asar Adası) Geç Antik Dönem Seramikleri

Late Antiquity Pottery Of (Asar Island) Myndos

Sinan MİMAROĞLU 333-361

Kayseri Çifte Medrese'de Gevher Nesibe Darüşşifası'nın Konumu
Üzerine Bir Değerlendirme

An Assessment On The Location Of Gevher Nesibe' Dar'al-Shifa
In Çifte Medrese At Kayseri

Mehmet KUTLU 363-377

Antik Phrygia'da Bizans Sikke Dolaşımı

Byzantine Coin Circulation In Phrygia

Zeliha DEMİREL GÖKALP 379-393

DERLEME MAKALELERİ | REVIEW ARTICLES

I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri;
Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem),
Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* (Savaş)
Baskı Dosyaları

The Effects Of The First World War On The Language Of Art;
Max Beckmann's Die Hölle (The Hell) and
Käthe Kollwitz's Der Krieg (The War)
Portfolios

Ali Şahan KURU 395-421

BİYOĞRAFİ (Hakemsiz) | **BIOGRAPHY** (Not Peer Reviewed)

Prof. Nejat Diyarbakirli'nin Hayatı ve Eserleri

F. Nalan TÜRKMEN 423-431

Prof. Nejat Diyarbakirli: Bir 'Hareket' ve Düşünce Adamı

Yaşar ÇORUHLU 433-445

KİTAP TANITIMI (Hakemsiz) | **BOOK REVIEWS** (Not Peer Reviewed)

"Denizli Teslim Baba Tekkesi"

Başaran Doğu GİTAL 447-449

Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 451

VAKFİYELERE GÖRE VÂKIF, BÂNİ, BİNÂ UNVAN VE SIFATLARI



TITLES OF WAQFS, FOUNDERS AND STRUCTURES ACCORDING TO DEEDS OF FOUNDATION

Nilgün ÇEVİRİMLİ*

Özet:

Yüzyıllara damgasını vuran vakıf kurumu, insanların, hatta diğer canlıların faydalanması için, sadece Allah rızasını kazanmak amacıyla oluşturulmuş özel kurumlardır. Bu kurumların varlıklarını hukuki olarak belgeleyen ve kendileri de korunması gerekli kültür varlığı niteliğinde olan vakfiyeler ise farklı disiplinler açısından ele alındığında hemen hemen her alana kaynaklık edebilecek zengin bir birikim sunarlar. Bu yapılaşma sürecinin en önemli unsuru olan insan, kurduğu vakıfla ruhâni boyutta, sadece Allah'a *kurbîyet* (yakınlaşmak) için yaptığı ibadetin mütevazılığını taşır. Ayrıca insan *cismanî* boyutta yaptığı hizmet nedeniyle kendisini ve bânisi olduğu binaları, mimârî öğeleri, hatta mekânları, güzel iltifat ve sıfatlarla adeta kişileştirir. Vakıf terminolojisinde *akar* ve *hayrat* şeklinde tanımlanan bu yapıların, bilinenin dışında bizim için yeni, oldukça farklı isimlerle anıldıklarına şahit oluruz. Bu çalışmada Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan 13 ve 19. yüzyıllar arasını kapsayan vakfiyelerden örnekler seçilmiştir. Bugüne kadar ele alınmayan vâkıf-bâni ve binaların (dini, askeri, sivil mimari) bu terminolojideki tanım ve adları ortaya konularak vakfiyelere Sanat Tarihi açısından farklı bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. Öncelikle büyük bâniler olan sultanlar, hanım sultan ve diğer vâkıf bânileri ele alınmıştır. Daha sonra *binalar* başlığı altında binaların genel anlamda tanım ve sıfatları ele alınmış, ardından da dinî, askeri, sivil mimari (eğitim, sağlık,vb), tek tek başlıklar halinde açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: vakfiye, vakıf, bâni, binâ, hayrat

Abstract:

A waqf which has left its mark on for centuries is a private institution constituted solely for the benefit of God, for the benefit of people and even other livings. Deeds of foundation which documents the existence of these institutions juristically and which have the characteristics of cultural property in need of protection presents a rich accretion that could be a resource in almost all areas in terms of different disciplines. In a spiritual dimension, with the waqf he founded, the human, the most important element this structuring process, carries the modesty of the worship for only getting close to God. Besides, because

* Dr., Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.

ORCID ID: 0000-0002-4694-7721 ♦ E-mail: ncevrimli@gmail.com

of the service he has done on a physical dimension, he simply personify himself, the structures he has found, architectural elements and even the places with good compliments and epithets. We witness that structures, defined as flowing and charities in the foundation terminology are associated with quite different names which are new to us except for what is already known. For this reason, in this study, deeds of foundations including 13th-19th centuries have been selected as examples from the archives of Directorate of General Foundations. The definitions and names of these waqfs, founders and structures (religious, military, civilian architecture) that have not been addressed until today are described in this terminology. Thus, a different point of view has been tried to be brought to the deeds of foundation in terms of Art History. Firstly, sultans who are the big founders, sultanas and the other founders of waqfs have been discussed. Later, under head of “Structures”, general introduction and title of the structures have been explained. Then, they have been individually discussed under the headings of religious, military, civilian, etc. architecture.

Keywords: *waqf, waqfiyyah, endower, founder, building*

GİRİŞ

Yüzyıllara damgasını vuran vakıf kurumu, insanların ve hatta diğer canlıların faydalanması için, sadece Allah rızası kazanmak amacıyla oluşturulmuş özel kurumlardır. Bu kurumların varlıklarını hukukî olarak belgeleyen ve günümüzde kendileri de korunması gerekli kültür varlığı niteliğinde olan *vakfiyeler* ise farklı disiplinler açısından ele alındığında hemen hemen her alana kaynaklık edebilecek zengin bir birikim sunarlar.¹

Çalışmamızda bâni ve binâlara verilen unvan ve sıfatlar araştırmanın esasını oluşturmaktadır. Ancak çalışmanın asıl konusunu oluşturmamakla ve vakfiyelerde bu şekilde doğrudan bir sınıflama olmamakla birlikte, konuya, vakıf kurucularının statüleri açısından yaklaşıldığı ve bânilerin bu statüye göre bazı sıfatlarla anıldıkları göz önüne alınarak, genel bir fikir vermesi açısından yine vakfiye temelli yapılan bazı araştırmalardan da kısaca söz edilmesi yerinde olacaktır.

Osmanlı toplum yapısını konu alan çalışmalarda Osmanlı toplumunun hukuki açıdan yöneten ve yönetilen (askeri / reaya) şeklinde iki büyük sınıfa ayrıldığı dikkati çeker.² Askerî sınıf, padişah beratı ile dinî veya idârî güce sahip olan kişilerden, yani saraya ve orduya bağlı görevliler, memurlar ve *ulemâdan* oluşan hizmete dayalı bir soylu zümre idi. Gösterdikleri bağlılık ve yaptıkları hizmete karşılık sultan bu şahıslara maaş, toprak ve kaynaklar üzerinde belirli tekeller türünden ihsanda bulunurdu.³ İkincisi ise, yukarıda da bahsedilen, vergi vermekle yükümlü olan, fakat devlet yönetimine katılmayan bütün *Müslim* ve *Gayr-ı Müslim* uyrukları içine alan, esnaf ve çiftçilerden oluşan *reaya*

1 *Vakfiyeyi Sanat Tarihi disiplini açısından tanımlayan Cantay ise, “İslâmiyetten önce ve sonra Türk devletlerinde meydana getirilen fonksiyonel yapı ve yapı topluluklarının, geçerli hukuk anlayışına göre hazırlanmış, yönetmelik niteliğinde belgeleridir.”* der. (Cantay, 1994, 148.

2 Akdağ, 1971, 89-94.

3 İnalçık, 1964, 22.

sınıfı idi. Osmanlı İmparatorluğu'nda devletin ekonomik ve idari politikası çerçevesinde oluşturulan bu toplum yapısı dâima korunmaya çalışılmıştır.⁴

Osmanlı'da hukuki yönden yapılan sınıflandırmada; saray ve ehl-i örf, ehl-i seyf, ehl-i ilim ve tarikat mensuplarından oluşan *askerîler*, bugünkü anlamda devlet görevlileridir. Bunun da göstergesi, padişahın verdiği berat ve bu beratla belirtilen görev karşılığı, vergiden muafiyettir.⁵

Hasan Yüksel ise *dîvân-ı hûmâyûn üyeleri*, *ehl-i örf* (ehl-i seyf), *ehl-i ilim* (ilmiye) ve *tarikât erbabı* (şeyhler ve dervişler) şeklinde dört grupta toplar. Sondaj usulüne seçilmiş 313 vakfiyeye göre yaptığı araştırmada, 17. yüzyılda kurulmuş vakıflardan yüzde 89.13'ünün askeri sınıfa mensup kişilerce kurulduğunu ifade eder. Vakfiyelerde mesleği belirtilmeyen kişilerle, maaş alan *kethüdalar*, *tahmis emini*, *kârhâne emini*, *mengene emini*, *yiğitbaşı* gibi meslek yöneticileri ve değişik meslek erbabının da bu sınıfın da bu grupta değerlendirildiği görülür.⁶

Yine Bahaeddin Yediyıldız, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan vakfiyelerden sondaj usulüyle seçtiği 330 vakfiye üzerinde yaptığı araştırmasında, 18. yüzyılda vakıf kurucularının yüzde 80-90'ının askeri sınıfa mensup kişilerden oluştuğunu ifade eder.⁷ İnalçık'a göre;

“uyruklarını ‘askerîlerden uzak tutmak devletin temel kuralıydı. Yalnızca sınırlarda fiilen akıncılık eden ve medresede düzenli bir eğitimden geçerek ulemâ sınıfına girenler, padişahın beratını alıp askerî sınıfın üyeleri olabiliyorlardı.”⁸

Toplumun en geniş ve büyük tabakasını oluşturan *reâyayı*, askeri sınıftan ayıran en temel özelliği vergi veren bir kesim olmasıdır. Bunlar şehirde yaşayıp sanat ve ticaretle uğraşanlar ile kırlarda yaşayıp tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylülerden oluşur. Bir başka tanımla *reâya* terimi Müslüman ve Gayr-ı Müslim köylü, zanaatkâr ve tüccar gibi vergiye tâbi bütün uyrukları ve unsurları ifade etmektedir. Yine bu grupta *El-hac*, *Hace*, *Efendi*, *Bey*, *Hanım*, *Hatun* şeklinde sadece *sahibü'l hayrat* veya *sahibetü'l hayrat* şeklinde vasıflandırılan vakıf kurucuları da mevcuttur.⁹ En kalabalık nüfusu oluşturmalarına rağmen 17. yüzyılda vakıf kurucu reâyâ oranı yüzde 0.54'tür.¹⁰ 18. yüzyılda ise bu oran yüzde 10'dur.¹¹

4 İnalçık, 1964, 22.

5 Yediyıldız, 2003, 159.

6 Yüksel, 1990, 23.

7 Yediyıldız, 2003, 159.

8 İnalçık, 1964, 44.

9 Yediyıldız, 2003, 164.

10 Yüksel, 1990, 51.

11 Yediyıldız, 2003, 159.

Bu bağlamda vakıf kurumunun oluşması ve sağlam bir sisteme oturmasında öncülük eden, askeri sınıfa mensup büyük vakıfların kurucuları ve aynı zamanda bânileri olan padişahlar, vezirler ve paşalar vb. ile yine her türlü hizmetin gerçekleştirilmesinde büyük katkılar sağlayan öncü vâkıfeler olan hanım sultanların vakfiyelerde ne şekilde tanımlandıklarına bir göz atmak yerinde olacaktır.

1. BÂNİ UNVAN VE SIFATLARI

Vakfiyelerde genel olarak yapıları yaptıran kişilerle ilgili olarak *bâni / bâniye*, yaptırdıkları yapılardan söz edilirken *inşâ kerdesi*¹² (inşâ ettiği), *ihyâ kerdesi* (yapının hizmet vermesini sağlayan diğer aktiviteler, sosyal hayata getirdiği canlılık), *inşâ ve ihyâ kerde*, *icâd kerde*,¹³ *eser-i bina* terimlerinin kullanıldığı dikkati çeker.

Bilindiği üzere Osmanlı'da vakıf kurumunun gelişip yükselmesinde en büyük öncülüğü sultanlar yapmıştır. Sultan en üst kademede, halkın her türlü mal ve can güvenliğinden mesûl, aynı zamanda Allah'ın yeryüzündeki halifesi konumunda olduğundan sorumluluğu daha ağırdır. Halkı için hizmet üretmek ve onları hoşnut etmekle yükümlüdür. Bunun için de bu gücün sergilendiği, halka sunulduğu en önemli ve geniş alan ise vakıf hizmetlerinin gerçekleştirildiği yapılardır. Bu nedenle üst düzey hiyerarşideki *vâkıf/vâkıfe/bânilerin* ve yaptırdıkları *binaların* tanımlanması sırasında daha edebî bir anlatımın söz konusu olduğu görülür. (Bk. *Çizelge 1*)

En büyük vakıf bânileri olan hükümdarlar için kullanılan *sultan* terimi, *hâkimiyet* ya da *otorite* anlamına gelen Arapça kökenli bir sözcük olup, ilk kez Selçuklu hânedanı tarafından resmi olarak kullanılmıştır. Osmanlı hânedanının hem erkek hem de kadınları 16. yüzyıl başlarına kadar *bey* ve *hatun* olarak anılırken, yerini *Sultan*'a bırakmıştır. Bu unvanın kullanılmasında, Osmanlıların İslâm Dünyası üzerinde artan üstünlüklerinin de rolü büyüktür.¹⁴

Batılılar da Osmanlı hükümdarını *sultan* olarak tanımlarken, *tebânın* Farsçada bu anlama gelen *padişah* ve *hünkâr/hüdavendigâr* unvanlarını tercih ettiği görülür. Ancak belgelere yansıyan resmîyetteki unvanı ise genellikle *sultan* ve *han*'dır.

Konu vakfiyeler açısından ele alındığında; vakıf kurucusu ve aynı zamanda birçok mimârî eserin bânisi konumundaki sultan ve hanım sultanların bu resmi unvanlarının yanı sıra onları kutsama, övme mahiyetinde birçok değişik unvan ve sıfatlarla, diğer bir deyişle seçici edebî bir anlatımla ifade edilmişlerdir.

Sultanlar genel olarak; *Cihanbâni*, *ebu'l feth*, *emirü'l-müminin*, *hâdimü'l-*

12 Kerde Arapçada (كرد) harfi ile yazılmış olup bazen *gerde*- bazen *kerde* şeklinde okunmaktadır.

13 "...değirmenini vakf idüp vâridât-ı seneviyesinden mesârif-i lâzimesi ba'de'l-ihrac Şeh Karyesi'nde kâin icâd gerdesi olan bir bâb misâfirhâneye gelen fukarâya ve müsâfirin it'âm-ı tâmm ve yatak ve yorgan ve malzeme alınmasına sarf olunması..." VGMA, 616: 48/23.

14 Bk. Pierce, 2011, 22.

*haremeyniş-şerîfeyn, hâkânü'l-bahreyn, padişâh-i heft iklim, selâtıyn-i güzın, sultânü'z-zamân, sultân-i kevneyn, sultânü'l-berreyn, şeh-r-yârî/şehriyar, sultanü'l-Arabi ve'l-Acem, "...Emir 'ül-mü'minin, imâm 'ül-Müslimin, gazi ve mücahidlerin seyyidi, Rabbü'l-âlemin olan Allah'ın teyidüne mazhar, Samed, Müheymin ve Mennân olan Allah'a güvenen, saltanat, hilafet, devlet, dünya ve din semâsının güneşi Ebü'l-Feth ve'n-Nasr Sultan Muhammed Han..."*¹⁵ gibi unvanlarla anılmışlardır.

Vakfiyelerde Sultana ait veya onun adına yapılmış her şey *sultanî* (Örneğin; *buyut-u sultânî, hassa-i sultânî, hendeku's-sultanî, sahil saray-ı sultani, sük-i sultânî, sûru's-sultânî, sarây-ı cedîd-i sultanî emr-i sultanî, bâ izn-i sultanî, sikke-i sultanî* gibi) terimiyle ifade edilmiştir.

Bu hususlara, sultan bânilerin övgülere mazhar olmalarına örnekler vermek gerekirse; II. Bayezid'in vakfiyesinde şöyle denilmektedir:

Aydın, isabetli, reyiyile nusret kazanan, sağlam fikir ve çetin tedbir ile muzaffer olan bu sultan, Allahü-teâla onun hasenâtını, devamlı olan yarayışlı sadâkatını artırsın, işbu şer'i hüccet ve vesikada zikrolunan büyük nimetlerle dolu imaret, bütün faziletleri toplayan câmi, en mühim meseleler hakkında en parlak deliller veren medrese, güzel sanatlarla mevsûf mâsumların tilâveti ile müşerref mekteb, günlerin, ayların, yılların mürûru ile asırlar boyunca bâki kalması hususunda üzerinden gelip geçenlerin duasını alan köprü gibi hayratına vakıf yapmak istedi...
H 901 (M 1495)¹⁶

II. Bayezit'in, vâlidisi Gülbahar Hatun için kurduğu vakfa ait H 898 (M 1492) tarihli Arapça vakfiyesinin vâkıfı tanıttığı bölüm buna güzel bir örnektir:

*... Emiru'l-mü'minin, imâmu'l-müslimin, saltanat ve devlet ve din semâsının şemsi, velilerin ve âriflerin sultânı bulunan Bayezid-i Bestâmî hazretlerinin hemnâmi, Rabbü'l-âleminin mezidi avâtıf-i ile mümtaz bulunan Sultan ibni sultan Sultan Bayezid Han ibni merhum Sultan Mehmed Han...*¹⁷

Örnekleri çoğaltmak gerekirse;

...Sultan-ı cihan Hidivv-i azam fermande-i şark ve garb-i âlem meşhumi kitab-ı taht ve deyhim ma'ni-i şehbeyt-i heft iklim Sultan-ı güzide-i selâtıyn Hakan-ı feride-i Havakıyn cemşid-i serir-i şan ve şevket İskender hatta-i vilayet Ellezi intisaba bi devletihi ilmül-İslam ve ivtemez bi savlatihi şemlü'l-havass-ı vel-avam Halifetullah alâ halikati ve

15 VGMA, 575: 82.46.

Not: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, dipnot ve kaynakçada VGMA olarak gösterilmiştir.

16 VGMA, 2113: 179.32.

17 VGMA, 740: 405.158.

*rahmetül-müheddâtü ilâ beriyyetihi sultan ibnüs-sultan Es-sultan Elgâzi Mahmut Han ibn'üs-Sultan Mustafa Han ... H 1166 (M 1752)*¹⁸

*...Binâden alâ zâlik sâhibü'l-hayrâti'l-hisân, sultan-i selâtin-i cihân, halifetullâhi fi'l-âlem ve zilluhu'z-zâlil alâ kaffeti'l-ümem sultani'l-meşriken-i ve hakani'l-mağribeyn el-müftehir bi-hizmeti'l-Haremeyni'ş-Şerîfeyn mâlikü'l-emâneti'l-kübra ve's-sultani'l-bâhir vâris-i hilafeti'l-uzmâ kâbiren an-kâbirin, kâsimü'l-kıyasıra ve kahirü'l-kurûm sultanü'l-Arab ve'l-Acem ve'r-Rûm, es-Sultanü'l-Es'ad ve'l-Hakanü'l-emced es-Sultan ibni's-sultan ve'l-Hakan ibni'l-Hakan es-Sultan Murad Han ibni's-Sultani's-Saîd ve'l-hakani'ş-şehid es-Sultan Ahmed Han ibni's-sultan el-Ğâzi el-mücâhid fi-sebîlillâh es-Sultan Mehmed Han ibni's-Sultan Murad Han nasarahullâhu Teâlâ bi-nasrihi'l-Azîz el-mütevâli ve yessere lehu'l-fethi'l-mübîni'l-mütelali... H 1036 (M 1626)*¹⁹

*...Sultanü'l-guzat vel-mücâhidîyn Kaatilü'l-kefereti vel-müşrikiyn mâliki memlikir'rum el-müyesseru min indallahi'lkulli merûm eşrefî menââkibe inde ehliil besâir ane Sultanü'l-guzat verese-i kâbiren an-kâbiri's-sultân ibni's-sultan Murat bîni Muhammet Han bîni Bayezit Han... H 833 (M 1478)*²⁰

Osmanlı vakıf kurucuları arasında padişahlar kadar padişahın yakınındaki *havâtin-i sultâniye* (hânedan kadınları), *mehd-i ulyâ* (valide sultan), padişah eşleri, kız kardeşleri, *hanım sultanlar* (kızları) da oldukça etkin rol oynamışlardır. Hânedan ailesinin dine bağlılığını ve hayırseverliğini sergilediği *saray kadınlarının anısal yapılar yaptırma geleneği*, özellikle Türk-Moğol mirasının etkisi altındaki devletlerde İslam kültürünün geleneksel bir özelliğidir.²¹ Hânedan kadınları, imparatorluk kültüründe kullanılan hânedan propagandalarının önemli bir etkeniydi. Ancak bu kadınlar, Avrupalı soylu kadınlar gibi fizik olarak göz önünde olmak yerine, yaptırdıkları vakıf eserlerle bu sürece katılmışlardır. Kurdukları vakıfların vakfiyelerinde İslam Dünyasının simgesel isimlerini çağrıştırmaya adına *bâniyetü'l-hayrâti'l-kaviyye*, *fahrü'l-muhadderât* şeklinde onurlandırıcı unvanlarla tanımlanmaları onlara hak ettikleri değerin gösterildiğinin bir kanıtıdır.

Örneğin, Mihrimah Sultan'ın vakfiyesinde şöyle denilmektedir:

*...Aliyyetü'z-zat, zekiyyetü şfat devlet tacının incisi saltanat burcunun yıldızı sultanlar kızı fakirler yardımcısı, O da büyük Sultan oğlu Sultan Süleyman Hakan Hazretlerinin kızıdır... H 965 (M 1557)*²²

18 VGMA, 639: 1.1.

19 VGMA, 739: 66.35.

20 VGMA, 595: 96.93.

21 Pierce, 2011, 258.

22 VGMA, 635: 97.12.

Yine Mihrimah Sultan'ın kızı Ayşe Sultan'ın vakfiyesindeki ifadeler şöyledir:

...**bâniyetü'l-hayrâtü'l-kaviyye** sâniyyetu'l-râbiatu'l-adevviyye Ayşe Sultan, **menbâi'l-hayratü'l-hisan** halefi Hadiceti'l-Kübra fi'z-zahadeti ve'l-adli ve adli Aişeti'l-Hamra... H 1011 (M 1602)²³

Hürrem ile birlikte padişah eşleri, kızları, erkek ve kız kardeşleri de *sultan* unvanıyla anılmıştır. 17. yüzyıldan sonra *gözdelik* makamı zayıflayınca bunun yerini *kadın* unvanı almıştır. Bu unvanı koruyan tek kadın ise baştaki padişahın annesi olmuştur.²⁴

Örneğin;

...ikinci ikbâllik rutbesiyle kamyâb olan, zübdetü'l-muhadderât, tâcü'l-mestürât, **sahibetü'l-hayrât ve'l-hasenât** ve râğibetü'l-meberrâti ve'l-mesübât iffetlu, ismetlu, Pertevniyal **Kadınfendi** Hazretleri ibneti Abdurrahman ibn Abdulmennan'ın... H 1267 (M 1850)²⁵

Esmahan Kaya Sultan'ın vakfiyesinde;

... ümdetü'l-muhadderat zümdetü'l- muvâkkarat tâcü'l-mestürât aliyyetü'z-zat safiyyetü's-sıfat **sahibetü'l-hayrat talibetü'l-meberrat Kaya Esmihan Sultan**... H 1128 (M 1715)²⁶

...seyyidetü'l-muhadderât, ikliletü'l-muhassenât, raflatü'd-derecât, zâtü'l-ûlya ve's-saa'dât, dürrret-i iklileti'l-iffeti ve'l-iclal ğurreti cebinü's-sa'adeti ve'l-iclal, aliyyetü'z-zat, safiyyetü's-sıfat, devletlü, saadetlü, Emetullah Sultan... H 1110 (M 1698)²⁷

...melikelerin melikesi, muhassâtın ulusu ahlâk-ı sâfi ulviyet ve saadetlerin sâhibesi atâ ve ihsan binalarının bânisi ve lütuf ve kerem rükünlerini kuran birçok hasenat ve âlemşümûl birçok meberrâtın inşa gerdesi bulunan hatunların büyük sultanı alemde büyük kadınların burhanı... H 929 (M 1522)²⁸

...aliyyetü'z-zât safiyyetü's-sıfat **sâhibetü'l-hayrâti ve'l-hasenât**, devletlü inâyetlü atüfetlü re'fetlü, ismet ve celâl tacının incisi, sa'adet ve ikbal tacının gurreti, kraliçeler kraliçesi, melek halli, sultane tavırlı, zati yüce, sıfatı temiz, kadri celil, güzel eserli, büyüklerin zübdesi, muhterem kadınların umdesi, erkek ve kadın müslümanların ismeti, zati ve şanı

23 VGMA, 1431.

24 Pierce, 2011, 22. (Osmanlı sarayında padişahın ilk dört cariyesine verilen bir unvandır.)

25 VGMA, 747: 170.143.

26 VGMA, 623: 276.298.

27 VGMA, 1640:1.1.

28 VGMA, 576: 31.15.

yüce, zamanın Aişe'si, devranın Fatma'sı, saltanat-i zahirenin matla'-i gururi, hilâfet-i bâhirenin incisi sadefti, Melik-i Samed olan Allah'ın dürlü âtîfetlerine nail olan Sultan Süleyman'ın oğlu Emir Mehmed'in vâlidesi... H 958 (M 1551)²⁹

...Hazreti İsmihan Sultan Sultani'l-azam ve'l-hakanü'l-ekrem kahramanü'l-mai ve't-tyn zillüllahi Teala fi'l-arzeyn masharü'l-ekalim-i bahren ve berren muammerü'l-alemin ihsanen ve birren es-Sultan ibni's-sultan Selim Han ibni Sultan Süleyman Han... H 980 (M 1572)³⁰

...burhanü'l-muvakkirât tâcü'l-mesturat ikiletü'l-muhassanat aliyyetü'z-zât safiyetü's-sıfat devletlu iffetlu ismetlu Safiyye Sultan ibneti'l-merhum el-mebrur ilâ rahmeti Rabbhi'l-Ğafür Sultan Mustafa Han Tâballahu... H 1138 (M 1725)³¹

Görüldüğü üzere, hânedan kadınları dinine bağlılığı, dürüstlüğü ve saflığıyla, evliyâ Rabiâtü'l Adeviyye'ye, Hz. Muhammed'in (s.a.v) ilk eşi Hz. Hatice'ye, hayırlı vakıflar kurucusu³², kendini işlerine adanmış zamanın Fatıma'sı olması hasebiyle kızı Fatma'ya, kendini din işlerine adanması zamanın Ayişesi sıfatıyla karısı Hz. Ayşe'ye benzetilerek yüceleştirilmişlerdir. Hânedan kadınları bu vasıfların yanı sıra; valide sultan padişah olan oğlunun, padişah kızı ise padişah babasının ismi ile tanımlanmışlardır.

Vakfiyelerde vâkıf bânilerle ilgili sık rastlanan diğer bir durum da, devlet kademesinde önemli bir makama gelmiş vâkıfların *maskat-ı re's* (doğdukları topraklara) *vatan-ı aslilerine* (asıl vatana) vefa borcu olarak buralarda vakıf hayrat eserler yaptırmaları, önceden yapılmış bazı eserleri onarmaları ya da görevli ücretleri için tahsisat yapmalarıdır. Vakfiyelerinde bunu da *hubbil-vatan minel-imân* (vatan sevgisi imandandır) düsturuna dayandırdıkları görülür:

... İnşâ-i hayrat etmeğe azîm olduklarında "hubbü'l-vatani mine'l-iman" muktezasınca vatan-ı aslileri olan Kemah kasabasına mâil ve tâlib ve evkâf ve hayratı anda olmağa ragıb... H 1129 (M 1716)³³

...vilayet-i Anadolu'da Çerkeş kazasına tabi Vatan-ı aslisi olan

29 VGMA, 608-2:222.177.

30 VGMA, 572:134.53.

31 VGMA, 734:333.164.

32 Hânedan kadınlarının vakıf kuracak ekonomik güçlerinin nereden geldiği sorusuna gelince; vakfiyelerden de anlaşıldığı kadarıyla, kendilerine padişah oğul, eş veya baba tarafından tahsis edilen haslar, temlik olarak verilen topraklar ön önemli gelir kaynakları olmuştur. Mihrimah Sultan'ın vakfiyesinde babası tarafından temlik olarak verilen topraklardan söz edilmektedir. "...Yine bu evkaf cümlesinden olub pederi Sultan tarafından kendisine temlik olunub ve altı vüzera ve Kadıaskerler tarafından imza edilerek şer'i bir vesika hükmünü almış olan evasıtı Zilkade 954 tarihli temlikname ile verilen sekiz adet köydür..." VGMA, 635: 97.12.

33 VGMA, 730: 86.51.

Çaliçviran nam karyede vaki **harabe müşrif** olub **müceddeden** eylediğim câmi'-i şerifin ... [tarihsiz]³⁴

Padişahın ve hanım sultanlardan başka ülkede padişahın otoritesini sağlamak ve padişahın buyrukları doğrultusunda devleti yönetmekle mükellef olan sadrazam, paşa, emirler, beylerbeyi, valiler, sancak beyi, muhassıllar kethüda, kâtipler, kadılar, müftiler vb. meslekler bu grupta yer alır.

...Hayrat ve Meberrat sahibi ve hasenât ve kurubâtın madeni, ni'metlerin velîsi, şerhlerin fitnelerin hasmı, Tanrının Dininin mu'in ve Nâsırı Ebü'l-futuhat Hazreti Vezir-i kebir ve Bedr-i münir Davud Paşa... H 1246 (M 1830)³⁵

Bunlardan başka, yine askeri sınıfta yer alan ilmiye sınıfına mensup, *müderri*, *müftü*, *fakih*, *hoca*, *ders-i 'âmm*, *kadı*, *nâib* unvanlı kişiler de *vâkıf* / *bâniler* arasında yer almışlardır.

Bunların da vakfiyelerde *fahru'l-havas*, *kâmkâr*, *kıdvetül-emacid*, *el-hâc*, gibi unvanlarla ve *büyük emirlerin emir-i fukarâ* ve *yetimlerin yardımcı* hayrat ve *hasenât sahibi ulemâ*, *sulehâ*, *sadatin muhibbi*, *sahib 'ul-hayrat vel-hasenât* ve *rağibüs-sadakati vel-meberrat mir-i mirandan saadetli* şeklinde cümlelerle övülmüşlerdir:

... Emir-i âzam sahib-i muazzam memalikin düstûri, islâmların halaskâri, haşmet vakar ezyalinin cazibi, nusrat ve iftihar sancaklarının sahibi, beldelerin, kal'aların fatihi cihan keferesinin kahiri, devletin, dinin dünyanın emiri Şahin Lala Paşa ibni Abdülmuin... H 749 (M 1348)³⁶

...Vilâyet-i Anadolu'da Trabzon Valisi ve Canik ve Karahisâr-ı Şarkî Muhassılı, kendisine büyük vezirlik bahşedilen, kendisine menkibe atfedilen, Devlet-i 'âliyye'nin emini, yüce saltanatın uğurlu kişisi, adalet kurallarını uygulayan, padişahın yolunu takip eden devletli, merhametli Hazinedârzâde es-Seyyid Süleyman Paşa... H 1228 (1813 M)³⁷

Bunun yanı sıra vakıf kuran kişi herhangi bir görevle yükümlü ise, görevi, daha önce hangi görevde olduğu, *esbâk vezîr-i âzam*, *muhassıl*, *voyvoda*, *kethüda* vb. her iki unvanı da veriliyorsa *be-nâm/ elkâb*, *mülakkâb*, *müsemma*, *tesmiye* gibi terimlerle ifade edilmiştir. Örneğin vâkıf bir tarikat mensubu ise, "*Tarikat-i aliyye-i meşayihinden reşadetli es-Seyyid eş-Şeyh, şeyh-i meşayihî'l-islam, kıdvetül-ulemail-amilin ve zübdetüs-sulehais-salikin...*" şeklinde ait olduğu tarikatın adı, oradaki manevi makamı belirtilir. Genellikle es-Seyyid (peygamber soyundan gelenler) *şeyh*, *dede*, *derviş*, *halife*, *pir* unvanları ile anılmışlardır.

34 VGMA, 623: 299.310.

35 VGMA, 732: 74.59.

36 VGMA,732:74.59.

37 VGMA, 733:52.22.

Vakfiye metinlerinde *vâkıfların* ismini sıklıkla tekrarlamak yerine, *mûmâileyh*, *müşarunileyh*, *mezkûr/mezkûre*, *merkur/merkume*, *mersûm/mersume*, *mesfur/mesfure*, *mezbûr/mezbure* terimleri ile ifade edilmişlerdir. Bunlar, bunun yanı sıra yine tekrarlardan kaçınmak üzere yer ve nesnelere ifade ederken de kullanılmıştır.

2. BİNÂ UNVAN VE SIFATLARI

2.1. Genel Tanım ve Sıfatlar

Vakfiyelerde herhangi bir yapı veya yapılar genellikle *bünyân*, *bünyâd*, *ebniye*, *ebniyye-i evkâf*, *ebniye-i mevcude*, *eser-i bina*, *mümehhedül-bünyan/ kâffe-i mebniyyat*, *buk'a*³⁸ terimleri ile tanımlanmıştır.

Bir binanın hayrat bir eser olduğu ; *âsâr-ı hayriyye*, *müessesât-ı hayriye*, *âsâr-ı hasenât*, *âsâr-ı mergube*, *âsâr-ı müstahsene*, *buk'a-i celile*, *buk'a-i meymüne*, *buk'a-i münîfe*, *bünyân-ı hayrat*, *binâ-yı mebâni'i hayrat/ eser-i binâ*, *emâkin-i hayriyye*, *ebniyye-i meberrât*, *mebâni-i hayriye*, *meberrât-ı celile* terimlerinden anlaşılmaktadır.

Binalar, boyutları, sağlamlıkları, şehir planı içindeki konumları, malzemeleri, hatta planları hakkında ipucu verilerek *asâr-i celile/ binâsı rengin*, *bünyân-i mersûsa*, *ebdâ'i mustâhsenü'l- tertib*, *ebniye-i mevcûde*, *ebniye-i meşrûha*, *ebniye-i metruke*, *ebniye-i mufassala*, *ebniye-i muttasıla*, *ebniye-i cesime*, *esâs-ı sengin*, *kaviyyül-bünyan*, *kaviyyü'l-esas*, *kârgir bina*, *mümehhedü'l-bünyan*, *müşeyyedü'lbünyan*, *murassasü'l-bünyan*, *tarh-ı endâz bina*, *müntemisü'l-bünyan*, *müessesü'l -bünyan*, *müttehid rasihü'l-bünyan*, *murabbâ âtik fevkâni* gibi çeşitli terimlerle tanımlanmışlardır.

Binaların üslubuna, hangi döneme ait olduklarına ilişkin adlandırmalarla da karşılaşmaktadır; örneğin: *Eser-i nev-tarz-ı cemîl*, *tarh-ı cedid*, *tarz-ı cedid*, *nev-i mimâri*, *ahsen-i üslûb ve tarz-ı merğub*, *câmi'-i tarz-ı nev-nakş*, *bedâyi-i sanâyi'*, *üslûb-u letâfet*, *âsâr-ı atıka*, *kâfir-i binâ*, *bünyan-ı küfür*, *ebniye-i âtika*, *gâvur harabesi*, *nemçemânde*, *ke'l evveli binâ*, *âsâr-ı sâbika*. “Eser-i nev-tarz-ı cemîl”, “tarh-ı cedid”, “tarz-ı cedid”, “nev-i tarz”, “nev-i mi‘mâri” ve “tarz-ı nev-nakş” şeklindeki ifadelerle

38 Yer, toprak, ülke, bina, saray, hanigâh, türbe, manastır, büyük yapıdır. (Kantar, 2010, 304.) Vakfiyelerde *buk'a* kelimesine bakıldığında genel olarak hayır müessesesi, hayır işlerinin yapıldığı yer anlamına gelmektedir. Ancak bu terim bazen birden çok yapıyı kasdettiği gibi bazen de bir araziye, bir yeri, bir mezrayı, mescid, imaret, mektep, çeşme, türbe, zâviye, hanigâh, bimârhâne veya bir kütüphâneyi de kasdetmektedir. “...fazla-i vakıfdan İstanbulda ve Eyubi Ensaride Dârü'l-hadis ve Mescit ve Mektep ve Dar'l-kurrâ makulesi asarı hayırdan vakfına zaaf tari olup ve yahut külliyyet ile münderis olan buka'î hayır ki muattal kalmış ola olmakule evkaf re'yi hâkimle ihyâ kılma...” VGMA, 736: 167.79. (H 1113 / M 1701) [*arazi*, yer: VGMA, 633:7.4. (H 863 / M 1458)]; [*mezâri*: VGMA, 590: 105.98. (H 906 / M 1500)]; [*çeşme*: VGMA, 573: 21.1. (H 1027 / M 1617)]; [*türbe*: VGMA, 1629: 1.1. (H 1165 / M 1751)]; [*zâviye*: VGMA, 592: 76.71. (H 972 / M 1564); VGMA, 739: 6.4. (H 1166 / M 1752)]; [*kuyu*: VGMA, 587: 24.33. (H 881 / M 1476)]; [*hanigâh*: VGMA, 747: 481.315. (H 927 / M 1527)]; [*bimar-hâne*: VGMA, 575: 82.46. (Tarihsiz).]

Batılı tarzda yapılmış eserlerin târif edildiği anlaşılmaktadır.³⁹ Örneğin: “... müceddeden bina ve inşa buyurdıkları kargir su hazinelü nev-resim bir kut'a kebir çeşme...”⁴⁰

Binaların şahsın kendi malı mı, vakıf veya miri mi oldukları ve fiziki durumları ise *Mülk ebniye/ebniyye-i memlûke, mîrî ebniye, vakıf ebniye, mevrus ebniye, köhne ebniye, muhterik, harâba müteveccih, harâbe-müşrîf, rahne-dâr, harâb u yebâb, mâil-i inhidam, mâil-i turâb, kâbil-i intifâ olmayan, muaddel, ma'muren mevcud bina, müntemisü'l-bünyan, nâ-bedid, mâmur* şeklinde tanımlanmıştır. Örneğin:

...emlâk-i müşterâsından ma'dud arsa-i sırfa üzerine atyeb-i emvâl ve **ahlâs-ı menâl** ile müceddeden bina ve ihdas eylediği **esas-ı muhkem** ve **binası matbu'** ve müselle **tarh-ı hub** ve **tarh-ı mergub dârü'l-hadis** ve müktesibanı enva-yı ulûm ve muktebisani' envari fûhumdan on nefer tullabının sakin olmalar için bina ve i'dad eylediği on bap hücuratı **rasinü'l-bünyâd** ve etfâl-i müslimin ve evlâdı muvâhhidin için bina ve tayin eylediği **esas-ı sengin** ve **binası rengin** muallim-hâneyi...⁴¹

2.2. Dini Mimâri

Câmi'-mescid:

Bânilerin yaptırdıkları eserlerin başında *câmi'* ve *mescit*ler gelmektedir. Vakfiyelerde de sıklıkla geçen, secde edilen, topluca namaz kılınan yer anlamındaki *mescidü'l câmi'/mescid-i câmi'*⁴² şeklinde telaffuz edilen ibadet mekânının ismi zamanla kısalarak *câmi'* şeklinde telaffuz edilir hale gelmiştir. Cami, çoğul olarak *cevâmi*; mescid ise *mesâcid* şeklinde de kullanılmıştır.

Genel anlamda ibadet edilen yer anlamında olup, vakfiyelerde gerek İslami gerek İslam öncesi yapılar *mâbed* olarak tanımlanmıştır.

Bu yapılar *mâbed-i şerif* olarak anılmakla birlikte; *mâbed-i güzîn, mâbed-i münîf, mâbed-i latîf, mâbed-i bi-hemta, mâbed-i nur-u lâmi, mâbed-i şerîf, mâbed-i dil-fürûz, mâbed-i fâhir, mâbed-i rasin, mâbed-i pür nur, mâ'bed-i latîf-i sûtüde bünyân, mâ'bed-i nazîf, mâbed-i dilpesend ma'bed-i latîf-i feyz-intisab, mâbed-i lâtif, ma'bed-i latîf-i zibâ, ma'bed-ilatîf-i şeref-fezâ* gibi değişik sıfatlarla ifade edilmişlerdir.

Binalar tanımlanırken aldıkları unvanlardan, yapıların *dönem ve üsluplarına* ilişkin ipuçlarına ulaşılır. *Câmi-i cedid-i sultanî, câmi-i atik/ ke'l evveli bina, mebnîye-i âtika* terimlerinden *câmi'*nin önceden yapılmış, eski veya yeni bir yapı olduğu; *câmi'-i kebir, câmi'-i sağır* yapının büyük veya küçük ölçekte bir yapı olduğu; *kenisa câmi'*, *kenisa mescidi* gibi terimlerden ise daha önceki dönemlerde inşa edildiği, kiliseden *câmiye* veya başka bir yapıya çevrilen bir yapı olduğu da anlaşılabilir.

39 Altun, 1982, 211.

40 VGMA, 634: 120/25. (H 1265 / M 1848)

41 VGMA, 581-2: 315.317) (H 1093 / M 1683)

42 VGMA, 590: 225/191. (H 889 / M 1484)

Eser-i nev-tarz-ı cemîl, tarh-i cedid, tarz-ı cedid, nev-i tarz, nev-i mimârî, ahsen-i uslûb ve tarz-ı merğub, câmi'-ı tarz-ı nev-nakş, bedâyi-i sanâyi'î câmi', uslûb-u letâfet terimlerinden ise yapının mimârî üslubu hakkında bilgiler edinilmektedir.

Câmilerden söz edilirken, *câmi'-i şerif, câmi'-i bî-mesil, câmi'-i bülend, câmi'-i dilara, câmi'-i fâhir câmi'-i şerif, câmi'-i şerif-i icâbetnûma, câmi'-i münir-i rânâ, ma'bed-i münif, câmi'-i nâfi, câmi'-i nazif, câmi'-i lâmi', câmi'-i şerif-i dîl-güşâ, ma'bed-i beheşt-âsâ, câmi'-i şerif râfi'ül-eltâf, câmi'ül-hasenât ve câlibü'l-berekât, câmi'-i âli-tâk, câmi'-i şerif-i âlişân, câmi'î celiliş-şan, câmi'-i şerif-i dilârâ ve, câmi'-i şerif vâlâ-kubeb, câmi'-i zîba, câmi' nusret, câmi'u'l-envar /câmi'-i şerif-i müstesna gibi birçok övücü sıfatlarla anılmışlardır. Örneğin:*

... *salavat-ı hamse ve cum'a ve a'yad için müessesî'l-bünyan ve müşeyyedi'l-erkan bi cami şerifi'l-kubab ve ma'bedi münifil-cenab bina edüb taat eden amme ehli iman ve ibadet eden kâffe ehli İslâma vakf ettiği...* (H 1205 / M 1790)⁴³

Selâtin câmi'leri şeklinde adlandırılan, sultanlara ait câmiler ise vakfiye metinlerinde; *İstanbul'da Ebu'l-feth Sultan Mehmed Han aleyhirrahmeti ve'l-ğufuran Câmi'î şerifi, Medine-i Hazreti Ebi Eyyubi Ensari Radye Rabbühü'l-bâri Câmi'î, Mahmiye-i İstanbul'da merhum Şehzade Sultan Mehmed Han Câmi'î* şeklinde, bânilerinin ismiyle anılmışlardır.

Sultan Osman'ın vakfiyesini tanımlarken aynı zamanda bânisi olduğu da vurgulanmıştır: "... *Nur-i Osmaniye Câmi'î Şerifi bânisi Sultan Osman'ın vakfiyesidir...*" (H 1169 / M 1755)⁴⁴

Vakfiyelerde dini mimârî örneklerden olan namazgâh veya musallalar ise genellikle hangi amaç için yapıldıysa (beş vakit namaz, Cuma ve bayram namazı vb.) o şekilde tanımlanmış olup, nadiren *mâbed-i fereh feza* (sevinç artıran) şeklinde sıfatlandırılmışlardır.

Önceki uygarlıklardan kalma mâbedler ise, *mâbed-i kadim, mâbed-i evsan, mâbed-i dilpesend*; metinlerde kiliselerden söz edilirken *kâfir-i binâ, bünyân-ı küfür, kenisa-i mekruhe-i mersûme/ kenisa-i mesfûre/ kefere kenisası* şeklinde ibareler kullanılmıştır. Bunlar, Osmanlı toplumunda yaşayan gayr-i müslim vatandaşların ibadet ettikleri mekânlar olup, vakfiyelerde *kilise, kenisa, dâr'u- deyr- deyr-i salip* şeklinde de tanımlanmışlardır.

Türbe:

Vakfiyelerde türbeler; *kubbe, künbed, türbe-hâne, merkâd, meşhed, habgâh, madca' makbere, medfen* şeklinde isimlendirilmiştir. Cesedin içine bulunduğu mahfaza

43 VGMA,732:79.64.

44 VGMA, 639: 79.42.

ise, *makar/sanduka*, *lahit*, terimleri ile ifade edilir. Bu sandukalar da malzemesine göre *ahşap*, *mermer sanduka* şeklinde anılırlar. Bazen tek kişiye ait özel türbeler *türbe-i mahsûsa/ merkâd-i mahsûs*, eski padişahlara ait türbeler *mazca-i selâtin-i izâm-i eslâf* türbeler şeklinde ifade edilmiştir.

Türbeler de diğer yapılar gibi *türbe-i şerîfe*, *türbe-i âliye*, *türbe-i nazîfe*, *türbe-i lâtife*, *türbe-i muattara*, *türbe-i münîfe* *türbe-i tâhire-i nurefzâ*, *türbe-i penâh*, *türbe-i valâ*, *kubbe-i mesûde* gibi sıfatlarla anılmakla birlikte şehit türbe ve mezarları *türbe-i şühedâ*, *mekâbir-i şühedâ* sıfatları ile anılmıştır.

Büyük zatlara ait türbelerden söz edildiğinde, örneğin, Hz. Muhammed'in türbesi için *Ravza-i Mutahhara*, Eyyub el-Ensâri'nin türbesi için *türbe-i müteberrike*, *muattara*, *türbe-i seniyyetü'r-rütbe*, *türbe-i vâcibu't-teşrif* gibi tanımlar kullanılmıştır.

Zâviye:

Yapıların büyük merkez tekke konumunda olmaları hasebiyle *asitâne*, daha küçüklerin *tekke*, *zâviye*, *dergâh* şeklinde anıldığı bilinmektedir. Bu isimlerin yanı sıra bu yapılar, vakfiyelerde *asi'tâne-i zâviye*, *buk'a*, *dârü'n-na'im*, *dâr-ı rahât*, *dâr-ı süleha*, *dâr-ı tevhid*, *hangâh*, *imâret*, *itikâf-hâne*, *meşihat-hâne*, *ribat*, *tevhid-hâne*, *tevhid-hâne-i zâviye*, *zıkrullah-hâne* gibi adlarla da anılmıştır.

Vakfiyelerde zâviyeler, *zâviye-i ma'mure*, *zâviye-i latife*, *zâviye-i münîfe*, *zâviye-i dilgûşa*, *hangâh-ı ruh efzâ*, *zâviye-i şerîfe*, *zâviye-i cemile*, *zâviye-i mübâreke*, *zâviye-i celile* gibi sıfatlarla anılmıştır.

2.3. Sivil Yapılar

2.3.1. Eğitim yapıları:

Medrese

Bilindiği üzere medreseler *aklî* ve *dinî* ilimlerin öğretildiği eğitim kurumlarıdır. Vakfiyelerde *dârü'l-ilm*, *medrese-i -hâne* olarak da geçer. Osmanlı'da vakıf olarak yapılmış eğitim kurumlarının en önemlilerindendir. Medreseler de verdikleri eğitim düzeyine ve türüne göre bazı gruplara ayrılırlar.

Vakfiyelerde medreseler, *medrese-i münîfe*, *medrese-i münîfe-i mu'allâ*, *medrese-i refi'ül-bünyân*, *medrese-i cemile* ve *dârü'l-ilm-i celile*, *medrese-i münîfe-i mu'allâ*, *medrese-i ma'mûre/ medrese-i cedid*, *medrese müessesetü'l-bünyân* sıfatlarla anılırlar ve övücü vasıflarla tanıtılmışlardır.

Medreselerin bir türü olan Hadis ilminin öğretildiği *dârü'l-hadisler*; *medrese-i dârü'l-hadis dârü'l-hadis-i cedid*, *dârü'l-hadis-i şerif*, *dârü'l-hadis-i bî hemta*, *dârü'l-hadis-i refiatü'l kubab* vasıflarıyla anılmışlardır.

Dârü'l kurrâ

Kur'an'ın kâdelerine göre okumasının öğretildiği, hafızların yetiştirildiği dârü'l kurrâ yapıları, vakfiyelerde *dar'ül-kurrâ-i cennet-nüma* (cenneti gösteren), *dârü'l-kurrâ-i bî-baha* (paha biçilmeyen) gibi sıfatlarla tanımlanmışlardır.

Mekteb

Abbassiler devrinde “küttab” adıyla anılan *mektebe*, Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı Türkleri zamanında *sıbyan mektebi* denilmiştir. Bunun yanı sıra *darü't-tâlim*, *darü'l-ilm*, *muallim-hâne*, *mahalle mektebi*, *taş mekteb*, *mekteb-i ibtidaiyye*, *tâlim evi* gibi adlarla da anılmışlardır.⁴⁵

Küçük çocuklara Kur'an-ı Kerim öğretilen bu okullar vakfiyelerde ise *mekteb*, *beyt-i tâlim/dâr-i tâlim / dârü't-tâlim*, *dârü't-tâlim-i pesendîd*, *muallimhâne*, *mekteb-i etfâl ve sıbyan*, *mekteb-i sıbyan*, *mekteb-i azim-i dilkeş*, *mekteb-i şerif*, *mekteb-i zibâ*, *mekteb refiü'l-bünyanı celilü'l-kâdir vel-mekân*, *mekteb-i latif-i dil-güşa*, *mekteb-i meymenet*, *mekteb-i münif*, *mekteb-i ulyâ*, *mekteb-i âli*, *mekteb-i dilgüşa*, *mekteb-i dilpezir*, *mekteb-i kaviyyü'l-bünyâd*, *mekteb-i vâla*, *mekteb-i fâhire*, *mekteb-i dilistan*, *mekteb-i bünyan*, *mekteb-i nazif*, *mekteb-i muâlla*, *mekteb-i bediü'l-bünyan*, *mekteb-i lâtif-i di'l-güşa*, *muallim-hâne-i nazifi ferah feza* sıfatlarıyla tanımlanmışlardır.

Kütüp-hâne

Vâkıfların ilim tahsil edenler ve diğer hayır sahipleri için kurdukları yapılardan biri de *kütüphânedir*. Vakfiyelerde *dârü'l- kütüp*, *kitap-hâne* şeklinde de tanımlanırlar. Kütüphâne yaptıran *vâkıflar* çoğu kez kütüphâneye konacak kitapları da vakfederek, orada çalışacak görevlilerin ücretlerini, kitapların her türlü bakım ve onarım masraflarını karşılayarak, bu yapıların işleyişine özgü şartlarını da belirlemişlerdir.

Vakfiyelerde kütüphâneler, *kütüp-hâne-i celilü 'ş-şeref*, *kütüp-hâne-i celil*, *kütüp-hâne-i mergüb*, *kütüp-hâne-i latife*, *kütüp-hâne-i şerife-i kütüp-hâne-i münif*, *kütüp-hâne-i pürnur* gibi sıfatlarla anılmışlardır.

2.3.2. Su Yapıları:

İnsanların ve diğer canlıların su ihtiyacı için inşa edilen *âbâr/kuyu*, çeşme, *abdân/havuz*, sebil, *sahrınç/sarnıç* ve benzeri yapılar vakfiyelerde genel anlamda *sikâye*, *sakâye*, *sâkiye ebniye-i mâ*, *ebniye-i sikâye* şeklinde tanımlanmıştır.

Bend

Bugünkü barajlar anlamında, büyük miktarlarda suların biriktirildiği bu *bend* ya da *sed*lerin genellikle padişah ya da hanım sultan gibi büyük bânilerce inşa ettirildikleri görülmür. Genellikle *bend-i âli*, *bend-i atik*, *bend-i kebir*, *bend-i cedîd* şeklinde adlandırılmışlardır.

⁴⁵ Taşkın, 2008, 343.

Çeşme

Su vakıfları kuran vâkıfların yaptıkları hayratlar içinde en çok inşa edilen yapı türüdür. Vâkıflar çeşme yaptırma nedenlerini vakfiyelerde *şurb-i mâ-i nas, irvâ-yı atşân, iskâ ve irvâ, iska-i müslimîn, icrâ-i mâ, def'i atş* gibi, genel olarak “insanların su içmesi için” anlamına bağlanan sözlerle ifade etmişlerdir.

Vakfiyelerde; *fevkâni çeşme, namazgâhlı çeşme, zü'l-vecheyn* (çifte) *çeşme, müsellesü'ş-şekl* (üç köşeli) *su hazneli çeşme, namazgâhlı çeşme, çeşme-i âtik, çeşme-i kadim, çeşme-i kebir, çeşme-i müşeyyedü'l-bünyan, çeşme-i kârgir, çeşme-i yekta, çeşme-i vâla* gibi dönem, malzeme, biçim ve planı hakkında ipuçları veren ifadelerin yanı sıra *burma lüleli, bir lüleli, iki lüleli çeşme, salma akar çeşme* gibi suyun akış şekline ve lüle sayısına delalet eden terimlerle nitelenmişlerdir.

Çeşmeler; *çeşme-i âb-ı leziz, çeşme-i âb-ı sâfi, çeşme-i âfitab, çeşme-i âliye, çeşme-i aynı'l-hayat, çeşme-i can, çeşme-i cedit, çeşme-i dilcu, çeşme-i nur, çeşme-i zibâ, çeşme-i dilkeş, çeşme-i zülâl, çeşme-i rânâ, eşme-i lâtif, çeşme-i musaffâ, çeşme-i zemzem bi âdil, çeşme-i şirin, çeşme-i bî-baha, çeşme-i nazif-i şeker, çeşme-i ruh-efzâ, çeşme-i zemzem-âdil, çeşme-i hayat efzâ, âb-hûr çeşme, çeşme-i safabahş ve dilsitân, çeşme-i dilfirib ve gülfam, çeşme-i dil-küşâ, çeşme-i dilâra, çeşme-i ferah fezâ, çeşme-i hususi, çeşme-i nur-u hidaye ve ayn-i safâ-efzâ* gibi övücü sıfatlarla anılmışlardır.

Hamam

Vakfiyelerde vakıflara akar olarak inşa edilenlerin yanı sıra hayrat olarak inşa edilmiş örnekleri de mevcuttur. Hamamlar, *hamaman-i âlem-baha* (dünyada paha biçilemeyen), *hamam-i nâzif* (temiz, pak), *hammâm-ı rahat feza* (gönül açıcı), *hamam-ı dilârâ* (gönül süsleyen) gibi sıfatlarla anılmıştır.

Osmanlı Dönemi'nde yeni inşa edilen hamamların yanı sıra, Vakfiyelerde, Bizans ve Roma ya da Türk-İslam Dönemi öncesinde inşa edilmiş bazı eserler tanımlanırken *kâfiri hamam, kefere hamamı, gâvur hamamı* gibi ifadelerin kullanıldığı görülür.

Vakfiyelerde hamamı tanımlayan terimler oldukça kısa ve öz olmasına rağmen geniş ayrıntıları içeren bilgileri aktarırlar. Örneğin; *tahtâni hamam, kârgir fevkâni hamam, halvetli fevkâni hamam*⁴⁶, *kârgir kurşun örtülü hamam*⁴⁷, *üsrib ile musakkaf* (kurşun örtülü)⁴⁸, *kurnalı kulleteynli hamam*⁴⁹, *kubbeli hamam*⁵⁰, *camekânli hamam*⁵¹, *yekta* (tek) *kârgir hamam*.⁵²

46 VGMA, 624: 224.168. (H 1072 / M 1661)

47 VGMA, 744: 256.79. (H 1098 / M 1686)

48 VGMA, 570: 257.147. (H 1119 / M 1707)

49 VGMA, 624: 475.430. (H 1159 / M 1746) [**Kulle:** Bir adamın taşıyabileceği su küpü anlamında olup, vakfiye metinlerinden anlaşıldığı kadarıyla hamamda yıkandıktan sonra gusül abdesti almaya yetecek kadar su miktarının depolandığı küp veya kapların bulunduğu hamamdır.]

50 VGMA, 624: 214.157. (H 1142 / M 1729)

51 VGMA, 641: 50.1. (H 1089 / M 1678)

52 VGMA, 743: 37.11. (H 1206 / M 1820)

Âtik (eski), *cedid* (yeni), *muhterik* (yanık), *köhne* (harap), *mâmur* (imârlı), *tahtani* (tek katlı), *fevkâni* (üst katta), *yekta* (tek), *müsenna* (çift), *kebir/sagîr* (büyük/küçük), *çinili/kâşili*, *kârgîr* şeklinde kullanılan terimlerden, yapının o günkü durumu, boyutları, planı, malzemesi de öğrenilmektedir.

Bu hamamların yanı sıra *ılısu*, *hamam-i ilâhî*, *kudret hamamı*, *kaynarca suyu*, *sayfiye hamamı*⁵³ şeklinde ifadelerle, bugünkü termal niteliğinde hamamlardan da söz edilmektedir. Örneğin “...*maden suyunu havi banyo tabir olunur kudret hamamı...*”⁵⁴

Hamamların bazen de buldukları yere göre *arasta hamamı*, *çarşı hamamı*, *taht’el-kal’a hamamı*, *deniz hamamı* şeklinde adlandırıldıkları görülür. Örneğin;

.. *medine-i Ebu Eyyu’bil- Ensâri aleyhi rahmetil baride deniz hamamı kurbinde vâki bir taraftan Kaya Sultan kızı mutasarrıfa olduğu yalı ve bir taraftan sahil-i bahir...*⁵⁵

Köprü

Su mimârisinde önemli bir yer tutan, *cisr*, *kantara*, *mukantar*, *ma’ber* sözleriyle de anılan köprüler vakfiyelerde de en sık geçen yapı gruplarından olup, hayrat eserlerin de başında gelir. Bu terimler köprüyü tanımlamak üzere ayrı ayrı vakfiyelerde karşımıza çıktığı gibi bazen aynı vakfiye içerisinde *köprü* / *cisr*, *kantara* / *cisr*, *köprü* / *kantara* şeklinde bir arada da kullanılmıştır.

Vakıflar vakfiyelerinde köprülerini yapma gerekçeleri olarak “*ebnâ-i sebilin mürûr ve übûru...* (gelip geçmesi için)” şeklinde ifade ederler.

Köprüler *cisri bi-hemta*, *cisri bi-nâzir*, *cisri lâtif* gibi sıfatların yanı sıra, *cisr-i âtik*, *cisr-i cedid*, *cisr-i kebir*, *cisri cesim*, *cisr-i azim*, *cisr-i sagîr*, *cisr-i memdûd*, gibi yenilik-eskilik durumlarını, fiziksel özellik veya boyutlarını belirten sıfatlarla da tanımlanmışlardır.

Üslup veya bânisini belirtmek üzere de *cisri nasrâni*, *cisri sultani* ya da *İsmail Ağa Köprüsü*, *Mehmed Efendi Köprüsü* şeklinde şahıs isimleri ile; veya üzerinde kuruldukları nehirlerin adıyla özdeşleşen *Drina köprüsü*, *Vardar köprüsü* şeklinde de isimlendirilmişlerdir.

Vakfiye metinlerinde geçen *cisr-i ahşâb* (ahşap/tahta köprü), *kârgîr cisr*, *cisri senk* (taş köprü), *mermer köprü*, *cisri hadid* (demir köprü), *üç gözlü cisr*, *kemer köprü*, *kantara-i mâ*, *kantara-i âliye*, *kantara-i ma’mure-i ma’bure*, *kantara köprüsü* gibi tanımlardan köprünün yapıldığı malzeme ve mimârî özelliklerini de öğrenmek mümkün olabilmektedir.

53 Yazlık hamam, bekâr hamamı (gir-çık, çıkçık, gusül-hâne). Bekâr hamamları çoğunlukla yazın kullanılabilen, kültürümüzün inceliğini gösteren, kaybolmuş bir yapı türüdür. (Acun, 2009, 4)

54 VGMA, 617: 18.9. (H 1323 / M 1905)

55 VGMA, 641: 50.1.

Maksem

Dağlardan veya bentlerden bir şekilde şehre getirilen suların mahallere ayrıldıkları yerlerde şehir içi şebekelere *icrâ-yı mâ eylemek* (su dağıtımını yapmak) üzere maksemler inşa edilmiştir. Vakfiyelerde *maslak-ı mâ, maksim-i âb, mukassam-hâne, mütevezza, savak, kubbe* şeklinde de tanımlanmıştır. Örneğin;

... *Mustafa'dan iştirâ olunan üç lüle su derûn-i haremde cereyân etmek üzere bir mütevezza' ile beş aded müsterah binâ ve vakf-ı sarîh ile vakfeyledim...* H 1162 (M 1748)⁵⁶

... *bina ve tesbil eylediğim çeşmenin ta'mîr ve meremmet ve meslek-i mâ masalihine harc ve sarf olunup...* H 1046 (M 1636)⁵⁷

Sebil-hâne

Su yapıları içinde çeşmelerin yanı sıra sebiller de en çok inşa edilen hayrat yapılarından biridir. Sebiller tek yapılar şeklinde inşa edildikleri gibi, genellikle diğer yapılarla bir arada inşa edilmiş örnekleri daha çoktur.

Vakfiyelerde sebiller en çok *sebil-hâne, sebil-i âb* terimleriyle adlandırılırken, nadiren *musluk, ve saka-hâne* şeklinde de anılmıştır. Örneğin: "...*arsa-i mevkûfe-i mezkûrede musluk tabir olunur bir sebil-hâne müceddeden bina ve inşa etdikden sonra...*" H 1292 (M 1875)⁵⁸

Sebil-hâne terimi, *sebil-hâne-i ra'na, sebil-hâne-i münif, sebil-hâne-i nazif, sebil-hâne-i dilârâ, sebil-hâne-yi latîf, sebil-i zemzem-i mesil, sebil-hâne-i e'lâ* şeklindeki sıfatlarla birlikte kullanılmıştır.

Su hazinesi

Vakfiyelerde hayrat eserler grubunda değerlendirilebilecek olan su hazinesi genel anlamda suyun depolandığı bir yapıdır. Vakfiyelerde *su hazinesi, hazine-i mâ, su deposu, hâsıl, uyûn-i miyah, sikâye* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Tek tek vakfiyelerde farklı isimlerle karşımıza çıkan bu terimlerin, vakfiyelerin bütünü incelendiğinde şekil olarak değişse de işlev olarak bir tek yapıyı tanımlamak için kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Bu da söz konusu yapı türünün tanımlanması sırasında vakfiyede aynı anlama gelen terimlere atıf yapılmasından anlaşılmaktadır.

Su kemeri

Vakfiyelerde şehir dışından su getiren bu yapıların genellikle büyük vâkıflarca inşa edildikleri görülür. *Su kemeri, su köprüsü, taşra kemer* şeklinde de tanımlanmışlardır.

56 VGMA, 624: 45.20.

57 VGMA, 627: 77/41/1.

58 VGMA, 610: 11.22.

2.3.3. Ticâri Yapılar:

Kâr-hâne:

Kâr-hâneler vakfa gelir getiren ticari yapıların en önemlilerindedir. Vakfiyelerde iş yapılan yer anlamında kullanılan *dârü'l-amel/masna'i* olarak da adlandırılan bu kurumların, şahıslara ait *mülk* veya *vakıf* olarak hizmet verdikleri görülür.

Vakfiyeler incelendiğinde; *kâr-hânelerin* toplumun günlük ihtiyaçlarına yönelik (yeme-içme-giyinme vb.) üretimler yaptıkları gibi askeri ve ticari alana ait ürünlerin de imâl edildiği atölyeler oldukları anlaşılmaktadır.

Mesleğin icra edildiği *kâr-hâneler*, *dükkân*, bu *dükkânların* yer aldığı *arasta* ve hatta *sûk / çarşı / pazar* isimleri ile anılmaktadır. Örneğin, bir ürünle ilgili olarak: *Mumcu dükkânı*, *mumcu kâr-hânesi*, *mumcu gediği*⁵⁹ ve *alât-ı lâzimesi* terimleri ile karşılaşırız.

Kâr-hânelerin bazen kelime sonuna *hâne* eklenerek örneğin *yağ-hâne*, *sabun-hâne*, *mum-hâne* şeklinde de anıldıkları da görülür. Vakfiyelerin bütünü incelendiğinde; bir ürün ile ilgili üretim yapılan, *imalathâne*, *hâne* terimi ile ifade edilen yerlerin *kâr-hâne* terimini kastettiği anlaşılmaktadır.

Fırın:

Fırınlarda da tarafımızdan ticari yapılar grubunda *kâr-hâne* alt başlığında değerlendirilmesi uygun görülen yapılardan biridir. Fırın denince akla ilk gelen ekmek pişirilen fırınlar olup *furun* şeklinde de kullanılmıştır. Vakfiyelerde de en çok zikredilen fırın grubu ekmek fırınlarıdır.

Vakfiyelerde ekmek fırınları; *tâbûn*, *fırın-ı hubbaz*, *tabune*, *habbaz*, *tennûr-hâne* şeklinde tanımlanmışlardır. Ayrıca ekmek türleri ve pişirilen diğer unlu mamullerin cinslerine göre de *börekçi fırını*, *çörekçi fırını*, *fodula fırını*, *gevrekçi fırını*, *simitçi fırını*, *katmerci fırını*, *peksimetçi fırını*, *nân-i azîz fırını*, *hasse fırın*, *nan-i has fırını*, *francala fırını* şeklinde isimlendirilmişlerdir.

Etmek (ekmek) *fırını*, *şîr-i rûgan* (susam yağı) *fırını*, *leblebi fırını* ve benzeri gıda üreten fırınların yanı sıra, gündelik kullanım eşya ve malzemeleri üreten *bardakçı*

59 Bir tür işletim şeklidir. Tekel ve imtiyaz anlamına gelen gedik, sahiplerinin işleyeceği işi başkalarının işleyememesi ve satacağı şeyi başkalarının satmaması koşulu ile hükümet tarafından verilen senedin içindeki hükümlerin kullanılması ve yürütülmesidir. (Bayram, 2012, 109.) Başlangıçta bir zanâat veya herhangi bir meslek icra etme hakkı iken, daha sonraları esnaf ve sanatkârların, vakıf *dükkânlarında* mütevellinin izniyle ve devamlı kalmak kaydıyla yerleştirdikleri *alât* ve *edevatı* da belirtmeye başlamış olup, vakfiyelerin çoğunda da bu şekilde tanımlanmıştır. (Yediyıldız, 2003, 115.) Ticaret ve sanat yapmak yetkisi olan bu *gedikler* iki türdür. *Müstakar gedik*, bir mekâna bağlı olup, başka bir yere taşınması resmi izinle olan gediklerdir. *Hevai gedikler* ise herhangi bir mekâna bağlı olmadan şehrin herhangi bir yerinde sanat icra edip ticaret yapabilen gediklerdir. (Akgündüz, 2012, 82.)

fırını, çöMLEKÇİ fırını, nahl-bend fırını (alçı eşyalar üreten) ile sanâyi anlamda üretim yapan *kireç fırını, alçıcı fırını, kiremit fırını, boyacı fırını, sülüğenci fırını, demir fırını, edviye suyu fırını, kibrihâne* şeklinde fırın terimleri de mevcuttur.

Âsiyâb:

Vakıfların başlıca akarları arasında yer alan, genel olarak *âsiyâb* terimi ile adlandırılan ve bunların çoğunun da *tahn-i gülâl* (zâhire öğütme) işi yaptıkları bilinen değirmenler, vakfiyelerde; *asiyâb* teriminden başka, *değirmen, dâr 'ur ruhâ, beytu'l erha, dink, hizar, hizarhâne, latroy, madrib, medar, medarhâne, tahûne* gibi terimlerle, *âsiyâb-ı dilsitân, asiyâb-ı fâhir* gibi sıfatlarla anılmışlardır.

Değirmenler bazen *tahn* edilen (öğütülen) malzemeye göre, bazen de teknolojik olarak çalışma düzeneklerine göre isim almışlardır:

Öğüttükleri malzemelere göre; *un değirmeni, dakik, harc-i dakik, âsiyâb-i dakik, beyt-i dakik, gündüm-i âsiyab*, (zeytin öğüten) *rugan-i zeyt, latroy, rugan-i bezir* (bezir değirmeni), *şir-i ruğan değirmeni, üzüm değirmeni, bulgur değirmeni, düğe değirmeni* gibi yiyecek öğütenlerin yanı sıra *enfiye değirmeni, palamut değirmeni, mazı değirmeni, horasan/horasanî değirmeni, kiremit değirmeni, boya değirmeni* gibi ilaç, boya ve inşaat sektöründe kullanılan malzeme öğüten değirmenlerin de mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

Değirmenler, çalıştırıldıkları güce (su, rüzgâr, hayvan gücü) göre; *esb* (katır) *değirmeni, horus* (at) *değirmeni, horoz çarklı değirmen, âsiyâb-ı bâd* (yel değirmeni), *asiyab-i mâ, tahune, karaca değirmen, hizar* (su değirmeni) şeklinde tanımlanmışlar; değirmende dönen taş adedine göre *bir göz, bir ocak, bir bâb* gibi ifadelerle anılmışlardır.

Mengene-hâne:

Zeytin, üzüm, susam, kendir gibi ürünlerin sıkılması için gerekli alet ve edevatı barındıran mekanizma olup buldukları yapılar ise *mengene-hâne, masara-hâne, sıkım-hâne, dühn-hâne, cendere-hâne* gibi terimlerle anılmışlardır. Örneğin: "...bir taraftan tarik-i âm ile mahdud bir bab ruğan-ı zeyt mengene-hânesi..." H 1198 (M 1783)⁶⁰

Mahzen:

Vakfiyelerde vakıflara gelir getiren çatılı akarlar arasında önemli bir grup yapı da mahzenlerdir. Mahzenler değişik türde mal depolanmaya yarayan mekânlar olup, *bodrum, cenin, hoha, serdâb, serma* gibi terimlerle de tanımlanmışlardır.

Mezbaha:

Osmanlının sanat ve ticaret hayatında önemli yeri olan hayvancılık ve buna bağlı varlığını sürdüren mezbahalar, hayvan kesiminin yapıldığı yerlerdir. Etrafında *debbağlık, kirişçilik* gibi yan mesleklerin de icra edildiği bu yapılar *medbaha, kanâra, kasaphâne*,

60 VGMA, 742: 231.92.

selhâne (*salhâne*), *zebh-hâne*, *ezbeh* terimleri ile de tanımlanmışlardır. Bunlar da kesim yapılan hayvan türlerine göre *bakar* (inek) *salhânesi*, *gânem* (koyun) *salhânesi* gibi adlarla anılmışlardır.

Ev:

Vakıf kurumunda gelir getiren başlıca akarlardandır. Vakfiyelerde evler, *beyt* / *buyut* (çoğul), *dâr*; *mesken* / *mesâkin* (çoğul), *menzil* / *menâzil* (çoğul) şeklinde tanımlanmıştır.

Vakfiyelerde evlerin yanı sıra yine *bağ köşkü*, *çiftlik evleri*, *çerge*, *dam*, *dinme*, *dam-hâne*, *hug köşk*, *kasır*, *matoh*, *oda*, *saray*, *sahilsaray*, *sahil-hâne*, *sayfiye*, *yalı* şeklinde tanımlanan ev tipleri mevcuttur.

Evlerin plan özellikleri; *beyt-i suflî*, *tahtani*, *fevkânî*, *hanay*, *beyti ulvî* şeklinde, evlerdeki katlar ise *zir-i zemin* (zemin altı), *zemin*, *tabaka-i süfla* (alt kat), *tabaka-i vusta* (orta), *tabaka-i ulyâ* (üst kat) şeklinde tanımlanmıştır.⁶¹

Kervansaray:

Kervansayların metinlerde *kervansaray*, *karban saray*, *han-ı karbana*, *kervansaray han* şeklinde kullanıldığı dikkati çeker.

Vâkıfların vakıflarını kurma fikirlerini beyan ederken sık sık “dünyanın fânî, âhiretin bâkî olduğunu ve mecâzi anlamda dünyanın geçenler için bir köprü ve misafirlere mahsus bir karban saraydan ibaret olduğunu” ifade ettikleri görülür:

... dünyâ fânî ve âhiretin bâkî olduğunu ve dünyâ geçenlerin köprüsü ve misâfirlere mahsûs bir karban sarâydan ibâret olduğunu ve bahtiyâr olan nefsinin nefsinin menfa'atına sarf iden ve nefeslerini en güzel bir nefes ile hatm iden kimse olduğunu ve hasenâtın seyyiâtı izâle itdiğini bilince şu vakfın kendisinden sudûri zamânına kadar elinde kendine mahsûs hakkı ve mülki olan şeyi cenâb-ı Hakk'ın rızâsını ve cennet ni'metlerini taleb iderek ve ikâbından kaçınarak ve vakfiyede yazılı iki hadîs-i şerîfe imtisâl iderek hulûs-i niyyet ve sâdik bir zihniyyetle vakf ve habs itdi... H 929 (M 1522)⁶²

Kervansaraylar tanımlanırken *karbansaray-ı bî-âdil*, *karbansaray-ı âli*, *karbansaray-ı ma'mur* şeklinde sıfatlarla anılmışlardır.

2.3.4. Sağlık Yapıları:

Dârü's-sifâ:

Osmanlı Devleti'nde diğer alanlarda olduğu gibi sağlık alanında da her türlü hizmet vakıflar aracılığıyla gerçekleştirilen kurum ve kuruluşlar eliyle yürütülmekte idi.

61 Bk. Çevrimli, 2014.

62 VGMA, 572: 27.20.

Bu gelenek kendinden önceki Selçuklu Dönemi'nin bir devamı niteliğindedir. Osmanlı'da genel anlamda *dârü's-şifa* (*şifa evi* anlamında) terimi kullanılmakla birlikte, vakfiyelerde, günümüzdeki *hasta-hâne* terimine karışıklık gelen *dârü'l afiye*, *dârü's sıhha*, *müsteşfa*, *alal evi*, *bimaristan*, *maristan* ve *lazarlık* terimleri de kullanılmıştır. Ancak *bimaristan*, *maristan* ve *lazarlık* terimlerinin ruh hastalıkları ile ilgili hastaneler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin: "...Lazarlık tabir olunur Bimâr-hâne..." H 1208 (M 1793)⁶³

Yine kadınlara özgü *nisâ hastanesi*, gayri müslim vatandaşlar için kurulmuş *Frenk hastanesi*, *ispitalye*⁶⁴ şeklinde adlandırılanların yanı sıra *gureba hastanesi*, *memleket hastanesi*, *mecruhin hastanesi* şeklinde değişik türde tanımlanan hastanelerin de var olduğu anlaşılmaktadır.

... *suk-i Şami demekle iştihar bulan suk içre bir refiü'-l bina meniü'-l-fena dârü'sşifa inşa edüp hasbeten lillahil celil ehalisine vakf ve habs ve tesbil ettiler...* H 981 (M 1573)⁶⁵

... *mecanin ve marzat-ı nisvana mahsus olmak üzre merhum ve mağfurunleha Haseki Sultan tabe seraha bina eylediği dârü'sşifa-i ma'murede...*⁶⁶

Osmanlı medeniyetinin sağlıkla ilgili en önemli kurumları *dârü's-şifâ*, *bimâr-hâne* veya *tumarhâne* gibi çeşitli isimlere sahip kurumlar (aynı zamanda mimari yapılar) olup, köklü yenilik hareketlerinin başladığı III. Selim Dönemi'nden daha sonra günümüzde kullanıldığı haliyle *hasta-hâne*, *hastane-i âmire* şeklinde anılmıştır.

2.3.5. Diğer Yapılar:

İmâret:

Osmanlı toplumunda, Osmanlı'nın kuruluşunda ve gelişmesinde öncü roller oynayan bir sisteme adını veren vakıf hayratlara ait kurumlardan biri de şüphesiz imaretlerdir. Temeli vakıf hizmet anlayışına dayanan, fakirlerin, kimsesizlerin, ilim talebelerinin yararlanması için kurulan imaretler, genellikle câmi, medrese, han, hamam, kütüp-hâne gibi değişik işlevli yapılar topluluğu olarak nitelenen büyük külliyeler içinde yer aldıkları gibi; kervansaray, zâviye, hanigâh ve medreselerin bünyesinde de aynı amaçla hizmet vermişlerdir.

İmaretin terim olarak anlamlarına bakıldığında; *imâr edilmek*, *mâmur etmek*, *şenlendirmek* anlamından başka, genel anlamda fakirlere yemek dağıtılan *ekl ü bel* (yenilen-içilen yapı) karşılığında kullanıldığı bilinmektedir. Yemek dağıtılan yer anlamındaki *imâret* teriminin eş anlamlısı olarak, *el-imâre*, *dârü'z-ziyâfe*, *ziyâfethâne*, *dârü'l-matbah*, *dârü't-ta'am*, *dâr'ün naim*, *taamhâne*, *aş-hâne*, *iâşehâne*, *mekelhâne*

63 VGMA, 743: 239.83.

64 Gayri müslimlere ait gureba hastanesi (Şemseddin Sami, 1317).

65 VGMA, 572: 27.20.

66 VGMA, 38: 87.3.

gibi terimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Örneğin: “...imâret demekle ma‘rufe ve bir daru‘z-ziyâfe...” [Tarihsiz]⁶⁷ Vakfiyelerde imaretler, imâret-i cezile, imaret-i âmire, imâret-i mâmure gibi sıfatlarla anılır.

3. Askeri Mimâri:

Kale:

Sanat tarihi terminolojisinde askeri mimâri grubunda değerlendirilen *kale*, vakfiyelerde en sık kullanılan terimlerden olup, *kal‘a*, *kale*, *hısn*, *hisar*, *bergos* veya *burgaz* terimleri ile tanımlanmıştır. Kalelerin, buldukları yere göre de *Liman Kalesi*, *Boğazkesen Kalesi* gibi isimlerle anıldıkları, çoğu kez de buldukları beldenin veya şehrin adıyla anıldıkları görülür.⁶⁸

Metinlerde kale ile ilgili olarak, *kal‘a-i cedid*, *kal‘a-i atik*, *haric-i kal‘a*, *kal‘a-i hendek*, *kal‘a bedeni*, *cidâr-i hısn*, *sur-i kal‘a*, *kal‘a-i bâlâ*, *tahte‘l-kal‘a*, *kal‘a-i zir‘*, *kal‘a varoşu*, *birun-u varoş*, *Kal‘a-i İslâmiye*, *narin kal‘a* (iç kale/ahmedek) gibi sıfatlar kullanılmıştır.⁶⁹

Kale içi, *derun-u kala*, *dâhili sur*, *sur içi*; kale dışı, *hârici sur*, *birûn-u varoş*, *taht‘el kal‘a*, *sur dışı*; kalenin içindeki alan, *sahn-ı hisar*; kale kapıları, *ebvâb-ı hısn*, *sur-u ebvâb*; kale duvarları, *hısn-ı cidar*, *kal‘a bedeni* şeklinde geçmektedir.

Vakfiyelerde bir tür kale olan *palanga* terimi ile de sıklıkla karşılaşılır. Bu terim, literatürdeki tanımlarda⁷⁰ “sadece savunma amaçlı oldukça basit yapı” gibi bir anlam ifade etse de, vakfiyelerdeki tanımlarından daha farklı bir anlam ifade ettiği, içerisinde câmi, han, ev gibi bazı binaların da yer aldığı, özenle inşa edilmiş daha kompleks bir yapı türü olduğu anlaşılmaktadır.

Havale:

Havâle Osmanlıcada ayrıca “*en üst noktaya yerleştirilmiş kule*” anlamına gelir. Havâle kuleleri hisarların yakınında üstün mukavemet sağlamak, ablukaya almak için inşa edilmiştir. Vakfiyelerde bir örnekte karşılaşılmıştır:

...Hacı Mansur bini Halef havalesidir haddi kblisi Reşidin canibi
bahrisine düşen mescid-i nur mukabilinde Bahri Nil-i mübareke müntehi
olur... H 1028 (M 1618)⁷¹

67 VGMA, 582-1: 2.2.

68 VGMA, 623: 62/67.

69 VGMA, 464: 34/63. (H 988 / M 1580)

70 Yunancada ağaç kütüğü ya da ağaç gövdesi anlamına gelen *Falanx*, *Falangos* kelimelerinden türeyen bir terimdir. Türkçede *palanga* şeklinde kullanılmıştır. Bu terim, etrafı ağaç kütüklerinden koruyucu bir çitle çevrili basit bir kaleyi ifade etmektedir. (Zıroevîç, 1987, 48-50.)

71 (VGMA, 573: 39/4).

SONUÇ

“Vakıf Medeniyeti”nde kurulan vakıfların çoğunda, vakfın kurucusu olan *vâkıf*, aynı zamanda bir *bânî*dir. Sanat Tarihi biliminde askeri, dinî, sivil mimârî başlıkları altında topladığımız, vakıf ıslahında *müessesat-ı hayriye* veya *âsâr-ı hayriyye*, *akâr-ı hayrat* olarak inşa edilen mescid, medrese, zâviye, hangâh, şifa-hâne, mektep, kütüp-hâne, çeşme, han, bedesten, kâr-hâne, hamam, kervansaray gibi yapıların hepsi günümüzde birer tarihi eser olup, korunması gerekli kültür varlıklarıdır.

Vakfiyelerde binalara verilen söz konusu sıfatların genellikle büyük bânilere ait yapılar tanımlanırken, bânisi olan padişahın veya hanım sultanın özelliklerini tanımlayan sıfatlar öne çıkarılmıştır. Bu sıfatlardan binaların üslubu, dönemi, yeni inşa mı, ihya mı edildiği, başka bir yapıdan mı dönüştürüldüğü, yapı elemanları ve malzemeleri, mâruz kaldığı afetler hakkında önemli ipuçları elde edilmektedir. Binalara ilişkin adlandırma ve sıfatlarda yıllar/yüzyıllar arasında bir ayırım gözlenememiştir. Her sıfat her dönemde kullanılmış olup, bazı binaların özellikleri, işlevleri dikkate alınarak bazı sıfatlar tercih edilmemiştir. Cami ve mescid gibi yapılarda istisnasız kullanılan “şer’if” terimi, hamamlar, sebiller, çeşmeler ve köprüler için kullanılmamıştır. Ancak “nev tarz”, “nevresm” terimleriyle daha çok Batılılaşmayla birlikte gelen mimârî akımların nitelendiği anlaşılmaktadır.

Vakfiyeler bu yapıların anlatımında, dönemin dil özellikleriyle *vakıf terminolojisi* şeklinde tanımlayabileceğimiz kendine özgü bir terminolojiyi de barındırırlar. Vakfiyeler, günümüzde yazılı belge olarak kendilerinin birer tarihi belge özelliği taşımalarının yanı sıra sanat tarihinin, mimarlığın birinci elden konusu olan bu yapıları her yönüyle bize tanıtır. İçlerin de barındırdıkları vakıf terminolojisi şeklinde tanımlayabileceğimiz ,dönemin dil özelliklerini içinde barındıran kendine özgü bir terminolojinin çözümlenmesiyle de insan yaşamında bir vâsıta olan mimârînin, gerek bânisi gerekse binaların o dönem insanının bakış açısından nasıl bir anlam ifade ettiğini anlamamıza aracılık etmiş olacaktırlar.

Vakfiyelerde; vakıf şemsiyesi altında gerçekleştirilen bu inşâi faaliyetin mihenk noktasını oluşturan *vâkıflar / bâniler ve binalar*, bilinenler dışında değişik isimler almışlar ve oldukça güzel vasıflarla tanımlanmışlardır. Her bir mimârî eserin adeta kişileştirilerek övülmesi ve yüceltilmesiyle geçmiş kültürümüzün inceliği de sergilenmiştir. Oldukça edebî bir dille kullanılan bu terim ve deyimlerden; yapıların planından başlayarak üslupları, ait oldukları uygarlık, yapıım teknik ve malzemeleri, o günkü durumları, bilinenin dışında aldıkları isimler hakkında günümüze ışık tutacak çok önemli bilgiler elde edilmektedir. Bu çalışmamızda odaklandığımız ve araştırmacılara sunduğumuz terim ve deyimler üzerinden düşünmek ve keşfetmek, umuyoruz ki, sanat tarihi ve mimarlık tarihi alanındaki araştırmacılara yeni bakış açıları kazandıracaktır.

Çizelge:1

adîmü'n-nazîr /eşi benzeri yok	ma'muren mevcut /bakımlı bir şekilde
ahsen ve dil-firîb /en güzel	mebânî/ binalar
âsâr-i atîka/eski eser	mebânî-i hayrat/hayrat binalar
âsâr-i celîle/ulu yüce eser	mebni/bina edilmiş
âsâr-i hasenât/iyilik binaları	metrûk/terk edilmiş
âsâr-i hayriye/hayır eserleri	mu'addel/tadil edilmiş
âsâr-i mergûbe/rağbet gören eserler	muhterik/yanmış
âsâr-ı müstahsene /iyilik eserleri	muattal ebniye/atıl bina
âsâr-i sâbîka/eski eserler	murabba atik fevkâni
bahîrû's-sena/övinülecek	murassasû'l-bünyan/kurşunla kaplı
bî-hemtâ /eşsiz	musakkafât /çatılı
binâ-i mezkûr/zikredilen bina	musakkafât-i akâr /çatılı binalar
bina kerde/ tarafından inşa edilen	musakkafât-i mebhûs/bahs edilen çatılı binalar
binâsı rengin/binası renkli	musakkafât-i mevkûfe/vakîf çatılı binalar
bî-nâzîr/eşsiz	müceddeden inşâ /yeniden inşa
buk'a/hayır mekânı	müessesat-ı hayriye/hayır müesseseleri
buk'a-i celîle/ulu yüce hayır mekânı	müesses'ül bünyan/tesis edilmiş binalar
buk'a-i meymüne /bereketli, uğurlu	mülâsik/bitişik
buk'a-i münîfe/âli, yüksek	mümehhedül-bünyan/tanzim ve tesviye olunmuş bina
bünyan/yapı, bina	mühnedim/yıkılmış
bünyâd /yapı, bina	müntemisü'l-bünyan/gizlenmiş, saklanmış bina
bünyân-i mersûsa/birbirine kurşun ve lehimle kenetlenmiş yapı	müşeyyed-ül bünyan/yüksek ve sağlam bina
cân-fezâ/gönüle ferahlık veren	râsih-ül bünyan/temeli sağlam bina
ebdâ'-i müstâhsenü't-tertib /dikkat çeken, herkesin beğendiği	refîû'l-kubab/kubeleri yüksek
ebniye/binalar	revnak efzâ/çok parlak, göz alıcı
ebniye-i atîka-i mevkûfe/eski vakîf binalar	sengin duvarlı/taş duvarlı
ebniye-i cesîme/büyük binalar	sun'î bedî/en güzel sanat
ebniye-i memlûke/mülk binalar	tahtânî/alt kat
ebniye-i meşrûha/anlatılmış, açıklanmış binalar	tarh-ı cedîd/yeni düzenlenmiş
ebniye-i mevcûde/mevcud binalar	tarh-ı endâz /düzenlenmiş
ebniye-i mezkûre/zikredilen binalar	tarh-ı zîba /güzel bir tarzda
ebniye-i mufassala /geniş binalar	tarz-ı nev-nakş/yeni üslupla süslü
ebniye-i muttasıla/birleşik binalar	taşdan mebni /aşdan yapılmış
ebniyye-i evkâf/vakîf binala	uslûbu mimârî/mimârî üslubu
ebniyye-i meberrât /iyilik binaları	üstûvar ve müşeyyed /sağlam, güvenilir
emâkin-i hayriyye/hayır mekânları	
esâs-i sengin /esası taş	
eser-i binâ/bina	
eser-i nev-tarz-ı cemil/güzel yeni üslupta inşa edilen	
fevkâni bina/iki kat	
kâbil-i intifâ /yaralanılması mümkün olmayan	
kâfir-i binâ/eski uygarlıklara ait bina	
kaviyyül-bünyan /sağlam bina	
kaviyyü'l-esas /temeli sağlam	
kehkeşan/samanyolu	
köhne ebniye/eski bina	

KAYNAKÇA

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

- (VGMA,623:62/67) VGMA,623:276/298.
(VGMA,634:120/25) VGMA,623:299/310.
VGMA, 38:87/3. VGMA,624:214/157.
VGMA, 464:34/63. VGMA,624:224/168.
VGMA,1431. VGMA,624:45/20.
VGMA,1629:1/1. VGMA,624:475/430.
VGMA,1640:1/1. VGMA,633:7/4.
VGMA,2113:179/32. VGMA,635:97/12.
VGMA,570:257/147. VGMA,639:1/1.
VGMA,572:134/53. VGMA,639:79/42.
VGMA,572:27/20. VGMA,641:50/1.
VGMA,572:27/20. VGMA,730:86/51.
VGMA,573:21/1. VGMA,732:74/59.
VGMA,575:82/46. VGMA,732:79.64.
VGMA,576:31/15. VGMA,734:333/164.
VGMA,582:1:2/2. VGMA,736:167/79.
VGMA,587:24/33. VGMA,739:6/4.
VGMA,590:105/98. VGMA,739:66/35.
VGMA,590:225/191. VGMA,740:405/158.
VGMA,592:76/71. VGMA,742:231/92.
VGMA,595:96/93. VGMA,743/:37/11.
VGMA,608/2:222/177. VGMA,743:239/83.
VGMA,610:11/22. VGMA,744:256/79.
VGMA,616:48/23. VGMA,747/:170/143.
VGMA,617:18/9. VGMA,747:481/315.

Araştırma ve Yayınlar

- Acun, H. (2009), Göynük Meryem Kadın Çeşmesi ve Bekâr (Girçık=Çıkçık=Gusül-hâne) Hamamı, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (14-16 Ekim 2009) Bildirileri*, 1-11, İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları.
- Akdağ, M. (1971), *Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi - II*, Ankara.
- Akgündüz, A. (2012), *İslam ve Osmanlı Hukuku Külliyyatı, Özel Hukuk 2, III*, İstanbul.
- Altun, A. (1982), *Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi, Atatürk'ün Doğumu'nun 100. Yılına Armağan-Kütahya*, İstanbul.
- Bayram, S. (2012), Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 81-115.
- Cantay, G. (1994), Türklerde Vakıf ve Taş Vakfiyeler, *XI. Vakıf Haftası Kitabı*, 147-162, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Çevrimli, N. (2014). Vakfiyelere Göre 15-19. Yüzyıllarda İstanbul'da Ev Tanımlarına İlişkin Bir Değerlendirme, *Turkish Studies*, 9/10, 315-333.
- İnalcık, H. (1964), The nature of traditional society, Turkey, (ed. : R. Warde ve D. Rustom), *Political Modernization in Japan and Turkey*, Princeton.
- Öztürk, N.(1997), Fatih Vakfiyelerinde Şehircilik, *II. Uluslararası İstanbul'un Fethi Sempozyumu, 31 Mayıs-1 Haziran 1997*, 167-176, İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Kanar, M. (2010), *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul.
- Pierce, L. (2011), *Harem-i Hümayun- Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*, (Çev. : Ayşe Berktaş), İstanbul.
- Şemseddin Sami, *Kamusu'ul Âlam*, 1317.
- Taşkın, Ü. (2008), Klasik Dönem Osmanlı Eğitim Kurumları, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/3, 343-366.

- Yüksel, H. (1990), *Osmanlı Sosyal ve Ekonomik Hayatında Vakıfların Rolü Üzerine Bir Araştırma (1585-1683)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, H. (1998), *Osmanlı Sosyal ve Ekonomik Hayatında Vakıfların Rolü (1585-1683)*, Sivas.
- Yediyıldız, B. (2003), *XVIII. Yüzyılda Türkiye’de Vakıf Müessesesi: Bir Sosyal Tarih İncelemesi*, Ankara.
- Zıroeviç, O. (1987), Palanga, *Tarih ve Toplum Dergisi*, 44, Ağustos, 48-50.

KARAMANLILARIN SOY KÜTÜKLERİ: KARAMANLİCA (*GREK HARFLİ TÜRKÇE*) KİTABELİ MEZAR TAŞLARI



THE PEDIGREES OF KARAMANIDS: GRAVE STONES WITH EPITAPHS IN KARAMANLİDİKA (WRITTEN WITH GREEK LETTERS)

Cemal EKİN*

Özet

Osmanlı Dönemi'nde Ortodoksların Türkçe'den başka dil bilmeyenlerine Karamanlı, konuştuıkları dile de Karamanlîca denirdi. Karamanlılar, Lozan Mübadelesi kapsamında yaşadıkları bölgelerden Yunanistan'a gönderildiler. Yunanistan'a giderken yanlarında maddi taşınurlarla birlikte kiliselerin taşınabilir kutsallarını da götürdüler. Ancak mezarları anavatanlarında kaldı. Karamanlılardan günümüze gelebilen az sayıdaki bu mezar taşları hem ilgisizlik hem de günümüze yansıyan XV. yy.'ın "millet sistemi" bakış açılarıyla yok sayılmış, kapsamlı bir çalışmaya konu edilmemiştir. Bu çalışmamızda hızla yok olan, sanat ve kültür tarihçiliği açısından oldukça önemli Karamanlîca kitabeli mezar taşlarının form, malzeme ve süsleme özellikleriyle tanıtılması, dönemi içerisindeki yerlerinin vurgulanması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Dönemi, Karamanlîca, Karamanlılar, kitabe, mezar taşı

Abstract

In the Ottoman Period, Orthodox people speaking no language other than Turkish used to be called Karamanids and the language used to be called Karamanlidika. The Karamanids, during Lausanne population exchange, were sent to Greece from the region they were living in. While moving to Greece, those people took their movable properties and enshrined properties of the churches with them. The most vulnerable of those considered as their immovable cultural assets left in their homeland were the graveyards of their ancestors. Those very few number of Karamanids grave stones considered as pedigrees surviving until today were neglected due to both ignorance and "nation system" of the 15th century of which the effects reach the present day and were not part of a comprehensive work. In this study, it is aimed to introduce grave stones, which are of utmost importance in terms of Art and Culture Historiography, written in Karamanlidika with their forms, ingredients and ornamentation and to underline their roles in the period

Key Words: Ottoman period, Karamanlidika, Karamanids, epitaph, grave stones

* Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi, İskilip MYO, Mimari Restorasyon Programı.

ORCID ID: 0000-0001-7059-2273 ♦ E-mail: cemal_ekin@myynet.com

Bu makale Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda (21.10.2015, Manisa) bildiri olarak sunulmuş fakat yayına gönderilmemiştir.

Karamanlılardan günümüze gelebilen az sayıdaki mezar taşları bugüne kadar hem ilgisizlik hem de günümüze yansıyan *XV. yüzyılın millet sistemi* bakış açılarıyla yok sayılmış,¹ kapsamlı bir çalışmaya konu edilmemişti. *Kerçi Rum isek de Rumca pilmez Türkçe söyleriz. / Ne Türkçe yazar okuruz, ne de Rumca söyleriz. / Öyle bir mahludi hatt-ı tarikatımız vardır ki / Hurufumuz Yunanice, Türkçe meram eyleriz.*² diyerek ruh hallerini açıklayan Karamanlılar'ın, Anadolu'da taşlarda bıraktıkları izlere geçmeden önce kısaca *Karamanlıca / Karamanlılar* adlandırmalarının köklerini açıklamak gerekecektir.

1. *Karamanlılar / Karamanlıca Adlandırmaları*³

Ortodoks Hristiyanların Türkçe konuşanları “Karamanlı”, konuştıkları ve yazı dili olarak kullandıkları dil *Karamanlıca*, *Karamanlı Türkçesi*, *Karaman Türkçesi* ya da kendi tanımları ile *Yavan Türkçe* olarak adlandırılmıştır.⁴ Karamanlılardan ilk defa bahseden kişi 1553-1555 tarihleri arasında İstanbul'dan Amasya'ya kadar giden Alman seyyah Hans Dernschwam'dır. Dernschwam, İstanbul Yedikule yakınlarındaki bir mahallede “Karamanos” denilen insanların oturduğunu, bunların Karaman'dan getirildiğini yazmaktadır. Semavi Eyice'ye göre, dilleri gibi bazen adları da Türkçe olan bu Ortodokslara Orta Anadolu'nun Karaman yöresinde rastlandığından, *Karamanlı Rumlar* adı verilmektedir.⁵ Böylece, Karamanoğlu Beyliği'nin topraklarında yaşayıp Türkçe konuşan bu Ortodoks topluluğun adlandırılmasının, mevcut kaynaklara göre coğrafi bir temele dayandığını söyleyebiliriz.

1 Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altında bulunan toplulukların din ya da mezhep esasına göre örgütlenip yönetilmesine “millet sistemi” denilmiştir. (Eryılmaz, 1996, 17; Adıyke, 1999, 255-261.) Millet sistemindeki “millet” kelimesi belirli bir sözü veya vahiy kitabını kabul eden topluluklar için kullanılmış ve “millet sistemi” her milletin mensup olduğu dinin hükümleri dikkate alınarak gruplanmıştır. (Gök, 2001, 101-108.) Osmanlı'da millet sistemi, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra Ortodoks Patriği atayarak işlerinde ve dinî konularda Ortodokslara geniş özerklik vermesiyle başlar. (Özdemir, 1999, 220-230.) Buna göre Osmanlı *millet sistemi*, etnik (kavmî) ve lisan aidiyetine göre değil, din ve mezhep aidiyetine dayanmaktadır. (Ortaylı 2002, 218.) Karamanlılar da Ortodoks Hristiyan olmaları nedeniyle Rum Milleti sistemine tabi tutulmuştur.

2 Salaville, Sévérien ve Dallegio, 1974, 306; Anhegger, 1979 – 1980.

3 Öncelikle belirtilmesi gereken bir husus söz konusudur: Kitabeler tanıtılırken, dilbilimci olmadığımızdan, bu çalışmadan filolojik bir inceleme beklenmemelidir. Fakat incelediğimiz onlarca Karamanlıca kitabede kullanılan Türkçe'nin özellikle Orta Anadolu ağzı ile uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, araştırmacılarca yapılan dil incelemesi çalışmalarında da dile getirilmiştir. (Bk. Çakmak, 2012; Demir, 2008; Kahya, 2003; Kahya, 2008; Kahya, 2009 ve Kahya, 2012.) Fakat burada en dikkate değer durum Karamanlıca'yı ölçünlü Türkçe ile karşılaştırma hatasıdır. Oysa doğru yaklaşım Karamanlıca'yı ancak yaşadıkları bölgedeki komşu bir Müslüman Türk köyündeki ağızla karşılaştırmak olmalıdır.

4 Anzerlioğlu, 2003 ve 2009.

5 Dernschwam, 1992, 78; Eyice, 1962, 102.

Karamanlılar, Anadolu'nun iç ve güney kesimi ile Karadeniz Bölgesi, Balkanlar ve Kırım'da yaşamışlardır.⁶ Karamanlıların etnik kökenleri konusunda bugüne kadar iki görüş geliştirilmiştir. Birinci görüşe göre Karamanlılar, Yunan asıllıdır fakat Türklerin Anadolu'ya hakim olmalarından sonra Yunanca konuşanlardan ayrı kalanlar, egemen unsurun etkisiyle Türkleşmişlerdir.⁷ İkinci görüşe göre Karamanlılar, Malazgirt Savaşı öncesinde Balkanlara ve Anadolu'ya yerleşen, XI. yy.'da Bizans ordusunda paralı asker olan Türk boylarının bakiyeleri olmalıdırlar. Dillerini kaybetmeyen bu Türk boyları, çeşitli etkilerle, zamanla Hıristiyanlaştılar.⁸ V. yy. ile birlikte İç Asya'ya yönelik Hıristiyanlık faaliyetleri sonucu birçok Türk-Moğol boyunun Hıristiyanlığı benimsediği, bugün kabul görmüş bir görüştür.⁹ İç Asya'dan batıya doğru gerçekleşen göçlerle Karadeniz'in kuzeyinden Balkanlara inen Bulgar, Peçenek, Uz ve Kuman gibi Türk boyları Bizans'ın etkisiyle zaman içerisinde Hıristiyanlaşmıştır. Hıristiyanlaşan bu Türk boyları, paralı asker olarak (özellikle Peçenek, Kıpçak ve Kuman Türkleri) Malazgirt ve Miryakefalon savaşları ile Haçlı Seferleri'nde Bizans ordu sisteminde yer almışlardır. Önceleri Fars ve Araplara karşı, daha sonra ise Selçuklu Türklerine karşı Bizans sınırlarını korumaları amacıyla Anadolu'nun çeşitli yerlerine -özellikle Kapadokya bölgesine- yerleştirilen bu Türk askerleri arasında Anadolu Selçuklularından da katılanlar olmuştur.¹⁰ Türkopoller¹¹ olarak adlandırılan bu Türklerin¹² Bizans İmparatorluğu'ndaki en çarpıcı örneğini Anadolu Selçuklu Sultanı II. İzzeddin Keykavus'un (1269) ailesi ve maiyetindeki askerlerle birlikte Bizans topraklarına sığınmaları ve sonrasında yaşanan gelişmeler oluşturmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde 'Rum Milleti' bünyesine dahil edilen Karamanlı Ortodokslardan bir grup, Milli Mücadele Dönemi'nde Türk olduklarını dile getirmiş, Kayseri Zincidere'de bağımsız bir Türk Ortodoks Patrikhanesi kurarak Ankara Hükümetinin yanında yer almışlardır.¹³ Ancak, yaşanan siyasi gelişmeler çerçevesinde Türkiye ile Yunanistan arasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesine dahil edilen Karamanlılar, Ortodoks olmaları nedeniyle Yunanistan'a gönderilmişlerdir.¹⁴

6 Eckmann, 1988, 89.

7 Balta, 1990.

8 Anzerlioğlu, 2003, 136; Kahya, 2008, 133.

9 Anzerlioğlu, 2003.

10 Anzerlioğlu, 2003.

11 Yunanlı tarihçi Alexios G. C. Savvides, "*Ekkhristianismenoi Tourkofônoi Misthoforoï sta Vyzantina kai sta Latinika Strateumata tês Anatolês*" başlıklı makalesinde "Tourkopouloi" kelimesinin Bizans ordusundaki Türklerden oluşan askerî birlik kullanıldığını ve bu birliğin XI. yüzyılın sonlarından başlayarak özellikle XIII ve XIV. yüzyıllarda Bizans ve Doğulu Frenk kuvvetlerinde paralı askerlik yapan Turan kökenli ve Müslüman iken Hıristiyanlaştırılmış Türklerden ve bunların Grek kadınlarla olan evliliklerinden doğan çocuklarından oluştuğunu ifade etmektedir.

12 Göksu, 2008, 116.

13 Anadolu'da Ortodoksluk Sadası, 1923, 1'den akt.: Cihangir, 1996, 29-33 ve Özkan, 2003, 97.

14 Zincidere'de kurulan Türk Ortodoks Patrikhanesi'nin çıkardığı 7 Kanun-u sani (Ocak) 1923 tarihli "Anadolu'da Ortodoks Sadası" adlı gazetede (Mübadele Sözleşmesi'nin imzalanmasından

Osmanlı arşivinde Karamanlılar; *Zimmiyan-i Karaman, Karamanyan, Karamanî* ve *Karamanos* gibi adlarla vurgulanmaktadır.¹⁵ Böylece bu adlandırmalarla Karamanlıların hem diğer Ortodokslardan (Grek, Bulgar, Süryani, Arnavut), hem de Müslüman Türklere farklılıkları tanımlanmış olmaktadır. Balta'ya göre bu durumun özeti şöyledir: “*Hıristiyan olmaları ile Müslümanlardan, Ortodokslukları ile Katolik ve Protestanlardan, Anadolu olmaları ve Yunanca bilmemeleri ile de Yunanistanlılardan ayrılırlar.*”¹⁶

Karamanlca metinlere ilk olarak İstanbul'un fethinden sonra rastlanmaktadır.¹⁷ Eldeki ilk Karamanlca kitap ise 1584 tarihli *Gülzar-ı İman-ı Mesîhi* adlı bir din kitabıdır. Daha sonra, 1935 yılına değin İstanbul, Atina, Venedik ve Kıbrıs gibi yerlerde yüzlerce Karamanlca kitap yayımlanmıştır. Çoğu dini içerikli ve Yunancadan tercüme olan bu

önce) “Anadolu Türktür” başlıklı yazıda: “*İşte irken, lisanen, adeten Türk, diyaneten Ortodoks olan biz Türk Ortodoksların Türklüğünden hiçbir kimsede istibah edemeyeceğinden, gerek ekalliyet, gerek mübadele hususâtının bizlere şümülü olamayacağı emri tabii bulunduğunu Avrupa bilmelidir.*” denilmektedir. İsmet Paşa'nın Konferansta beyan ettiği Türk Ortodoksların kendilerini Müslümanlardan ayrı görmeyip farklı bir uygulama istemedikleri ve hatta kendilerini azınlık dahi kabul etmedikleri gerçeğini bir kez daha vurgulamakta ve imzalanacak olan mübadele antlaşmasının kendilerini kapsamayacağını dile getirmektedirler. (Anzerlioğlu, 2009, 335.) 31 Aralık 1922 tarihinde İsmet Paşa, Lord Curzon'a verdiği bir cevapta: “Türk Ortodokslarına gelince, bunlar herhangi bir konuda Müslüman yurttaşlarının yararlandığı işlemde başka türlü bir işlem görmeyi hiçbir vakit istememişlerdir; böyle bir istek ileri sürmeleri de asla beklenmeyecek bir şeydir.” demektedir. (Jaschke, 1964, 114-115.) Ancak Lozan'da, Türkçe konuşan ve Türk Ortodoks olarak adlandırılanların Anadolu'da kalabileceği ihtimali üzerinde durulmuşsa da bu durum uygulamada gerçekleşmemiştir. (Anzerlioğlu, 2009, 336.) Milliyetin değil dini inancın dikkate alındığı Lozan Antlaşması'nın gereği olarak Türk Ortodoksları da mübadelede dahil edilmişlerdir. Türk Ortodoks Kilisesi Meclis-i Muhtelit Daimi Azası ve Katib-i Umumi *İstimat Zihni* bu durumu şöyle belirtecektir: “...ana toprakları(ndan) başka...külliyen yabancı ve ahlak ve (adetlerine) lisan(larına) gayri muvafık muhitlerde” yaşamak üzere Yunanistan'a gönderilmişlerdir. (Anzerlioğlu, 2009, 337)

15 Balta, 1990, 84.

16 Balta, 1990, 19.

17 Talat Tekin'e göre (1997:107) ; “*Osmanlıca'nın veya Türkiye Türkçesinin Grek alfabesiyle yazılmış en eski örnekleri 16. yüzyıla aittir. Grek harfleri ile yazılmış en eski Osmanlıca (Türkçe) metin İstanbul patriği ünlü Gennadios Scholarios'un Fatih Sultan Mehmed'in emri üzerine hazırlanmış olduğu Hıristiyan İtikatnamesidir. Patrik Gennadios'un bu itikatnamenin Grekçe metnini 1455 veya 1456 yılı başlarında hazırladığı biliniyor. Bu İtikatname Verroria (Karaferye) kadısı Ahmed tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Daha sonra Arap harfli Türkçe İtikatname çevirisi Grek harfleri ile de yazılmıştır. Grek harfli bu Türkçe İtikatnameyi kimin nerede hazırladığı bilinmiyor. Ancak, Avrupa bilim çevreleri bu eserden hemen haberdar olmuş ve Martin Crusius bu metni Latin harfli yazıçevrimi ile birlikte 1584'te yayımlamıştır: Turcograeciae libri octo (Basel 1584), II. Kitap, s. 107-119. Macar Türkologlarından Tibor Halasi Kun da Grek harfli bu Türkçe İtikatnameyi dil bakımından incelemiş, Grekçe ve Latin yazıçevrimindeki hataları düzelterek eseri Macarcaya çevirmiştir (bkz. Tibor Halasi Kun, Gennadios török hitvallasa, KCsA I, Ek cilt, Budapeşte 1936, s. 139-247).”*

kitaplar standart Osmanlı Türkçesi ile değil mahallî Karamanlı ağzı ile yazılmıştır.¹⁸ Karamanlılar, konuşma dilleri olan Türkçeyi, Rum Okulları'nda öğrendikleri¹⁹ Grek harflerini kullanarak yazı diline de dökmeyi becermişler, günümüze, asıl konumuz olan mezar taşlarına ait kitabelerin yanı sıra, konut, kilise, çeşme ve hamam kitabeleri ile 752 basılı yayın (dergi, gazete, kitap, broşür), tiyatro bileti, mühür, senet-diploma vb. basılı evrak bırakmışlardır.²⁰

2. Karamanlıca Kitabeler Hakkında Yapılmış Çalışmalar

Karamanlıca kitabeler hakkında en erken tarihli çalışma olan Jerphanion'un 1928 tarihli çalışmasında günümüzde Ankara Roma Hamamı Müzesi'nde bulunan, bizim de bu çalışmamızda ayrıntılı tanıtacağımız tek Karamanlıca mezar taşı yer almaktadır. (Bk. *Fotoğraf 8*) Ancak anılan mezar taşının transkripsiyonunu veren Jerphanion, bunun mezar taşı olamayacağını öne sürmüştür.²¹

İkinci çalışma Reşat Ekrem Koçu'ya aittir. Balıklı Rum Manastırı avlusunda bulunan mezar taşlarından, başına şenlik fişeğinin isabeti nedeniyle kazara ölen, Niğde sancağından Prodromos'a ait 1886 tarihli bir mezar taşı, 1948 tarihinde yayınlanmıştır.²²

18 Eckmann, 1988, 89-90; Tekin, 1997, 107-108; Eyice, 1962, 373.

19 Gerek Evangelia Balta ile görüşmemizden gerekse araştırmalarımızdan 1453 sonrası Fatih Sultan Mehmed'in Rumlara tanıdığı haklar kapsamında başlangıçta kiliselere bağlı veren cemaat okulları XIX. yy.'dan itibaren Rum Okullarının kurulması ile kurumsallaştığı anlaşılmaktadır.

20 Bugüne kadarki araştırmalarımızla, çoğunluğu Kayseri, Niğde ve Nevşehir'de, bir kısmı da Konya, Isparta, İstanbul ve Antalya'da olmak üzere, Karamanlıca kitabeli 22 Kilise, 3 hamam, 3 çeşme, onlarca konut ve mezar taşına ulaşılmıştır.

Karamanlılara ait mimari eserler şimdiye kadar yapılan yayınlarda Rum yapıları olarak değerlendirilmiş, bu durum Karamanlıca (Grek Harfli Türkçe) kitabeli eserlerin tanıtımını sınırlayarak dildeki farklılık başta olmak üzere görmezden gelinmesine neden olmuştur. (Bugüne kadar gerek Kapadokya, gerek bölge dışında kilise ve gayrimüslim mezar taşları hatta konutlardaki Karamanlıca kitabeler ya görmezden gelinerek 'Rum kilisesi, Rum mezar taşı' olarak tanımlanmış ya da Rum yapıları başlığı içinde Karamanlıca kitabeli olduğunun vurgulanması dışında ayrıntıya gidilmemiştir. Kapadokya bölgesi Rum Kiliseleri, Kayseri, Niğde, Nevşehir Rum Kiliseleri vb.) Fakat hem çalışma alanının genişliği hem de bulunan eserlerin çokluğu daha geniş bir çalışmayı gerektirdiğinden sınırlamaya gidilmiştir. Bu çalışmamızda İstanbul Balıklı Rum Manastırı, Manisa-Kula, Niğde, Antalya-Alanya, Mersin-Silifke, Ankara ve Yunanistan-Selânik-Giannitsa'da (Yenice) tespit ettiğimiz mezar taşlarından benzer özellikler taşıyanlar çalışma kapsamına alınmış, diğer örnekler il ve bölge ölçeğinde planladığımız sonraki çalışmalara bırakılmıştır. (Anılan yerleşimler dışında Isparta, Tokat, Manisa-Alaşehir ve Kayseri'de belirlediğimiz mezar taşları sonraki çalışmalarımızın konusu olacak, yeni tespitlerle de zenginleştirilerek yayınlanacaktır.)

21 Bk. Jerphanion 1928, 292-93. [Jerphanion'un; "İa dost bana ziyaretemi geldin, Hac? Ben de geli(m) Pavle. Ka.Ak.De..." şeklindeki kendi çevirisini hem "...Bendegilin Pavli..." olarak yapmayı hem de iki kişinin konuşması olarak yorumlayarak mezar taşı olamayacağını düşünmüştür. Bize göre ise mezarına gelecek ziyaretçiyi karşılama anlamından dolayı mezar taşıdır.]

22 Bk. Koçu, 1948, 5.

Bu yayını, Anastaios Iordanoglou'nun 1978 yılında yayınlanan, İznik'te bulunan Karamanlıca mezar kitabesini ele alan çalışması ile Eyice'nin *Anadolu'da Karamanlıca Kitabeler* ve *Anadolu'da Karamanlıca Kitabeler II* adlı çalışmaları izler.²³

Başkan'ın *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları* adlı kitabı bu alanda Karamanoğullarının Konya'daki izlerini tespiti açısından önemli bir çalışmadır. Ancak bu çalışmaya konu olan eserlerin tarihi dönemleri (1267-1508), tipolojileri [Sandukalı (22 adet), baş (7 adet) ve ayak taşı (3 adet)] ve bitkisel motifleri (Palmet, nar, hatayi, kandil ve rozet motifleri) ile çalışmamızdaki mezar taşları arasında benzerlik bulunmamaktadır. Ancak bu çalışmanın 1, 15, 22 ve 25 katalog numaralı mezar taşlarındaki zencirek motifinin (üsluplaştırılmış saç örgüsü) çalışmamızın 5 numaralı fotoğraftaki örneğimizde görülmesi bu motifin süreğini vermesi açısından dikkate değerdir.

Bahsi geçen ilk üç çalışmada birer mezar taşı, Eyice'nin birbirini tamamlayan çalışmalarında ise Karamanlıca çeşme, kilise ve mezar taşı kitabeleri ile Karamanlıca yazılı bakır sahan yer almaktadır. Sadece Karamanlıca kitabeli mezar taşları hakkında bugüne kadar yapılan tek bir Sanat Tarihi çalışması bulunmaktadır.²⁴ Kula'da bulunan Meryem Ana Kilisesi'nin avlusundaki Karamanlıca kitabeli 12 mezar taşının çalışıldığı bu eserde, Kula yerleşimi, Karamanlılar ve Karamanlıca üzerinde durulduktan sonra bu mezar taşları kronolojik sıra dikkate alınarak biçim, yazı ve süsleme nitelikleriyle tanıtılmıştır. Bu çalışmalardaki kitabelere değerlendirme bölümümüzde değinilecektir.

Demirci, 2014'de yayınladığı "İsparta'da Bulunan Beş Karamanlıca Kitabesinin İncelenmesi" adlı çalışmasında, 3 mezar taşı, 1 kilise kitabesi ile 1 konut kitabesini ele almaktadır. Araştırmacı, çalışmasında Karamanlı Rumlarının Kimlikleri, Karamanlı Rum Yerleşimleri, Karamanlı Türkçesi ve Okunuş Biçimleri ile Kitabelerin Açıklaması başlıklarında İsparta'daki Karamanlıca kitabeleri incelemektedir.

3. Karamanlıca Kitabeli Mezar Taşları

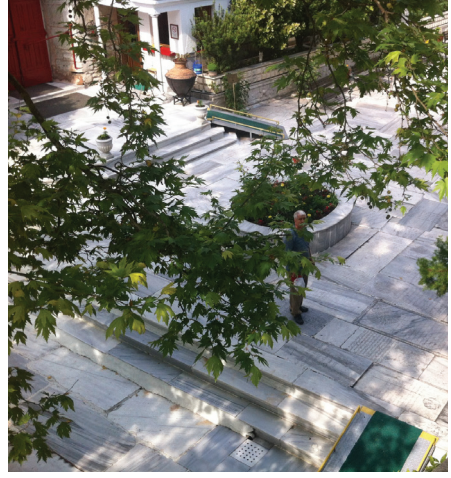
İstanbul Balıklı Rum Manastırı'na ait Silivrikapı Panagia Kilisesi'nin (Balıklı Ayazması) avlusunda zemin döşemesi olarak kullanılan Grekçe ve Karamanlıca kitabeli onlarca mezar taşı bulunmaktadır. Bu mezar taşları muhtemelen, mübadeleden sonra (1923 sonrası) –kilisenin narteksinin kuzey nef hizasındaki girişinin üstünde yer alan ve beyaz mermerden yapılmış madalyon biçimli, 1933 tarihini belirten onarım kitabesini de dikkate alırsak– çevredeki Ortodoks mezarlıkların tahrip edilmesinden arta kalanlar buraya getirilerek kilise avlusuna döşeme taşı olarak yerleştirilmiştir. (*Fot. 1*) Buradaki mezar taşlarından 12 tanesi Karamanlıcadır. İleride toplu halde yayınlamayı düşündüğümüz bu mezar taşlarından diğerlerine göre daha iyi durumdaki iki örnek bu çalışmamızın kapsamında olacaktır. Bunlardan Karamanlıca kitabeli mezar taşları içinde Karamanlıca alfabenin en net anlaşılabilirliği ve süslemesiz yalın örneği olan ilk örneğimiz, dikdört-

23 Bk. Iordanoglou, 1978, 185-191; Eyice, 1979, 25-56; Eyice, 1980, 684-696.

24 Bk. Bozer ve Sunay, 2016.

gen formdaki mermer mezar taşıdır.²⁵ Niğdeli olan ve 21 Temmuz 1897 yılında vefat eden Violem adlı kadına ait bu mezar taşının alt kısmı daha geniş olmak üzere yüzey üç parça olarak tasarlanmıştır. Ortada yer alan, tamamı büyük harften oluşan altı satırlık Karamanlıca metnin alt ve üst kısmı boş bırakılmıştır. (Fot. 2) Transliterasyonu şöyledir:

BU MEZARTA SAKİN
NİĞDE KARYESİNTEN İLO
SONLU MEYHANECİ SAV
VA ZEVCESİ HACI VİOLEEM
YIATIOR ALLAH RAHMET
EİLESİN 1897 ΙΟΥΛΙΟΣ 21²⁶



Fot. 1: Balıklı Rum Manastırı avlusu.

Balıklı Rum Manastırı avlusunda bulunan ve mermerden yapılmış ikinci mezar taşı, 28 Temmuz 1833 yılında vefat eden Lazaros'a aittir.²⁷ (Fot. 3) Mezar taşının üst kısmının ekseninde, alçak kabartma tekniğinde yapılmış yatay oval çerçevenin içinde, yuvasında bir güvercin figürü yer almaktadır. Kanatlarını iki yana yarım açmış ve ayaklarının altında birer yumurta olan güvercinin gaga kısmı kısmen deforme olmuştur. Bu düzenlemenin hemen altında sekiz satırlık Karamanlıca yazı, büyük ve küçük harfle karışık yazılmıştır. Mezar taşının ortasında biten yazı kuşağının



Fot. 2: Violem'in mezar taşı.

25 Ölçüleri: 165 x 70 x 7 cm. (Yükseklik x Genişlik x Kalınlık)

26 **Günümüz Türkçesiyle:** BU MEZARTA YATAN / NİĞDE KÖYÜ İLO / SONLU (Küçükköy) MEYHANECİ SAV / VA (nın) KARISI HACI VİOLEEM / YATIYOR ALLAH RAHMET / EYLESİN 1897 TEMMUZ 21.

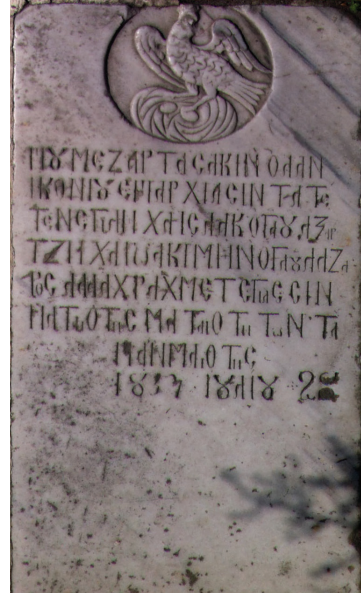
İlo/Son olarak bahsi geçen, Niğde merkez köyü olan yerleşimin yeni adı Küçükköy'dür. Hüseyinklioğlu ve Arslan: "*İloson*, çeşitli kaynak ve haritalarda *İlisun*, *İlimason*, *İlosou*, *İylusun* ve *İloson* şeklinde farklı telaffuzlarla karşımıza çıkmıştır." demektedir. (Bk. Hüseyinklioğlu ve Arslan, 2009, 305-306.)

Yunanca Temmuz ayının karşılığı olan ΙΟΥΛΙΟΣ sözcüğünü yazılmış olduğu gibi aktardık.

27 Ölçüleri: 157 x 62 x 5 cm.

bitiminden sonraki alt kısım boş bırakılmıştır. Transliterasyonu şöyledir:

*Bu MEZARTa SaKİN OLAN
İKONİU EPİARHİASİNTa Te
TeNEGİLİN Ha(cı) İSAKOĞLU ASır
CI(?) HaG?saKİMİN OĞlu laZa
RoS, allaH RaHMET EYİLESİN
(Yunanca dua)
(Yunanca dua)
1833 İuliu 28²⁸*



Fot. 3: Lazaros'un mezar taşı.

Manisa'nın Kula ilçesi, Karamanlıca kitabelerin çokluğu açısından zengin bir bölgedir. Daha önce Kula Meryem Ana Kilisesi avlusunda toplanan mezar taşları yukarıda da değindiğimiz gibi yakın dönemde yayınlanmıştır.²⁹ Kısa bir süre önce bölgede yaptığımız araştırmalarda Kula Ayakkabıcılar Sitesi'nin yakınlarında yer alan ve Kula Belediyesi'ne ait Yediemin Deposu olan açık alanda çok sayıda Karamanlıca, Grekçe ve Osmanlıca kitabeli mezar taşları tespit ettik. Bu mezar taşlarından Karamanlıca olanları arasından dikkate değer bulduğumuz iki tanesini tanıtacağız.

İlki 16 Şubat 1862 yılında genç yaşta vefat eden Angelina'ya aittir.³⁰ (Fot. 4) On iki satırlık, tamamı büyük harfli Karamanlıca yazı, son satırdan itibaren diyagonal olarak kırkıktır. Gerek kırık nedeniyle, gerekse son iki satır beton harç kalıntılarının da yüzeyde bulunmasından okunamamıştır. Beton harç kalıntısının diğer örneklerde de görülmesi, hatta bazı mezar taşlarının getirildiği yerden beton zemine tutturularak dikildiğini belli eden beton parçalar, bulunulan yere getirilmeden önce geçirilen onarımı göstermektedir. Enine dikdörtgen formdaki mermer taşın dış hatlarına uygun olarak kazıma tekniği ile hazırlanan çerçeve üstten beşinci sıradaki yazıdan itibaren her iki yönden çeyrek daire biçiminde içbükey olarak içeri kıvrıldıktan sonra üstten yazıları içine alacak bir kemere dönüştürülmüştür. Bu kemerin aynı formda üst çizgisiyle kemer kalınlığı oluşturulmuş, bu çizgiler yarım daireyi tamamlayan uçlarıyla kemer hattını devam ettiren çizgilerle birleştirilmiştir. Başka süslemesi bulunmayan taşın transliterasyonu şöyledir:

28 **Günümüz Türkçesi:** Bu MEZARDA YATAN / KONYA VİLAYETİNDEN TE / TENE(LERİN) HA(cı) İSAKOĞLU HASİR / CI ...HAG?SAKİMİN OĞLU LAZA / ROS, ALLAH RAHMET EYLESİN / (Yunanca dua...)/ (Yunanca dua...)/ 28 TEMMUZ 1833.

29 Bk. Bozer ve Sunay, 2016.

30 Ölçüleri: 52 x 62 x 5 cm.

1862

FEVRUARİU 16

HACI YUANİ OĞLU --- NIN

KIZI RAHMETLÜ ANGELİNA

----- DİRDİNE DİRMEN

TABİBİ HAVACIKİAN

KÜLMEDİ KÜLZARİ ALEMDE OLNEFESTE

CIVAN ----- DRİNDEN UTANCIN ÇARHI

FELEK HEMAN SERVE GENZERKEN

----- MIYASINDA VERDİ CAN -K

31

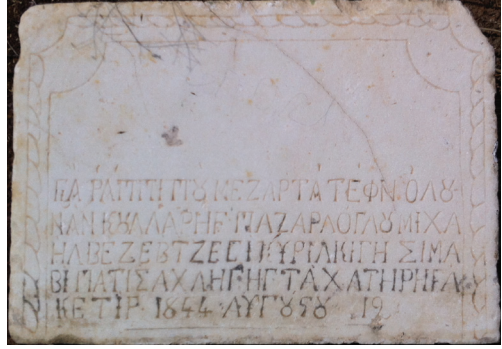
Kula Belediyesi Yediemin Deposu'nda bulunan mermerden yapılmış beş satırlık kitabesi olan enine dikdörtgen formdaki ikinci mezar taşı Bazaraoğlu Mihail ve eşine aittir.³² (Fot. 5) 12 Ağustos 1844 olan ölüm tarihinin iki kişiden hangisine ait olduğu belirtilmediğinden burada farklı yorumlara gidilebilir. Fakat ölüm tarihinin tek olması, yazı karakterinin tek elden aynı dönemde yazıldığına belli olması mezar taşının her ikisinin de ölümünden sonra yapıldığı ihtimalini güçlendirmektedir. Kula'daki ilk örnek ile yakın ölçülerdeki bu mezar taşı, sağ üst köşesindeki küçük kırık dışında sağlamdır. Taşın her iki yanını ve üst kenarını kazıma tekniği ile yapılmış, üsluplaştırılmış zincir formu bordür dolaşmaktadır. Bu düzenleme her iki köşede tek çizgiye dönüştürülerek içbükey çeyrek daire halini almıştır. Taşın ortasından aşağıya doğru devam eden beş satırlık yazı kuşağının üstü süslemesizdir. Bu yazı kuşağını köşeleri iç bükey olarak yuvarlatılmış ince bir çizgi çerçevelemektedir. Alt kısımda ise yazının bitiminden sonra sadece tarih kısmının altı ince bir çizgi halinde kazınmıştır. Kısa bir tanıtım ve tarihten oluşan yazıtın transliterasyonu aşağıdaki gibidir.

YA RABİ BU MEZARDA DEFN OLU-
KULLARIN BAZARAOĞLU MİHA
İL VE ZEVCESİ KURİLKİNİ SİMA
Vİ PADİŞAHLIĞINDA HATIRINA
GETİR 1844 AUGUSU 12³³

31 **Günümüz Türkçesi:** 1862 / 16 ŞUBAT / HACI YUANİN'İN OĞLU --- NIN / KIZI RAHMETLİ ANGELİNA / ----- DİRDİNE ÇARE / DOKTORU HAVACIKİAN / GÜL BAHÇESİ BU ALEMDE SON NEFESTE GÜLMEDİ / GENÇ -----DRİNDEN UTANCIN ÇARKI / FELEK HEMEN SERVE (hizmetkar) GEZERKEN / ----- MIYASINDA CAN VERDİ -K / ----- / -----

32 Ölçüleri: 44,5 x 62 x 8 cm.

33 **Günümüz Türkçesi:** YA RABBİ BU MEZARDA YATAN / KULLARIN BAZARAOĞLU MİHA / İL VE KARISI KURİLKİNİ GÖKTEKİ / PADİŞAHLIĞINDA HATIRLA / 12 AĞUSTOS 1844



▲ Fot. 5: Bazaraoğlu Mihail ve zevcesinin mezar taşı.

◀ Fot. 4: Angelina'nın mezar taşı.

Niğde Müzesi'ndeki Karamanlıca kitabeli mezar taşı³⁴ ise müzenin kurucusu, Öğretmen Kemal Kiper tarafından 1940 yılında Niğde'nin Kayabaşı mahallesinde bulunarak müzeye getirilmiştir.³⁵ 23 Haziran 1894 tarihinde genç yaşta vefat eden Maria Gregoriu'e ait bu mermer mezar taşı dikdörtgen formdadır.³⁶ (Fot. 6, 7.) İki bölüm olarak düzenlenmiş mezar taşının üst bölümünde yüksek kabartma tekniği ile yapılmış figürlü sahne düzenlemesi, altta ise 12 satırlık küçük harfli Karamanlıca yazı yer almaktadır. Üst kısımdaki sahnenin merkezinde yer alan ve bulut kümesinin üstünde diz çökmüş vaziyette, başı haleli melek figürü ile genç yaşında ölen kişinin günahsızlığı vurgulanmıştır. Melek sol eliyle Yunanca yazılı fermanı tutarken,³⁷ sağ eliyle üzüntülü halini vurgular biçimde yüzünün sağ yanını tutmakta, dirseğiyle de sağındaki lahite yaslanmaktadır. Bu lahitin üst kısmında yüksek kabartmalı profilli haç (Latin Haçı) üstten yarım daire formunda vefat edenin adının bulunduğu yazı kuşağı ile çevrelenmiştir.³⁸ Bu sahnenin altında yer alan 12 satırlık aruz vezinli manzum yazı şöyledir:

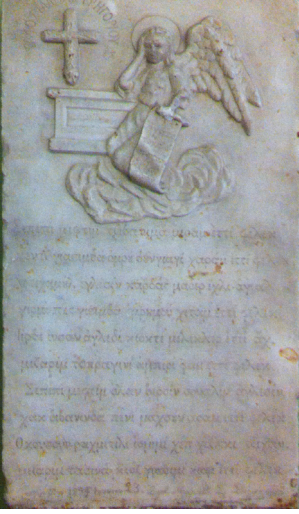
34 Niğde Müzesi Envanter Numarası: 1.13.40'dır.

35 Dinçer, 2005b.

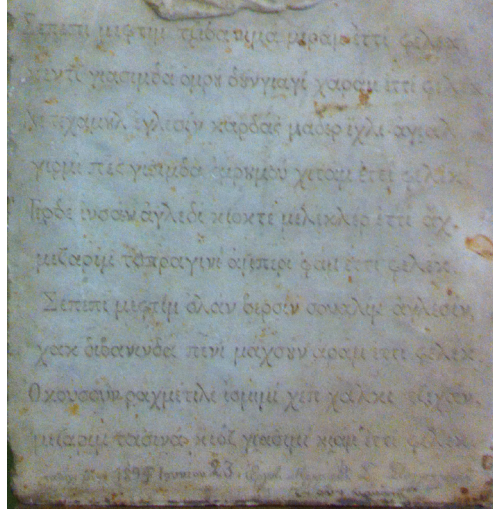
36 122.5 x 65.5 x 12 cm ölçülerindeki mezar taşının kitabe yüksekliği 66 cm'dir.

37 Sol eldeki tomar halindeki metnin bir kısmı aşağıya sarkıtılmıştır. Üzerinde Yunanca yazı olan bu metin şöyledir: *ΙΧ / Αγαποα / τονπλη / σιονσου / ζωεαυτον*. Türkçesi: *Jesus Khristos* (Hz. İsa) *karşındakini kendin gibi sev.* (Eyice, 1979, 42.)

38 Büyük harflerle yazılı olan ve son harfini okuyamadığımız yazı şöyledir: *TAFOS MARIAS GRIGORIU?* (MARIAS GRIGORIU?'NUN MEZARI)



Fot. 6: Maria Gregoriu'nin mezar taşı.



Fot. 7: Maria Gregoriu'nin mezar taşı. (Detay)

Sebeb-i meftim civanıma meram etti felek,
Keñç yaşımnda ömr ü dünyıayi haram etti felek
Ne tehamül eylesin kardaş mader ehl-i ayıal,
Yirmi peş yasımda ömrümü hutam etti felek.
Yerde insan ayledi kiokte melekler etti ah,
Mezarım toprağını amperi fam etti felek.
Sebepi meftim olan versin sovalim aglesin,
Hakdivanımda beni mahsun aram etti felek
Okonsun rahmetile ismimi hep halkı cıhan,
Mezarım taşına kiöz yaşımı kıam etti felek.
Tarihi meft 1894 İouniou 23³⁹. ... E.Esoloğlu
.....⁴⁰

39 **Günümüz Türkçesi:** Gençliğime göz koyan felek ölüm sebebidir / Felek genç yaşımda dünya ömrümü haram etti / Halden anlamayan niye tahammül etsin kardeş / Felek yirmi beş yaşımda ömrümü sonlandırdı / Yerde insanlar ağladı, gökte melekler ah etti / Felek benim hakkın güzel (renkli) kokularla doldurdu / Ölümüne sebep olan sorsun ağlasın / Felek beni hakkın divanında mahsun etti / Bütün dünya ismim(e)i rahmetle okusun / Felek mezar taşıma göz yaşımı gam etti / Ölüm tarihi 23 Haziran 1894 / ...

40 Yazı karakteri ve karmaşıklığıyla, acemice yazıldığı ve sonradan eklendiği kanısı uyandıran bu kısım okunamamıştır.

Ankara Roma Hamamı Müzesi'nde açık alanda bulunan⁴¹ ve halk arasında “piç mermer” denilen kalitesiz mermerden yapılmış mezar taşı, müzede Roma mezar taşları arasında yer almaktadır.⁴² (Fot. 8) Müze kayıtlarında nereden getirildiği belli olmasa da gerek Jerphanion'un, gerek Eyice'nin yayınlarına⁴³ dayanılarak, Augustus Tapınağı'ndan günümüzdeki yerine getirildiği söylenebilir. Yekpare taş, baş ve omuzlar biçiminde tasarlandığı üst kısmı ile nadir formda olup balbalları anımsatır.⁴⁴ Mezar taşının ön yüzü düzgün kesimli iken yanları ve özellikle arkası oldukça kaba olarak yontulmuş olduğundan kalınlık farkları fazladır. Ön yüzde yer alan ve kazıma tekniği ile yapılmış tamamı büyük harfli alt kısımdaki 5 satırlık kitabe yer almaktadır. Kitabede tarih bulunmadığından 1923 öncesi olarak tarihlenenin uygun olacağı düşünülmektedir. Yazının son satırları sol alt kısımda ve yüzeyde malzeme kaybı nedeniyle okunamamıştır. Bu yazının üstünde ise eksenden sağa kaymış durumda ilk bakışta haç andıran ama daha çok teber diyebileceğimiz (iki ağızlı balta) bir düzenleme yer almaktadır. Teberin üstünde ve her iki bıçağın genişliği kadar çapı olan⁴⁵ oyuğun üstünde daha küçük ölçülerde ikincisi yer almaktadır. Her ikisinin de mezar taşının sonraki kullanımlarına işaret ettiğini düşünmekteyiz. Başka süslemenin bulunmadığı taşın kitabe transliterasyonu şöyledir:

YA DOST BANA
ZİYARETEMİ GE
LDİN HACI BE
NDEGİLİN BA(?)⁴⁶
DE / KA / AK / DE

41 Envanter numarası: 113.546.99 olan mezar taşının ölçüleri 73 x 53 x 22 cm'dir.

42 Bu yanlışlığın düzeltilmesi için müze nezdinde girişimde bulunulmuştur.

43 Bk. Jerphanion, 1928, 292-293; Eyice, 1979, 36-39.

44 Eyice “yarım yuvarlak çıkıntı” olarak adlandırdığı bu kısımdan yola çıkarak bu çıkıntının onu yere dikmeye yarayan İlkçağa ait bir mezar steli olduğunu, sonradan yüzeydeki kabartmaların traş edilerek baş aşağı çevrildiğini ve bugünkü yazıların yazıldığı ileri sürmektedir. (Bk. Eyice, 1979, 36.) Ancak İlkçağda tüm mezar taşlarının alt kısımlarının böyle olmadığı, tersinin de olduğu bilinmektedir.

45 Çapı 8.5 cm, derinliği 4 cm'dir.

46 Eyice, 3 ve 4. satırı “Hacı Pentekilin Pavli” olarak önermekte ancak Türkçe ve Yunancada bu ismin bulunmadığını, “Bendegil” olabileceğini bildirmektedir. (1975, 39) Aynı eserinde **KA**, **AK**, **DE** için “**KA**”nın Grekçede 21 rakamını simgelediği, “**AK**”ın Ağustos ayının kısaltması olacağını, “**DE**”nin bu kısaltmayı tamamlayarak ölenin 21 Ağustos **'de/da** ölümünü vurguladığını bildirmektedir. Biz de bu önerinin söylenebilir ama doğrulanmaya muhtaç olduğu kanaatindeyiz. Yazarın, aynı eserin 15 nolu dipnotundaki “*Taşın bu kısmı kırık olduğundan rakkam anlaşılmamaktadır. Yalnız son rakkamlar 61'in üst uçları gibi gözüküyor. İkinci rakamın üstü de düz çizgi halinde olduğuna göre 7 olabilir. Eğer bu kalıntı bir tarih ise, 1761 olarak tefsir edilebilir.*” açıklamasını ise, kullandığı fotoğraf ile kendi çektiğimiz fotoğrafı karşılaştırdığımızda, bütünüyle kuşkuyla karşılamak gerektiği kanısındayız.

Alanya Müzesi'nde yer alan, kareye yakın dikdörtgen formlu mermer mezar taşı 28 Şubat 1878'de vefat eden H. Lefter Tamati'ye aittir. (Fot. 9) Üst ve sağ uç kısımlarında sağ üst köşesi daha fazla olmak üzere malzeme kaybı vardır. Yine de tek parça halinde kalabilen mezar taşı üzerinde kazıma tekniği ile süsleme mevcuttur. İç içe iki çember-madalyon biçimindeki çizgi kuşağından dıştaki, mezar taşının kenarlarına yakın geçecek biçimde yer almaktadır. İçteki ikiz konturun eksenine gelecek biçimde büyük harflerle yazılmış dört satırlık tamamı büyük Karamanlca kitabe yer almaktadır. Bu yazıların son satırının hemen altında vefat edenin yaşamındaki mesleğini belli eden çalışma aletleri olan mala ve çekicinin kazıma tekniği ile işlenmesi duvar-inşaat işçiliği ile iştigal ettiğini düşündürmektedir. Üzerinde başka süsleme bulunmayan mezar taşının transliterasyonu şöyledir:

BUNTA BULUNAN

H. LEFTER TAMATİ NEOFİT

OS1878 FEVRAR 27 VEFATİ,

OKUYAN, RAHMET OKUSUN⁴⁷

Türkiye içinde son örneğimiz olan mezartaşı, Mersin-Taşucu'nda bulunup Silifke Müzesi'ne getirilen ancak müze yetkililerinden henüz envanter numarası verilmediğini öğrendiğimiz Karamanlca kitabeli mezar taşı/kapağı 05 Mart 1882'de 32 yaşında ölen Arsen Tozakoğlu'na aittir. Müzeye ait açık alanda bulunan mezartaşı tamamı sağlam olarak günümüze gelebilmiş nadir örneklerdendir. (Fot. 10) Dikdörtgen formdaki mermer mezar taşının her iki uçtaki kısa kenarları da simetrik olarak üç cepheli (köşeli kemer) biçiminde düzenlenmiştir. Bu düzenlemeyi yüksek kabartma olarak yapılmış silme şeklindeki pahlı kontur çevrelemektedir. Yüksek kabartma pahlı silmenin çevrelediği iç kısım ise tezat oluşturacak biçimde alçak kabartılmıştır. Bu kısmın her iki ucundaki köşeli



Fot. 8: Roma Hamamı Müzesi Karamanlca mezar taşı.



Fot. 9: H. Lefter Tamati'nin mezar taşı.

⁴⁷ **Günümüz Türkçesi:** BURADA YATAN / H. LEFTER TAMATİ MEZARI / VEFATI 27 ŞUBAT 1878, / OKUYAN, RAHMET OKUSUN.

kemerin eksenine birleşmiş kısmen yüzü tahrip olmuş birer baş ve iki yanında birer kanat figürü (Erken yaşta vefat etmesi meleklerle ilişkilendirilmiş olmalıdır.) dikdörtgenin kısa köşelerinde simetrik olarak tekrarlanmıştır. Üstteki kanatların birleşme yerinin hemen altında kalınca bir haç kabartılmıştır. Bu haç kabartmanın hemen altında ve mezar taşının ortasından daha aşağıya kaymış biçimde yerleştirilen, çevresi profilli elips şeklindeki madalyon düzenlemesinin içinde yazı kuşağı yer almaktadır. Bu yazı kuşağı, elipsle uyumlu biçimde, ortasına ölenin doğum tarihi yerleştirilmiş, diğer yazılar ise iki satır olarak, büyük harflerle, oval olarak konsantrik yerleştirilmiştir. Alt tarafları boş bırakılan her iki satırın bu kısımları yine büyük harflerle ama farklı bir yazı stili ile tamamlanmıştır. Kitabenin transliterasyonu şöyledir:

KAİSERİ TALASLI ARSEN TOZAKOĞLU
MEZARITIR TEVELLUTİ
1850
VEFATİ
05 MART 1882⁴⁸

2015 yılının temmuz ayı içinde Karamanlıların izini sürdürdüğümüz Selanik Yanniça (Yenice) ve bağlı köylerinden Axos (Aksos) Köyü mezarlıklarında yaptığımız araştırmalarda yerleşimin tamamının Adana ve Bafra'dan (Samsun) gelen Karamanlılardan oluştuğu, Aksos köyü mezarlığında (nekrotafia) rastladığımız Türkçe soyadlarından M. Muratoğlu ve S. Cinoğlu'na ait mezar taşları seçtiğimiz iki örnek olmuştur. (Fot. 11, 12) Bunlardan M. Muratoğlu'na ait olan mezarın enine dikdörtgen formdaki mermer baş taşının sağ üst köşesi iki kademeli olarak diyagonal kesilerek köşeleri yuvarlatılmıştır. (Fot. 11) Bu taşın sol tarafına yukarıdan aşağıya doğru inen büyükçe bir metalik Latin Haçı yerleştirilmiştir. Bu haçın sağında zeminden itibaren mermer taşın yüksekliğinin yarısına kadar ulaşmış kemerli bir açıklık bırakılarak bu açıklığa metalik bir fener yerleştirilmiştir. Altıgen gövdeli bu fenerin çerçeve olarak düzenlenmiş yüzleri camdır. Mezar taşının ekseninin sağ üst kısmında vefat edenin çerçevesiz asılmış fotoğrafına, alt tarafı ise büyük harflerle yazılmış dört satırlık aşağıdaki kitabeye ayrılmıştır. Mermer oyularak yazılmış yazı haç, çerçeve ve fenerle aynı renk olmak üzere altın sarısına boyanmıştır. Metni şöyledir:

BARUTOĞLU / MİHAİL / 25.09.1938 – 03.05.2004 / ÖLÜM YAŞI 66

48 **Günümüz Türkçesi:** KAİSERİ TALASLI ARSEN TOZAKOĞLU / MEZARIDIR DOĞUMU / 1850 / ÖLÜMÜ / 05 MART 1882



Fot. 10: Arsen Tozakoğlu'nun mezar taşı.

S. Cinoğlu'na ait olan mezarın baş taşı kitabesinden mezarın iki kişiye (karı-koca) ait olduğunu öğreniyoruz. Aslında hemen yanında yer alan ve aynı mezar sınırlarında olan ikinci baş taşını da dikkate alırsak bunun aile mezarlığı olduğunu söylemek mümkün. Bunlardan sağda yer alan ve Sokratis Cinoğlu'na ait, dikine dikdörtgen bu mermer baş taşının üstten köşeleri diyagonal olarak kavisli kesilmek suretiyle köşesiz düzenlenmiştir. (Fot. 12) Mezar taşının üst kısmının ortasında vefat eden karı kocanın çerçevesi fotoğrafları asılı olarak yer almaktadır. Mezar taşının sol tarafı bu kenara yakın olarak yerleştirilmiş metal Latin Haçının üzerinde çarmıha gerili İsa figürü yer almaktadır. Sağdaki haç kolunun hemen altından başlayarak aşağı inen uzun haç kolunun bitimine kadar sıralanmış büyük harfli dört satırlık kitabe bulunmaktadır. Mermere oyularak yazılmış olan yazı siyaha boyanmıştır:

CİNOĞLU SOKRATİS
VEFATI 6.6.2013 ÖLÜM YAŞI 90
CİNOĞLU ALAKSANDRA
VEFATI 9.2.2011 ÖLÜM YAŞI 82



Fot. 11: M. Muratoğlu'nun mezar taşı.



Fot. 12: S. Cinoğlu'nun mezar taşı.

4. Değerlendirme

Çalışma kapsamında incelediğimiz 10 mezar taşından İstanbul, Manisa (Kula) ve Yunanistan'dan ikişer, Niğde, Ankara, Antalya (Alanya) ve Mersin'den (Silifke) birer örnek yer almıştır. Bu mezar taşlarından sadece Ankara Roma Hamamı Müzesi'nde bulunan tarihsizdir. Bu mezar taşını da 1923 Mübadele öncesine tarihleyebiliriz. 2000 yılı sonrasına ait olan Yunanistan örneklerimiz haricindeki örneklerimizin tarihleri 1833 ile 1894 arasında 61 yıllık bir döneme, yani XIX. yy.'a aittir. Mezar taşlarının formlarına geçmeden önce belirtmek gerekir ki, Yunanistan'dan verilen iki örnek dışındaki örneklerin dikilitaş veya sanduka (sarkofage) kapağı olarak yapılıp yapılmadığını, yani mezarlıkta nasıl konumlandırıldıklarını bilememekteyiz.

Mezar taşlarından altısı sağlam durumda iken (Fot. 2, 3, 6, 10, 11, 12) diğerleri bütünlüklerini muhafaza edememişlerdir.

Bu mezar taşlarında ortak bir formdan bahsetmek gerekirse Violeem'in mezar taşı (Fot. 2), Lazaros'un mezar taşı (Fot. 3), Maria Gregoriu'nin mezar taşı (Fot. 6-7) ve Arsen Tozakoğlu'nun mezar taşı (Fot. 10) dikine tasarlanmış dikdörtgen formdadır. Angelina'nın mezar taşı (Fot. 4), Bazaraoğlu Mihail ve zevcesinin mezar taşı (Fot. 5), Ankara Roma Hamamı Müzesi'ndeki mezar taşı (Fot. 8) ve H. Lefter Tamati'nin mezar taşı (Fot. 9) ise kareye yakın dikdörtgen formdadır. M. Muratoğlu'nun mezar taşı (Fot. 11) yatay dikdörtgen olarak düzenlenmiş ve bir köşesi diyagonal olarak kesilerek pahlanmış iken S. Cinoğlu'nun mezar taşı (Fot. 12) kareye yakın dikdörtgen formda olup üst köşeleri diyagonal olarak kesilmiştir. Arsen Tozakoğlu'nun mezar taşı (Fot. 10) dikdörtgen formda olmakla birlikte köşelerinin diyagonal olarak kesilmesi sonucu düzgün olmayan bir altıgenin ortaya çıkması ile diğerlerinden farklıdır.

İstanbul Balıklı Rum Manastırı'ndaki Violem'e ait mezar taşı dışındakilerde geometrik ve figürlü süsleme bulunmaktadır. Niğde ve Silifke müzelerindeki mezar taşları, süslemelerindeki yüksek işçilik örneği ile öne çıkmaktadır. Ankara Roma Hamamı Müzesi'ndeki mezar taşı ise kalitesiz mermer malzemesi ile diğer mezar taşlarından kısmen farklılık göstermektedir. Mezar taşlarından dördünde haç (Fot. 8, 10, 11, 12), üçünde melek-kanat (Fot. 3, 6, 10), birinde ise kanat (melek) ve haç birlikte (Fot. 10) bulunmaktadır. Yunanistan örneklerinde ise (Fot. 11, 12) ölen kişilerin fotoğrafları yer almaktadır.

Kitabelerde; Lazaros'un mezar taşında (Fot. 3) büyük ve küçük harfler karışık kullanılmışken, Maria Gregoriu'e ait (Fot. 6) mezar taşı dize başları dışında tamamı küçük harflerle, diğer mezar taşları ise büyük harflerle yazılmışlardır.

Yunanistan - Yanniça (Yenice) ilçesi, Molotobos ve Aksos Köyü mezarlıkları araştırmamız Anadolu'da rastladığımız ve günümüzden bir asır öncesine kadar süregelen Grek harfli Türkçe (Karamanlıca) geleneğinin mezar taşlarındaki izini sürme amaçlı idi. Yaptığımız incelemelerde öne çıkardığımız iki örnek üzerinden yapacağımız okumayı değerlendirdiğimizde, belki Karamanlıca diyemeyeceğimiz ama Türkçe'nin izlerini "Muratoğlu" ve "Cinoğlu" adlarıyla koruyan bu mezar taşları form ve içerik olarak artık Anadolu'nun tarihsel örneklerinden farklılaşmış görünmektedir.

Yayınlanan mezar taşlarından Eyice'nin çalışmasında eserler arasında yer alan Tokat Müzesi'ndeki mezar taşı yatay dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Bu eser çalışmamızda yer alan M. Muratoğlu'nun mezar taşı (Fot. 11) ile benzerlik göstermektedir. Çalışmamızda yer alan mezar taşlarından dördünde bulunan haç motifine karşılık (Bk. Fot. 8, 10, 11, 12), Kula Meryem Ana Kilisesi avlusunda yer alan 12 numaralı tek örneğe rastlanmaktadır.⁴⁹ Söz konusu çalışmada konu edilen mezar taşları 1840-1890 yılları arasına aittir. Bizim çalışmamızdaki mezar taşları da 1833 ile 1894 yıllarını kapsamaması nedeniyle benzerlik göstermekte, tarihsel arayı biraz açması nedeniyle de önem arz etmektedir.

49 Bk. Bozer ve Sunay, 2016.

KAYNAKÇA

- Ağca, Ferruh (1999), *Karamanlı Türkçesi'nde Şekil Bilgisi*, (Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri.
- Ağca, Ferruh (2010), Grek Harfli Karamanlı Türkçesi Metinlerinde –DXr Bildirme Ekinin Farklı Bir Fonksiyonu Üzerine, *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 19, 76-86.
- Adıyeke, Nuri (1999), Islahat Fermanı Öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Sistemi ve Gayrimüslimlerin Yaşantılarına Dair, *Osmanlı*, IV, 255-261, Ankara.
- Anadolu'da Ortodoksluk Sadası (1923), Anadolu Türk'tür, 7 Kanunusani, Angeliatoroz 818729. A/1-12, 1-48, İstanbul: Matbaa-yı Aramian.
- Anhegger, Robert (1984), Karamanlı Türkçesi, *Tarih ve Toplum*, 4, 242.
- Anhegger, Robert (1988), Evangelinos Misailidis ve Türkçe Konuşan Soydaşları, *Tarih ve Toplum*, 50, 175-177.
- Anzerlioğlu, Yonca (2003), Karamanlı Ortodoks Türkler, Ankara.
- Anzerlioğlu, Yonca (2009), Tarihî Verilerle Karamanlı Ortodoks Türkler, *Hacı Bektaş Veli Dergisi*, 51, 171-188.
- Babinger, Franz (1923), *Hans Dernschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553/1555)*, Berlin.
- Balta, Evangelia (1989), Karamanlidika, (Çev: B.Berkol), *Tarih ve Toplum Dergisi*, 62, 59-60.
- Balta, Evangelia (1990), Anadolu'lu Türkofon Hristiyan Ortodoksların Ulusal Bilinçlerini Araştırmaya Yarayan Kaynak Olarak Karamanlıca Kitapların Önsözleri, *Tarih ve Toplum*, 13/74, 84.
- Balta, Evangelia (1998), Karamanlıca Kitapların Dönemlere Göre İncelenmesi ve Konularına Göre Sınıflandırılması, *Müteferrika*, 13, 1-7.
- Balta, Evangelia (2009), Evangelinos Misailidis'in Yunanca ve Karamanlıca Yayınlarına Osmanlı Kaynaklarının Tanıklığı, (Çev: Ari Çokona), *Toplumsal Tarih*, 188, 24-30.
- Balta, Evangelia (2014), *Gerçi Rum İsek de, Rumca Bilmez Türkçe Söyleriz, Karamanlılar ve Karamanlıca Edebiyat Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: İş Bankası Yay.
- Başkan, Seyfi (1996), *Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları*, Ankara.

- Baykurt, Cami (1932), *Osmanlı Ülkesinde Hıristiyan Türkler*, İstanbul.
- Bozer, Rüstem - Sunay, Serkan (2013), Kula'da İnşası İstenen Bir Kiliseye Dair Osmanlı Arşivlerindeki Bazı Belgeler, *Belleten*, LXXVII, 280, 911-926.
- Bozer, Rüstem - Sunay, Serkan (2016), Kula Meryem Ana Kilisesi Mezar Taşları, *Belleten*, LXXX, 287, 103-136.
- Cihangir, Erol (1996), *Papa Eftim'in Muhtıraları ve Bağımsız Türk Ortodoks Patrikhanesi*, İstanbul.
- Clogg, Richard (1978), Some Karamanlidika Inscriptions from the Monastery of the Zoodokhos Pigi, Balikli, *Byzantine and Modern Grek Studies*, 4.
- Çakmak, Cihan (2012), Karamanlı Türkçesine Genel Bir Bakış Denemesi, *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu (16-19 Kasım 2011) Bildirileri*, 2, 185-208, Ankara.
- Çelikkol, Ahmet (2005), Kula'da Karamanice Mezar Taşları, *Popüler Tarih*, 58, 16-17.
- Demir, Necati (2008), Türkiye'de Bulunan Grek Harfli Türkçe Kitabeler ve Karaman Türklerinin Dili, *VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı 13-18 Ekim*, Ankara.
- Demirci, Doğan (2014), Isparta'da Bulunan Beş Karamanlıca Kitabenin İncelenmesi, *SDÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 32, 98-121, Isparta.
- Demiriz, Yıldız (1990), Karamanlıca Epigrafiyasına Katkı; Eskişehir'de Karamanlıca Bir Mezar taşı Kitabesi, *Tarih ve Toplum XI/66*, 36-37.
- Dernschwam, Hans (1992), *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü* (Çev: Y. Ören), Ankara.
- Diasporic.org/mnimes/archives/oi-tafoblakes-miloun.*
- Dinçer, Fehmi (2005a), *Karamanlıca Alfabe –Transkripsiyon -Transliterasyon*.
- Dinçer, Fehmi (2005b), Niğde Müzesinde Bir Mezar Taşı Kitabesi, <http://www.hebilakan.net/nigdemuzesindebirmezartasi.htm>
- Dinçer, Fehmi (2007), *Karamanlıca Bibliyografya*.
- Eckmann, Janos (1950), Yunan Harfli Karamanlı İmlâsı Hakkında, *Türk Dili ve Tarihi Hakkında Araştırmalar*, 27-31.
- Eckmann, Janos (1988), Karamanlıca'da Birkaç Gerindium Terkibi, (Çev. Müjdat Kayayerli), *Türk Kültürü Araştırmaları*, XXVI/2, 89-94.
- Eckmann, Janos (1991), Karaman Edebiyatı, (Haz. Halil Açıkgöz), *Türk Dünyası Edebiyatı I*, 20-38.

- Ekin, Cemal (2013), Kayseri’de Grek Harfli Türkçe (Karamanlca) Kitabeli Kiliseler, *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, Saraybosna / Bosna-Hersek*.
- Ekin, Cemal (2014), Sahiplenilmemiş Miras: Grek Harfli Türkçe (Karamanlca) Kitabeli Eserler, *Üçüncü Uluslararası Dil ve Edebiyat Konferansı “Avrupa’da Türkçe”*, 123-139, Tiran/Arnavutluk.
- Ekincikli, Mustafa (1998), *Türk Ortodoksları*, Ankara.
- Eryılmaz, Bilal (1996), Osmanlı Devleti’nde Gayrimüslim Tebaanın Yönetimi, İstanbul.
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (1935), Dokuzuncu Cilt (Anadolu-Suriye-Hicaz), İstanbul.
- Eyice, Semavi (1962), (Review) Sallaville, Sévérien – Eugène Dalleggio, Karamanlidika, Yunan Harfleri ile Türk Dilinde Basılmış Kitapların Analitik Bibliyografyası 1, 1584-1850, *Bellekten, XVI/102*, 369-374.
- Eyice, Semavi (1975), Anadolu’da Karamanlca Kitabeler, *Bellekten, XXXIX, 153*, 25-48, Ankara.
- Eyice, Semavi (1977), Rum Harfleri ile Türkçe (Karamanlca) bir Nevşehir Salnamesi (Yıllığı), Fındıkoğlu Armağanı, İ.Ü. İktisat Fakültesi Yayını, No:389(İ.Ü. No:2260), 77- 102, İstanbul.
- Eyice, Semavi (1980), Anadolu’da Karamanlca Kitabeler II (Grek Harfleriyle Türkçe Kitabeler), *Bellekten, XLIV, 176*, 683-696. Ankara.
- Gök, Ayşe Almila (2001), Osmanlı İmparatorluğu’nda Gayrimüslimler Millet Sistemi, Tarihi Gelişimi ve Milletlerarası Antlaşmalar, *Türkiye ve Siyaset, 3*, 101-108.
- Güngör, Harun (2012), Bir Rus Araştırmacı Gözü ile Karamanlılar, *1.Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu (16-19 Kasım 2011) Bildirileri, 3*, 401-406, Ankara.
- Güngör, Harun (1984), Karamanlca (Grek Alfabeli Türkçe) Bir Kitabe, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, 33*, 95-101, İstanbul.
- Güngör, Harun (1989), Karamanlca Üç Kitabe, *Türk Dünyası Tarih Dergisi, 34*, 29-31, İstanbul.
- Güngör, Harun (1996), Marques de professions sur les stèles funéraires de la vallée de Zamanti, Kayseri, Cimetières et Traditions Funéraires dans le Monde Islamique, *İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri, II*, 185-188, Ankara.
- Güngör, Harun (1999), Niğde-Nevşehir Yöresindeki Yeni Karamanlca Kitabeler, VII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi 8-12 Kasım.

- Güngör, Harun (2000), Niğde ve Nevşehir Yöresinde Karamanlıca Kitabeler, Türk Dünyası Tarih Dergisi, S.168, s. 44-46, İstanbul.
- Hüseyniklioğlu, Ayşegül – Arslan, Handan (2009), 16.Yüzyılın İlk Çeyreğinde Niğde Kazası Yerleşme Merkezlerinin Tespiti s.305-306, Elazığ.
- Iordanoglou, Anastaios (1978), A Karamanlıc Funerary Inscription (1841) In Nicaea (Iznik) Museum, Balkan Studies, XIX S.185-189.
- İbar, Gazanfer (2010), Anadolu Hemşehrilerimiz (Karamanlılar ve Yunan Harfli Türkçe), İstanbul.
- Jaschke, Von Gotthard (1964), Die Türkisch-Orthodoxe Kirche, der İslam.
- Jerphanion, Guillaume de (1928), Melanges d'arceologie anatolienne, Mélanges de [la Faculté orientale] l'Université Saint-Joseph, T.13:292-293, Beyrouth.
- Kahya, Hayrullah (2003), Grek Harfli Osmanlı Türkçesi Bir Eser: İspat-ı Mesihîye Üzerinde Dil İncelemesi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kahya, Hayrullah (2008), Karamanlıca Bir Eser Yeni Hazne ve Dil Özellikleri (İmla Özellikleri ve Ses Bilgisi), Turkish Studies www.turkishstudies.net (ET: 17.11.2011), III/6, s. 367-408.
- Kahya, Hayrullah (2009), Karamanlıca Bir Zarf-fiil Eki: {-IncAs}, Turkish Studies www.turkishstudies.net (ET:17.11.2011), IV/3, s. 1242-1252.
- Kahya, Hayrullah (2012), Karamanlıca Eserlerde İslam İnancıyla İlgili Terimler, Türkiyat Mecmuası, C. 22/ Güz, s.39-62.
- Kılıçaslan, Mustafa - Kahya, Hayrullah (2009), Yunanca – Osmanlıca / Karamanlıca Bir Sözlük : Leksikon Ellineturkikon, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/4.
- Koçu, Reşat Ekrem (1948), Demirkazık, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, sayı: 80.
- Mackridge, Peter (1989), A Turco-Greek inscription at Ürgüp in Cappadocia, Volume 13 pp. 286-289. January.
- Ortaylı, İlber (2002), Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Sistemi, Türkler, C. X, s. 216-220, Ankara.
- Öger, Adem (2012), Karamanlıca Yazılmış Bir Eser: Mikra Asya Kıtasının Tarihi Coğrafyası, I. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, Cilt 1, Nevşehir Üniversitesi Yayınları, s. 37-49, Ankara.

- Öger, Adem (2012), Karamanlı Ortodox Turks Who Immigrated to Greece from Mustaphapasha Due to The Population Exchange, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2.
- Öger, Adem - Türk, Ahmet Turan (2013), Kültürel Bağlamda Kapadokya bölgesinde Bulunan Grek Harfli Türkçe Kitabelerin Dili, International Journal of Social Science, Vol.6, Issue 8 (Doinumber:<http://dx.doi.org/10.9761/JASS2137>), s. 1137-1151.
- Öger, Adem - Oğuz Özdem (2014), Karamanlca Bir Eser: Nevşehir Salnamesi (1914), Nevşehir Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, H. (1999), Azınlıklar İçin Bir Osmanlı Klâsiği: 1453 İstanbul Sözleşmesi, Osmanlı, C. IV, s. 220-230, Ankara.
- Özkan, Şahin (2003), Kayseri’de Türk Ortodoks Kilise Kongresi’nin Toplanması ve Anadolu’da Ortodoksluk Sadası Gazetesi, Kayseri.
- Öztürk, İbrahim (1996), Niğde’de Yaşamış Türk Ortodokslar ve Onlardan Kalan Üç Kitabe Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.1, s. 81-87, Niğde.
- Phonetica I. - Eckmann, Janos (1950), Anadolu Karamanlı Ağızlarına Ait Araştırmalar, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, VIII, 1-2*, s. 165- 200.
- Savvides, Aleksios G. C. (1999), Tourkopouloi, MGE, 51, (1988), s.121-122. “Ekkhristianismenoi Tourkofônoi Mithoforoï sta Vyzantina kai sta Latinika Strateumata tês Anatolês” VyzantinoTourkika Meletêmata, s.287-296, Atina.
- Şimşek, Şehnaz Şişmanoğlu (1997), Temaşa-i Dünya ve Cefakar u Cefakeş’te Geleneksel Folklor Biçimleri Mili Folklor Dergisi, s.110, s.86-99, 2016, Ankara.
- Tekin, Talat (1997), Tarih Boyunca Türkçe’nin Yazımı, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 19, s.105-109, Simurg Yayıncılık, İstanbul.
- Türk, Ahmet Turan (2012), Leksikon Ellino-Turkikon’dan Hareketle Grek Asıllı Karaman Alfabetesi, 1.Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 16-19, Kasım 2011, C.1, s. 123-138, Ankara.

MANİSA SULTAN (MESİR) CAMİSİ'NİN AKUSTİK ÖZELLİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ



EVALUATION OF ACOUSTIC FEATURES OF MANISA SULTAN MOSQUE

Fatma YELKENCİ SERT*

H. İbrahim ALPASLAN**

Özgül YILMAZ KARAMAN***

Özet

Sancak şehri olmasıyla Osmanlı Devleti'nin en önemli şehirlerinden biri olan Manisa, burada yetişen şehzadelerin, onlarla birlikte kentte ikamet eden saltanat üyelerinin ve nüfuzlu kişilerin yaptırdığı birçok anıtsal esere ev sahipliği yapmaktadır. Bu eserlerden Sultan (Mesir) Camisi, Osmanlı klasik dönem mimarlığının özelliklerini yansıtan Ege Bölgesi'ndeki nadir anıtsal yapılardan biri olması nedeniyle ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Cami, günümüzde ibadet işlevini devam ettirmektedir ve Mesir Festivali olarak bilinen etkinlikte mesir macununun halka saçıldığı cami olmasıyla da ilgi odağı olarak görülmektedir. Literatür incelendiğinde söz konusu yapının mimari özelliklerine dair araştırmaların bulunduğu, ancak yapıya ait akustik koşullara dair bir araştırma bulunmadığı görülmektedir. Kültürel miras olarak kabul edilen tarihi camilerin akustik koşullarının değerlendirilmesi, bu koşulları olumsuz etkileyen müdahalelerin tespiti ve iyileştirme önerileri, yapıların gelecek kuşaklara aktarılması sürecinde önemlidir. Sultan Camisi'nin alan çalışması olarak belirlendiği bu çalışmada, yapının tarihi, mimari öğeleri, iç mekân malzemeleri, günümüz koşullarında elde edilen akustik parametre değerlerinin tespiti ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Manisa, mimari akustik, cami akustiği, akustik ölçüm, Yansıma süresi

Abstract

Manisa, as one of the most important cities of the Ottoman Empire due to being the city of Sanjak, hosts to many monumental works built by princes who grew up in there, the members of sultanate dwelled with princes and influential people. The Sultan (Mesir) Mosque, which is one of the monumental works, has a privileged position due to being a rare monumental structure that reflects the Ottoman classical period architecture features.

* Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Buca, İzmir.
ORCID ID: 0000-0001-7683-7163 ♦ E-mail: fatma.yelkenci@deu.edu.tr

** Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Buca, İzmir.
ORCID ID: 0000-0003-2954-1399 ♦ E-mail: ibrahim.alpaslan@deu.edu.tr

*** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Buca, İzmir.
ORCID ID: 0000-0002-9083-0766 ♦ E-mail: ozgul.yilmaz@deu.edu.tr

The mosque is used for worship and seen as a focus of interest due to being a mosque which Mesir paste is scattered through the people. In the literature, it has been noted that there are some researches about the architectural properties of the building, but there is no research about the acoustic conditions of the mosque. The evaluation of the acoustical conditions of historical mosques considered as cultural heritage, identification of the interventions that affect the acoustical conditions adversely and improvement suggestions are important for these buildings to hand down the next generations. In this study, the history, architectural items, interior materials and measured acoustical conditions of the Sultan Mosque, which is identified as a working area, are determined and evaluated.

Keywords: *Manisa, architectural acoustics, mosque acoustics, acoustical measurement, Reverberation Time*

1. Giriş

İslam coğrafyasındaki yapılı çevrenin en önemli öğelerinden biri olan camiler, kimi zaman bireyselliğin (namaz kılmak), kimi zaman ise birlik hissinin (Kur'an-ı Kerim'in okunması; mevlit, ilahiler vb.) önem kazandığı mekânlar içeren yapılardır. Farklı dönem ve coğrafyalarda ibadetin yanı sıra eğitim gibi işlevler de üstlenebilen bu yapılar akustik açıdan bakıldığında hem konuşma hem de müzik işlevi açısından değerlendirilmelidirler. Din görevlisi tarafından Cuma ve bayram günleri hutbe (dinsel konuşma) verilmesi, vaaz verilmesi, konuşmanın önemli olduğu işlevlerdir. Kur'an-ı Kerim'de enstrümantal müzikten bahsedilmediği için camilerde bu tür müzik bulunmamakla birlikte bazı dinî özel günlerde belli bir makama uygun olarak seslendirilen ilahiler ya da mevlitler gibi etkinliklerin müzikal yönlerinin olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Caminin *harim* olarak adlandırılan ana ibadet mekânında mihrap, minber, müezzin mahfili gibi dini yapı elemanları bulunmaktadır. Mihrap, harimin kible yönündeki duvarının çoğunlukla ortasındaki bir niştir. İmam, namazın belli bir ahenk içinde kılınması için cemaate önderlik ederken hemen mihrabın önünde yer alır. Mihrabın sağ tarafına yerleştirilen basamaklardan oluşan minber elemanında hutbe okunmaktadır. Minber aynı zamanda dinleyici ve konuşmacı arasında görsel bağlantıyı da sağlamaktadır. Hutbe ve vaaz konuşmalarında minberdeki konuşmacının yüksek konumda bulunmasının hacmin akustik ortamına olumlu etkisi bulunmaktadır. Yerden yüksek bir platformda müezzinlerin oturması için yapılan müezzin mahfilinde ise, müezzinler tesbihat sesleri vermekte ve imamın söylediklerini tekrarlamaktadırlar. Bu durum ses kaynağını cemaatin (dinleyicilerin) üzerinde tutarak hacim içerisinde ses enerjisinin dengelenmesine yardımcı olmaktadır.¹ (Bk. Fot 2-4)

İslam dini, diğer diğer tek tanrılı dinlere benzer şekilde bazı ibadetlerin toplu yapılmasını şart koşmuş, çoğu ibadetin de toplu olarak cemaatle yapılmasının daha doğru olacağını kabul etmiştir. Bu nedenle başlangıcından beri içinde kalabalık insan

1 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014, 204.

topluluklarını barındırabilecek mekânlara ihtiyaç duymuştur. Bu geniş mekânların örtülmesi için çok farklı örtü sistemlerinden bahsetmek mümkün olmakla birlikte Anadolu'da ve özellikle anıtsal camilerde kubbe ve yarım kubbe kompozisyonlarıyla oluşturulan örtülerin önemli bir ağırlığı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu geniş, yüksek ve eğrisel strüktürle örtülmüş mekânlarda, iç bükey yüzeylere ve hacmin boyutlarının büyümesine bağlı olarak ortaya çıkan ve daha önce üzerine birçok çalışma yapılan benzer mekânlar olan, katedral yapılarındakilere benzer akustik problemler beklenebilir. Ancak camilerde zemin kaplama malzemesi olarak yutuculuğu yüksek olan halı tercih edilmesi, bu yapıları, konuşmanın anlaşılabilirliği bakımından kiliselere göre daha avantajlı kılmaktadır.² Yutucu yüzey kullanımı ile yüzeye gelen ses geri yansımamakta ve uzun yansıma süresi oluşumu önlenmektedir.³ Tarihi cami yapılarında, minber, mahfil elemanlarına ait korkulukların delikli panellerle yapılması gibi detaylar yapının ses enerji seviyesini düşürerek akustik konforu sağlamaya yardımcı olmaktadır.⁴ Camilerin akustik koşullarından, hutbe ve vaazların anlaşılabilirliği için orta ve yüksek frekanslarda düşük yansıma süreleri, mevlit ve ilahi okumalarında düşük frekanslarda uzun çınlama süreleri, cemaatin bulunduğu alanda eşdeğer ve homojen ses dağılımı, yankı, ölü noktalar gibi akustik problemlerin etkisinin azaltılması ve uygun arka plan gürültüsü beklenmektedir.⁵

Literatürde, camilerin akustik özelliklerini konu alan birçok çalışma bulunmaktadır. Önde gelen İslam sanat tarihçilerinden biri olan Oleg Grabar, İslam kültürünün, kendini temsil aracı olarak, “görsellik”ten çok “işitsellik”i benimsediğini söylemektedir. Ayrıca İslam kültürünü ortaya çıkaranın biçim değil, ses, tarih ve belli bir hayat tarzı olduğunu belirtmektedir.⁶ Ses-işitme bağlamındaki bu yoruma koşut olarak; Nina Ergin'e göre, Allah'ın sözünün ibadet edenlere işitsel aktarımı, en az hat sanatı biçimindeki görsel aktarımla eşit seviyededir. Allah'la bütünleşmenin, sadece işitsel süreçte, saf ve soyut ses ile mümkün olabileceğini savunmaktadır.⁷ Ergin bir diğer çalışmasında, Osmanlı mimarlarının, camileri özgün vahyin yeniden sahnelendiği, *Kur'an*'ı seslendirmelerini sağlayan müzik aletleri olarak gördüklerini belirtmektedir.⁸

İslam dininde sesin ve işitmenin önemini vurgulayan yorumların yanı sıra camilerin akustik performansını ölçmeye dayanan birçok teknik araştırma da gerçekleştirilmektedir. Bu konuda önde gelen çalışmalardan biri olan CAHRISMA (Sinan Camilerinin Akustik Özelliklerinin Tanımlanması ve Yeniden Canlandırılması Yolu ile Akustik Mirasın Korunması) Araştırma Projesi (2000-2003), eski yapıların akustiğinin, kültürel mirasın bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Proje, görsel ve akustik mirasın

2 Bk. Kleiner, Klepper ve Torres, 2010.

3 Bk. Elkhateeb, Adas, Attia ve Balila, 2016.

4 Bk. Kayılı, 1988.

5 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014, 204.

6 Grabar, 1983, 26.

7 Ergin, 2016, 15.

8 Ergin, 2008, 213.

tanımlanması, yeniden canlandırılması ve korunmasını amaçlamaktadır. Bu amacı gerçekleştirmek için, akustik açıdan kaliteli mekânlar olarak bilinen Sinan Camileri ve Bizans Kiliseleri çalışma alanı olarak seçilmiştir. Çalışmada saha ölçümleri, anket çalışmaları, hacimlerin kullanıcıları ile simülasyonları (ODEON) yapılmıştır.⁹

Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, Süleymaniye Camisi'nde mimari elemanların, iç mekânda kullanılan malzemelerin ve geçmişten günümüze caminin geçirdiği onarımların, mekanın akustiğine etkilerini araştırmayı amaçlamışlardır.¹⁰ Çalışmanın sonucunda, 2013 ölçümleri, son dönemde yapılan onarımlarla, camide orta ve yüksek frekanslarda bazı iyileşmeler olduğunu göstermektedir. Ancak düşük frekanslarda çınlama süresi “kabul edilebilir değerlerin üzerinde” (12-17 sn) bulunmuştur.¹¹

Levent Topaktaş çalışmasında, Mimar Sinan tarafından tasarlanmış Süleymaniye, Rüstem Paşa, Mihrimah Sultan (Edirnekapı) ve Cenabı Ahmet Paşa camilerinin akustik özelliklerini, akustik ölçümler ve benzetim çalışmalarını kullanarak incelemiştir. Başlıca önemli akustik parametreler (T30, D50, C80) her bir cami için elde edilmiş ve sonuçlar karşılaştırılmıştır.¹²

2. Sultan (Mesir) Cami

Manisa kenti, Osmanlı Dönemi'nde sancak şehri olması, şehzadelerin yetiştiği ve yöneticilik yaptığı şehirlerinden biri olması dolayısıyla önemini sürekli korumuştur. Şehzadelerle birlikte üst düzey saltanat üyelerinin ve şehzadelerin eğitiminden sorumlu kişilerin şehirde ikamet etmesi, önemli inşaa programlarını da beraberinde getirmiştir. Bu programın önemli parçalarından biri olan Sultan Camisi, giriş kapısında bulunan kitabeye göre, içinde bulunduğu külliye ile birlikte Yavuz Sultan Selim'in hanımı, Kanuni'nin annesi Ayşe Hafsa Sultan tarafından 1522-1523 yılları arasında yaptırılmıştır.¹³ (*Fot. 1*)

Enine dikdörtgen planlı olan caminin harimine iki kapıdan girilir. Ana kapı 5 açıklıklı son cemaat yerinin ortasında, mihrap aksındadır. Diğer kapı ise doğu duvarının kuzey köşesindedir. Harim mekanı, mihrap aksında ve yaklaşık 22,5 metre yüksekliğindeki bir ana kubbe ile iki yanda ikişer küçük kubbeden oluşan 5 kubbeli bir kompozisyonla örtülmüş olan yaklaşık 5000 m³ büyüklüğünde bir hacimdir. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Mihrap önü kubbesi, kuzey, güney duvarları ile mekâna düşen daire kesitli ve kompozit başlıklı birer sütunun yardımıyla taşınan kemerlerin üzerine oturmaktadır. Yan mekan bölümlerini örten ve geçişleri pandantiflerle sağlanan kubbeler, sekizgen birer kasnak üzerine oturmaktadır. (*Plan 1*) Doğu ve batı duvarlarında, üst örtüyü bölen kemerin duvara oturduğu bölümün altında birer niş açılmıştır. Nişler günümüzde

9 Karabiber, 2000.

10 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014.

11 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014, 204.

12 Topaktaş, 2003.

13 Acun, 1999, 147.

dolap elemanları ile kısmen doludur. (Bk. Fot. 6)

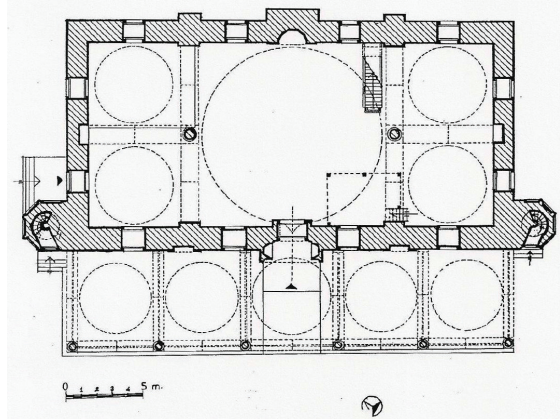
Harimin kuzeybatı köşesinde, kare kesitli 5 ahşap dikmenin taşıdığı bir üst mahfil bulunmaktadır. Mahfile, kuzey duvarına bitişik ahşap bir merdiven ile ulaşılmaktadır. Üst mahfilin altında, yerden yaklaşık 40 cm yukarıda bir müezzin mahfili bulunmaktadır. Harimin güneydoğu bölümü yerden 50 cm yükseltilmiştir. Günümüzde bu kısmı içeri alacak şekilde harimin doğu bölümü demir doğramaların taşıdığı yansıtıcı panel elemanlarla bölünmüştür ve kadınların ibadet alanı olarak kullanılmaktadır. (Bk. Fot. 4, 5)

Caminin mihrabı bir on dörtgenin yarısı şeklinde gövde kesitine sahiptir. Kavsarada 6 sıra mukarnas bulunur. Mihrap alınlığı rumi, palmet, kıvrımlı dal motifleriyle süslenmiştir. Mihrabın taşıyıcı sistemde oluşturduğu girinti güney cephesinde çıkıntı oluşturarak kendini hissettirmektedir. (Bk. Fot. 2) Minber elemanı mihrabın batısında yer alır. Minberin malzemesi beyaz

mermerdir ve özgün hali korunduğu söylenmektedir. Caminin en önemli taş işçiliğinin minber elemanında olduğu kabul edilmektedir.¹⁴ Minber elemanının girişi bordo renkli bir seccade ile örtülmüştür. (Bk. Fot. 3) İç mekanda zemin halı kaplıdır. Yapının yığma taş duvarlarının iç hacimde yüzeyleri sıvalı ve üzerleri boya kaplıdır. Caminin iç mekânında, doğu ve batı duvarlarında ikişer, güney ve kuzey duvarlarında dörder adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Bu pencerelere simetrik olarak üst kotta pencereler ve kubbe kasnığında açılan pencere açıklığı bulunur. İç mekân bu pencere açıklıkları sayesinde doğal olarak aydınlatılmaktadır. Tüm pencere ve kapıların doğramalarında ahşap kullanılmıştır.



Fot. 1: Sultan Camii ön cephesi, son cemaat yeri. Güney batıdan görünüm.

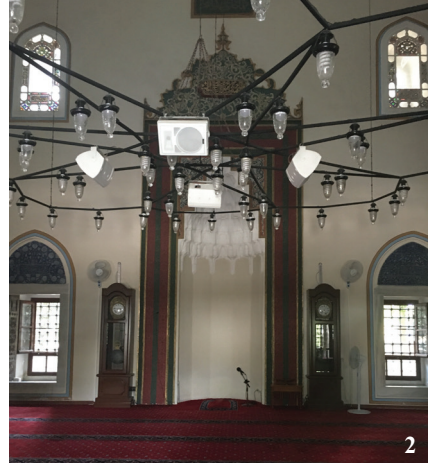


Plan 1: Sultan Camii planı. (Acun, 1999, 154.)

14 Acun, 1999, 148.

Pencere alınlıkları Mavi-beyaz İznik çinileri ile kaplanmıştır.¹⁵ Yapının genelinde taş, alçı, ahşap, çini ve kalemişi süslemeler mevcuttur. (Bk. Fot. 7-9) Ahşap süsleme, kapı-pencere kanatları ve mahfil aksamında bulunmaktadır. Alçı süsleme mihrap ve son cemaat yeri mihraplarında kullanılmıştır. Sultan Camisi'nde, iç hacimde kullanılan malzemeler ve kullanıldıkları yerler *Şekil 1*'deki plan üzerinde analiz edilmiştir.

Yapının form ve elemanlarının, Sultan Camisi ana ibadet mekanında homojen ses dağılımının sağlanması açısından olumlu katkı yaptığı görülmektedir. Mekan içerisinde birbirine paralel olan duvarlardan kaynaklanabilecek olumsuz etkiler; duvar yüzeylerinde açılan nişler, mihrap, taşıyıcı kolonlar, mahfil, minber gibi elemanlarla azaltılmıştır. Ayrıca kubbeye geçişi sağlayan pandantifler, yan bölümlerde kullanılan kemerler, taşıyıcı kolonlar ses enerjisinin hacim içerisinde düzgün dağılmasına katkı yapmaktadır. Ana ibadet mekanının önemli bir elemanı olan kubbe, iç bükey formu ile yüzeyine gelen sesleri tek bir noktada toplama eğilimindedir.¹⁶ Bu durum hacim içerisinde belli noktalarda ses patlamaları veya *kuru/ölü* noktalara yol açabilmekte, ses enerjisinin homojen dağılımı bu sebeple zarar görmektedir. Sultan Camisi'nde kubbeden yansıyan seslerin bir araya geldiği nokta (odak noktası), ibadet eden insan kitlesinin dışında kalmaktadır. Bu durum akustik açıdan istenilen bir özellik olup, hacim içerisinde istenmeyen ses patlamalarını, kuru ve ölü alan oluşumunu önlemektedir. Camilerin, kullanıcılarla dolu olduklarında, yutuculuğun artması sonucu yansıma süresinin azalması beklenir. Ancak ana ibadet mekanı zemininde kullanılan halı kaplama, hacmin boş olduğu durumda da yüksek yansıma süresi oluşumunu engelleyen önemli bir unsurdur.



Fot. 2, 3, 4: Mihrap (2), minber (3) ve mahfil (4) elemanları.

15 Acun, 1999, 149.

16 Bk. Çalışkan, 2014.



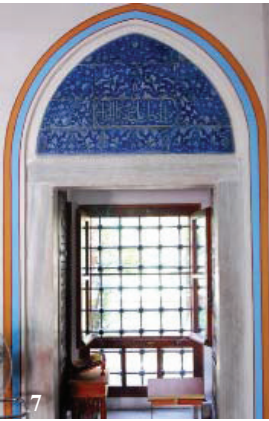
Fot 5:

İç mekanda özgün olmayan uygulamalar; Caminin doğu bölümünü ayıran paneller.



Fot 6:

İç mekanda özgün olmayan uygulamalar; Nişlerin içerisine yerleştirilen dolap elemanları.



Fot. 7, 8, 9:

Caminin çini, alçı ve ahşap süslemelerinden örnekler.

3. Sultan Camisi'nin Akustik Parametreler Açısından Değerlendirilmesi

Camilerde, Cuma ve bayram günleri hutbe (dinsel konuşma) verilmesi, vaaz verilmesi konuşma işlevini; bazı özel dini günlerde söylenen ilahiler ise müzik işlevini oluşturmaktadır. Bu yapılara özel akustik parametre değerleri kesin olarak belirlenmemiş olmakla birlikte, camilerde gerçekleştirilen çalışmalar optimum parametre değer aralıkları konusuna ışık tutmaktadır. Çeşitli çalışmalarda belirlenen ve çalışma kapsamında belirlenen akustik parametreler ve optimum değer aralıkları *Tablo 1*'de aktarılmaktadır.¹⁷

Tablo 1. Çalışma kapsamında incelenen akustik parametreler ve optimum değer aralıkları.

Cami yapılarında incelenen parametreler	İstenilen değer aralıkları	Sultan Cami için ölçülen değerler (500-1000 Hz)
Yansıma Süresi (RT, T30) [sn]	5000 m ³ hacim aralığında bulunan camiler; - orta frekanslarda 2,0 sn ¹⁸ - 1,6 sn ¹⁹	3,45 sn (500 Hz) 2,66sn (1000Hz)
Erken Sönümlenme Süresi (EDT) [sn]	RT – (%10x RT) ≤ EDT ≤ RT + (%10x RT) ²⁰	3,08 sn ≤ 3,29 sn ≤ 3,77 sn (500 Hz) 2,39 sn ≤ 2,60 sn ≤ 2,92 sn (1000 Hz)
Ayırt Edilebilirlik (D50) [%]	0,50 < D50 ²¹	%28 (500 Hz) %37(1000 Hz)
Netlik (C80) [dB]	müzik işlevi; 0, -4dB; konuşma işlevi; -2,+2dB ²²	-3,31 dB (500 Hz) -1,35 dB (1000 Hz)
Konuşma İletim Katsayısı (STI)	0,00 - 0,30 (Kötü) 0,30 – 0,45 (Zayıf) 0,45 – 0,60 (Orta) 0,60 – 0,75 (İyi) 0,75 – 1,00 (Mükemmel) ²³	0,49
Arka Plan Gürültüsü (NC) [dBA]	maksimum 25-30 dBA ²⁴	30 dBA

Söz konusu son dönem çalışmaları özetle, camiler için istenen akustik koşulların konuşma amaçlı mekânlardan farklılaştığını; kutsal mekanın işitsel algısı bakımından ana ibadet mekanı içerisinde konuşma amaçlı mekânlardan daha uzun yansıma sürelerinin beklenmekte olduğu sonucunu ortaya koymaktadır.²⁵

17 Othman ve Mohamed, 2012; Mehta, Johnson ve Rocafort, 1999; Kutruuff, 2009; Carvalho, 1999.

18 Kayılı 1988.

19 Othman ve Mohamed, 2012.

20 Mehta, Johnson ve Rocafort, 1999.

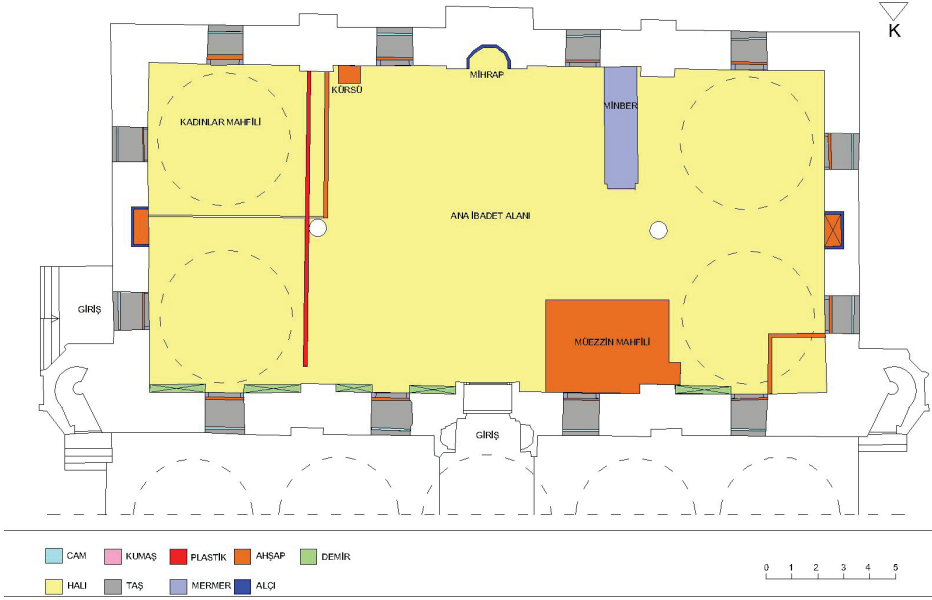
21 Kutruuff, 2009.

22 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014.

23 Carvalho, 1999.

24 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014.

25 Orfali, 2007; Su Gül ve Çalışkan, 2013; Elkhateeb, Adas, Attia ve Balila, 2016.



Şekil 1: Sultan Camii'nin iç hacminde kullanılan malzemeler.

3.1. Ölçüm Koşulları ve düzeneği

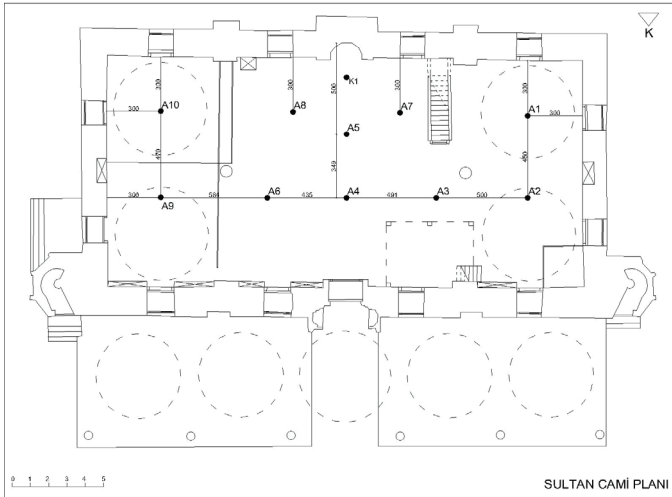
Akustik ölçüm çalışması, caminin boş olduğu durumda ve 3 kişilik ölçüm ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir. Dinleyici noktaları, ibadet eden insan ölçeği esas alınarak yerden 85 cm yükseklikte konumlandırılmıştır. Ses kaynağı, imamın ibadet sırasında durduğu konum olarak mihrap önünde, yerden ISO 3382 standardına uygun olarak 1,50 m yükseklikte konumlandırılmıştır. (Bk. Fot. 10) Alıcı noktaları ise caminin ibadet esnasında kullanım alanını temsil edecek şekilde 10 adet (A1, A2, A3,, A10) olarak belirlenmiştir. (Bk. Şekil 2) Yapılan ölçümde, Dirac 5.5 programı, 1 adet preamplifikatör, 1 adet güç amplifikatörü, 1 adet dodekaedrik hoparlör, 1 adet hoparlör tripodu, 1 adet mikrofon ve mikrofon tripodu kullanılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, T30, RT, EDT, C80, D50, STI parametreleri ve arka plan gürültü düzeyi optimum değer aralıkları ile (Tablo 1) karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

3.2. Yansıma Süresi, RT, T30 (sn)

Kapalı bir hacimde ses kaynağının kapatılmasından sonra ses basınç düzeyinin ilk 30 dB düşmesi için geçen süre T30, 60 dB düşmesi için geçen süre T60'dır. Hacimde bulunan yüzeylerin yutuculuğunun artmasıyla yansıma süresi azalır; yüzeylerin yutuculuğunun azalmasıyla yansıma süresi artar. Camilerde uzun yansıma süresi konuşmanın anlaşılabilirliği açısından olumsuz etki oluşturmakta, kısa yansıma süreleri



Fot 10: Ölçüm düzeneği
- Alıcı ve kaynak noktası yerleşimi



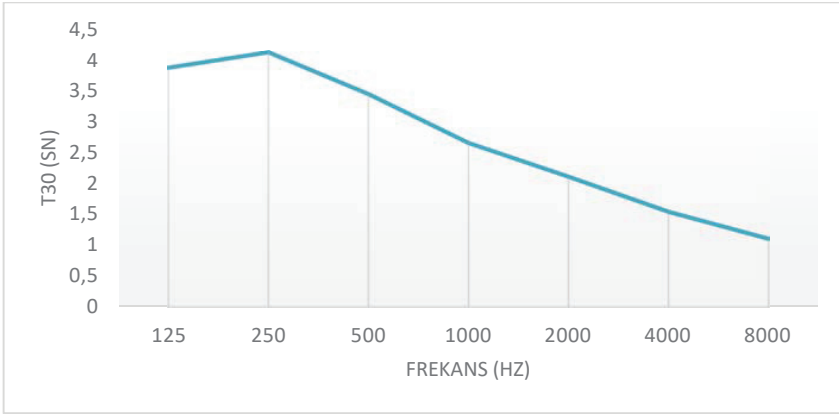
Şekil 2: Sultan Camii planı, kaynak ve alıcı noktaları yerleşimi (A1-10, alıcı noktaları; K1, kaynak)

ise dini ritüeller sırasında mekanın “kuru” olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bir konferans salonu kadar olmasa da, bu hacimlerde konuşmanın anlaşılabilirliği en önemli kriterlerden biridir. Bu yüzden camilerin akustik ortamından beklenen, dini ritüeller süresince ibadet edenlere istenen “ilahi” ortamı oluşturacak düzeyde bir yansımın sağlanmasıdır. Düşük frekanslarda daha uzun, imamın verdiği vaaz ve hutbenin anlaşılabilirliği için orta ve yüksek frekanslarda düşük yansımın süresi değerleri sağlanmaya çalışılarak, kuru veya fazla yankılanan mekanlardan kaçınılmalıdır.²⁶

26 Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu, 2014, 203.

Sultan Camisi'nde, 10 farklı alıcı noktasından elde edilen T30 değerlerinin ortalamaları alınmıştır ve 125 – 8000 Hz frekans aralığında dağılımı *Şekil 3*'teki grafikte verilmiştir. Grafiğe göre orta frekans aralığında (500-1000 Hz) T30 değeri 3,0 sn elde edilmiştir. Bu değer, Kayılı'nın benzer hacme sahip camiler için önerdiği 2,0 sn değerini aşmaktadır. Othman ve Mohamed'e göre olması gereken T30 değeri 5000 m³ cami hacmi için yaklaşık 1,6 sn'dir ve istenilen değerlerin üzerindedir. Karabiber ve Erdoğan'ın çalışmalarına göre benzer hacme sahip camiler 1,7 – 2,8 sn aralığında olmalıdır.²⁷ Yüksek frekans aralığında düşük T30 değerlerinin elde edilmesi, hacim içerisinde kullanılan yutucu malzemelerden (halı, kumaş, seccade) kaynaklanmaktadır. Yapılan ölçümler caminin boş olduğu durumda gerçekleştirilmiştir. Camilerin ibadet edenlerle dolu olduğu durumda yutuculuğun artmasıyla yansıma süresinin istenilen değerlere yakın elde edilebileceği düşünülebilir.

Tablo 2'de verilen T30 ve RT değerleri incelendiğinde, birbirine oldukça yakın değerler olduğu görülmektedir. Bu durum akustik açıdan olumlu görülen, ses kaynağından çıkan ses enerjisinin tek eğimli bir düşüş eğrisiyle söndüğünü göstermektedir.



Şekil 3 - Hacim genelinde ortalama T30 değerinin frekanslara göre değişimi

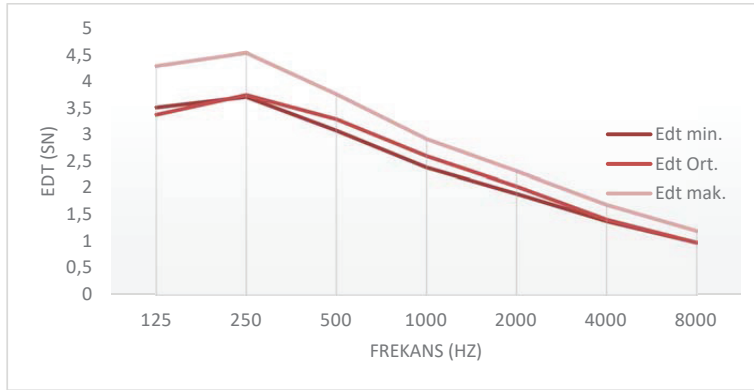
Tablo 2. T30 ve RT parametre değerlerinin 250-4000 Hz aralığında ortalama değerleri

	250 Hz	500 Hz	1000 Hz	2000 Hz	4000 Hz
T30 (sn)	4,13	3,45	2,66	2,11	1,54
RT (sn)	4,13	3,43	2,66	2,11	1,54

27 Kayılı, 1988; Othman ve Mohammed, 2012; Karabiber ve Erdoğan, 2002.

3.3. Erken Sönümlenme Süresi, EDT (sn)

Şekil 4'teki grafikte hacim genelinde ölçümde elde edilen ortalama EDT değerleri verilmektedir. İyi bir hacim akustiği için EDT parametre değeri, hacmin çınlama süresinin (RT) $\pm\%10$ sınırları içinde olması gerekmektedir.²⁸ Şekil 4'teki grafiğe göre konuşmanın önemli olduğu orta frekans aralığında istenilen durum sağlanmıştır. T30 ve EDT grafik eğimlerinin benzer olması hacim içerisinde ses dağılımının homojen ve düzenli olduğunu göstermektedir. Homojen ses dağılımı hacim akustiğinde amaçlanan yeterli anlaşılabilirliğin gerçekleşmesi için önemli bir gerekliliktir.



Şekil 4 - Hacim genelinde ortalama EDT değerinin frekanslara göre değişimi.

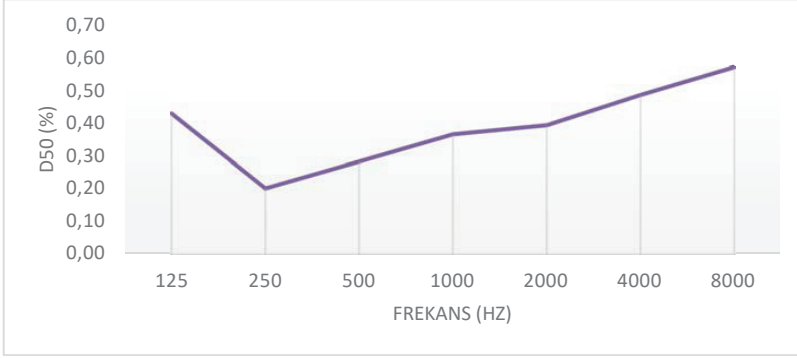
3.4. Ayırtedilebilirlik, D50 (%)

İlk 50 ms'de dinleyiciye ulaşan sesler, doğrudan gelen sesi güçlendirerek yararlı yansımalar oluşturmaktadır. Ayırtedilebilirlik parametresi, yararlı yansımaların toplam enerjisinin bütün yansımaların toplam enerjisine oranıyla elde edilen değerdir. Bu parametre, konuşmanın anlaşılabilirliği ile doğrudan ilişkilidir. Bu parametreye ait elde edilen sonuçlar yüzde (%) ile ifade edilmektedir. D50 parametre değerinin %50'nin üzerinde olması halinde konuşmanın anlaşılabilirliğinin 0,90 düzeylerine çıktığı görülmektedir.²⁹

Şekil 5'teki grafiğe göre konuşma frekanslarında D50 değeri %50'nin üzerine çıkamamıştır. Bu değerler doğrultusunda, orta frekanslarda konuşmanın anlaşılabilirliğinde sorunlar yaşanabileceği söylenebilir.

28 Mehta, Johnson ve Rocaford, 1999.

29 Kutruff, 2009.

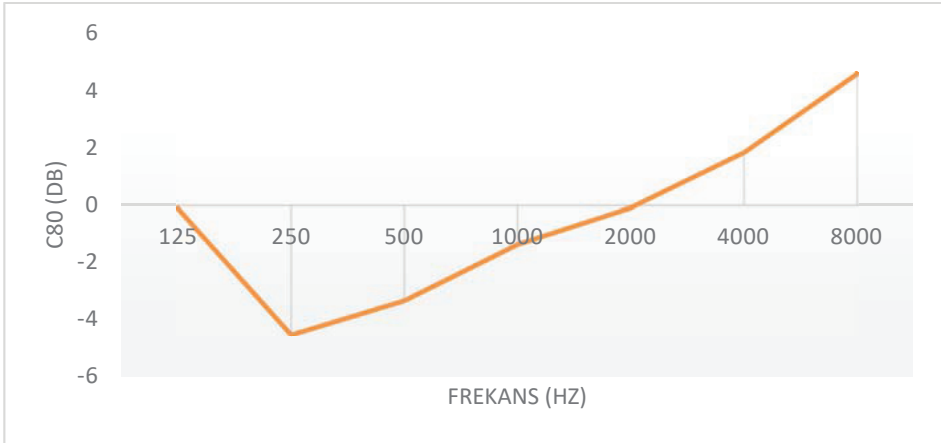


Şekil 5 - Hacim genelinde ortalama D50 değerinin frekanslara göre değişimi.

3.5. Netlik, C80 (dB)

Netlik parametresi, kapalı bir hacimde ilk 80 ms içinde ulaşan sesin enerjisinin bu süreden sonra alıcıya gelen sesin enerjisine göreceli değeri olarak tarif edilmektedir.

Elde edilen netlik parametre değerleri, bazı frekanslarda konuşma işlevi için önerilen -2, +2 dB aralığını aşmaktadır. Odabaş, Gül ve Çalışkan'ın önerdiği -1, +3 dB değer aralığı 125, 1000, 2000, 4000 Hz frekanslarında sağlanmıştır. Sultan Camisi'nde -4, +4 dB netlik parametresi değer aralığı, güncel çalışmalardan elde edilen değer aralıklarına yakın bulunmuştur; bu durum hacim genelinde konuşmanın anlaşılabilirliğini olumlu yönde etkilemektedir. (Şekil 6)



Şekil 6 - Hacim genelinde ortalama C80 parametresinin frekanslara göre değişimi.

3.6. Konuşma İletim Katsayısı, STI

Konuşma İletim Katsayısı (STI), kapalı bir hacimde konuşmanın anlaşılabilirliğini ölçmek amacıyla kullanılan nesnel bir parametredir. Bu parametrenin değerlendirilmesi 0-1 aralığında yapılmaktadır. Elde edilen sonuçlar, 0,00 – 0,30 ise *kötü*; 0,30 – 0,45 ise *zayıf*; 0,45 – 0,60 ise *orta*; 0,60 – 0,75 ise *iyi*; 0,75 – 1,00 ise *mükemmel* olarak değerlendirilmektedir.³⁰

Sultan Cami için ortalama STI değeri 0,49 elde edilmiştir ve konuşmanın anlaşılabilirliği *orta* olarak değerlendirilir. *Şekil 7*'deki grafiğe göre, konuşmanın anlaşılabilirliği, en iyi mihrap önünde konumlanan A5 alıcı noktasında sağlanmıştır. Konuşmanın anlaşılabilirliğinin en kötü olduğu alıcı noktaları ise, demir doğramaların taşıdığı plastik panellerle ayrılan kadınlar bölümünde konumlanan A9 ve A10 noktalarıdır. (Bk. *Şekil 2*)



Şekil 7 - Hacim genelinde STI değerinin alıcı noktalarına göre değerleri

3.7. Arka Plan Gürültüsü, NC [dBA]

Arka plan gürültüsü, hacim dışarısında trafik ve yakın çevredeki binalar, hacim içerisinde havalandırma sistemi, aydınlatma elemanları, ısıtma-soğutma sistemi gibi nedenlerden kaynaklı olabilmektedir. Kapalı bir hacimde yapılan bir etkinliğin kolayca anlaşılabilmesi için arka plan gürültüsünün belirli bir sınırın altında olması beklenmektedir. Kullanılan hacmin işlevine göre bu sınır değişmektedir.

Sultan Camisi'nde yapılan ölçümde, A-Ağırlıklı ses düzeyi (LAeq) 30 dBA elde edilmiştir. Gül, Çalışkan ve Tavukçuoğlu'na göre camiler için önerilen aralık 25-30 dBA'dır. Bu değer aralığına göre Sultan Camisi yoğun trafik ve yay dolaşım aksı üzerinde olmasına rağmen, arka plan gürültüsü uygun değerlerde elde edilmiştir. Caminin park ile çevrili olmasının, bu uygun değerlerin elde edilmesinde etkin rol oynadığı düşünülebilir.

³⁰ Carvalho, 1999.

4. Sonuç

Kültürel miras olarak kabul edilen tarihi camilerin gelecek kuşaklara aktarılması açısından, yapısal ve mimari özelliklerinin belgelenmesi ve koruma çalışmaları önem arz etmektedir. Ancak, görsel anlamda olduğu kadar, işitsel anlamda da insanlar üzerinde etkisi büyük olan bu yapılara ait akustik koşulların belgeleme çalışmaları yaygın olarak yapılmamaktadır. Bu çalışma kapsamında, tarihi cami yapılarının yapısal özelliklerinin belgeleme çalışmalarına ek olarak akustik belgeleme çalışmalarının önemi vurgulanmış ve yapıların maruz kaldığı müdahalelerin, akustik özelliklerini nasıl etkilediği gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda yapılan çalışmalar sonucunda, Manisa şehri için konumu ve tarihi bakımdan en önemli yapılarından biri olan Manisa Sultan Camisi'nin harimine sonradan yapılan müdahaleler sonucu hacmin akustik koşullarının olumsuz etkilendiği anlaşılmaktadır. Örneğin, kadınlar bölümünü ayıran panellerin yansıtıcı yüzeylerden oluşması ve mekanı kontrolsüz bir şekilde bölmeye hem görsel hem de işitsel anlamda olumsuzluklara yol açmıştır. Konuşmanın anlaşılabilirliği (STI) paneller arkasında en düşük değerlerde bulunmuştur. Bununla birlikte, hacmin büyük olmasına karşın, yutucu ve saçıcı özellikte malzemelerin (yüzeyde kullanılan halı, ahşap kapı ve pencere doğramaları, ahşap kepenkler, ahşap müezzin mahfili, ahşap kürsü, vb.) yoğun olarak kullanılması, yansıma süresi, EDT gibi parametrelerin istenilene yakın ve hacim genelinde homojen dağılan değerler elde edilmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak, ana ibadet mekanında, dua, vaaz, hutbe, mevlid gibi ritüeller sürecinde seslerin anlaşılabilirliği sağlanırken dini etkinin de göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Yansıma süresinin artırılması ile istenen dini etki sağlanabilmektedir. Sultan Camisi iç mekanında yer alan nişler, mihrap, taşıyıcı kolonlar, mahfil, minber, kubbeye geçişi sağlayan pandantifler, yan bölümlerde kullanılan kemerler, gibi mimari elemanlar, hacim içerisinde homojen ses dağılımının ve uygun çınlama zamanının sağlanmasına katkı yapmaktadırlar. Öte yandan yüzeylerde kullanılan malzeme ve kaplama özellikleri ile hacim boyutları da dini etkinin hissedilebileceği uzunlukta yansıma süresi sağlamakta ve ana ibadet mekanını akustik açıdan konforlu hale getirmektedir.

Akustik belgeleme çalışmalarının tarihi yapılar üzerinde yapılması, mimari koruma çalışmalarına getirdiği yenilik bakımından önemlidir. Sultan Camisi'nde gerçekleştirilen bu çalışma, tarihi dini yapıların soyut kültürel miras olarak akustik koşullarının belgeleme çalışmalarını desteklemek ve devamlılığını sağlamak amacıyla yapılmıştır. Bu tür yapılarda görsel olduğu kadar akustik koşulları olumsuz etkileyecek müdahalelerin engellenmesi, özgün durumuna en yakın şekilde uyumlu malzemeler kullanılarak yenileme çalışmaları yapılması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Acun, H. (1999), *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Carvalho, A. P. (1999), Relations Between Rapid Speech Transmission Index (RASTI) And Other Acoustical And Architectural Measures in Churches, *Applied Acoustics*, 58, 33-49.
- Çalışkan, M. (2014), Akustik Tasarım Ve CSO Konser Salonu Yenilenme Projesi, *Yapı*, 388 / Mart, 134-139.
- Elkhateeb, A. - Adas, A. - Attia, M. - Balila, Y. (2016), Absorption Characteristics of Masjid Carpets, *Applied Acoustics*, 105, 143- 155.
- Elkhateeb, A. - Adas, A. - Attia, M. - Balila, Y. (2016), The Acoustics of Masjids, Looking for Future Design Criteria. *23rd International Congress on Sound & Vibration, ICSV23*, Athens, Greece.
- Erdoğan, C. Ü. (2006), Manisa Cami ve Mescitlerinin Cephe Düzeni, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatı Anabilim Dalı.
- Ergin, Nina (2008), The Soundscape of Sixteenth-Century Istanbul Mosques: Architecture and Qur'an Recital, *Journal of the Society of Architectural Historians* 67/2, 204-221.
- Ergin, Nina (2016), Mekân/Yazı/Ses: Osmanlı'da Kadınların Cami Hamiliğine İlişkin Bir İnceleme, *Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi*, ed. Ceren Katipoğlu et al., Ankara: Middle East Technical University Press.
- Grabar, Oleg (1983), Symbols and Signs in Islamic Architecture, *Architecture and Community: Building in the Islamic World Today*, (ed. Renata Holod), 25-32, Millerton, NY.
- Gül, Z. - Çalışkan, M. - Tavukçuoğlu, A. (2014), Geçmişten Günümüze Süleymaniye Camii Akustiği, *Megaron*, 9(3), 201-216.
- Karabiber, Z. (2000), A New Approach to An Ancient Subject: CAHRISMA Project, In *Proceeding of the 7th International Congress on Sound and Vibration(1661-1668)*, Garmisch-Partekirchen.
- Karabiber, Z. - Erdoğan, S. (2002), Comparison Of The Acoustical Properties Of An Ancient And A Recent Mosque, *Forum Acusticum*, Seville, Spain: Spanish Acoustical Society (SEA).

- Karakuyu, M. (2007), Manisa Şehrinde Mahallelerin Tarihsel Gelişimi, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, (4), 2.
- Kayılı, M. (1988), Mimar Sinan'ın Camilerindeki Akustik Verilerin Değerlendirilmesi, *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 545-555, İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Kleiner, M. - Klepper, D. - Torres, R. (2010), *Worship Space Acoustics*, USA: J. Ross Publishing Inc.
- Kutruuff, H. (2009). *Room Acoustics Fifth Edition*, Abingdon, Oxon: Spon Press.
- Küskü, S. G. (2014), Türk Dönemi Manisa Kenti ve Düşündükleri, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9/10, 633-653, Ankara.
- Mehta, M. - Johnson, J. - Rocafort, J. (1999), *Architectural Acoustics Principles And Design*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Odabaş, E. - Sü Gül, Z. - Çalışkan, M. (2011), Doğramacızaade Ali Paşa Camii'nin Akustik Ölçümlerle Değerlendirilmesi, 9. *Ulusal Akustik Kongresi*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Orfali, W. A. (2007), Sound Parameters in Mosques, *Proceedings of Meetings on Acoustics (153rd Meeting of Acoustical Society of America)*, Acoustical Society of America.
- Othman, A. R. - Mohamed, M. R. (2011), Influence of Proportion Towards Speech Intelligibility in Mosque's Praying Hall, *Procedia- Social and Behavioral Science*, 35, 321-329.
- Su Gül, Z. - Çalışkan, M. (2013), Acoustical Design of Turkish Religious Affairs Mosque, *Proceedings of Meetings on Acoustics (ICA 2013, Montreal)*, Montreal: Acoustical Society of America.
- Templeton, D. (1993), *Acoustics in the Built Environment*, Oxford: Architectural Press.
- Topaktaş, L. (2003), Acoustical Properties of Classical Otoman Mosques Simulation and Measurements, Doktora Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

SULTAN II. ABDÜLHAMİD'İN SANAT HÂMİLİĞİ



ART PATRONAGE OF OTTOMAN SULTAN ABDULHÂMİD II

Ayşe ERSAY YÜKSEL*

Özet:

Sultan II. Abdülhâmid ve döneminin (1876–1909) Osmanlı modernleşme tarihinde özel bir yeri vardır. Bu dönem, hem dünyada hem de Osmanlı Devleti sınırları içerisinde siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlar başta olmak üzere önemli gelişmelerin ve değişimlerin yaşandığı bir tarihsel süreçtir. Devletin farklı alanlarda, çok ciddi sorunlarla başa çıkmaya çalıştığı bu zaman diliminde tahta çıkan Sultan II. Abdülhâmid, kendi sanatkârlığının ve ideolojisinin sonucu olarak neredeyse bütün sanat alanlarında dikkate değer atılımlar yapmıştır. Sultan II. Abdülhâmid sadece marangozluğu ve ahşap ustalığı ile değil, resim yapması, iyi derecede piyano çalması ve hat sanatında icazet alması ile sanatsal uğraş alanlarının ne kadar zengin olduğunu göstermiştir. Usta bir sanatkar olan Sultan, Osmanlı devlet geleneğinin önemli bir ayağı olan sanatı himaye etme, sanatçıyı koruma ve destekleme konularında hâmilik sıfatı ile sanatçılara ve sanat kurumlarına karşı maddi ve manevi olarak büyük bir destek vermiştir. Onun himaye ettiği sanat alanları, dönemin anlayışının da gereği olarak, geleneksel sanatlardan daha fazla modern Batı sanatları olmuştur. Resim, müzik, hat, mimarlık, kazı-arkeoloji, müzecilik, koleksiyonerlik, sergi düzenleme, çini, halı, heykel, tiyatro, sinema ve edebiyat alanlarında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda büyük katkı sağlayacak sanatçıların, sanat kurumlarının ve sanat geleneğinin desteklenmesinde öncülük etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sultan II. Abdülhâmid, sanat hâmilîği, sanatçı sultan, marangozluk, Yıldız Sarayı

Abstract

Abdülhâmid II and his period (1876–1909) have a special place in Ottoman modernization history. This period is a historical process in which important developments and changes are experienced, especially political, economic, social and cultural fields within the boundaries of both the world and the Ottoman State. In this time, the Sultan tried to cope with very serious problems in different areas of the state. Abdülhâmid made remarkable breakthrough. Abdülhâmid II showed not only his carpentry and wooden mastery, but also how rich his artistic fields are, by painting, by playing the piano at good level, and by ratification it in calligraphy. As a master craftsman, Sultan gave great support to artistic

* Arş. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı.

ORCID ID: 0000-0002-0314-6182 ♦ E-mail: aersay@ankara.edu.tr

Bu makale Prof. Dr. Nusret Çam danışmanlığında hazırladığım “Sultan II. Abdülhâmid’in Sanatçı Kişiliği” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

and artistic institutions both financially and spiritually, as a prizewinner in protecting the art, an important aspect of Ottoman state tradition, protecting and supporting artists. His artistic areas, as well as the understanding of the times, have become more modern Western arts than traditional arts. He also led to support the artists, art institutions and art tradition that would make a great contribution to the establishment of the Republic of Turkey in the fields of painting, music, calligraphy, architecture, excavation and archeology, museology, collecting, exhibition arrangement, tile, carpet, sculpture, theater, cinema and literature.

Keywords: *Ottoman Sultan Abdülhâmid II, art patronage, artist Sultan, carpentry, Yıldız Palace*

Giriş

Himaye; destekleme, koruma, arka çıkma, yardım etme, iltimasta, ihsan ve lütufta bulunma anlamlarına gelmekte olup, bu himayeyi gerçekleştiren kimseye de hâmi denmektedir. Hâmilik, tarihte her zaman hem Doğu hem de Batı’da var olan, sanatı destekleme sistemidir. Tarih boyunca başta hükümdarlar olmak üzere soylular ve din adamları, sanat himayesinde önde gelen gruplardır. Doğu ve Batı toplumlarında çağlar boyunca sanat ve saltanat birbirlerini tamamlayan iki kelime olarak kullanılmıştır. Saltanat sahipleri kendi adlarını yaşatacak ve hükümlerlerini gelecek nesillere aktaracak sanatkârlara ihtiyaç duyarken; sanatkârlar da sanatlarını icra edebilecekleri, maharetlerini gösterip takdir edilecekleri bir ortam arayışı içinde devlet ricaline yaklaşmışlardır. Netice itibarıyla sanat ve saltanat arasında himaye çerçevesinde karşılıklı bir ilişki ortaya çıkmıştır.¹

Sanatçılar arasında meşhur olan “Marifet iltifata tabidir / Müşterisiz meta zayıdır.” sözü uyarınca tüm dünyada olduğu gibi, Osmanlı’da da sanatçı, gücünü eski devirlerde sanatçılar için en iyi müşteri konumundaki padişahın himayesinden almaktaydı. Üstelik, bilhassa Doğu toplumlarında bu himayenin toplumsal ve bireysel anlamı, otoriteye olan bağlılık geleneğinden dolayı çok daha girift ve derinlikli bir mesele idi. Osmanlı kültür ortamında hamilik, hem Türk töresine uzanan kökeni, hem de hâminin İslam hükümdarı olması açılarından iki ayağa oturmaktaydı.

Doğu ve Batı’da hâmilik işleyişi hakkında önemli çalışmalar yapılmış olsa da² Osmanlı’da sanatçı-himaye ilişkisinin hâmi, sanatçı ve toplum açısından etkileri hâlâ derinlemesine irdelenmiş değildir. Bunların ötesinde hâmilik sisteminin tartışılarak, sanatın oluşmasına, ya da karakterine etkileri gün yüzüne çıkarılmalıdır. Hâmilik konusunda önemli bir eser veren İnalçık’a göre patrimonial prensip, yani patron-kul ilişkisi, Osmanlı Devleti’nin temel yapı ve menşesinde görülmektedir.³ Osmanlı devlet geleneğinde sosyal, siyasî ve tarihî perspektiften hareketle Osmanlı sanatı bağlamında

1 Kazan, 2006, 8.

2 Çam, 1998, Çam, 1999, Yenişehirlioğlu, 1999, İnalçık, 2003.

3 İnalçık, 2003, 16.

hâmilik sisteminin nasıl işlediği, sanatçıların bu sistem içerisinde nasıl eser ürettikleri, bu eserlere, sanatçılara hâmilerin ulaşması, onları taltif etmesi, yönlendirmesi tartışmalı konular olma özelliğini sürdürmektedir. Burada aydınlatılması gereken başka bir konu, Osmanlı tarihinde dönemlere göre himaye gören sanatların ve sanatçıların değişim sürecidir. Erken Osmanlı Dönemi, Klasik Dönem ve Batılılaşma Dönemlerinde devrin ihtiyaç ve eğilimleri ile sanat anlayışları, hâmilerin himaye ettikleri eser ve sanatçılarda izlenebilmektedir.

Osmanlı sanatı tarihinde Osman Gazi'den Sultan V. Mehmet Reşad'a kadar sanatçı olma vasfını yitirmeyen sultanların sanat himayesi de çok daha samimi ve güçlü olmuştur. Elbette bu padişahlar arasında Fatih, Kanuni gibi daha güçlü iktidara sahip ve daha karizmatik olan idarecilerin devirlerinde sanat hareketleri çeşitlenmiş ve himaye de buna bağlı olarak artmıştır. Osmanlı'da, sanatın herhangi bir koluna ilgi duymayan bir yönetici de, az veya çok, sanata destek vermekten geri kalmamıştır. Bu da bizi, sanatı koruma ve desteklemenin bir gelenek olduğu sonucuna götürmektedir.⁴ Zira Osmanlı devlet geleneğinde yönetici olmanın en önemli vasıflarından biri sanatı ve sanatçıyı himaye etmektir. Bu hâmilik meselesi bir tercih ve inisiyatif konusu olamayacak kadar esastır. Zaten Osmanlı geleneğinde şehzadeler, çocukluktan itibaren önemli bir sanat eğitiminden geçmekteydi. (*Resim 1*) Bununla birlikte Osmanlı'da sanatçıları korumak ve desteklemek, yukarıda belirttiğimiz bütün bu nedenlerin yanı sıra, büyük ölçüde bizzat sanatın içinde olan hâmiler için bir anlamda kendi kültürel zevklerini tatmin vasıtası olarak da düşünülebilir. Sultan II. Abdülhâmid dönemi, siyasi olayları yanında Sultanın sanatçılığı, sanat eserleri ve patronajı ile Osmanlı sanatı tarihinde öne çıkan önemli periyotlardan birisidir.

Sultan II. Abdülhâmid'in Sanat Hâmiliği

Sultan II. Abdülhâmid'in kendisinin de sanatkâr olmasının bu himaye faaliyetlerinin kilit noktası olduğunu söyleyebiliriz. Kendisi ince işçilik ve ustalık gösteren ahşap eserlerinin (*Resim 2, 3*) yanında, resim, müzik ve hat (*Resim 4*) sanatında⁵ denemeler yapmıştır. Onun, eser ortaya koymanın zorluklarını, sıkıntılarını ve hem de hazzını bizzat yaşayan bir sanatçı olması, sanat himayesinin boyutlarını belirleyen önemli bir etken olmuştur. Sanatla uğraşmanın verdiği nezaket, anlayış ve vizyonla yapılan himaye de onun zenginliği ile derinleşmiş ve genişlemiştir.

Hâmilik ilk bakışta sanatçıyı koruyan, önünü açan ve destekleyen bir sistemi andırsa da esasında daha büyük faydayı hâmiye sağlamaktaydı. Hâminin manevi zevklerini doyuran bu patron-sanatçı ilişkisinde, sultanların toplumsal imajlarında meydana gelen olumlu etki yadsınamaz bir kazanımdı. Hatta çoğu kez hükümdarların/padişahların fethedemediği kalpleri, ya da sınırları sanatçılar, besteleri, resimleri, fotoğrafları, şiirleri ya da herhangi bir sanat eserleri ile kolaylıkla kazanıyorlardı. Çoğunlukla himaye

4 Durmuş, 2006, 102.

5 Derman, 2012, 232.

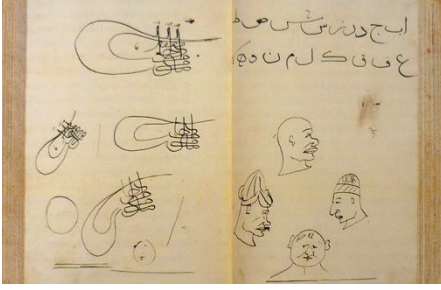
edilen kadar, hâmi de bu sanat eserleri ile refah içinde yaşama ve “sonsuz” olma şansını elde ediyordu. Sultan II. Abdülhâmid’in, sanat faaliyetlerine kendi iradesiyle verdiği destek, estetik bir kaygının da ötesinde, sanatın bütünleştirme ve iletişim yönünden istifadeyi amaçlamaktaydı. Sultan, sanat himayesi yoluyla ülkenin modernleşmesine hız kazandırırken; böylece modernleşmenin halka benimsetilmesinde güçlü bir enstrümana da sahip olmaktaydı.⁶ Hatta Cumhuriyet Dönemi’nde kurumsallaşan tiyatro, sinema, heykel, müzecilik, arkeoloji gibi alanların temelleri, Abdülhâmid Devri’nde yürütülen bu devlet politikası ve onun hususi himayesi sayesinde atılmıştır.

Osmanlı hâmilik geleneğinde mutlak otorite olan diğer padişahlar gibi II. Abdülhamid de sanatçıları yönlendirmiş, sanatsal faaliyetleri bizzat planlamış ve sanat ortamında belirleyici karakter olmuştur.⁷ Abdülhâmid’in, kendisinin de bir sanatçı olması nedeni ile başta ahşap ve mobilya ustaları olmak üzere mimar, ressam, müzisyen, edebiyatçı, tiyatrocü, heykeltıraş, fotoğrafçı, hattat gibi sanatçılara özel siparişler verdiği, kimi zaman kendisine sunulan eserlerde değişiklik yaptığı, bazen de yönlendirmede bulunduğu bilinmektedir.

Sultan II. Abdülhâmid Devri sanat hâmilîğinin *idealist ve pragmatik* olmak üzere iki yönü vardı. Bunlardan idealist yön, Sultanın sanatçı olması dolayısıyla daha da güçlenmiş olan, sanatçının desteklenmesi gerektiğine inanan, bunun bir sorumluluk olduğunu düşünen, sanata gönül vermiş bir anlayışla hareket eden yönüdür. Pragmatik yönü ise sanatın bilhassa 19 ve 20. yüzyıllarda uluslararası politikada daha çok teşhir edilerek propaganda malzemesi yapılmasından hareketle, siyasi şartlar gereği Osmanlı’nın modern bir devlet ve Abdülhâmid’in de modern bir hükümdar olduğunu ispatlamaya yönelik yapılan kamuoyu çalışmalarını kapsamaktaydı. Fakat bu iki alan o kadar birbirine geçmiştir ki burada bir niyet okuma her zaman sağlıklı sonuç vermeyebilir. OBunun yanında Abdülhâmid’in sanat himayesi pek çok alanda atılım yapmış olan Fransa ve Rusya gibi sarayların sanat himaye faaliyetlerinden geride kalmamak amacı gütmekteydi. Bu sebeple Abdülhâmid, devrinde diğer ülkelerin saraylarındaki faaliyetleri yakından takip ederek, gündemde olan sanatlara ev sahipliği yaparak ve sanatçıları destekleyerek dünya sarayları ile rekabet ediyordu. Bu dönemde sanat, hem devlet ideolojisinin yayılması hem de toplumun eğitilmesinde bir araç olarak sıklıkla kullanılmıştır. Merkezîyetçi bir yönetim sistemi ve geleneği olan Osmanlı’da, kimi zaman da muhalif kesimin kendisini ifade ettiği alan olması hasebiyle kontrol altında tutulması gereken bir hareket olarak görülmüştür. Bu dönemde Abdülhamid’in sanatı himaye etmeye yönelik bireysel duyarlılığı kısa bir süre içinde bilinçli ve sistemli bir devlet politikasına dönüşmüştü. Bunun yanı sıra sanatçı-hâmi ilişkileri çerçevesinde padişahlar, hayatlarının en temel maksadı olan siyaset dünyasından bir müddet uzaklaşıp kendi birikimleri ve entelektüel gelişmeleri için hayati öneme sahip kültür ve sanat olaylarından yararlanma imkânına

⁶ Bk. Çam, 1998, 5-14; Çam, 1999, 65-73; Yenişehircioğlu, 1999, 17-22; İnalçık, 2003, 15, 16; Kazan, 2006, 8.

⁷ Durmuş, 2006, 43.



Resim 1:

Fatih'in Çocukluk Defteri olduğu söylenen defterin çizimlerinden bir sayfa. (Tezcan, 2006, 179.)



Resim 2: Beylerbeyi Sarayı'nda Valide Sultan Dairesi'nde (12 Numaralı oda) Sultan II. Abdülhâmid'in yapmış olduğu yemek odası takımının sandalyesi.



Resim 3: Sultan II. Abdülhâmid'in yapmış olduğu, Yıldız Hâmidiye Camii hünkâr mahfili kafesleri.

Resim 4:

Sultan II. Abdülhâmid'in yazdığı hat levhası TSM. (Derman, 2012, 213.)



kavuşuyorlardı. Bu biçimde onlar, sanatçılarla birlikte olmanın ve sanatın getirdiği sezgisel bakış gücü sayesinde geniş ufuklu kararlar alarak yaratıcı düşüncelere daha rahat ulaşabiliyorlardı.

II. Abdülhâmid'in sanat himayesinde Sultan'ın dünya görüşünün ve siyasi duruşunun etkilerini görmek mümkündür. Bilhassa hilafet vurgusunun yapıldığı bu dönemde, İmparatorluk, özellikle basın, yayın, eğitim vs. yoluyla “muhayyel cemaat”i (tasarlanmış topluluk) mümkün olduğunca genişletmeye çabalamakta, Osmanlı Halifesini dünya Müslümanları indinde görülebilir kılmakta, oldukça dar olan imkânlarını seferber etmektedir.⁸ Bununla birlikte yine bu dönemde Osmanlı elitinin başlıca saplantısı (iktidarda olsun, muhalefette olsun) Batı karşısındaki eksikliğine bir çare bulmak idi. Bu giderek artan ihtiyaç Osmanlı'da “ben de varım” veya “ben hâlâ varım” politikasına yol açmıştır. Osmanlı'da bu geleneğin icadı işte bu anlayışın sonucunda ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl, Düvel-i Muazzama'nın sembolizme, törenselliğe, devletlerin resmi efsanelerinin plastik öğelerle vurgulanmasına, nişan, bayrak, müzik gibi duygusal öğelere olağanüstü bir önem atfetmeye başladıkları bir dönemdi.⁹ Bu Batılılaşma sembolleri arasında sanat faaliyetleri de büyük bir paya sahipti.

Sultan II. Abdülhâmid, saltanatının ilerleyen yıllarında Yıldız Sarayı'nın kalın duvarları ardına kapandığında giderek efsanevi bir havaya bürünmüştür. Ancak bu kendini dışarıya kapama, Sultan'ı zor bir ikileme karşı karşıya bırakıyordu. Bir yandan ülkesinin muhtelif sosyal katmanlarına 19. yüzyılda hiçbir sultanın nüfuz etmediği kadar nüfuz etmeyi amaçlayan Abdülhâmid, öte yandan sultanın şahsi görünürlüğüne verdiği meşruiyet kaynağından yoksun kalmaktaydı. II. Mahmud'dan beri Osmanlı padişahları, “çağdaş monarşi” yaratma çabalarının bir parçası olarak sık sık muhtelif çağdaşlaşma projelerini destekler mahiyette kamu önüne çıkmışlardı. Bunun en belirgin örneği 1867 Paris Dünya Sergisi'ni ziyaret eden Sultan Abdülaziz'dir. Bu dışarıya kapanma, bir bakıma Sultan Abdülhâmid'i, Klasik Devir sultanlarının tavrına yaklaştırmaktadır. Necipoğlu'nun işaret ettiği üzere Fatih Devri'nden itibaren padişahlar “görünmeden varlıklarını hissettirme”, adeta etraflarında bir iktidar titreşimi yaratarak iktidarlarını vurgulama yoluna gitmişlerdir. Sultan Abdülhâmid çağdaşlaşma projesinden ve dünya hükümdarları arasında meşru yerini koruma düşüncesinden hiç vazgeçmemiştir. Bu nedenle padişahın resmi bir biçimde efsaneleşmesi için simgeler aracılığı ile tebaasına ulaşma, egemenliğini görünmeden pekiştirme yoluna gidilmesi gerekiyordu.¹⁰ İşte bu pekiştirme yolunun en güçlü ifadesi Sultan'ın bizzat sanatın bir dalında uzmanlaşması olmuştur. Abdülhâmid denilince akla gelen sanatçı kimliği, onun yaratmak istediği modern hükümdar ve üretken halife imgesi ile örtüşmektedir.

II. Abdülhâmid Devri'nde, hâmilik sisteminin sanat ortamına çeşitli katkıları olmuştur. Örneğin, hâminin gözetiminde çalışan bir sanatçı, efendisine duyduğu

8 Deringil, 2009, 23.

9 Deringil, 2009, 24.

10 Deringil, 1993, 54, 55.

sorumluluk gereği eserlerinde titiz ve üretken olabiliyor, bu sayede daima daha iyisini yapma gayreti güdüyordu. Bu noktada sanatçıyı yönlendirerek, motive ederek sanat eserini ortaya çıkarmasına vesile olan padişah aslında sanatsal olarak da bu eserlere katkı sağlamaktaydı.¹¹ Abdülhâmid Devri'nde başta *Tamirhane-i Hümâyûn* olmak üzere Yıldız Sarayı'nda çalışan sanatçılar, padişahın yakın ilgisiyle önemli eserler verme yarışına girmişlerdir.¹²

Belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip *patronun* himayesi altında sanatkârın, ona göre eser vermeye özendiğini belirten Halil İnalçık, Kanuni Dönemi'nde Osmanlı klasik kültürünün yüksek sanat eserleri vermesinde bu padişahın yüksek sanat anlayışının önemli payı olduğunu, böyle durumlarda patronajın sanat bakımından gerçekten olumlu bir rol oynadığının altını çizmektedir. İnalçık'a göre; bir eserin "makbûl ve mu'teber olması" her şeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi. Devlet adamı ve sanatçı arasındaki bu ilişki, Osmanlı patrimonial toplumunda sadece sanat alanında değil seçkin sınıfın her bölümünde, statü gruplarında, bürokraside, orduda, hatta *ilmiyede* sosyal ilişkilerin ve hiyerarşinin temeli olmuş ve patron - kul ilişkisi şeklinde ortaya çıkmıştır.¹³ Bu gelenek Abdülhâmid devrinde de değişmemiş, Abdülhâmid'in karizmatik ve sanatçı kişiliği devrin sanat ortamının zenginleşmesinin esas nedeni olmuştur.

Abdülhâmid Devri'nde, Yıldız Sarayı'nın yerleşme biçimi ve burada yer alan yapılar topluluğu bize o dönem himaye anlayışı hakkında önemli veriler sunar. Zira o dönemde, Yıldız Sarayı ve II. Abdülhâmid birbiri ile özdeş iki kavram gibi olmuştur.¹⁴ Sarayda yer alan teknoloji, alet-edevat ve mekânlar, buradaki himayeyi gösteren somut örneklerdir. Bilhassa Abdülhâmid'in marangozluğu için kurulan hususi marangozhane ve Tamirhane-i Hümâyûn başta olmak üzere, müzehane, cilthane, Yıldız Çini Fabrikası, ressamlar köşkü,¹⁵ tiyatro binası, kütüphane, demirhane gibi mekânlar pek çok sanatçının himaye edildiği yerler olup Yıldız Sarayı da adeta bir *güzel sanatlar akademisi* işlevi görmekteydi. Yıldız Sarayı'nın her ne kadar belli binaları Abdülhâmid'den önce yapılmış olsa dahi asıl yapılaşması ve bir saray görünümü alması, Sultan II. Abdülhâmid'in, tahta çıktıktan neredeyse altı ay sonra buraya yerleşerek, yapılarla burayı bütün ihtiyaçları karşılayan bir komplekse dönüştürmesiyle gerçekleşmiştir. Yani saray ile birlikte sarayda yer alan güzel sanatlar yapılarının ve akademisinin fikri ve bu yapıların finansal olarak, maddi manevi açıdan hâmisî Sultan II. Abdülhâmid'in bizzat kendisidir.

11 Durmuş, 2009, 53.

12 Bu konuda Başbakanlık Devlet Osmanlı Arşivleri'nde Yıldız Evrakı içinde çok sayıda belge mevcuttur. Bu belgelerden bazıları BOA İ.TAL. 453/22, BOA İ.TAL. 93/50, BOA İ.TAL. 178 /76, BOA İ. TAL. 246 /84, BOA İ.TAL. 280/ 84, BOA İ.TAL. 287 /58, BOA İ.TAL. 287/ 80, BOA İ.TAL. 332/ 26 künyeli belgelerdir.

13 İnalçık, 2003, 15, 16.

14 Candemir, 2011, 19.

15 Yıldız Sarayı köşkerlerinden birinde, bir odayı Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine verdiğini, bir odayı da fotoğraf atölyesi olarak kullanılmak üzere tahsis ettiğini Osman Nuri Paşa da belirtmektedir. *Bk.* Osman Nuri, 1911, 454.

Aslında Abdülhâmid devrinde sanatçıya himaye gösterme, sadece padişaha has bir koruma yolu olmayıp saray çevresindeki devlet büyüklerinin, elçilerin, paşaların, beylerin de üstlendiği bir misyondur. Bunlar sayesinde genişleyen himaye ortamlarında onlar da sanatçılara maddi destek veriyor, onları daha üst düzeyde kişilerle tanıştırtıyor, onları, kendilerini geliştirecek çevrelere dâhil etme, sultana takdim etme gibi pek çok davranışla hâmiliklerini gösteriyorlardı. Ayrıca bu aracı devlet ricali, padişaha sundukları sanatçı ve sanat eserleri ile taltifi de hak ediyorlardı. Örneğin Sultan II. Abdülhâmid devrinde çok uzun yıllar baş ressamlık yapmış olan Fausto Zonaro'nun Sultan'a takdimi böyle olmuştu. Ayrıca Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda gösteri yapan sanatçıların seçimi konusunda Sultan'ın "esvapçıbaşı"sı olan İlyas Bey'in kilit rol oynadığını biliyoruz. Bu durum aynı zamanda Sultan'a yakın kimselerin sanatsal zevklerinden sultanın emin olduğunu ve bu kişilerin onun itibar ettiği kimseler olduğunu göstermesi açısından da anlamlıdır. Hâmilik sistemi açısından düşünüldüğünde sultandan başlayıp daha alt konumlara yayılan hiyerarşik bir düzen, şehzâde sancakları ve beylerbeyliği merkezleri, devlet büyüklerinin, paşa ve beylerin konakları, mistik merkezler ve çarşı gibi çeşitli muhitlerde devam etmiş; dolayısıyla sadece ve daima saraya bakarak belirli bir modeli devam ettiren toplumsal bir oluşum ortaya çıkarmıştır.¹⁶ Öyle ki Osmanlı arşivinde çeşitli eyalet, şehir ya da kasabalardan, valilik, kaymakamlık, eğitim müdürlüğü gibi birimlerden sanatçılığı öne çıkmış, sanat eğitimi almak isteyen, bir eser üretmiş kimselerin taleplerinin İstanbul'a aktarılmakta olduğunu gösteren çok sayıda belge mevcuttur. Örneğin, payitahttan uzak bir merkez olan Rize'de seccade dokuyan ve birçok sanatkâr yetiştiren Nadire Hanım'ın¹⁷ varlığı veya Girit'te yaşayan bir ustanın yaptığı piyano hakkında saraya haber gitmekte, oradan da hemen taltif cevabı gelmektedir.¹⁸ Ya da Beyrut'ta müziğe yetenekli bir öğrenci, eğitim bursu almak istediğini *Maarif-i Umumiye Nezareti* vasıtasıyla İstanbul'a iletebilmektedir.¹⁹

Himaye görmek isteyen sanatçıların sultana bu eserleri takdimi belli vesileler ile olmuştur. Bunların en bilinenleri cülus, doğum günü, düğün günleri münasebetiyle eserlerin sultana takdimi idi. Elbette bu takdimden önce, çeşitli kademelerden geçen talepler kabul ediliyordu. Bu elemenden geçip padişaha sunulan eserler değerlendiriliyor, eğer gerekiyorsa sanatçı ile padişah görüşüyordu. Genellikle sultanın görüş bildirmesi ve gereğinin yapılması şeklinde bir sistem yürüyordu. İşte bu noktada Sultan'ın konuya hâkim olması ve sanatsal kariyeri devreye girmektedir. Zira her alanda ve her konuda sanatsal eserle muhatap olan Sultan, eğer bu eserlerin sanatsal kıymeti haiz olup olmadığını yeterince tespit edemeseydi, bu himaye sistemi bu kadar gelişmiş olmayabilirdi.

Padişahın sanat himayesinin bu kadar güçlü olması imparatorluğun farklı yerlerindeki yerel idarecilere yansımıştı. Sanat faaliyetlerine destek veren bir sultan olarak çeşitli merkez ya da taşralardaki yöneticilerin de sanatsal konulara önem veren

16 Durmuş, 2006, 35.

17 BOA. Y.MTV. 235/60.

18 Alimdar, 2015, 296, 297.

19 BOA. Y. MTV. 48/31.

kimselerden seçildiği, bu topraklardan merkeze, yani İstanbul'a gönderilen belgelerden anlaşılmaktadır. Abdülhâmid, zihnindeki *sanata meraklı ve üretken Osmanlı halkı* idealini bu idareciler sayesinde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu vesile ile İstanbul ve Yıldız Sarayı merkezli ortaya çıkan sanat faaliyetlerinin benimsenmesi ve oradan da halka ulaşması kısmen de olsa sağlanmıştır. Bunda sadece yerel yöneticilerin değil, Sultan'ın, taşranın hemen her yerine açtığı Sanayi Mektepleri, Darülmualimler, Aşiret Mektepleri gibi okullarında yer alan sanat dersleri ve sanat atölyelerinin büyük rolü olmuştur. Zira bu okullarda pek çok alanda yetenekli çocuklar ve gençler dersler almakta, hocalar nezaretinde çalışmakta ve ürettikleri eserler eğer gerçekten iyi ise muhakkak taltif edilmekte ve bunların önü açılmaktaydı. Eğitimde yapılan reformlar ve bilhassa müfredatta yer alan sanat dersleri bu gelişime ivme kazandırmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in, devrinin bütün eğitim kurumları içinde yer alan sanat mekteplerini, atölyelerini desteklemesi dikkate değer bir olgudur.²⁰

Sultan II. Abdülhâmid'in hâmilîğinin ideal yönlerinden bir diğeri himaye ettiği sanatçılarda dil, din, ırk, milliyet, yaş, statü ve cinsiyet ayrımı gözetilmemesi olmuştur. Sultan ehliyet, liyakat ve sadakatinden emin olduğu bütün sanatçıları cömertçe taltif etmiştir. Bilhassa Osmanlı'nın milliyetçilik hareketleri ile uğraşıp toprak kaybettiği, Ermeni olaylarının gündemde olduğu bu yıllarda profesyonel kimliğinden taviz vermeyerek her milliyetten sanatçıyı cömertçe himaye etmiş, herhangi bir ayrımcılık gözetmemiştir. Kendi sanatını icra etmek için sarayında kurduğu Tamirhane-i Hümâyûn'da bile Ermeni, Rum, Yahudi, Alman, Fransız, Avusturyalı, İtalyan, Arap gibi farklı milliyetlerden çok sayıda sanatçı çalıştırmıştır. Aynı şekilde kadınların sanatkârlığı desteklenmiş, kadınların eğitimi, sanat faaliyetleri kız mekteplerinde açılan sergilerle ve kadınlar için ihdas edilen şefkat nişanlarının verilmesiyle kurumsallaşmıştır.

Osmanlı devlet geleneğinde sanat hâmilîğinin ne kadarının sultanın özel ilgisi, ne kadarının devlet geleneği içinde gerçekleştiğini tespit etmek kolay değildir. Bunun nedeni de, sanat için yapılan etkinliklerin malî kaynaklarının açık ve net olarak belirtilmemiş olmasıdır.²¹ Fakat Abdülhâmid'in özel bütçesinin (Ceyb-i Hümâyûn) zenginliği, tarihi olaylar ve kayıtlar ile aşikârdır. Sultan, daha şehzadelîğinden itibaren maddi serveti ile dikkat çekmiştir.²² Bu nedenle devrinde gerçekleşen pek çok sanat faaliyetinin maddi yönünü kendi hususi hazinesinden karşılayarak temin etmiştir. Osmanlı maliyesinin ciddi sıkıntı yaşadığı, Duyun-u Umumiye idaresinin kurulduğu, ekonomik krizin zirvede olduğu bu dönemde, Abdülhâmid sanat ve kültür faaliyetlerinin aksamaması için, bu birimlere, hazinesinden cömertçe para aktarmıştır. Özellikle kazı faaliyetleri Sultan Abdülhâmid'in Ceyb-i Hümâyûnundan verdiği paralarla yürümüş,²³ pek çok sanatçı Sultan'ın özel hazinesi sayesinde maaş almış, eser üretmiştir.

20 Bk. Özkaya, 2014, 215; Kurt, 2013, 156; Semiz ve Kuş, 2004, 275-295; Yıldırım, 2013, 73-75.

21 Müderrisoğlu ve Arslan, 1998, 95.

22 Tahsin Paşa, 2008, 40, 41; Koloğlu, 2002, 33; Haslip, 1998, 24, 25.

23 Cezar, 1995, 316.

Sultan II. Abdülhâmid'in Himaye Ettiği Sanatlar

Sultan II. Abdülhâmid, başta kendi sarayı olmak üzere desteklediği sanat faaliyetlerinde, sanat eserlerine müdahale eden, karar mercii olan, tasarım belirleyen yönü ile eserin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli özneydi. Devletin siyasi ve ekonomik olarak son derece zor bir dönemden geçtiği ve buna bağlı olarak toplumun yaşadığı olumsuzluklar nedeni ile psikolojik olarak üretimden uzaklaştığı oldukça sıkıntılı bir süreçte, Sultan Abdülhâmid'in ahşap sanatına olan ilgisi neticesinde Yıldız'da kurduğu hususi marangozhanesi ve *Tamirhane-i Hümayûn* adlı mobilya atölyesi/fabrikası, 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı mobilya sanatı için önemli bir dönemi açmıştı.²⁴ Hem modernleşme fikrinin devam etmesi, hem yerli üretimin desteklenmesi açısından Sultan II. Abdülhâmid'in idealist ve sanatçı yönünün somut bir göstergesi olan bu atölye ve fabrika Osmanlı mobilya sanatına çeşitli katkılar sağlamıştır. Sultan Abdülhâmid'in marangozluk sanatı sonucu ona atfedilen ahşap eserler yanında, Abdülhâmid Devri'nde Yıldız Sarayı Tamirhane-i Hümayûnu'nda (*Resim 5, 6, 7*) yapılan ahşap eserlerin ve mobilyaların tasarımlarının sahibi olması nedeniyle, sarayda üretilen bütün ahşap eserlerin sanatsal sahibi olarak bir bakıma Sultan II. Abdülhâmid'i gösterebiliriz. Zira o, sarayda hususi marangozhanesi yanında kurdurduğu bu sanat atölyesinin tasarımının, organizasyonun maddi ve manevi kurucusu idi. Bu nedenle burada yapılan ahşap eserlerin malzeme seçiminden, üslubuna, tekniğinden kullanım yerine kadar, ustalarla birlikte çalışarak ortaya çıkan eserin üretimine ciddi bir destek sağlamaktaydı. (*Resim 8, 9*)

Sultan II. Abdülhâmid'in, bunlardan başka, sarayında önemli bir mobilya koleksiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Kendisi de ahşap ustası olarak bilinen Sultan, sanatını geliştirmek için sarayına, imparatorluğunun içinden ve dünyanın çeşitli yerlerinden, marangozhanede kullanılacak teknik aletler, makineler, ham maddeler, kataloglar ve mobilyalar getirtmiştir. Onun, hususi marangozhanesi yanında sarayında kurdurmuş olduğu Tamirhane-i Hümayûn denilen mobilya fabrikası olmasına rağmen, yabancı ve yerli üreticilerden çokça mobilya sipariş edildiği arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Abdülhâmid'in bu kadar mobilyayı, yapacağı yeni tasarımlar için ilham almak, mobilyada yeni stilleri takip etmek, gelen eserlerin aynısını ya da benzerini yaparak ustalığını göstermek ve mobilya sanatına destek vermek gibi nedenlerle saraya dâhil ettiğini söyleyebiliriz. Abdülhâmid'den önce de saraylarda var olan bu mobilya ilgisi, onun marangozluğu sayesinde zirveye çıkmıştır. Bugün elimizde Milli Saraylar Mobilya Koleksiyonu'nda en çok Sultan II. Abdülhâmid devrine ait mobilya bulunmaktadır.²⁵

II. Abdülhâmid devrinde sanatçıyı destekleme, çeşitli vesilelerle yapılmıştır. Bunlar arasında doğrudan sanatçı istihdamı yanında, sanatçıların ve sanat kuruluşlarının desteklenmesinde okullar, müzeler, atölye ve sergiler açma, sanatçıya destek olma konusunda sponsorluğa benzer organizasyonların teşviki gibi modern sayılabilecek yöntemler uygulanmıştır. Böylelikle sanatçılar, son derece rahat yaşayacakları bir maddi gelire sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda uygun çalışma ortamı, atölye, alet ve edevat gibi,

24 İrez, 1989.

25 Bk. İrez, 1989; Baytar, 2012; Yılmaz, 2005.



Resim 5:

II. Abdülhâmid'in Yıldız Sarayı'ndaki Marangozhanesi.



Resim 6:

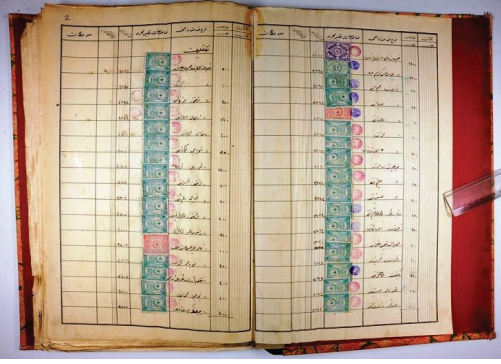
Marangozhane'nin dıştan görünümü.

(Abdülhâmid Albümleri'nden)



Resim 7:

Tamirhane-i Hümayûn.
(Abdülhâmid Albümleri'nden)



Resim 8: Tâmirhâne-i Hümâyûn Defterlerine örnek.



Resim 9: Tamirhane-i Hümâyûn'da üretilmiş sedef masa. (Baytar, 2012, 196.)

çok sayıda müzik evi, sanat galerisi, fotoğrafçı, tiyatro salonu açılmış, saray ve padişah bu sanatçı ve sanatseverlerle yakın temasta bulunarak ihtiyaçlarını hemen karşılama konusunda çok cömert davranmıştır.

Sultan, önemli bir servet sahibi olmasının sağladığı imkânlar ile sanatçıları en çok para, mal ve mevkii cinsinden ödüllerle taltif etmiştir. Buna ilaveten, himaye edilen sanatçılar sadece ihsan, atıye gibi maddi taltif istememekte, aynı zamanda manevi bir

her sanatçı için hayati denilebilecek temel ihtiyaçları da elde edebilmişlerdir. Örneğin; Sultan'ın uzun yıllar baş ressamlığını yapmış olan Fausto Zonaro, bu makama geçtikten bir süre sonra kendisine sipariş edilen iş ve diğer çalışmalar için Yıldız Sarayı'nda sultan tarafından şahsına tahsis edilen köşkte çalışmıştır. Saray Ressamı olan Zonaro ona sipariş edilen her türlü tabloyu yapacak geniş imkânların da sahibi olmuştur. Ayrıca Zonaro'nun emrine onlarca saray görevlisi verilmiştir. Zonaro, bu durumdan memnuniyetini hatıralarında şu cümlelerle ifade etmiştir: “Hayatım zor değildi, ayda bin frankı aşan o sürekli gelirin ayrıcalığını hissediyordum: Rahatım, saygınlığım vardı, çalışıyordum. Daha ne isteyebilirdim ki?”²⁶

Abdülhâmid, saltanatı süresince Yıldız Sarayı'nda müzik, resim, tiyatro sanatçıları için özel salonlar ayırmış, onların her türlü ihtiyacını çabucak karşılamıştır. Bununla ilgili, Osmanlı arşivinde pek çok belge ve hatıratlarda kayıtlar mevcuttur.²⁷ Aynı şekilde o, sanatçıların, eserlerini pazarlama kaygısı gütmeksizin sanatseverlerle buluşturabileceği çeşitli ortamlar temin etmiştir. Bu dönemde Pera, Beyoğlu ve Galata çevresinde

26 Zonaro, 2008, 161.

27 Alimdar, 2015, 308, 323; Şehsuvaroğlu, 1955, 3854; BOA. MF. MKT, 222/7; BOA. MF. MKT, 224.28.7.

onur belgesi de ummaktadırlar. İşte bu durumdan dolayı Sultan II. Abdülhâmid devri, madalya ve nişanların kullanımı konusunda çok zengin bir dönem olmuştur. Öyle ki, bu devirde, şefkat nişanı ve imtiyaz madalyası gibi yeni madalya ve nişan türleri ihdas edilmiş; verilen nişanlar, sanatçılar daha iyi işler yaptıklarında yükseltilmiştir. Her duruma uygun derecede çeşitlenen madalya ve nişanlar sayesinde bu taltiflerin ortaya çıkardığı maddi külfet de bir nebze azaltılmıştır. Osmanlı arşiv belgelerinden bilhassa Tamirhane-i Hümâyûn'da hemen her kademedeki çalışanlar için gerektiğinde nişanlar verildiği hakkında bilgilerimiz mevcuttur. Tamirhane-i Hümâyûn'da müstahdem Kolağası Osman Efendi'ye Dördüncü Rütbeden Nişan-ı Osmanî verilmesi,²⁸ müstahdem marangoz ustası Antonya'ya Dördüncü Rütbeden Nişan-ı Osmanî verilmesi,²⁹ Yıldız Saray-ı Hümâyûnu tamirhane müstahdemine ve topçu sınıfından Serçavus Hakkı'ya Beşinci Rütbeden Nişan-ı Mecidi,³⁰ Yıldız Sarayı Tamirhanesi Nazırı Ferik Hasan Cemil Paşa ile tamirhane ressamı Menis'e Nişan-ı Osmanî bağışlanması³¹ belgeleri bu örneklerden bazılarıdır. Nişanlar yanında madalyalar da Osmanlı Devleti'nin taltif araçlarının en önemlilerinden olup; çeşit açısından madalyaların sayısı nişanlarınkinden fazladır. Madalyalar siyasi, askeri, sanayi ve mali alanlardan eğitim ve sağlığa kadar uzanan geniş bir yelpazede belirli bir olay için verilmekteydi. Sultan II. Abdülhâmid'in ihdas ettiği İmtiyaz Madalyası (1882), İftihar (Sanayi) Madalyası (1884) ve Liyakat Madalyası (1891) devlete bağlılık, kahramanlık ve her türlü yararlılık gösterenlere verilmek üzere çıkarılan ve dolayısıyla daha geniş bir faaliyet alanını işaret eden madalyalardır. Madalyaların verilme nedenleri nişanlarınkiler ile benzerlik gösterirlerdi. Belgelerde ehliyet, gayret ve başarı ifadelerinden öte pek bir ayrıntı bulunmazdı.

Sultan II. Abdülhâmid'in sanat himayesi tek açıdan olmamış, sanatçıları çeşitli rütbelerle ödüllendirmek dışında onların özel isteklerini karşılayarak da onlara destek verilmiştir. Örneğin Abdülhâmid, Fausto Zonaro'yu bir taltifinde, kendisine Beşiktaş'ta bir konak vermiş, başka bir taltifinde ressamın oğlunu Galatasaray Sultani'sinde okutma isteğini kabul etmiştir.³² Abdülhâmid'in sanatçılara sunduğu hediyeler konusunda standart bir uygulama yoktur. Genellikle eserin kalitesi, sanatçının durumu ve sembolik önem gibi farklı pek çok değişken ödülün mahiyetini belirlemekle birlikte, hemen hemen saraya yapılan bütün *sanat eseri sunma* işlemlerinde sanatçıya az ya da çok ihfanda bulunmak adet haline gelmiştir. Bunu Osmanlı arşivinde rastladığımız pek çok belgeden görebilmekteyiz. İmparatorluğun taşrasından saraya gönderilen sanat eserleri ve sanatçılar hakkındaki belge ve eserler, genellikle sanayi okullarında yetenekli öğrencilerin özel eserleridir. Bu eserler, mahiyetine bakılmaksızın çoğunlukla sanat okulu öğrencilerinin, amatör sanatçıların şevklerini artırmak maksadı ile taltif edilme ve teşekkür cevabı ile yanıtlanmıştır.

28 BOA İ.TAL. 359 /15; Cezar, 1995, 486; Tuğlacı, 1981, 179; Ergin, 1999, 28, 29.

29 BOA İ.TAL. 407/14 1.

30 BOA İ.TAL. 453/22 1.

31 BOA İ.TAL. 93/50 1.

32 Zonaro, 2008, 234.

Sultan II. Abdülhâmid hayatı boyunca çeşitli sanatlara ilgi duymuş ve bizzat icracı olarak denemeler yapmıştır. *Resim*, bu sanatlardan biridir. Sultan, bu alanda sanatçıları himaye etmekle kalmamış, ayrıca kendisi de bizzat resim yapmıştır.³³ Her ne kadar günümüze ona ait bir tablo ya da resim ulaşmamışsa da, Abdülhâmid'in hususiyetleri hakkında bilgi veren farklı pek çok kaynak onun resme olan merakına atıfta bulunur. Yaptığı resimlerin mahiyeti ve niteliği konusunda ayrıntılı bilgi sahibi olamasak bile, Abdülhâmid'in resim sanatına büyük önem verdiği kesindir. Öyle ki kendisinin bu alanda gerçekleşmesini sağladığı okullaşma, sanatçıların desteklenmesi, saray koleksiyonlarının resim sanatı açısından zenginleşmesi bunun en somut göstergeleridir.

O, Avrupalı resamlara çok sayıda sipariş vermiştir. Aslında Abdülhâmid'in kendisinin resmedildiği, önceki padişahlarınki gibi anıtsal portreleri yoktur. Daha çok fildişi üzerine yapılmış ufak boyutlu portreleri ve fotoğrafları vardır, ama Avrupalı resamlara, kendinden önceki padişahların anıtsal boyutta portrelerini sipariş etmiştir. Örneğin, Fransız ressam H. Bertaux, III. Selim'i ve II. Mahmud'u at üzerinde gösteren portreleri yapmıştır. Bu tür portreler yapan bir başka sanatçı Alman ressam W. Reuter'dir. Abdülhâmid, İtalyan ressam F. Zonaro'yu 1897'de saray ressamı olarak atamış, sanatçı, padişahın siparişi üzerine Osmanlı tarihine ilişkin tablolar yapmış, hatta Bellini'nin Fatih portresini kopya etmiştir.³⁴ (*Bk. Resim 10*)

Sultan Abdülhâmid'in, Avrupalı ve yerli ressamlar dışında, 1896'dan sonra baş ressamlığını yapan Fausto Zonaro'ya verdiği özel siparişler sayesinde saraydaki resim koleksiyonu çeşitlenmiş ve onun zevki doğrultusunda bir şahsiyet kazanmaya başlamıştır. Örneğin, 1905'te Sultan II. Abdülhâmid, Hikmet Paşa aracılığıyla, Zonaro'dan tarihî konularda resimler yapmasını istemiş, Hikmet Paşa da bu çalışmalar için kendisine Askerî Müze'den bazı gravürler sağlayınca Zonaro, onlara dayanarak Sultan II. Mehmet'in İstanbul kuşatmasının bir tablosunu yapmıştır.³⁵ (*Bk. Resim 11*) Sultan II. Abdülhâmid'in portresini yapmak isteyen Zonaro, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği günlerde, Padişahı ikna ederek üç ayrı pozda portresini yapmıştır.³⁶ (*Resim 12, 13, 14*)

Sultan II. Abdülhâmid'in sanatkâr ve hâmi olarak ilgilendiği sanat dallarından biri de *müzik*ti. Aslında Sultan Abdülhâmid'in müziğe olan ilgisi Osmanlı hanedanının yüzyıllardır süregelen musikişinas padişah ve saraylı geleneğinin bir parçası idi. Bilhassa III. Selim'den başlayarak Sultan Abdülhâmid devrine kadar sarayda enstrüman çalma, müzik eğitimi alma, beste yapma, özetle müzikle profesyonel olarak ilgilenip, müzik

33 Osmanoğlu, 2007, 30; Şehsuvaroğlu, 1956, 3630; Yılmaz, 2013, 242.

34 Renda, 2000, 461, 462; Germaner ve İnankur, 2002, 116.

35 Zonaro, 2008, 16. (Zonaro'nun "Fetih" tablosunun ilham aldığı esas eserin Hasan Rıza'ya ait olduğu hakkında, Eslîha-i Atika Müzesi Komisyonu'nda Zonaro ile birlikte görev yapan Ressam Hüsnü Tengüz'e ait olan ve orijinali Deniz Müzesi koleksiyonundaki "Sanat Hayatım" adlı anı defterinde bulunan önemli kayıtların mevcut olduğunu Ömer Faruk Şerifoğlu'nun ilgili makalesi ortaya koymaktadır. *Bk. Şerifoğlu, 2011, 85-90.*)

36 Zonaro, 2008, 18.



Resim 10: Bellini'nin *Fatih Portresi*'nin Fausto Zonaro tarafından yapılan kopyası. (Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu)



Resim 11: Fausto Zonaro'nun Abdülhâmid'in isteği üzerine yaptığı *Fetih* tablosu. (Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu)



Resim 12, 13, 14: Meşrutiyet'in ilanından sonra Fausto Zonaro'nun yaptığı Abdülhâmid portreleri. (Şerifoğlu, 2011, 143.)

sanatı ile iç içe bir hayat sürme, yaşam tarzı haline gelmişti. Sultan II. Abdülhâmid de şehzadelğinde aldığı müzik eğitimi ve babası Sultan Abdülmecid ile amcası Sultan Abdülaziz zamanında gördüğü müzik himayesinden hareketle saltanatı ve hayatı boyunca musikişinas yönünü hiç kaybetmemiştir.³⁷

Sultan II. Abdülhâmid her ne kadar sarayda Batı müziği eğitimi alıp, Batı müziği zevki ile yetişmişse de alaturka müziği de desteklemekten kaçınmamıştır. Öztuna'ya göre Sultan II. Abdülhâmid Türk musikisini bilmese de Türk müziğini vazife olarak ve sınırlı bir şekilde himaye etmişti.³⁸ Sarayın alaturka saz heyeti de iyi olup burada da Hacı Arif Bey gibi çok iyi hanendeler³⁹ vardı.

II. Abdülhâmid devrinde askeri bandolardaki artış ve düzenlemeler, saraydan halka doğru yayılan Batılı müzik ilgisi, müzisyenlere verilen destekler ve müzik alanında yaşanan gelişmeler nedeniyle Batılı çalgı üreticileri, Osmanlı Sarayını da Avrupa saraylarından farklı görmüyorlardı. Sultan Abdülmecid devrinden itibaren Osmanlı'nın Batı müziğinin hâmisî olarak yeni kimlik kazandığı özellikle basın yolu ile Avrupa'da duyulmaya başlanmıştır. Sultan Abdülhâmid devrinde de himaye doruk noktasına ulaşmıştır. Bu dönemin himaye avantajlarından Batılı piyano üreticileri de yararlanmak istemiştir. Avrupalı pek çok piyano fabrikatörü İstanbul'da mağaza açmıştır. Hatta İstanbul dışında Paris'te Piyano fabrikatörleri Mösyö Pelepil ve Volika'ya "Padişahın Kornisörü" unvanının ihsan buyrulduğu⁴⁰ hakkında belge de mevcuttur.

II. Abdülhâmid devrinde Batı tarzı müziğe olan desteğin boyutlarını göstermesi açısından Osmanlı sınırları içinde 20. yüzyılda yerli piyano imal girişimleri önem taşımaktadır. Osmanlı sınırları içinde bir piyano imal edildiğine dair bilinen en eski tarih 1907'dir. Bu 1907 tarihli piyanonun, Marangozhane-i Hümâyûn'da çalışıp, piyano ustası olarak piyanoları tamir eden Kastamonulu Mehmed Efendi'ye ait olduğu bilinegelmiştir. Fakat Dolmabahçe'de incelenen piyanonun mekanizmasının yabancı üretim olduğu ve Mehmet Efendi'nin, piyanonun sadece ahşap kasasını imal ettiği anlaşılmaktadır.⁴¹ (Resim 15) Kayıtlarda geçen yukarıdaki piyanodan daha eski bir tarihte -yaklaşık on dört sene öncesinde- Girit Vilayeti'nde Hanyalı Veysioğlu Mustafa'nın imal ettiği piyanonun ilk Osmanlı piyanosu olduğunu söyleyebiliriz. Arşiv kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla Hanyalı Veysioğlu Mustafa bu piyano projesini Saray'a sunmak istemiş ve bu isteği gerçekleştirmiştir. Hanya Nahiye Müdürü bu projeyi Girit Vilayeti'ne bildirip mezkûr şahsın Sanayi Madalyası ile taltif edilmesini istemiştir. Girit Vilayeti ise durumu İstanbul Ticaret ve Nafia Nezareti'ne bildirmiştir. Veysioğlu'nun ürettiği piyanonun fotoğrafının çekilerek ekte sunulduğu da belirtilmiştir. Bu kurum da Dersaadet Ziraat

37 Bk. Osmanoglu, 1963.

38 Öztuna, 1990, 17.

39 Farsça kökenli bu kelime, şarkı okuyan, şarkıcı vb. anlamlarına gelmektedir.

40 BOA. DH. MKT. 1142/41.

41 Umur, 1995, 72.

ve Sanayi Odası'ndan piyanonun ödüle layık olup olmadığı konusunda inceleme yapıp görüş bildirmesini istemiş; Dersaadet Ziraat ve Sanayi Odası reisi A. Azarian 1893 tarihli belgede, henüz teşekkül etmemiş bir alanda üretim yaptığı için bu girişimi taltife uygun görmüştür. Bu onaydan sonra, Yıldız Daire-i Sadaret'e başvuran Veysioglu Mustafa Efendi Sanayi Madalyası ile taltif edilsin diye adına ferman çıkarılmıştır.⁴²

Yukarıdaki paragrafta belirtildiği gibi II. Abdülhâmid devrinde müzisyenlere yapılan eğitim yardımları önemli bir himaye kalemidir. Örneğin, Cosmi Devlet / Devlet Efendi (1852–1898), II. Abdülhâmid devrinde himaye edilen müzisyenlerden biridir. Bu kişi Viyana'da müzik eğitimi alırken Osmanlı Sarayı tarafından burs almış olduğu, 1883 tarihli bir belgeden anlaşılmaktadır. 1884 tarihli başka bir belgede ise bu müzisyenin burs süresinin uzatıldığına dair kayıt vardır. 1884'te bu sanatçıya Dördüncü Rütbeden Osmanî nişanı verilmiştir.⁴³

Sultan II. Abdülhâmid'in himaye ettiği alanların en öne çıkanlarından biri mimari idi. Sultan II. Abdülhâmid'in *mimari* alanda gerçekleştirdiği faaliyetleri, İstanbul başta olmak üzere imparatorluğun çeşitli merkezlerinde eklektik üslupla inşa edilen yapılar, saat kuleleri, modern şehirleri oluşturan kamu binalarının ortaya çıkması ve eski eserlerin tamiratları ile öne çıkar.⁴⁴ Ayrıca Osmanlı'da mimarlık eğitiminin kuramsal bir hale kavuşması ve Osmanlı şehirlerinin belli kurallar dâhilinde imar edilmesini öngören nizamnamelerin yürürlüğe girmesi gibi kilit atılımlar bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi binasının mimarı Alexandre Vallaury, hem dönemin tanınmış mimarı, hem de Mekteb'in ilk mimarlık hocasıdır. Ve bu doğrultuda, ilk mezunlardan olan, mimarlık bölümünden Feyzi ve Nizameddin ile heykel bölümünden İhsan bey, 1891 yılında Avrupa'ya tahsile gönderilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ders programları zaman içerisinde geliştirilmiş ve yeni bölümler açılmıştır. Ayrıca, 1895 yılı ders programında yapılan düzenleme ile Osmanlı mimarisinin canlandırılması amacıyla mimarlık bölümüne Osmanlı mimari tarzını okutacak bir sınıf ilave edilmiştir. Hatta bu konuda uzmanlık için Kahire'ye iki öğrenci gönderilmiştir.⁴⁵



Resim 15: Ahşap kısmı Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan Tamirhane-i Hümayûn'da, Kastamonulu Mehmet Efendi tarafından üretilmiş piyano. (Umur, 1995, 72.)

42 Alimdar, 2016, 299.

43 Alimdar, 2016, 353, 354.

44 Yazıcı, 2009, 2010, 2011.

45 Demirel, 2011, 31-33.

Sultan II. Abdülhâmit'in mimari ile bizzat ilgilendiğini gösteren örnekler vardır. Yıldız Sarayı'ndan intikal eden arşiv belgelerinde önemli miktarda mimari çizimler görülmektedir. Ayrıca Sultan, bilhassa Yıldız Sarayı'nın yapılmasında, yenilenmesinde mimari olarak katkı sunmuş, planları tek tek inceleyerek değişiklikler ya da yenilikler yaptırmıştır.⁴⁶ Zaten bilhassa Beşiktaş'taki Şeyh Zafir Külliyesi gibi önemli eserlerin planlarını kendisi kontrol etmiş ve inşaatın çeşitli aşamaları hakkında mimarlar ile sıkı ilişki içinde olmuştur. Bu konuda Osmanlı arşivinde çeşitli belgelere rastlamak mümkündür. Ayrıca Sultan II. Abdülhâmid Yıldız Tiyatrosu'nu inşa ettirmeye karar verdiği zaman Viyana'dan pek çok planlar getirtip, bunları bizzat tetkikten geçirmiş ve nihayet seçtiği planı tatbik etmesi için Mimar Vallaury'ye emir vermiştir.⁴⁷

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Mebusan Meclisi Ayasofya karşısındaki eski Adliye binasında toplanmıştı. 1877'de Mebusan Meclisi'nin hazırlıkları yapılırken hükümet erkânından başka, bizzat II. Abdülhâmid de inşaat ile alakadar oluyor ve Nafia Dairesi'nde bulunan Meclis-i Mebusan'a gidip bu dairenin düzenlenmesini, bizzat tetkik ediyordu.⁴⁸ Sultan II. Abdülhâmid 1908'de meclisi tekrar açınca Mebusan Meclisi'ni kendi parası ile tamir ettirmiş ve gerekli bakımını yaptırmıştır.⁴⁹

Sultan II. Abdülhâmid'in mimarlara maddi ve manevi desteğini çeşitli arşiv belgelerinden anlamak mümkündür. Serkis Balyan 1878'de Ser-Mimar-ı Devlet unvanı verilmeyle kalmamış, oturması için Kuruçeşme'de geniş yerler de tahsis olunmuştur.⁵⁰ Bunun dışında, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde Vedat Tek'in eğitim masraflarını karşılamak üzere kendisine gönderilen resmi maddi desteği gösteren belgeler bulunmaktadır.⁵¹ Müzisyen Aranda Paşa'nın oğlu Mimar Fernando Aranda da İstanbul ve Şam'da yaptığı mimari eserler ile 1904'te Saray tarafından Beşinci Rütbeden bir Mecidî Nişanı ile takdir edilmiştir.⁵² Yine, mimar Valeri hakkında Seraskerlik makamına yazılan yazıda mimarın taltifi söz konusudur.⁵³

Sultan Abdülhâmid Devri'nde sanat himayesinde atılan en önemli adımlardan biri **arkeolojik kazılar** alanında önem arz eden ve yürürlüğe girdikten sonra tam doksan yıl geçerliliğini koruyacak olan *Âsâr-ı Âtîka Nizamnamesi* olmuştur. Ülkenin sanat ve kültür değerlerine sahip çıktığını gösteren, yabancıların eski eserleri yağmalama hareketlerine set çeken, yabancıların yaptığı arkeolojik kazılarda elde edilen eserlerin tamamının bu ülkenin malı olduğunu belirten bir hukuki metin olan *Âsâr-ı Âtîka Nizamnamesi*, kültür

46 İbnü'l Emin Mahmut Kemal İnal, 1982, 150.

47 Şakir, 1954, 2973.

48 Şehsuvaroğlu, 1954, 71, 72.

49 Şehsuvaroğlu, 1954, 73.

50 Cezar, 1995, 173.

51 Altınışık, 2010, 4.

52 Alimdar, 2016, 98.

53 BOA. Y.MTV. 107/26.

ve sanat eseri korumacılığını getiren bir hukuki temeldir.⁵⁴ Asar-ı Atika Nizamnamesi büyük önem taşıdığına göre, şüphesiz bu çok önemli tüzüğün hazırlanıp yürürlüğe konmasında asıl rolün kime ait olduğu sorusu akla gelecektir. Elbette ki burada bütün rolü bir kişiye mal etmek doğru olmayacağı gibi esasen de mümkün değildir. Fakat bu noktada imparatorluğu yönetirken adeta uçan kuştan dahi haberdar olmak ve olaylara hâkim olmak isteyen padişahın otoritesinin katkısının altını çizmek gerekir. Nasıl Osman Hamdi hem görevi gereği, hem de ülkesini seven bir aydın olarak elinden gelen çabayı göstermişse Sultan II. Abdülhâmid de onun tekliflerini mantıklı bulup geri çevirmeyerek gerekli desteği sağlamıştır. Asar-ı Atika Nizamnamesi ile, her eski eserin devletin malı olduğu kabul edilmiş ve önceki nizamnamede yer alan kazı yapanlara ve arazi sahibine pay verilmesi usulü ortadan kaldırılmıştır. Ayrıca eski eserlerin yurt dışına çıkarılmayacağı hükmü getirilmiştir. Böylece Osmanlı topraklarında çıkarılan eski eserlerin müzeye aktarılmasına imkân sağlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nde ilk yerli arkeolojik kazıyı kimin yaptığı tam olarak bilinmezken bu kimsenin Osman Hamdi Bey olduğu konusunda güçlü bir kanaat vardır. Onun, müze müdürlüğüne geldikten sonra arkeolojik kazılara da önem vermesi sonucu Osmanlı için *Milli kazılar dönemi* açılmıştır. (*Bk. Resim 16*) İlk kez 1878 tarihli belgede kazı için izin istediğine rastladığımız⁵⁵ Osman Hamdi Bey'in kazı faaliyetlerine başlamak istediği sıralarında İstanbul'da müze yararına para toplama kampanyası başlatılmıştır. Bu konuda Osmanlı Bankası, Demiryolları İdaresi ve bazı nazırlar da çeşitli miktarda bağışlarla kampanyaya katılmışlardır ve o dönem için oldukça önemli sayılabilecek bir miktar olan 500 liranın üzerinde yardım parası toplanmıştır.⁵⁶ Aslında bu veri o dönemde önemli mevkiilerde bulunan devlet adamlarının ve kurumların ne kadar aydın ve ileri görüşlü bir yapıda olduklarını göstermesi açısından önemlidir. Ülkenin pek çok sorunla boğuştuğu şartlarda az sayıda ama etkin kimselerin desteğiyle Türkiye'de ilk arkeolojik kazılar başlamış, ilk müze teşekkül etmiştir. Kuşkusuz bu desteklerin ekonomik, sıkıntılıların zirvede olduğu zor şartlar altında verilmesi, bu yardımların önemini ve değerini bir kat daha artırmaktadır. Örneğin Sayda'da yapılacak kazılarla ilgili padişaha başvuran ve "vakit kaybetmeksizin işe koyulmalıyız" diyen Osman Hamdi'ye hem izin hem de ödenek anında padişah II. Abdülhâmid tarafından sağlanmıştır.⁵⁷ Ayrıca Irak Mahmudiye mukata'a toprağında bulunan Sipara mevkiinde 1893 yılında yapılan kazı masrafını, padişah II. Abdülhâmid kendi hazine-i hassasından vermiştir.⁵⁸

Abdülhâmid devrinde ilk kazı faaliyetlerinin ardından ortaya çıkan müze ihtiyacı sonucu müzecilik alanında da önemli adımlar atılmıştır. Türk müzeciliğinin gerçek kurucusu olarak nitelendirilebileceğimiz Sultan II. Abdülhâmid, devlet maliyesindeki

54 Cezar, 1995, 333.

55 Cezar, 1995, 313.

56 Cezar, 1995, 315.

57 Cezar, 1995, 316.

58 Cezar, 1995, 325.

ciddi sıkıntılara rağmen, gerekli kaynakları sağlamaktan çekinmediği Müze-i Hümayûn'a gerçek bir müze hüviyeti kazandırmıştır.⁵⁹ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde bu konuda pek çok kayıt bulunmakla birlikte, Müze-i Hümayûn ödeneğinin artırılması,⁶⁰ Çinili Köşk'ün bina edildiği bostanın Müze-i Hümayûn'a bağışlanması⁶¹ belgeleri Abdülhâmid'in bu konudaki cömertliğini göstermektedir.

Sultan II. Abdülhâmid'in döneminde yaptırdığı Müze-i Hümayûn binasından çok önce sarayında bir müze kurduğunu biliyoruz. Bu müzenin eşyaları Yıldız Sarayı'nın tasfiye süreci boyunca Hazine-i Hümayûn, Müze-i Hümayûn, Maarif Nezareti başta olmak üzere Matbaa-i Amire, Askerî Müze gibi kurumların yanında Ziraat Mektebi, Darülfunun, Darümuallimat ve Darümuallimin gibi yerlere gönderilmiştir. Müzede madeni paralar, madalyalar, hatırat türünden eserler, Yıldız çinisi örnekleri, dolaplar, makineler, modeller, tablolar, yazılı eserler, savaş aletleri, ateşli silahlar ve çeşitli eşyalar gibi biriktirilerek ve hediye yoluyla gelerek elde edilen pek çok değerli eser bulunmaktaydı.⁶² (*Resim 17, 18*) II. Abdülhâmid'in zaman zaman bu müze için Topkapı Sarayı'ndan da kıymetli eserler getirttiği söylenir.⁶³ Onun saray koleksiyonunu sergilediği saray müzesi, padişahın bilgeliğini, gücünü ve zenginliğini gösterecek şekilde inşa edilmişti.

Yıldız Sarayı'nda yer alan sanat koleksiyonları Yıldız Sarayı Müzesi bölümünün dışında, ayrı olarak sarayda resmi kabul töreni salonları olarak kullanılan bölümlerde hem yabancı hem yerli ziyaretçileri etkilemeyi amaçlayarak sergilenmekteydi. Bu müze ve galerileri ziyaret etmek, sanat sevgisinin yanında hükümdarın şahsına yapılmış özel bir ziyaret olarak algılanmakta idi. Sarayda müzeyi ziyaret eden kimse bütün sanat objelerine hayran olmakla birlikte, esasen sarayla ya da hükümdarla olan ilişkisini de belirlerdi.⁶⁴ Ayrıca Sultan II. Abdülhâmid de Yıldız'da sergilediği eserlerle sanat zevkini, zengin eserlerini ve sanat himayesini ispatlamış olmaktadır.

Sultan II. Abdülhâmid, bu müzecilik faaliyetleri dışında özel isteği ile bir *Eski Silahlar Müzesi* ve *Kıyafethâne* adlı bir müze kurma girişiminde bulunmuştur. Bu önemli göreve de Mahmut Şevket Paşa'yı seçmiştir; o da müze için bir hayli eser toplamıştır.⁶⁵ Ebuzziya Tevfik Bey'in Paris'te eski Osmanlı kıyafetlerine mahsus bir müze tesis edeceğine dair arzısı⁶⁶ da bu müzenin benzerinin Paris'te de yapılma isteğini içermektedir

Bu dönemde müze çalışmaları sadece İstanbul'da yapılmamış, Anadolu'da da açılan müzeler eser toplamaya başlamıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde bu dönemde,

59 Engin, 2010, 443.

60 BOA. Y.A...RES. 119/53.

61 BOA. Y.A...RES. 132/82.

62 Candemir, 2007, 101; Uşaklıgil, 1940, 149.

63 Uşaklıgil, 1940, 157-158.

64 Bk. Shaw, 2004.

65 Tahsin Paşa, 1931, 299.

66 BOA. Y.EE. 14/73.

Konya'da bir müzenin açıldığı, civar köy ve kasabalarda yer alan eski eserlerin de buraya taşınması gerektiği ve ellerinde eski eser bulunanların bunları müzeye getirmesi durumunda ödüllendirilecekleri hakkında bir belge mevcuttur.⁶⁷

Abdülhâmid'in çok yönlü bir sanat hâmisi olduğunun başka bir delili tarihi kayıtlardan elde ettiğimiz verilere göre onun Yıldız'da sahip olduğu *sanat koleksiyonları* idi. Bu koleksiyonların büyük bir kısmı Abdülhâmid'in tahttan indirilip sürgüne gönderilmesinin ardından Yıldız Sarayı'nın tasfiyesi esnasında dağılmış, kaybolmuş ya da zarara uğramıştır. Fakat yine de elde olan verilerden hareketle Abdülhâmid'in çeşitli alanlarda saray koleksiyonlarının sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin daha önceden sarayda var olan resim koleksiyonu Abdülhâmid Devri'nde genişlemiş ve zenginleşmiştir. Sultan Abdülmecid döneminde başlayan sarayda resim biriktirme anlayışı Abdülhâmid döneminde sanat eseri toplama düşüncesine dönüşmüştür.⁶⁸ Abdülhâmid'in öncelikle baş ressamı Zonaro olmak üzere yerli ve yabancı ressamalara resim sipariş ettiği, beğendiklerini satın aldığı bilinmektedir. Sultan, kendisine sunulan tabloların hepsini saray koleksiyonuna katmamış, bazılarını devlet adamlarına hediye ederek resme olan ilginin artması için çaba sarf etmiştir.⁶⁹

Fakat, Yıldız Sarayı'ndaki bu resim koleksiyonunun büyük kısmının, eserlerin Çırağan Sarayı'na taşınmasından sonra burada çıkan yangında yok olduğu bilinmektedir.⁷⁰



Resim 16: Osman Hamdi Bey Nemrud Kazısı'nda. (<http://www.istanbularkeoloji.gov.tr>)



Resim 17: II. Abdülhâmid zamanında yapılan Müze-i Hümâyûn binası. (Günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi) (<http://www.istanbularkeoloji.gov.tr>)



Resim 18: Yıldız Sarayı Müze-i Hümâyûnu (Abdülhâmid Albümleri'nden)

67 BOA. Y.PRK. UM. 81/70.

68 Cezar, 1995, 147.

69 Atılgan, 2010, 431.

70 Tuğlacı, 1981, 179.

Abdülhâmid'in sarayında koleksiyonu olan başka bir alan müzik idi. Nota koleksiyonu hakkında Ayşe Osmanoğlu şunları söyler: “*Babamın yüzlerce musiki ve nota koleksiyonu vardı. Orkestra için yazılmış eserler, piyano için yazılmış koleksiyonlar ciltlenmiş olarak mahfuzdu.*”⁷¹ Fakat bugün elimizde olan müzik eserlerinden anladığımız kadarı ile bu eserlerin çoğu 1909'da “Yıldız yağması” sırasında kaybolmuştur. Bunların bir kısmı sahalarda satılmış, bir kısmı da sonraki zamanlarda çeşitli koleksiyonlarda ortaya çıkmıştır. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne Yıldız Sarayı'ndan gelen eserler arasında çok az el yazması ve matbu nazari kitaplar ile şarkı mecmuaları vardır.⁷² Kendisi de müzisyen olan Abdülhâmid, nota bildiği için de bu arşivi oluşturmuştur.

Yıldız Sarayı Müzesinde yer alan, koleksiyoner anlayışı ile toplanmış eserler içinde sikke, para ve madalyonlar önem arz etmekteydi. Sikke koleksiyonları, sadece tarih açısından değil, maddi değerde antik para keseleri gibi⁷³ kendi gerçek ağırlıklarıyla da paha biçilmezdi. Abdülhâmid'in özel ilgisi sonucu çeşitli ülkelerden getirilen paralar burada teşhir edilmekteydi. Bununla birlikte saatçiliğe de ilgi duyan Sultan'ın sarayında pek çok saat de bulunmaktaydı ve bunlar ayaklı, duvar saati ve cep saati şeklinde farklı türde yapılmışlardı.⁷⁴

Sultan II. Abdülhâmid'in saltanatı boyunca özel ilgi gösterdiği ve himaye ettiği sanat alanlarının biri de *çini sanatı* olmuştur. Sultan, bu ilgisini ortaya koyarak, 1890'lı yılların başında, Yıldız Sarayı bahçesine devletin bir sanat kurumu sıfatı ile Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu'nu kurdurmuştur. (Resim 19) Öncelikle sarayın porselen ihtiyacını karşılamak amacıyla üretim yapan fabrikada imal edilen eseler, tanıtım amacıyla çeşitli Avrupa krallıklarına hediye olarak ya da uluslararası fuarlara sergilenmek amacıyla gönderilmiştir.⁷⁵



Resim 19: Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu.
(Abdülhâmid Albümleri'nden)

Sultan II. Abdülhâmid'in sanata olan yakınlığı ve Batı ülkelerinde gördüğü yeni teknolojileri Osmanlı'ya getirme isteği ve çini sanatının yeniden canlandırılması düşüncesi fabrikanın kuruluşunda etkili olmuştur.⁷⁶ Bunların hepsinden ziyade fabrikanın esas açılış nedeni Sultan II. Abdülhâmid'in resme olduğu kadar seramik sanatına da

71 Osmanoğlu, 2007, 78.

72 Ergin, 1999, 41.

73 Zonaro, 2008, 300-301.

74 Kurtoğlu ve Candemir, 2010, 105; Milli Saraylar, 2011, 81-87.

75 Kalyoncu, 2011, 90.

76 Coşansel, 2012, 37.

ilgi göstermesidir.⁷⁷ Zira onun, dünyanın çeşitli yerlerinden sarayına gelen porselen ve çinilerden oluşan koleksiyonu, arşiv belgelerindeki çini alımı ve saraya gelen çini hediyeler hakkındaki kayıtlar⁷⁸ ve devrin önemli kişilerinin hatıratlarında geçen “Sultan II. Abdülhâmid’in çiniye olan ilgisi” şeklindeki ifadeler bu durumu kanıtlamaktadır.

Sultan Abdülhâmid'in iltizam ve himaye ettiği sanat kurumlarından biri olan *Hereke Fabrika-i Hümâyûnu*'nunda çok kıymetli halılar imal olunurdu. Hünkâr bazen bu halıların modellerini kendisi tertip ettirir ve imalat dökümlerini kendisi muntazaman takip ederdi. (*Resim 20*) Abdülhâmid tahta çıktığında neredeyse kırk senelik geçmişe sahip olan bu fabrika, onun himayesi ile işleyişinde ve üretiminde yeniliklerle karşılaşmıştır. Hereke Fabrika-i Hümâyûnu, Sultan II. Abdülhâmid tarafından geliştirilerek imparatorluğa ait (sultanî) bir fabrika haline getirilmiştir. Akif Bey'in teşviki ile, bu fabrikada çalışan kızlardan Mediha ve Agavni hanımlar Bursa'nın manzarasını gösteren bir ipek seccade yapmışlar ve bunu özel bir günde Hünkâr'a takdim etmişler; Padişah da bundan büyük memnuniyet duymuş ve seccadeyi işleyen o iki hanıma Sanayi Madalyası vermiştir.⁷⁹



Resim 20:

Hereke Fabrika-i Hümâyûnu
(Abdülhâmid Albümleri'nden)

Hereke Fabrika-i Hümâyûnu üretimlerine olan ilgiyi göstermesi açısından şu rivayet de ilginçtir: “*Hünkâr, Hereke kumaşından elbiseler giydiği için, saray mensupları sergiye adeta Hereke kumaşlarını almak için hücum ederdi.*”⁸⁰ Bu örnekte olduğu gibi Sultan'ın tercihleri Osmanlı toplumunda hem üst kesimler hem de halk tarafından kolay benimsenirdi. Çünkü otorite olan Sultan, yaptıkları ile halkın gözündeki en önemli örnekti. Sultan, bu otoritesini sanatı himaye yönünde kullandığında dolaylı olarak halkı da sanatsal faaliyetlere yönlendirmiş oluyordu.

⁷⁷ Zonaro, 2008, 15, 16.

⁷⁸ BOA. Y.PRK. UM. 14/114, BOA. Y.EE. 37/98 (Hazine-i Hassa'da mevcut antika sayılan Çin ve Japon mamulâtı eşyaların üç sayfalık listesi); BOA. Y.EE. 62/12 Vazo ve porselen hediye etmelerinden dolayı Lord Salisbury'in teşekkür mektupları); BOA. Y.EE. 62/32, (Japon İmparatoru'na hediye ettiği vazodan dolayı yapılan teşekkür hakkında).

⁷⁹ Tahsin Paşa, 1931, 298.

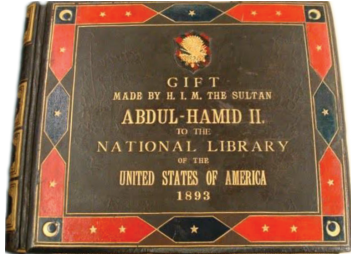
⁸⁰ Mümtaz, 1948, 170.



Resim 21: Chicago Sergisi'ne Osmanlı Devleti katılımı, 1893. (www.etsm.org.tr)



Resim 22: Diyarbakır Ziraat ve Sanayi Sergisi, 1903. (www.etsm.org.tr)



Resim 23 - 24: Sultan'ın Amerika'ya gönderdiği hediye albüm kapaklarından örnek. (Taptık, 2011, 81.)

Sultan II. Abdülhâmid devrinde himaye edilen sanat alanlarından biri de *sergiler*dir. Abdülhâmid bu alanda dört başı mamur bir politika yürütmesi gerektiğinin ve aydın bir hükümdarın yönetiminde tam bir modernleşme hamlesi içine girmiş bir ülke imajını yayması gerektiğinin bilincindedir.⁸¹ Bu nedenle tahta çıktıktan hemen sonra evrensel ve yerel pek çok sergi organizasyonuna hâmilik yapmıştır. Böylece imparatorluk topraklarında sanat sergileri yoluyla içten bir ivme kazanılmış ayrıca dış dünyaya sergi katılımları yolu ile imparatorluğun modernleştiği ve sanat eserleri ürettiği mesajı verilmiştir. O yüzyılın ekonomik, sosyal ve siyasi şartları gereği önemli bir propaganda ve prestij unsuru olan evrensel sergilere katılım konusunda özel bir çaba gösterilmiştir. (*Resim 21, 22*)

Fotoğraf da Abdülhâmid Devrin'de himaye edilen önemli bir sanat alanıydı. Fotoğrafın, saray tarafından istihbarattan döküm çıkarmaya; kimlik tespitinden, mimari, tarihi ve kültürel tanıtım alanlarına kadar yaygın kullanımı sonucu, Yıldız Sarayı'nda çok değerli bir fotoğraf koleksiyonu meydana gelmiştir. *Yıldız Albümleri* veya *Abdülhâmid Albümleri* adı verilen bu albümler, IRCICA (İslam Tarih, Sanat, Kültür Araştırma Merkezi)'nin tespitine göre, 962 albümde toplanan 38599 kareden meydana gelmiştir. Bu karelerin iki bin kadarı gravür, diğer kısmı orijinal fotoğraftır. Fotoğrafların bin kadarı elle renklendirilmiştir.⁸²

II. Abdülhâmid Hediye Albümleri ise 1885–1893 yılları arasında hazırlandığı düşünülen ve 1871 fotoğrafı bir araya getiren 51 albümden oluşmaktadır. Bu albümler üç adet hazırlanmış olup biri Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nde kalmıştır. Diğer ikisi ise Library of Congress'e ve Royal Library'e gönderilmiştir. (*Resim 23, 24*) Albümlerdeki fotoğraflardan büyük bir çoğunluğu Abdullah Bi-

81 Georgeon, 2006, 319.

82 Özendes, 2002, 507-517; Özendes, 2013.

raderler Stüdyosu tarafından hazırlanmıştır. Ayrıca 51 albümde Paskal Sebah, Phebus, Miralay Ali Rıza Bey ve isimleri bilinmeyen asker fotoğrafçıların emeği geçmiştir. Fotoğrafa büyük ilgi duyan Sultan, fotoğrafçıların koleksiyonlarından çokça fotoğraf satın almıştır. Örneğin, 1879 tarihinde Kargopulo'dan 1266 parça fotoğraf satın almıştır. Bu fotoğraflar 5 boğaz panoraması, 160 İstanbul manzarası ve Yıldız Sarayı görüntüleri, yaklaşık 200 adet stereograf, sarayda görevli yaveran takımının fotoğraflarını içeren 438 fotoğraflık bir albüm, 122 adet at fotoğrafı, 35 adet muhafız taburu subaylarının portreleri, 269 adet Mısır fotoğrafı ve biri elle renklendirilmiş Plevne konulu 3 resimden oluşmaktadır.⁸³ Bunlara ek olarak Sultan II. Abdülhâmid, Yıldız Sarayı'nın harem bölümünde Ali Rıza Paşa'ya bir fotoğraf laboratuvarı kurdurmuştur.⁸⁴

Sultan II. Abdülhâmid, saltanatı boyunca kendisi özel *heykel* siparişi etmese dahi, Yıldız Sarayı bahçesinde hayvan figürlü heykelleri kullanmıştır. (*Resim 25, 26*) Her ne kadar bu heykeller Avrupa sanatı içinde ortaya çıkmış olup ve heykelin gelişimi için büyük bir yenilik ortaya koymasa da Osmanlı'da heykelin durumunu düşündüğümüzde var olmaları bile bu sanatın kurumsallaşmasına bir katkı sağlamıştır. Abdülhâmid'in heykel konusunda bir engellemesi olmadığı gibi sarayın boşaltılması esnasında tutulan tasfiye komisyonu defterlerine göre tespit edilen eserler içinde heykeller de yer almaktadır. Yani Sultan'ın Yıldız Sarayı koleksiyonunda heykeller de bulunmaktaydı. Yıldız Sarayı Müzesi'nden Müze-i Hümâyûn'a gönderilen eserler içinde önemli bir hadiseyi anmak için yapılmış abide ve modellerin yanında, heykel gibi sanat eserleri de mevcuttur.⁸⁵ Bunlar içinde Sevr yapımı, kaidesiyle birlikte 57 cm yüksekliğinde erkek heykeli, topraktan yapılmış iki küçük heykel dikkat çekmektedir.⁸⁶ Millî Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda yer alan⁸⁷ Servis porselenleri içinde iki köpeği tutmakta olan bir erkek heykeli görülür. (*Resim 27*) Kenarında *L Servis* yazılı heykelin oval formlu, lacivert renkli kaidesi bulunur. Kaidenin iç kısmında *Dore a Servis 97* damgası vardır. Bu damga 1897 yılına işaret eder.⁸⁸ Abdülhâmid Dönemi'ne tekabül eden bu heykel muhtemelen o süreçte Yıldız Sarayı'nda bulunmaktaydı. Böyle bir heykelin sarayında bulunmasından rahatsız olmayan Sultan, doğrudan olmasa da, sarayında bulundurduğu bu heykellerle, bu sanata olan bakışının olumsuz olmadığını göstermektedir.

Sultan II. Abdülhâmid'in en çok himaye ettiği sanatların başında *tiyatro* gelmektedir. Şehzadelikinden itibaren tiyatro izlemeyi seven Sultan, padişahlığı boyunca Yıldız Sarayı'nda inşa ettirdiği tiyatrolarında yüzlerce oyunun sahnelemesini sağlayarak, tiyatro sanatının ve sanatçılarının hâmisî olmuştur. Tiyatronun Osmanlı'da gelişiminde böyle bir geleneği miras alan Sultan Abdülhâmid döneminde tiyatro konusunda büyük

83 Taptık, 2011, 53; Öztuncay, 2000.

84 Öztuncay, 2003, 230.

85 Kurtoğlu ve Candemir, 2010, 39.

86 Candemir, 2007, 111.

87 Döküm no: 11/1319

88 Coşansel, 2006, 141.



Resim 25: Yıldız Sarayı'ndan Dolmabağçe Sarayı'na getirilen kuğulu ve balıklı fiskeye. (Abdülhâmid Albümleri'nden)



Resim 26: Yıldız Sarayı Şale Köşkü'nün bahçesinde şaha kalkmış at heykeli. (Abdülhâmid Albümleri'nden)

bir atılım gerçekleşmiştir. Sultan'ın Yıldız Sarayı'nda biri kışlık biri de yazlık olmak üzere iki tiyatrosu vardı. (Resim 28, 29) Sarayda yerli ve yabancı sanatçılardan oluşan iki tiyatro topluluğu vardı ve bunlar düzenli gösterimler sunardı. Ayrıca Sultan II. Abdülhâmid sarayda daima bir opera ve operet takımı da bulundurmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera topluluklarını, özellikle de İtalyan müziğini sevdiği için İtalyan gruplarını, Yıldız Sarayı Tiyatrosu'na davet ederek gösteriler sergilemiştir.⁸⁹

Osmanlı'da tiyatro için ortamın hazırlanmasında padişahların ve sarayın büyük katkısı vardı. Batılılaşma faaliyetlerinde girişim daima padişahlardan geldiği gibi Batı tiyatrosunda da böyle olmuştur. Ayrıca tiyatroya karşı dinden ve gerici çevrelerden gelecek karşıklık da gene Padişah Halife'nin tiyatroya gösterdiği yakın ilgi ile önlenmiştir. İşte III. Selim'in, II. Mahmud'un, özellikle Abdülmecid'in bir bakıma Abdülaziz'in ve II. Abdülhâmid'in tiyatroya gösterdikleri ilgi karşısında bu güç, sesini duyuramamış, sultanların da bu ilgisi tiyatronun yaşaması ve gelişmesi için bir güvence olmuştur. Nitekim çok daha sonra Şark Gazetesi'nin "Türkçe tiyatronun şer'en caiz olmadığı" ileri sürmesi



Resim 27: Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'ndan, Abdülhâmid Devri'ne ait bir Servet heykeli. (Coşansel, 2006, 141.)

89 Yum, 2009, 102.



Resim 28: Yıldız Sarayı'nda yazlık tiyatro.



Resim 29: Yıldız Sarayı Tiyatrosu.

karşısında, bir başka dergi “Eğer böyle olsaydı hiç Padişah Fransa’dan, İngiltere’den en usta oyuncularını sarayına getirir, tiyatroların açılmasına izin verir, Abdürrezzak gibi oyuncularını değerlendirir, sarayına tiyatro yaptırır mıydı? Padişah ve halife günahı bilmez miydi?” diye cevap vermiştir.⁹⁰

Abdülhâmid, o zamanlar Avrupa’da bile daha yeni tanınmakta olan *sinema* ile de çok yakından ilgilenmiştir. Onun döneminde bir Fransız tarafından Yıldız Sarayı’na tanıtılan *sinematograf*, başta padişah ve padişah çocuklarınca büyük bir ilgi ile karşılanmış ve sarayın eğlence etkinlikleri arasında kısa sürede dikkat çekmiştir. İstanbul’da 19. yüzyılda ortaya çıkan eğlence ve sanat ortamına tiyatro, opera ve konserlerden sonra sinema da katılmıştır.

Lumière Kardeşler’in icat ettikleri *Cinematographe* cihazı ilk kez 1895’te Paris’te gösteri yapmıştır. Babiâli’nin sinematograf adı verilen bu yeni icattan haberdar olması, Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşın Sefaret vasıtasıyla gönderdiği bir yazı vesilesi ile olmuştur. 17 Haziran 1896 tarihli bu yazıda, Mösyö Jamin’in sinematografi için gerekli olan lambanın gümrükten geçirmesine izin verilmesi istenmiştir.⁹¹ Bunun üzerine Sadrazam Rıfat Paşa meseleyi Hariciye Nezareti’ne sevk ederek, aletin tahkikinden sonra karar verilmesini istemiştir. Sonuç 20 Eylül 1896 tarihli bir raporla sadrazama bildirilmiştir. Raporda “*sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı*” olduğu belirtilmiştir. İşte bu rapor, Osmanlı’daki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başlamasında etkili olmuştur.⁹² Osmanlı halkının bu teknoloji ile tanışması ise İstanbul’da

90 And, 1999, 206.

91 BOA. İ.RSM. 6.

92 Özuyar, 2008, 11.

yaşayan Sigmund Weinberg'in bu ürünü Paris'ten çok kısa bir süre sonra ortaya çıkarması ile gerçekleşmiştir. Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi İstanbul'da da sessiz film dönemindekine benzer müzik icrası örnekleri ile karşılaşılır. Abdülhâmid Devri'nde de İstanbul'da bu şekilde çalışan pek çok sinema bulunmaktadır.⁹³ Esasen Abdülhâmid Devri sinemasında farklı yerlerde farklı uygulamalar olmuş, bazen görevlilerin titizliği bazen teknik aksaklıklar, bazen de yasal boşluklar, buralarda keyfi davranılması sonucunu doğurmuştur.⁹⁴

93 Alimdar, 2016, 270.

94 Sinemanın güçlü bir iletişim aracı olduğunu ve kitleleri etkileyebileceğini varsayan II. Abdülhamid idaresi film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hususlarında çeşitli denetim ve kontrol mekanizmaları kullandı. Örneğin, şiddet ve anarşi öğeleri taşıdığına ve uygun olmadığına inanılan filmler sansürlendi, farklı bir ışık kaynağıyla (elektrik, dinamo, kömür, gaz ve eter oksijen) çalışan aygıtlar (kamera, projeksiyon vd.) incelendi. Bilhassa başkentte gösterimler için ruhsat alınımında denetimler uygulandı. 1896–1909 yıllarında sinema alanındaki denetim ve sansür, öncelikle yeni bir teknoloji olan sinema aygıtlarının işlevinin bilinmemesiyle ilgiliyken bazı uygulamalar da film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hakkında özel bir yasanın olmamasıyla açıklanabilir. Yazılı bir kanunun olmayışı kesinlikle sıkıntı yaratmaktaydı. Bu nedenle sansür müfettişleri veya gümrük memurları keyfi kararlar alarak yetki alanlarını aşabiliyordu. İmparatorluğun farklı bürokratik kademelerinde, merkezden taşraya kadar, sinemanın denetimi, benzer görsel ve sahne sanatlarıyla karşılaştırılarak münferit bir biçimde düzenlenmiş gibi görünüyor. Ancak 1903 Sinematograf İmtiyazı ve 1904'teki Matbuat-ı Dahiliye Nezareti'nin kararı merkezdeki yetkililerin sinema konusunda bir standart oluşturma niyetini gösterir. Yasal standartlaşma çabalarına rağmen, bazı kanun ve kararların çok da etkili bir biçimde uygulanmadığını ve bazen esnek veya keyfi davranıldığını öğreniyoruz. Sinemada denetim ve sansür çeşitli iktidar ilişkilerine ve toplumsal düzenin sağlanmasına bağlıyken filmler bazı siyasal amaçlar uğruna da kullanılıyordu. Bu nedenle, erken dönem sinemanın II. Abdülhamid idaresindeki yerinin değişen karmaşık ilişkilere bağlı olduğunu öne sürebiliriz. Osmanlı sinema tarihi literatüründe bazı yazarlar sinema sansürünün daha çok II. Abdülhamid döneminde uygulandığını ve bu yıllarda sinemanın yayılmasında “yasakçı ve katı” bir yaklaşımın var olduğunu iddia eder. II. Abdülhamid'in ve idaresinin sinemayı denetlerken aynı zamanda filmleri bilgi edinme, kitleleri manipüle etme, eğitime ve eğlendirme amaçlı kullanma niyeti de vardı. Bir başka deyişle, bu dönemde sadece sinemanın kısıtlanmasından, film gösterimlerinin engellenmesinden bahsedemeyiz. Bu bağlamda öncelikle yeni bir teknolojik aygıt olarak kamera ve projektörün kullanımıyla ilgili kaygıların, ikincisi film gösterimlerinde elektrik kullanımıyla ilgili tetkik ve müzakerelerin, son olarak film içeriğinden kaynaklı sansür uygulamalarından bahsedilebilir. (Thomen, 2015, 73.)

Temelde her türlü denetime rağmen, sinemanın propaganda gücü, kitleleri etkileme olasılığı, ayrıca eğitim ve öğretim aracı olarak taşıdığı potansiyel II. Abdülhamid ve idaresi tarafından fark edilmiş ve bu yönde bazı kararlar alınmıştır. 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi de bunun önemli bir göstergesidir. Dolayısıyla özel yapımlar aracılığı ile sinemanın devlet yararına kullanılması planlanmış, ücretsiz film gösterimleri ile sinemanın propaganda gücünden yararlanılmıştır. Filmlerde Osmanlılık duygusunu pekiştirmek, sadık asker, itaatkar öğrenci, işlvesel köylü imgesi desteklemek amaçlanmıştır. Uygulamada bu hedeflerin etkinliği tartışmalı da olsa, neticede II. Abdülhamid idaresi sinemada yararlanmayı düşünmüştür. Belki de bu yüzden Sultan II. Abdülhamid 1898'de Fransız mucit Pierre Victur Continsouza'yı katkılarından dolayı iki yüz şilin ve Sanayi-i nefese madalyası ile ödüllendirmişti. Karşılığında ise Continsouza ona şükranlarını dile getirdiği bir mektup yollamıştı. Bu girişimle Sultan, dünya çapında teknolojinin gelişimini takip ettiğini ve mucitleri bu bağlamda desteklediğini resmi olarak kanıtlamıştır. (Thomen, 2015, 74.)

Sonuç

Sultan II. Abdülhâmid yaptığı sanat eserleri ve sanatçılara verdiği destek ile Osmanlı sanat tarihinde özel bir yere sahip olmuştur. Onun dönemi ve sanatçı kişiliği geç devir Osmanlı sanatını değerlendirmek açısından kilit bir noktada yer almaktadır. Bizce onun himayesinin, devrindeki bütün sanatları kapsamaması, en az siyasi faaliyetleri kadar mühimdir. Zira o, bu suretle sahibi olduğu devletin, yalnızca siyasi ve askeri alanda değil, kültür olarak da Avrupa ile boy ölçüşmesini sağlamak ve ülkesinin bu yönde bir kültür anlayışına sahip olmasını istemekteydi.

Sultan, kendi iktidarı süresince seleflerinden farklı olarak, sultan ve sanatçı arasındaki ilişkiyi geleneksel himaye pratiklerinden bir adım öteye götürerek daha modern, sistemli ve standart hâle getirmeye çalışmıştır. Hâmilik yapan padişah; sanatı ve sanatçıyı beslerken, sanat ve sanatçı da padişahı beslemiştir. Sultan II. Abdülhâmid'in hâmiliği, günümüzün modern dünyasındaki sanat ortamında hâlâ devam eden bir gelenek olan sanat hâmiliğine daha yakın, kurumsal ve stratejik bir yapı görünümündedir. Bu uygulamalar aracılığıyla sanatçı ve sanatın koruyucusu olarak yeniden tanımlanması gereken II. Abdülhâmid, Osmanlı sultanları içinde bu konuda çok önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Alimdar, S. (2016), *Osmanlı Devleti'nde Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altınışık, M. B. (Ekim 2010), Birinci Ulusal Mimarlık Anlatısına Kemalettin Bey ve Vedat Tek Üzerinden Eleştirel Bir Bakış Denemesi [bildiri], 1.Mimarlık Tarihi Kongresi. Ankara
- And, M. (1999), *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara: Dost Yayınevi.
- Aracı, E. (2014), *Donizetti Paşa, Osmanlı Sarayının İtalyan Maestro*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Atılğan, S. O. (2010), II. Abdülhamid ve Resim, *II. Abdülhamid Modernleşme Sürecinde İstanbul*, İstanbul, 422–432.
- Aydın, A. S. C.(2014). “Yıldız Albümlerinden Yıldız Porselenlerine İstanbul Manzaraları”, *Art-Sanat*, 2, 229–249
- Baydar, E. K. (2011), 19. Yüzyıl Osmanlı Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 92–111.
- Baytar, İlonca (2012), Tanzimat Sonrası Osmanlı Saraylarında Oryantalist Üslupta Mobilya ve Dekoratif Eserler, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (9), 179–199.
- Baytar, İ.(2012), *Abdülmeccid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid Dönemlerinde Saray Mobilyasının Üslup Açısından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Candemir, M. (2007), *Yıldız'da Kaos ve Tasfiye*, İstanbul: İlgü Kültür Sanat Yayınları.
- Candemir, M. (2011), *Son Yıldız Düşerken*, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Cezar, M. (1995), *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: İlke Basın Yayın.
- Coşansel, D. (2006), 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Fransız ve Yıldız Porselenleri, *Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi*, (3), 133–144.
- Çam, N. (1998), Türk Sanatında Sultanların İşveren Olarak Estetik Rollerini, *Vakıflar Dergisi*, XXVII, 5–15.
- Çam, N. (1999), Osmanlı Mimarisinde ve Sanatında Sultanların Estetik Rollerini, *Osmanlı Ansiklopedisi*, X, 65–73, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Demirel, F. (2011), *Sultan II. Abdülhamid'in Mirası İstanbul'da Kamu Binaları*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Deringil, S. (1993), “ II. Abdülhâmid Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Simgesel ve Törensel Doku: Görünmeden Görünmek”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 62, 34- 56.
- Deringil, S. (2009), “Osmanlı İmparatorluğunda Geleneğin icadı, “Muhayyel Cemaat” (Tasarlanmış Topluluk) ve Panislamizm”, *Simgeden Millete II. Abdülhâmid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*, İstanbul: İletişim.
- Derman, U. (2012), Sultan II. Abdülhamid Devrinde Hat ve Tezyini Sanatlarımız, *Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi*, İstanbul: Sultanbeyli Belediyesi, 211–236.
- Durmuş, T. (2009), *Tutsan Elini Ben Fakirin*, İstanbul: Doğan Kitap.

- Engin, V. (2010), Modern Müzeciliğin Gelişiminde II. Abdülhamid'in Rolü Müze-i Hümayun, *II. Abdülhamid Modernleşme Sürecinde İstanbul*, İstanbul, 436- 445.
- Ergin, N. (1999), *Yıldız Sarayı'nda Müzik, II. Abdülhamid Dönemi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Fausto, Z. (2008), *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl, (Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri)*, T. Alptekin (Çev.), Lotto Romano, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- François, G. (2006), *Sultan Abdülhamid*, A. Berktaş (Çev.), İstanbul: Homer Kitabevi.
- Germaner, S. İnankur, Z. (2002). Oryantalistlerin İstanbul'u, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
- Haslip, J. (1998). *İngiliz Merkezli Şark Politikası ve II. Abdülhamid*, Doğan, Z. (Çev.) İstanbul:Fener.
- İbnül Emin Mahmud Kemal (1982), *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- İncelik, H. (2003), *Şair ve Patron, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İrez, F. (1989). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.
- İrez, F. (1986). Tamirhane-i Hümayûn ya da Abdülhamid'in Marangozluğu, *Tarih ve Toplum*, (34), 9–13. İstanbul: İletişim.
- İsen Durmuş, T.I. (2006), *II. Selim'e Kadar Osmanlıda Edebi Hamilik Geleneği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kalyoncu, H. (2011), *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri Koleksiyonu'nun Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karakullukcu, D. C. (2012), Son Donem Osmanlı Saraylarında Yıldız Porselenleri, *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, (9), 37–61.
- Kazan, H. (2006), *XV ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kollektif (2000), Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koloğlu, O. (2002), *Abdülhamid Gerçeği*, İstanbul: Eylül Yayınları
- Kurt, B. (2013), “Modernleşen Sanayiye Ayak Uydurmak: Osmanlı Irak'ında Kurulan Sanayi Mektepleri”, *History Studies*, 5(3), 151–173.
- Kurtoğlu, M. H, Candemir, M. (2010), *Bir Cihan Devletinin Tasfiyesi Yıldız Sarayı Müzesi Tasfiye Komisyonu Defteri*, İstanbul: Çamlıca Yayınları,
- Milli Saraylar, (2011), Mekânîk Saat Tamiri ve Tamirciliği Üzerine Şule Gürbüz ile Bir Söyleşi, *Milli Saraylar Dergisi Kültür, Sanat, Tarih Dergisi*, (7), 81-87.
- Müdürrisoğlu, F., Arslan, H. Ç. (1998), Osmanlı Sanatının Mali Kaynakları *Vakıflar Dergisi*, (27), 95–101.
- Mümtaz, S. (1948). *Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.

- Nuhoğlu, M., Beteş, F. (2016), “19. Yüzyılda Fotoğrafın Ülke Topraklarında Kullanımına Dair Yıldız Albümleri Üzerinden Bir İnceleme”, *Yaratıcı Endüstriler Uluslar arası Tasarım Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, M. E. Kahraman (Ed.), 231–239. İstanbul
- Osman Nuri (1911), *Abdülhamid-i Sani ve Devri Saltanatı, Hayat-ı Hususiyeye ve Siyasisiyesi*, İstanbul: Kitabhane-i İslam ve Askeri İbrahim Hilmi.
- Osmanoğlu, A. (1963), Sarayda Musiki ve Tiyatro, *Türk Batı Müziği Mecmuası*, 3.
- Osmanoğlu, A. (2007), *Babam Sultan Abdülhamid (Hâtıralarım)*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özendes E. (2002). Osmanlı’da Fotoğrafçılık, *Türkler Ansiklopedisi*, 15, 507–517, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Özendes E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık (1839–1923)*, İstanbul: Yem
- Özkaya N. (ed.) (2014). *Ehâsin-i Müessesât-ı Hayariyye-i Hilâfetpenâhi’dan Dârülaceze: Sultan II. Abdülhâmid Han’ın Yaptırdığı Hayır Kurumlarından Darülaceze*, İstanbul: Aktif Matbaa.
- Öztuna, Y. (1990), *Türk Musiki Ansiklopedisi I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuncay, B. (2004), *Dersaadet’in Fotoğrafçıları*, İstanbul: Aygaz Yayınları.
- Öztuncay, B. (2000), *Vassilaki Kargopoulo: Hazret-i Padişahın’ın Serfotoğrafi*, İstanbul: BOS.
- Öztürk, S. (2006), “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”, *Galatasaray İletişim*, 47–76.
- Özuyar, U. (2008), *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De ki Basım Yayın.
- Renda, G. (2000), “Tasvir-i Hümayun. Portrenin Son Yüzyılı, 1800–1922”, *Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman*, 442–542, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- S. Germaner, S. İnankur, (2002), *Oryantalistlerin İstanbul’u*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- Semih S. M. (1948), *Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Semiz, Y. Kuş, R. (2004). Osmanlıda Mesleki Teknik Eğitim İstanbul Sanayi Mektebi (1869–1930), *SÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 275–295.
- Shaw, W. M.K.(2004), *Osmanlı Müzeciliği*, E. Soğancılar (Çev.), İstanbul: İletişim.
- Şakir, Z. (1954), Yıldız Tiyatrosu, *Resimli Tarih Mecmuası*, (4), 2973–2975.
- Şehsuvaroğlu, H.Y. (1954), *Tarihi Odalar*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, H. Y. (1955). Sultan II. Abdülhâmid V, *Resimli Tarih Mecmuası*, 5 (65), 3852–3857.
- Şehsuvaroğlu, H. Y. (1956). Sultan II. Abdülhâmid, *Resimli Tarih Mecmuası*, 6(61), 3628–3633.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2011), Hasan Rıza’dan Zonaro’ya Fetih Tasvirleri, *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi, Journal of Istanbul’s Culture and Art*, 12, 85–90.
- Tahsin Paşa (1931), *Abdülhamid ve Yıldız Hatıraları*, İstanbul.
- Taptık, F. A. (2011), *19. Yüzyıl İstanbul fotoğrafları: II. Abdülhamid Hediye Albümlerinde Kent ve Mimarinin Temsili*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü

- Tezcan, H. (2006), *Osmanlı Sarayının Çocukları. Şehzadeler ve Hanım Sultanların Yaşamları, Giysileri*, İstanbul: Aygaz.
- Thomen, Ö. Ç. (2015), Denetimden Sansüre Osmanlıda Sinema, *Toplumsal Tarih*, (255), 72-79.
- Tuğlacı, P. (1981), *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Umur, S. (1995), “Dolmabahçe Sarayı’nda Türk Yapımı Bir Piyano”, *Milli Saraylar, Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi*, 70-77.
- Uşaklıgil, H. Z. (1940), *Saray ve Ötesi: Son Hatıralar*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Yazıcı, N. (2009), Tebrîk-nâme-i Millî’ye Göre II. Abdülhâmid’in İstanbul’daki İmar Faaliyetleri II: Tekkeler, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 707-719, İstanbul: Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Yayınları.
- Yazıcı, N. (2010), Tebrîk-nâme-i Millî’ye Göre II. Abdülhâmid’in İstanbul’daki İmar Faaliyetleri I: Camiler, *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, 266-278, İzmir: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, N. (2011), Teshîl-i Muâmelât İçin Saat: II. Abdülhâmid Dönemi’nde İstanbul’da Yapılması Düşünülen ve Yapılan Saat Kuleleri, *Safranbolu Saat Kulesi ve Zaman Ölçerler Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 97-120. Safranbolu.
- Yenişehirlioğlu, F. (1999), Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı, *Osmanlı Ansiklopedisi*, IX, 17-22. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Yum, Ş. (2009), “19 Yüzyılda Osmanlı- Alman İlişkisinin Müzik Alanına Yansımaları”, *İki Dost Hükümdar Sultan II. Abdülhamid Kaiser II. Wilhelm*, 97-107, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları.

Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgeleri

- BOA. DH.MKT. 1142/41.
BOA. Y.PRK. UM. 14/114
BOA. Y.EE. 37/98
BOA. Y.EE. 62/12
BOA. Y.EE., 62/32.
BOA. Y.MTV. 107/26,
BOA. Y.MTV. 235/60
BOA. Y. MTV. 48/31
BOA. Y. MTV. 264/118
BOA. Y.EE. 14/73
BOA. Y.PRK.UM. 81/70
BOA. DH. MKT. 1142/41
BOA.Y..A...RES. 119/53
BOA.Y..A...RES. 132/82
BAO. Y.A...HUS. 505/94

ANNA KOMNENA'NIN ALEXIAD'INDA İSTANBUL SURDİŞI YERLEŞMELERİ



EXTRA-MURAL SETTLEMENTS OF İSTANBUL IN ANNA COMNENA'S ALEXIAD

Lale YILMAZ*

Özet

Alexiad'ın yazarı, Bizans İmparatoru Aleksios Komnenos'un kızı prenses Anna Komnena, yapıtında, yaşadığı dönemin olaylarını anlatır. Yapıtı imparatora adanmıştır, bu nedenle Alexiad adını taşımaktadır. Alexiad, Anna Komnena'nın, imparatorun yönetim dönemi, 12. yüzyılın saray yaşamı, bu dönemdeki halklar ve savaşlara ilişkin gözlemlerini içermektedir.

Anna Komnena'nın Alexiad'ında yer alan olayların geçtiği dini ve sivil mekanlar ile yerleşim yerlerinin günümüzdeki izlerinin sorgulandığı makale, İstanbul'un surdışı bölgesindeki yerleşmelere odaklanmıştır. Hebdomon (Bakırköy), Bathys Rhyax / Bathonea (Küçükçekmece), Athyras (Büyükçekmece), Khoiobakkhos (Çatalca), Skiza, Geranion, Dekatos, Aretas, Hireon yerleşmeleri konu alınmıştır. Alexiad'ın yanı sıra tarihsel kaynaklardaki kayıtlar ve yapılan güncel araştırmalar da dikkate alınmıştır.

Araştırmalar sonucunda günümüzde İstanbul'un surdışı bölgesinde, Alexiad'da adı geçen Bizans devrine ait az sayıda yerleşme belirlenebilmiş; yerleri belirlenemeyen diğerlerinin de çağdaş kent yapılaşmasında yok oldukları anlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Bizans, İstanbul, surdışı, Alexiad, Anna Komnena

Abstract

The writer of Alexiad, daughter of the Byzantine Emperor Alexios Comnenos, Princess Anna Comnena, wrote about the events of her era in her book. This book is dedicated to the emperor, and therefore it is taken the name of Alexiad. The Anna Comnena's work contains observations about the era of the emperor's reign, 12th century palace life, peoples and wars of this era.

In this article it has been tried to determine the current projections of the religious and civil places and the settlements where events took place in Alexiad of Anna Comnena. The settlements of Istanbul extra-mural area are considered and Hebdomon (Bakırköy), Bathys Rhyax / Bathonea (Küçükçekmece), Athyras (Büyükçekmece), Khoiobakkhos (Çatalca), Skiza, Geranion, Dekatos, Aretas, Hireon are examined. In addition to Alexiad, the historical information about the settlements as well as the contemporary researches made have been taken into consideration.

As a result of the researches it is understood that only a small number of the settlements mentioned in Alexiad in the western part of Istanbul today can be identified and the other settlements are left in the structure of the modern city that can not be determined.

Keywords: Byzantine, Istanbul, extra-mural, Alexiad, Anna Comnena

* Dr., Sanat Tarihcisi. ♦ ORCID ID: 0000-0002-3767-6499 ♦ E-mail: laleyil@gmail.com

Anna Komnena 2 Aralık 1083 yılında Bizans İmparatoru Aleksios Komnenos ile imparatoriçe Eirene Komnena'nın kızı olarak doğdu. Anna sekiz yaşına geldiğinde önceki imparatoriçe Maria'nın oğlu ve tahtın yasal veliahdı olan Konstantinos Dukas ile nişanlandı. Gelecekte imparator ve imparatoriçe olmaları için düzenlenen bu nişan bozuldu ve imparator Aleksios Komnenos, oğlu Ioannes'i veliahtlığa atadı. Anna, 1097 yılında Nikephoros Bryennios ile evlendi. Bizans prensesi sarayda edebiyat, felsefe, tarih, coğrafya alanlarında öğrenim gördü.

İmparator Aleksios'un 1118 yılındaki ölümünün ardından Anna ile İmparatoriçe Eirene, imparatorluk tahtına Nikephoros Bryennios'un geçmesi için saray entrikalarıyla Ioannes Komnenos'a suikast düzenlediler ancak başarılı olamadılar. Ioannes Komnenos tahta geçti ve kızkardeşi Anna'yı sürgüne gönderdi. Nikephoros Bryennios ise yeni imparator Ioannes Komnenos ile çıktığı bir sefer sırasında hastalandı ve başkente dönüşünde yaşamını yitirdi. Alexiad'ın tamamlanmasının ise yıllar aldığı, Anna'nın, 1148 yılında, 65 yaşındayken de bu yapıt üzerinde çalıştığı belirlenmiştir. Anna Komnena'nın kesin ölüm tarihi bilinmemekle birlikte 1153 yılı olarak kabul edilmektedir.¹

Alexiad tarihsel kaynaklar arasında hem yazarının kimliği hem de kimi zaman öznel nitelik taşıyan içerik aktarımı bakımından özgün bir yere sahiptir. Yapıt, farklı bir okuma biçimi izlendiğinde yerleşmelere, yer adlarına ve yapılara ilişkin izlenim ve bilgilerin günümüz kent yapısıyla koşut, benzer ve ayrılan yönlerini değerlendirilebilme olanağını sunmaktadır. Makalede; Alexiad'ı, günümüz çağdaş kent varlığıyla karşıtlık veya benzerlik oluşturan arkeolojik ve coğrafi katmanların kanıtlarına ulaşmayı amaç edinen bir okuma ve yorumlama biçimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. (*Harita 1*)

Hebdomon / Hebdemon (Bakırköy)

Hebdomon / Hebdemon adı tarihsel kayıtlarda sıklıkla geçmektedir. 20. yüzyılın başlarında Roma ve Bizans devirlerine ait yapı kalıntıları belirlenmiş surdışı yerleşmelerin başında gelmektedir. Bugün Bakırköy ilçesi sınırları içindedir. Hebdomon / Hebdemon sözcüğü “yedinci” anlamını taşımaktadır. Yerleşmeye, Divanyolu ile Yerebatan Caddesi'nin birleştiği köşedeki Milion anıtının belirlediği “sıfır kilometreden” başlayan ana cadde Via Egnatia üzerinde yedinci kilometrede bulunduğu için bu ad verilmiştir.² (*Harita 2*)

Hebdomon, ana kentin batısındaki vadiye bakan Kampos adında askeri bir bölge olarak kurulmuştur. Janin, bu yerleşmenin Roma'dan örnek alınmış bir askeri üs, Campus Tribunalis olduğunu, Trakya bölgesi ordularının burada toplandığını ve hazırlandığını belirtmiştir. (*Harita 3*) 4-10. yüzyıl arasında bazı Bizans imparatorlarının taç giyme törenlerinin Hebdomon'da düzenlendiği bilinmekteydi.³ Bu törenler 5-6. yüzyıllarda Hipodrom'a taşınmıştır.⁴

1 Umar, 1996, 5-6; Encyclopædia Britannica.

2 Demangel, 1945, 5; Tuna, 2000, 18; Åhfeldt, 2013.

3 Janin, 1964, 447.

4 Acara, 1998, 185.

Harita 1:

İstanbul Haritası

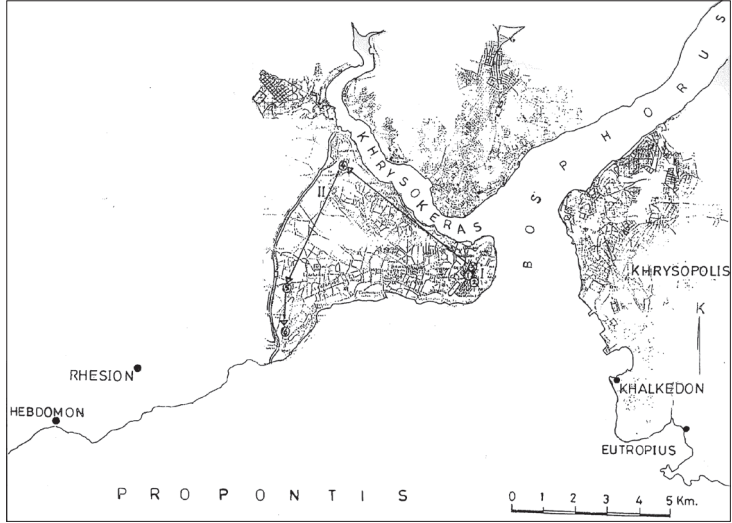
(<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>) (Erişim: 14.03.2017)



Harita 2:

İstanbul'un
suriçi bölgesi ve
surdışında Rhesion
ve Hebdomon.

(Düzgüner, 2004, 15.)



İmparator Valens, Hebdomon'da bir saray ve bir liman inşa ettirmiştir. Hagios Theologos Ioannes Evangelista (İncil yazarı Aziz Yahya) Kilisesi (4. yüzyıl), Vaftizci Yahya'ya ait kafatası rölikesinin korunduğu Hagios Ioannes Prodromos (Vaftizci Yahya) Kilisesi (391), Peygamber Samuel Kilisesi (411), Hagia Theodote Kilisesi, Hagios Vincent ile Victor Kilisesi, Hagios Menas ile Meneus Kilisesi, Çocuk Azizler Kilisesi, Benjamin, Benius ve Bineus'a adanmış bir şapel⁵, Hebdomon'da inşa edilen dini yapılarıdır. Hagia Theodote Kilisesi'nin Hebdomon'da bulunduğu Prokopius tarafından da kaydedilmiştir. Prokopius'a göre; bu yapı İmparator Iustinus'un egemenliği sırasında

⁵ Janin, 1964, 446.



Harita 3: Hebdomon (Makriköy) ve çevresi. (Demangel, 1945, 6.)

yeğeni ve geleceğin imparatoru Iustinianos tarafından yaptırılmıştır. Hagios Menas ve Hagios Menanos adlı din şehitlerine adanmış bir kilise de Iustinianos'un imparatorluk döneminde yaptırılmıştır.⁶

Hebdomon'da iki sayfiye sarayı olduğu kaydedilmiştir. Bu saraylardan ilki Magnaura veya Eudomon olarak adlandırılır. İmparator I. Constantinus veya oğlu II. Constantinus tarafından saray halkı için yaptırılmıştır. Yapı, *pentapirgion* (beş kuleli) olarak tanımlanır. Yazlık saray, elçi ve konukların kabulü için de kullanılmıştır. Sarayın konumu, günümüzdeki marinanın batısı olarak belirlenebilmiştir. Saray kalıntıları günümüzde yok olmuştur ancak saraya ait olan sarnıç belirlenebilmiştir. Diğer saray ise Secundianai (Iucundianae) Sarayı idi. Saray, II. Theodosius tarafından yaptırılmış bir sahil sarayıdır.⁷ İmparator I. Iustinianus döneminde Iucundianae Sahil Sarayı ve Vaftizci Yahya Kilisesi yeniden yaptırılır. Malalas, Secundianai (Iucundianae) Sarayı yakınlarındaki limanın boşaltılıp temizlendiğini kaydetmiştir.⁸ İmparator I. Iustinianus'un bu sarayı sıklıkla kullandığı ve kanun kitabı *Corpus Iuris Civilis*'i bu sarayda hazırladığı Prokopius tarafından kaydedilmiştir.⁹

6 Procopius, 1994, 31, 39.

7 Kongaz, 2011, 132, 134.

8 Malalas, 1986, 293.

9 Kongaz, 2011, 134.

Arap istilasının ardından ise İmparator I. Basileios (867-886) tarafından Aziz Yahya (Havari-İncil Yazarı) ve Vaftizci Yahya'ya adanmış kiliseler yeniden inşa ettirilir.¹⁰ İmparator II. Basileios'un mezarının da bulunduğu yapı yine aynı imparatorun döneminde bir manastıra dönüştürülür. Yapının himayesi ise Nikephoritzes'e ve onun ardından VII. Michael'in eşi İmparatoriçe Maria'ya bırakılmıştır. Yapının Latin İstilas döneminde 1260'lı yıllarda yıkıntı durumunda olduğu kaydedilmiştir.¹¹

Hebdomon'a İmparator II. Basileios'un da önem verdiği anlaşılmaktadır. Örneğin İmparator II. Basileios'un keşiş toplulukları yerleştirdiği tapınaklar arasında burada bulunan Hagios Ioannes Evangelista (İncil Yazarı Aziz Yahya) Kilisesi de bulunmaktadır. Bu yöntem, kiliseye bağlı olanların sayısının artmasını ve kilisenin varlığını sürdürmesini sağlamaktaydı.¹² Ayrıca İmparator II. Basileios'un (976-1025) gömülmeyi seçtiği Hebdomon Manastırı da Petrion ve Myrelaion manastırları gibi imparatorluk *sekretonu* (bir kurumun idari bölümü) olarak kurulmuş ve buraya çok sayıda mülk bağlanmıştı.¹³ II. Basileios'un mezar anıtında "savaş alanında katlandığı sıkıntıların ardından yedinci gün burada (Hebdomon'da) dinlenmeye çekildiği" yazmaktadır.¹⁴ Bizans imparatorlarının önem vererek köşkler, hamamlar, bahçeler ve havuzlar inşa ettiği Hebdomon, Latin İstilas'ının gerçekleştiği 13. yüzyılda yıkık ve terk edilmiş bir yerleşmeye dönüşmüştür. Bizans devrinin sonlarında *Makro Hori* (Uzun Köy), *Makri Köy* (Uzak Köy) adlarını almıştır.¹⁵ Alexiad'da yerleşme sadece Hebdomon adıyla geçmektedir. Bu nedenle yerleşmeye ait diğer adların daha geç devirlerde kullanılmaya başlandığı açıktır.

Anna Komnena, Hebdomon'daki Hagios Ioannes Evangelista (İncil Yazarı Aziz Yahya) Kilisesi için şöyle yazmıştır:

"Patrik Kosmas, Tanrı ile konuşmuş (Theologos) Ioannes'in anma gününü, Hebdomon'da bulunan ve onun adını taşıyan kilisede kutlayarak dinsel töreni yönettikten sonra, Patriklik tahtında 5 yıl ve 9 ay süreyle bulunmuş iken, Patriklik görevini bıraktı ve Kallios Manastırı'na çekildi."¹⁶

Kallios Manastırı'nın günümüzdeki yeri belirlenememiştir.

Hebdomon'un yerleşme alanı 20. yüzyılın başlarında 1914 ve 1921 yıllarında yapılan araştırmalar ile belirlenmiştir. Fildamı Sarnıcı (5-6. yüzyıl), sözü edilen Bizans askeri kampının bulunduğu Veliefendi Hipodromu yakınlarında ayakta kalmış tek yapıdır. Azize ait kafatası röliklerinin saklandığı Hagios Ioannes Prodromos (Vaftizci

10 Glück, 1920, 29-30, 38-41.

11 Mango, 1991, 907.

12 Magdalino, 2012, 105, 98.

13 Magdalino, 2012, 99, 105-106; Oikonomides, 2002, 1007.

14 Lauxterman, 2003, 211.

15 Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993a, 555.

16 Anna Komnena, 1996, 104.



Resim 1:

Hebdomon'daki Hagios
Ioannes Prodromos
(Vaftizci Yahya)
Kilisesi.

(Demangel, 1945, 13.)

Yahya) Kilisesi, İstanbul Caddesi'nde günümüzde yıkılmış olan eski SSK Hastanesi'nin bulunduğu alanda idi. (*Resim 1*) Bu önemli yapı İstanbul'un işgal yıllarında 1921'de Fransız general Charpy tarafından temizletilmiş, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden Theodor Makridi Bey, kazı komiserliğini gerçekleştirmiştir¹⁷. Günümüzde söz konusu alanda gerçekleştirilen ikinci dönem yapılaşma, kalıntıların belirlenmesi olasılığını tamamen ortadan kaldırmıştır.

Bathys Rhyax / Bathonea (Küçükçekmece çevresi)

Bathys Rhyax, günümüzde Küçükçekmece çevresinde yer alan bir Bizans yerleşmesine işaret etmektedir. Bathys Rhyax sözcükleri "derin akarsu/dere"¹⁸ anlamını taşımaktadır. Ancak Küçükçekmece'nin yüksek kesimlerinde, en erkeni İÖ 2. yüzyıla dayanan tarihsel kaynaklara göre, Regium veya Region¹⁹ adını taşıyan bir yerleşme bulunmaktaydı. Küçükçekmece Gölü'nün güneydoğusundaki Rhegion olarak adlandırılan yerleşme Via Egnatia üzerinde bir yol istasyonu²⁰ olarak tanımlanmıştır. Roma Devri'nde imparatorluk içindeki yerlerin uzaklıklarını bildiren *Tabula Peutingeriana*'da başkent 12 mil batısında Regium gösterilmektedir. Million anıtından başlayarak 18. kilometrede Küçükçekmece dolaylarına ulaşılır.²¹ Bu bölgede erken dönem çalışmalar A. Ogan ve A. Müfid Mansel tarafından gerçekleştirilmiştir. Söz konusu kazı çalışmalarında sur, hamam, kilise ve sivil mimariye ait yapı kalıntıları²² ortaya çıkarılmıştır.

Küçükçekmece'de yerleşmenin tarihine ilişkin önemli buluntular olan liman ve apsizli yapı gibi mimari kalıntılar (*Resim 2*), Aydıngün ve ekibi tarafından 2008 yılın-

17 Tuna, 24, 2000.

18 Janin, 1964, 444.

19 Aksel, 1993, 156.

20 Sayar, 2012, 71; Åhfeldt, 2013.

21 Eyice, 1978, 57-67.

22 Ogan ve Mansel, 1942, 1-18.

da başlayan çalışmalarla²³ belirlenmiştir. Küçükçekmece'de ve Büyükçekmece'de lagün gölleri içinde yapılan sualtı araştırmalarında liman, taş iskele, liman yolları gibi yapı kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Küçükçekmece'de aynı alanda Bathys Rhyax / Bathonea adıyla belirlenen ve tanımlanan yerleşmede kazı çalışmaları 2009 yılında başlamıştır.²⁴ (Resim 3) Bathonea'da 4. yüzyıla ait oktagon bir yapı, 4-7. yüzyıllara ait manastıra ait kilise veya martyrion olduğu düşünülen yapı kalıntısı²⁵ yerleşmenin Bizans devrine ait görünümüne ilişkin kanıtlardır. Bathonea'nın 11. yüzyılda gerçekleşen deprem nedeniyle büyük oranda terk edildiği, 1204 Latin İstilası ile yerleşmenin tamamen sona erdiği belirlenmiştir.²⁶



Resim 2: Küçükçekmece'deki Apsisli Yapı.
(Aydingün ve Bilgili, 2015, 381.)

Küçükçekmece'nin tarihsel adlarıyla ilgili pek çok kanıt ileri sürülmüştür. Silivri'de ortaya çıkarılan bir yazıtta "Bathynias" sözcüğünün geçtiği belirlenmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri koleksiyonunda bir lahit üzerinde "Bathonealı Rufus'un oğlu Damas" yazıtı yer almaktadır. Hermitage Müzesi'ndeki mine işi plaka üzerinde "Aziz Theodore Bathys Rhyax" yazıtı bulunmaktadır. Tüm bu buluntular Eyice'nin öne sürdüğü Bathynias (Derin Dere) yanındaki Bathonea ve Bathys Rhyax²⁷ yerleşmesine ilişkin kanıtlar olarak sunulmuştur. Tekin'e göre ise Bathonea bir coğrafi ad değil, demografik bir tanımdır. Bu görüşe göre toplumsal bir sınıfın (*hekatostys*) ifadesi olan Bathonea'nın bir yer adı olamayacağı ve söz konusu arkeolojik kalıntıların Rhegion ile ilişkili olabileceği öne sürülür.²⁸

Alexiad'da Küçükçekmece civarı, Bathys Rhyax adıyla geçmektedir. Umar'a göre Bathys Rhyax (Derin Dere) kaynaklarda Bathynias olarak geçen ve Küçükçekmece'ye dökülen Sazlı Dere'dir. Eyice ise bu akarsuyun Derin Dere adını almasının göle dökülen derenin çukur bir vadi içinden akması yüzünden olabileceğini veya bu adı Yarımburgaz mağaraları yakınlarında bulunan su kaynaklarından alabileceğini belirtir.²⁹ Anna Komnena'nın İskit olarak adlandırdığı Peçeneklerin istilalarını anlattığı bölümlerde Küçükçekmece ve çevresi için sadece Bathys Rhyax adı kullanılmıştır.

23 Aydingün, 2009, 273-288; Aydingün ve Bilgili, 2015, 379.

24 Aydingün, 2017a, 369-390.

25 Aydingün, 2015, 26-31.

26 Aydingün, 2017b, 371-388.

27 Aydingün ve Bilgili, 2015, 379; Aydingün, 2017b, 371-388.

28 Tekin, 2009, 90-93.

29 Eyice, 1978, 57-67.

[İskitler / Peçenekler] “Üstelik batıda, birçok yerde küçük hisarları zaptttiler ve Kentlerin Kraliçesi’nin yakınında bulunan büyük kasabaları da esirgemediler; böylece çok büyük din şehidi Theodoros Tyron onuruna yapılmış bir kilisesi olan Bathys Rhyax denen yere vardılar. Orada her gün Ermişten yakarıda bulunmak üzere [İstanbul’dan oraya yürüyen] pek çok kişi kiliseye giderdi; her Pazar dindar kişiler alay alay bu kiliseye gelir, kimi kilisenin çevresinde, kimi ön avlusunda kimi bodrumunda, gece gündüz orada kalırdı.”³⁰

Burada, Anna Komnena’nın, varlığından ve öneminden söz ettiği Hagios Theodoros Tyron’a adanmış kilisenin Bathys Rhyax’ta olabileceğini Janin, yine Alexiad’ı kaynak göstererek kaydetmiştir.³¹ Küçükçekmece’de II. Kazı Alanı’nda kalıntıları bulunan bazilikal yapı ve yanında yer alan sekizgen martyrionun sözü edilen Hagios Theodoros Tyron’a³² adanmış olup olmadığı henüz kanıtlanamamıştır. Küçükçekmece’de sürdürülen sistemli kazı çalışmaları tüm bölgenin tarihini aydınlatması konusunda önem taşımaktadır.

Athyras / Athyra (Büyükçekmece)

Surduşında bulunan yerleşmelerden bir diğeri günümüzde Büyükçekmece olarak adlandırılan *Athyras*’tır.³³ Büyükçekmece Koyu’nun göle yakın olan batı kesiminde, Küçükçekmece’nin karşısında, Mimarşinan adıyla anılan yerleşme, Bizans kaynaklarında Atira veya Atirus³⁴ olarak geçen yerleşmedir. Burada Bizans Devri’nde kullanışlı bir liman bulunduğu bilinmektedir.³⁵ (Bk. *Harita 4*)

Athyras, Trakya’da Selymbria (Silivri) ile İstanbul arasındaki Çekmece akarsuyunun eski adıdır. Bu sözcük Rumca “*kapısı / kapağı olmayan*” anlamını taşır. Athyra(s) adı Çekmece Gölü’ne ve buradaki yerleşime işaret etmektedir. Umar, burada aynı isimde bir piskoposluk yerleşimi bulunduğunu belirtmiştir.³⁶

Alexiad’da, İskit (Peçenek) ve Bizans kuvvetleri arasındaki çarpışmanın konu alındığı bölümde, orduların Çatalca yakınlarındaki Melas (Karasu) Çayı’na doğru ilerledikleri anlatılmıştır: “(İmparator) *silahlarını alır, göl yakınındaki* (Büyükçekmece’ye bakan) *kapıdan dışarıya çıkar...*”³⁷ Bu kayıttan, Büyükçekmece’de göle açılan bir sur kapısı olduğu anlaşılmaktadır. Alexiad’ın diğeri bir bölümünde ise Athyra şöyle kaydedilmiştir:

30 Anna Komnena, 1996, 248.

31 Janin, 1964, 444.

32 Aydıngün, 2017, 371-388.

33 Áhfeldt, 2013.

34 Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993b, 355.

35 Graauw, 2014, 109.

36 Umar, 1993, 133.

37 Anna Komnena, 1996, 245.

“İmparator, Athyra'dan Phileas'a³⁸ kadar -bu Karadeniz kıyısında bir yerdir- yardımcı asker birliklerinin subaylarıyla birlikte, atlı bölükler halinde dizi dizi konuşlandırılmasını buyurdu.”³⁹

Limanın geç dönemlere kadar kullanıldığı bilgisi, tarihsel kayıtlarda yer almıştır. 1432-1433 yılları arasında Konstantinopolis ziyaretini yayımlayan seyyah Bertrandon de la Broquiére, Athyra Limanı'nı “büyük ve iyi yapılmış bir liman”⁴⁰ olarak tanımlamıştır. 2007-2015 yılları arasında bölgede yapılan yüzey araştırmalarında göl ile lagün hattının iç kıyılarında Helenistik yerleşme Athyra'ya ait antik liman seti, mimari kalıntılar ve mezar stellerine rastlanmış, seramik ve sikke buluntularıyla⁴¹ yerleşmenin varlığı desteklenmiştir. Bu veriler ışığında Helenistik yerleşmenin Bizans Devri'nde de kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Khoirobakkhoi (Çatalca)

Çatalca'da erken devirlerden başlayarak yerleşmeler var olmuştur. Işıltan, Niketas Khoniates'in Historia'sında *Khoirobakkhos*⁴² olarak geçen kasabanın Çatalca olduğunu kaydetmiştir. Niketas, Khoirobakkhos adıyla aslında Çatalca Ovası'nı işaret etmiştir. Ovanın ortasından Melas Çayı'nın aktığını kaydetmiştir. Söz konusu akarsu şimdi Melas adının Rumca 'esmer, kara' anlamıyla aynı şekilde Türkçe'ye geçmesiyle Karasu olarak adlandırılmaktadır. Bu akarsu Büyükçekmece'ye dökülür. Çatalca'nın erken devirden kaynaklanan, Ortaçağ'da da kullanılan adının ise Matrai⁴³ olduğu belirlenmiştir. Ancak Alexiad'da Matrai adı yerine Khoirobakkhoi adı geçmektedir:

“İmparator Alexios, İskit beylerinin birliklerinin bir bölümünü Khoirobakkhoi'ye karşı göndermek üzere ayırmış bulduklarını ve onların varışının beklenmekte olduğunu öğrenince (...) gün doğar doğmaz yola çıktı.”⁴⁴

Alexiad'da Çatalca'nın askeri bir bölge olduğunu belirten bölüm ise şöyledir:

“[İmparator] Ertesi gün Selanik'e gitmek üzere yola koyuldu; Khoirbakkhoi'ye varınca, Ioannes Taronites'i oraya garnizon komutanı olarak atadı.”⁴⁵

Çatalca (Khoirobakkhoi), İmparator'a suikast planlayan Aaron'un annesinin sürgün edildiği yer⁴⁶ olarak da Alexiad'da yer almıştır.

38 Adı geçen Phileas ise Karadeniz kıyısındaki Karaburun olarak belirlenmiştir. Bk. Anna Komnena, 1996, 245.

39 Anna Komnena, 1996, 314.

40 Schefer, 2000, 228.

41 Aydıngün, 2017, 369-390.

42 Khoniates, 1995, 42.

43 Umar, 1996, 243.

44 Anna Komnena, 1996, 243-244.

45 Anna Komnena, 1996, 390.

46 Anna Komnena, 1996, 393.



Resim 3:
Küçükçekmece
havzası kazı alanı.
(Uydu görüntüsü.)
(Aydıngün, 2017b, 384.)

Khoirobakkhoi adı diğer tarihsel kaynaklarda da geçmektedir. Örneğin 7 Eylül 1147 tarihinde Alman birliklerinin ordugah kurdukları yer olarak kaydedilmiştir. Khoirobakkhoi, Alman din adamı ve tarihçi Otto of Freising'in *Gesta Friderici Imperatoris* adlı yapıtında Trakya'da Selymbria (Silivri) yakınlarında Cherevach⁴⁷ adında bir kasaba olarak tanımlanmıştır. Cherevach, günümüzde kullanılan Çatalca adının kaynağı olarak kabul edilebilir.

Anna Komnena, *Alexiad*'da, Çatalca'da bir kale yapısının bulunduğunu kaydetmiştir:

“İmparator hemen dosdoğru Khoirobakkhoi'ye (Çatalca) geçti; hisara girince, onun kapılarını kapattı ve anahtarlarına kendisi el koydu. (...) Gün doğumunda beklenen İskitler de geldiler ve Çatalca Kalesi'ne bitişik yükselti üzerinde konakladılar.”⁴⁸

Çatalca Kalesi ile ilgili olarak tarihi kaynaklarda bilgi bulunmaması ve surlarda kitabe rastlanmamış olması nedeniyle yapı kalıntılarında hareketle tarihlendirme yapılmıştır. Kale, kuzey ve batı kalıntılara göre dörtgen biçimlidir. Kalenin kuzey cephesindeki kalıntılar, inşaa tekniği ve malzeme bakımından Orta Bizans Dönemi'ne ait olduğu öne sürülmüştür. Kalenin doğu surlarında tuğla kullanılmaması ve harç tekniği nedeniyle Paleologos Dönemi'ne tarihlendirilmiştir.⁴⁹

Çatalca'da günümüze ulaşan kalıntılarının varlığıyla tarihsel kaynaklarda geçen yerleşmenin konumu belirlenebilmiştir.

47 Hendy, 1985, 65.

48 Anna Komnena, 1996, 244.

49 Dirimtekin, 1963, 41-43.

Harita 4:
İstanbul surdışı
Bizans Devri
yerleşmeleri.
(Åhfeldt, 2013.)



Skiza

Skiza surdışında bulunduğu anlaşılan ancak konumu kesin olarak belirlenememiş bir yerleşmedir. Alexiad'da ordugah olarak kurulduğu kaydedilmiştir:

“Ordu Athyra'ya [Büyükçekmece] varınca konakladılar; ertesi gün oradan ayrıldılar ve Trakya'da bir köy olan Skiza'ya ulaştılar, bu yerde ordugah kurdular.”⁵⁰

Umar'a göre Skiza köyü, Büyükçekmece ve Küçükçekmece'ye 7 km uzaklıktaki Eskinoz, günümüzdeki adıyla Esenyurt'tur. Skiza, Alexiad'da “*Trakya'da bir köy*” olarak tanımlanmasıyla muğlak bir biçimde surdışının batısına işaret etmektedir. Günümüzdeki Esenyurt ilçesi ile Büyükçekmece arası yaklaşık 12 km olarak ölçülmektedir. 2011 yılında Sayar tarafından gerçekleştirilen yüzey araştırmasında Küçükçekmece Gölü'nün kuzeyinde, günümüzde Altınşehir olarak adlandırılan yerde, surlarla çevrili olan bir kalıntı belirlenmiştir. Bu mevkinin Ortaçağ kaynaklarında *Şiza* (Skyza?)⁵¹ adıyla geçen yer olabileceği öne sürülmüştür.

Geranion

Alexiad'da *Geranion*, surdışında yer alan bir kasaba olarak tanımlanmıştır. Bu kasabanın dışında bir ordugah kurulduğu belirtilmiştir:

“İmparator (...) birinci ‘*taşınmaz mallarda vergilendirme değeri biçme dönemi*’nin 1 Kasım'ında, yanında kendi kan hısımlarından oluşan az sayıda kişiyle, Byzantion'dan ayrıldı ve Geranion kasabası dışında kurulmuş mor İmparatorluk otağına vardı.”

Umar'a göre *Geranion*, Helen dilinde *-ion* ekinin yer belirtmesine istinaden, *Geranos yeri* veya *Turna Kuşu yeri* anlamını taşımaktadır.⁵²

50 Anna Komnena, 1996, 78.

51 Sayar, 2012, 71.

52 Anna Komnena, 1996, 389.

Geranion, aynı zamanda Bizans donanmasına ait dromon gemilerinde, düşman gemilerine büyük hasar vermeye yönelik olarak kullanılan, ahşap malzemeden tasarlanmış bir silah adıdır.⁵³ Bu bakımdan Yunanca’da “geranion” ve İngilizce’de “crane” (*vinç* ve *turna kuşu*) sözcüklerinin aynı anlamları taşıması dikkate değerdir. Yerleşmenin, sözü edilen donanma silahının üretim veya depolama yeri olarak kullanıldığı ve bu durumun yer adının oluşumunu etkilediği düşünülebilse de, yerleşmenin günümüzdeki konumu kesin olarak belirlenememiştir.

Dekatos

Dekatos, adı yazılı kaynaklarda fazla geçmeyen bir yerleşmedir. Ancak konumu çeşitli veriler hesaplanarak belirlenebilmektedir. Alexiad’da şöyle kaydedilmiştir:

“[İskitler] Kentlerin Kraliçesinin surlarının yaklaşık 6 stadia uzağında bulunan ve taşıdığı adı sanırım bu konumuna borçlu olan Dekatos’a kadar ilerlediler”⁵⁴

Umar, bu yerleşmenin uzaklığını Milion anıtından başlayarak 6 stadion, yani 10 mil (16 km) olarak hesaplamıştır. Dekatos sözcüğü *onuncu*⁵⁵ anlamına gelmektedir. Janin ise Dekatos’un Hebdomon (Bakırköy) ile Rhegion (Küçükçekmece) arasında yer aldığı ve bu yerleşmenin Saint Stratonice Kilisesi’ne sahip olduğunu kaydetmiştir.⁵⁶ Ancak bu bilgi tartışmalıdır. Theophanes’in kayıtlarına göre Stratonikos ve Kallikos kiliseleri Region’da (Küçükçekmece) inşa edilmiş ve 6. yüzyıl ortalarında deprem nedeniyle yıkılmıştır.⁵⁷ E. Mamboury’nin çalışmalarına dayanılarak Rhegium sur kapısı yakınında inşa edilen kilisenin S. Stratonice veya Kallinikos⁵⁸ adını taşıdığı belirtilmiştir. İstanbul kara surlarında günümüzde Yeni Mevlanakapı olarak adlandırılan sur kapısı Küçükçekmece yönünü işaret eden Rhegium adını taşımaktaydı. Bu nedenle Janin’in söz ettiği S. Stratonice Kilisesi’nin günümüzde Yeşilköy olarak adlandırılan Dekatos’daki kilise ile bağlantısının bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Hebdomon adının “yedinci” anlamını taşıması gibi, hemen yakınındaki Dekatos’un “onuncu” anlamına gelen bu adı taşıması olağandır. Söz konusu yerleşim surdışı batı kıyılarında Hebdomon (Bakırköy) yakınlarındaki Yeşilköy semti yakınlarıdır. Günümüzde Yeşilköy’ün İstanbul merkezine olan uzaklığı 17 km olarak belirlenmiştir. Bakırköy kıyı şeridi izlendiğinde Yeşilköy ve civarının Dekatos⁵⁹ olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak yerleşme 1924 yılına kadar Ayastefanos (Hagios Stephanos – St.

53 Konstam, 2015, 41.

54 Anna Komnena, 1996, 244.

55 Anna Komnena, 1996, 244; Bible Hub.

56 Janin, 1964, 445.

57 Eyice, 1978, 63-64; Aksel, 1993, 156.

58 Philippides ve Hanak, 2011, 322.

59 Åhfeldt, 2013.

Etienne)⁶⁰ adıyla anılmaktaydı. Türkçe'ye Ayastefanos olarak geçmiş olan yerleşme, aynı adlı Aziz'e adanmış Rum Ortodoks Kilisesi ile tanınmaktaydı.

Aretas

Aretas, Alexiad'da geçen ancak günümüzdeki konumu tartışmalı olan bir surdışı yerleşmesidir. Alexiad'da şöyle kaydedilmiştir:

“Komnenoslar oradan⁶¹ ileriye gidip Aretas denen yeri hemen ele geçirdiler. Bu yer kentin yakınındadır. Ovadan yükselmiştir ve aşağısında durup da oraya bakanlara bir tepe imiş gibi görünür; öyle bir tepe ki yanlarından biri denize doğru, diğeri Byzantion'a (İstanbul) doğru inerek uzanıyor; diğeri ikisi kuzey yanı ile batı yanı ise her rüzgara açık. Sürekli olarak akan duru ve içilir bir suyu vardır ama tümüyle bitki örtüsünden yoksun ağaçsızdır. (...) Romanos Diogenes orada kısa süreli yazlık kalışlar için İmparatorlara layık pek gösterişli konutlar yaptırmıştı.”⁶²

Romanos Diogenes'in yaptırdığı sarayın Anna Komnena'nın yazdıklarından hareketle Topkapı'da Davutpaşa mevkiinde olduğu öne sürülmüştür. Ancak sarayın denize inen bir yamaçta olduğunun belirtilmesi bu görüşü geçerli kılmamıştır. Bu sarayın Haznedar Çiftliği'ne hakim bir yamaçta olabileceği Janin tarafından belirtilmiştir.⁶³ 1950'li yıllarda burada bulunan ve yok edilen mermer mimari parçalar sarayın yeri konusunda fikir vermektedir. Eyice'nin, Büyükçekmece'ye ulaşan yolun sağında yer alan Bizans yapı kalıntısının Diogenes'in sarayı olabileceği yönündeki görüşü,⁶⁴ Aretas yerleşmesinin Athyra (Büyükçekmece) olarak yeniden değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Anna Komnena'nın kayıtlarından göre, söz konusu yerleşmenin imparatorluk konutları bulunan, deniz ve kara yönlerine uzanan yamaçlara sahip bir tepe olduğu anlaşılmaktadır. Umar'a göre Veliefendi'nin 2 km kuzeybatısında yer alan bu alan, 1960'larda Haznedar Çiftliği olarak anılmaktaydı. Alexiad'da geçen derenin adı ise Haznedar deresidir. Zeytinburnu'nda *Litros yolu* olarak geçen cadde buradan denize ulaşan akarsuyun bulunduğu yerdir.⁶⁵

Bu veriler ışığında Aretas'ın, Alexiad'da belirtildiği gibi bir yönü denize, diğeri yönü ise İstanbul kara surlarına uzanan tepenin bulunduğu Zeytinburnu'nun kuzeyinde, Davutpaşa civarında yer aldığı sonucuna ulaşılır.

60 Başgelen, 2008, 7.

61 Sewter'dan aktaran Umar; Anna Komnena, 1996, 83.

62 Anna Komnena, 1996, 83.

63 Janin, 1964, 138.

64 Eyice, 1993, 299-300.

65 Umar, 1993, 98.

Hieron

Hieron'un günümüzdeki yeri kesin olarak belirlenememiştir. Avrupa yakasında tarihi yarımada ve Boğaziçi'nin her iki kıyısında da aynı adı taşıyan birçok yerleşme bulunmaktadır. Hieron, Alexiad'da şöyle kaydedilmiştir:

Frank Kontları imparator Aleksios'a bağlılıklarını bildirmek için geldiklerinde Keltler, “başkente vardıkları zaman İmparatorun buyruğu gereğince, birliklerini Kosmidion Manastırı [günümüzde Eyüp semti] yakınında konaklattılar ve Hieron'a kadar olan araziye işgal ettiler.”⁶⁶

Alexiad'ın Dawes tarafından hazırlanan İngilizce basımında konuyla ilgili bölümde, orduların Kosmidion Manastırı'nın ardından işgal alanını hemen Hieron'a kadar genişlettiği yazılıdır.⁶⁷

Alexiad'ın Türkçe çevirisinde Umar, Anadolu yakasında Boğaz kıyısındaki Hieron (Anadolu Kavağı) ve Hieria'nın (Fenerbahçe) bilindiğini, Rumeli yakasındaki Hieron'u belirleyemediğini⁶⁸ eklemiştir. Ancak Boğaziçi'nde her iki yakada Hieron adını taşıyan iki adet yerleşim olduğu Dionysios Byzantios tarafından kaydedilmiştir. (*Harita 5*) Avrupa yakasındaki Hieron günümüzde Rumelikavağı olarak bilinmektedir:

“Asya Hieron'u tam karşısında yer alır. İason'un 12 tanrıya burada kurban sunduğu söylenmektedir. Hieron'lar Karadeniz'in girişinde yer alan küçük yerleşim yerleridir.”⁶⁹

Asya yakasındaki Hieron'un, İÖ 220 dolaylarında Boğaziçi'nin Asya yakasında Pontus (Karadeniz) çıkışında bir ticaret merkezi niteliğinde olduğu Polybius tarafından kaydedilmiştir.⁷⁰ (*Harita 6*) Prokopius ise Hieron'un konumuna ilişkin “*Günümüzde Hieron adını taşıyan yerin yakınında Mokhadion adlı bir burun vardır.*”⁷¹ cümlesiyle bilgi vermiştir. İmparator İustinianos'un burada bir tapınak yaptırdığını da yazmıştır.

Alexiad'da geçen Hieron'un, Kosmidion Manastırı'nın yakınlarındaki bir “kutsal alan” olan Mokhadion Burnu olduğu kabul edilebilir. Ancak Hieron'un Avrupa ve Asya kıyılarındaki Rumelikavağı ve Anadolukavağı olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Mokhadion Burnu günümüzde Kumkapı olarak adlandırılmaktadır. Alexiad'da geçen Hieron'un ise Kosmidion Manastırı'nın bulunduğu kıyıda veya iç bölgelerde yer alan başka bir Hieron'a işaret etmesi diğer bir olasılıktır.

66 Anna Komnena, 1996, 319.

67 Anna Comnena, 2000, 187.

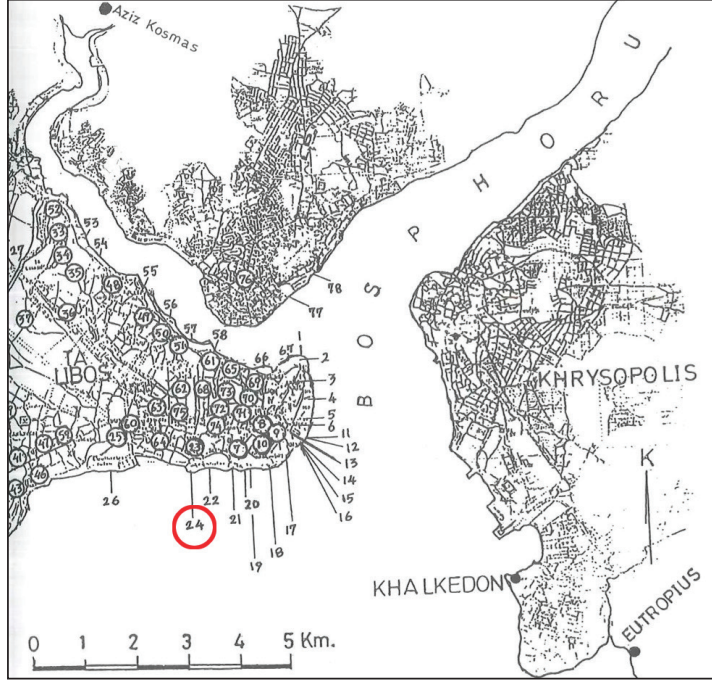
68 Anna Komnena, 1996, 319.

69 Dionysios Byzantios, 2010, 69.

70 Polybius, 2012, 318, 323.

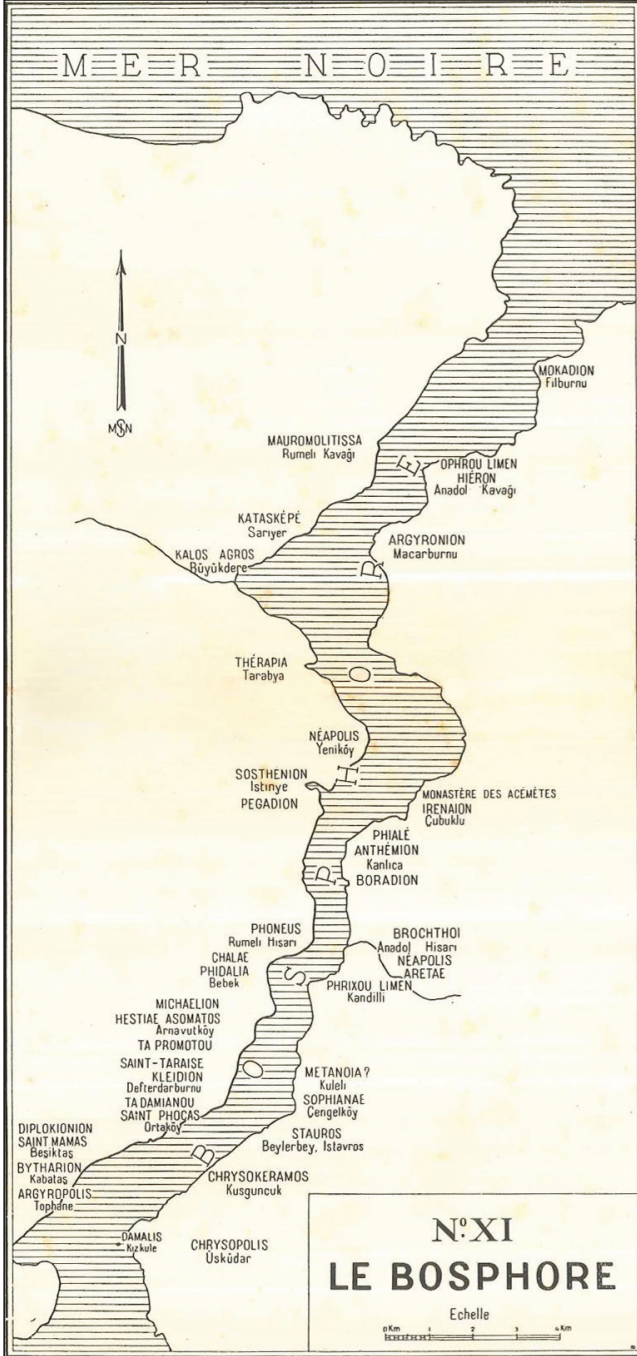
71 Procopius, 1994, 38.

Harita 5:
Tarihi Yarımada'da
yer alan Mokhios
(Hieron) Burnu,
24 no ile
gösterilmiştir.
(Düzgüner, 2004, 13.)



Sonuç

Anna Komnena'nın Alexiad adlı yapıtında Bizans Devri'ne ait yerleşmelerin günümüzdeki yerlerinin araştırılmaya çalışıldığı makalemizde, veriler ışığında tarihsel kaynaklarda adı geçen, günümüzde ise üzerinde çağdaş kent yapısının yer aldığı çoğu yerleşmeye ilişkin sınırlı bağlantılar kurulabilmiştir. Makalede irdelenen surdışı yerleşmelerin çoğu yakın tarihli araştırmalara konu edilmemiştir. Bunun nedeni bu bölgedeki hızlı kentleşmenin, kalıntıları yok edecek boyutta olmasıdır. Ancak yine de bazı yerleşmelerin halen yapı kalıntılarına sahip olması, konumlarının belirlenebilmesini sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarına ulaşan kalıntılara sahip olan ve tarihsel kaynaklarla varlığı desteklenen Hebdomon (Bakırköy), Khoirobakkhoi (Çatalca) ve Athyra (Büyükçekmece) kolaylıkla ayırt edilebilen örneklerdir. Günümüzde Küçükçekmece olarak adlandırılan Bathys Rhyax veya Bathonea ise yüzey araştırmaları ve kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkan yapılarıyla birlikte önem taşıyan bir yerleşmedir. Küçükçekmece ve çevresi sistemli kazı çalışmalarının yapılabilmesiyle surdışı yerleşmelere ilişkin somut verilerin alınabildiği yegane alandır. Dekatos (Yeşilköy) ise kalıntıların yokluğuna karşın tarihsel kaynaklardaki kayıtlarla yeri kanıtlanabilen bir yerleşmedir. 'Onuncu' anlamına gelen Dekatos'un konumu, yakınındaki yerleşme olan, 'Yedinci' anlamına gelen Hebdomon ile bağlantı kurularak belirlenebilmiştir. Skiza, Geranion, Aretas, Hieron gibi yerleşmelerde ise modern kent kuruluşu nedeniyle olası tarihsel yapı kalıntıları yok olmuştur. Bunun yanında tarihsel kaynaklarda bu yerleşmelere ait bilgilerin açık olmaması nedeniyle günümüzdeki konumları kesin olarak belirlenememiştir.



Harita 6:

İstanbul Boğaziçi'nde Bizans Devri yerleşmelerini gösteren harita.

(Janin, 1964.)

KAYNAKÇA

- Acara, M. (1998), Bizans Ortodoks Kilisesinde Litürji ve Litürjik Eserler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15/1, 183-201.
- Åhfeldt, J. (2013), Digital Atlas Of The Roman Empire, <http://imperium.ahfeldt.se/places/22281.html>, Erişim: 14.03.2017.
- Aksel, A. (1993), Küçükçekmece, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 5, 156. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Anna Comnena, (2000), *Alexiad*, E.A.S. Dawes (Çev.), Cambridge, Ontario: In Parentheses Publications, Byzantine Series.
- Anna Komnena, (1996), *Alexiad: Malazgirt'in Sonrası*, B. Umar (Çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aydingün, Ş. (2013), Küçükçekmece Gölü Havzası (Bathonea?) Kazıları (2009-2012), [Elektronik Sürüm], İstanbul Araştırmaları Yıllığı, 2.
- Aydingün, Ş. (2015), Bathonea: Discovering a Lost City Where Europe Meets Asia, *World Archaeology*, 73, 26-31, Erişim: 08.06.2017.
- Aydingün, Ş. (2017a), İstanbul Tarihöncesi Araştırmalarının 2007-2015 Yılları Arasındaki Sonuçları. C. Keskin (Ed.), *34. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1, 369-390, Edirne: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Aydingün, Ş. (2017b), Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea) Kazıları İlk Beş Yıllık Değerlendirme, A. Özme (Ed.), *38. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 1, 371-388, Edirne: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Aydingün, Ş. - Bilgili, A. E. (2015), İstanbul Tarih Öncesi Arkeolojik Yüzeysel Araştırmaları ve Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea) Kazılarının İstanbul'a Katkısı, C. Yılmaz (Ed.), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul: İBB Kültür A.Ş.
- Aydingün, Ş. - Gülüdoğan, E. (2010), 2008 Yılı İstanbul Tarih Öncesi Çağlar Yüzeysel Araştırması, H. Dönmez, C. Keskin (Ed.), *27. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 3, 273-288, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Başgelen, N. (2008), *Tarihte Yeşilköy*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bible Hub, Dekatos, <http://biblehub.com/greek/1182.htm>, Erişim: 10.06.2017.
- Demangel, R. (1945), *Contribution a la Topographie de L'Hebdomon*, E. de Boccard (Ed.), Paris: Recherches Françaises en Turquie.

- Demirkent, I. (2006), *Niketas Khoniates'in Historia'sı (1180-1195)*, F. Başar, B. Demiriş (Ed.), İstanbul: Dünya Kitapları.
- Dionysios Byzantios, (2008), *Boğaziçi'nde Bir Gezinti (Anaplous Bosporou)*, M. F. Yavuz (Çev.), İstanbul: YKY.
- Dirimtekin, F. (1963), Çatalca Surları, *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, V, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, (1993a), *Bakırköy*, 1, 555-557. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, (1993b), *Büyükçekmece*, 2, 355-356. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Düzgüner, F. (2004), *Iustinianus Dönemi'nde İstanbul'da Yapılar: Procopius, Birinci Kitap (Analiz)*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Encyclopædia Britannica, Anna Comnena, [https:// global.britannica. com/ biography/Anna- Comnena](https://global.britannica.com/biography/Anna-Comnena), Erişim: 28.12.2016.
- Eyice, S. (1978), Tarihde Küçükçekmece. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 6-7, 61-62.
- Eyice, S. (1993), Aretas Sarayı, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1, 299-300. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Eyice, S. (2007), *Bizans Devrinde Boğaziçi*, İstanbul: Yeditepe.
- Glück, H. (1920), *Das Hebdomon von Konstantinopel*, Wien: Druck und Verlag der Österr Staatsdruckerei.
- Graauw, de A. (2014), Ancient Ports and Harbours, 1, <http://www.ancientportsantiques.com/the-catalogue/>, Erişim: 20.12.2015.
- Hendy, M. F. (1985), *Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300-1450*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Janin, R. (1964), *Constantinople Byzantine: Développement urbain et répertoire topographique*, Paris: Institut français d'études byzantines.
- Kongaz, G. (2011), Hebdomon Sarayı, İstanbul'daki Bizans Sarayları, G. Baran Çelik (Ed.), İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri.
- Konstam, A. (2015), *Byzantine Warship vs Arab Warship: 7th-11th Centuries*, London: Bloomsbury.

- Lauxterman, M. (2003), Byzantine Poetry and the Paradox of Basil II's Reign, P. Magdalino (Ed.), *Byzantium in the Year 1000*, 199-216, Leiden, Boston: Brill.
- Malalas, J. (1986), *The Chronicle of John Malalas*, E. Jeffreys, M. Jeffreys, R. Scott, (Çev.), Melbourne: Australian Assoc. for Byzantine Studies.
- Mango, C. (1991), Hebdomon, *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, 907, Oxford: Oxford University Press.
- Niketas Khoniates (1995), *Historia*, F. Işıltan (Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ogan, A. - Mansel, A. M. (1942), Rhegion – Küçükçekmece Hafriyatı: 1940-1941 Çalışmalarına Ait İlk Rapor. *Bellekten*, VI / 21-22, 1-18.
- Oikonomides, N. (2002), The Role of Byzantine State in the Economy, *The Economic History of Byzantium: From the Seventh Through the Fifteenth Century*, A.E. Laiou (Ed.), Washington: Dumbarton Oaks.
- Philippides, M. - Hanak, W. (2011), *The Siege and the Fall of Constantinople in 1453*, Farnham: Ashgate.
- Polybius (2012), *The Histories of Polybius*, E.S. Shuckburgh (Ed.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Procopius (1994), İstanbul'da *Iustinianus* Döneminde Yapılar, E. Özbayoğlu (Çev.), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sayar, M. H. (2013), Güneydoğu Trakya Yüzey Araştırmaları, 30. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1, 69-72. A. Özme (Ed.), Çorum: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Schefer, Ch. (Ed.). (2000), *Bertrandon de la Broquière'in Denizaşırı Seyahati*, İ. Arda (Çev.), İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Tekin, O. (Aralık 2009), Küçükçekmece Gölü (Rhegion) Kıyısındaki Byzantionlular ve Bir Hekatostys: Bathonea, *Toplumsal Tarih*, 90-93.
- Tuna, T. (2000), *Hebdomon'dan Bakırköy'e*, İstanbul: Bakırköy Belediyesi Yayınları.
- Umar, B. (1993), *Türkiye'deki Tarihsel Adlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

**ANKARA DEVLET RESİM VE HEYKEL MÜZESİ
KOLEKSİYONUNDA BULUNAN,
SAİP TUNA'YA AİT “NÜ” İSİMLİ TABLONUN RESTORASYONU***



**THE RESTORATION OF PAINTING “NUDE” BY SAİP TUNA
FOUND IN COLLECTION OF THE
ANKARA STATE MUSEUM OF PAINTINGS AND SCULPTURES**

Berna ÇAĞLAR ERYURT**

Bekir ESKİCİ***

Özet

Yağlı boya tablo konservasyonu, depolamadan sergilemeye, taşımadan paketlemeye, temizlikten rötuş yöntemlerine değin oldukça hassas ve farklı uzmanlık alanı gerektiren bir koruma dalıdır. Ülkemizde bu alanda uzman sayısının azlığı, araştırma ve yayınların yetersizliği dikkat çekmekte, yapılan sayılı çalışmanın ise genelde bilimsel esaslara dayalı olmadığı gözlenmektedir. Müzelerimizde, özel koleksiyonlarda uzman olmayan kişilerce hatalı uygulamalara maruz bırakılmış veya uygun koşullarda saklanmadıkları için zarara uğramış pek çok eserle karşılaşmaktadır. Bu eserlerden biri de çalışmamıza konu olan, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin deposunda bulunan, Cumhuriyet Dönemi'nin önemli ressamlarından *Saip Tuna*'ya (1904-1974) ait “Nü” isimli yağlı boya tablodur. Bu çalışmamızda söz konusu tablo üzerinde bilimsel yöntemlerle gerçekleştirilen inceleme, belgeleme işlemleri ile koruma ve onarım yöntemleri ele alınmıştır.

Bu kapsamda söz konusu tablo tahribatsız (görsel ve mikroskopik) yöntemlerle incelenmiş; eğimli ışık, arkadan aydınlatma ve mor ötesi ışık yardımıyla tabloyu oluşturan katmanlardaki bozulmalar ve önceki onarımlar tespit edilmiştir. Yoğun vernik uygulaması, hatalı rötuş gibi, eserin özgün yapısına uygun olmayan malzeme/yöntemler kullanılarak yapılmış önceki onarım müdahaleleri ile elverişsiz depolama koşullarından kaynaklanan

* Bu makale, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Bekir Eskici'nin danışmanlığında tamamlanan “Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Yağlı Boya Tablonun Korunmasına Yönelik Araştırma ve Uygulama Çalışmaları” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Bu çalışma, Gazi Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) birimi tarafından desteklenen 44/2016-03 kodlu projeden yararlanılarak üretilmiştir.

Çalışmamızın gerçekleşmesinde her türlü kolaylık ve desteklerini sağlayan Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yetkililerine, Müze Müdürü Ayşegül Canan Ortakçı'ya teşekkür ederiz.

** Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara. ♦ ORCID ID: 0000-0001-6206-8818 ♦ E-mail: bernacglr@gmail.com

*** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara. ♦ ORCID ID: 0000-0003-2352-5080 ♦ E-mail: bekireskici@gazi.edu.tr

sorunların eserde bozulmalara/hasarlara yol ağtığı gözlenmiştir. Tespit edilen bozulmalar ve hasarlar doğrultusunda tablonun onarım çalışmaları yapılmıştır. Bu alışma ile elde edilen veriler, koruma ve onarım uygulamalarının başarisında alan uzmanlığının önemi kadar, bilimsel araştırma ve incelemeye dayalı tespit ve teşhisin de gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Saip Tuna, Tablo Restorasyonu*

Abstract

Oil painting conservation is a conservation field which is considerably sensitive and requires different fields of specialization from storage to exhibition, from transportation to packaging, from cleaning to retouching. In our country, the fewness of specialists and insufficiency of researches and publications in this field is noticeable and it is observed that the few works that are conducted are not based on scientific foundations. In our museums, many artworks which were subject to false applications by non-specialists or which were harmed because they were not kept in appropriate conditions are encountered. One of these artworks is the oil painting titled “Nu” by one of the important Republican artists, Saip Tuna (1904-1974) found in the storage room of Ankara State Museum of Paintings and Sculptures. In this study, examination and documentation procedures along with conservation and restoration methods carried out with scientific methods on this painting are discussed.

Within this scope, the painting in question was examined by non-destructive (visual and microscopic) methods, the deteriorations and previous restorations in the constituting layers of the painting were detected with the help of inclined light, illumination from behind and ultraviolet light. It was observed that the previous restoration treatments made by using materials/methods, such as an intense varnishing application and a faulty retouching, which are not suitable for the original structure of the artwork along with the problems arising from the unfavourable storing conditions had caused deteriorations/damages on the artwork. Restoration works of the painting were carried out according to the detected deteriorations and damages. The data obtained through this work exhibit the importance of the field specialization in the success of conservation and restoration applications as much as the necessity of detection and diagnosis based on scientific research and examination.

Keywords: *Ankara State Museum of Paintings and Sculptures, Saip Tuna, Restoration of Painting*

1. Giriş

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1927-1930 tarihleri arasında Ulus semtindeki Namazgâh Tepesi'nde Türk Ocakları Genel Merkezi binası olarak inşa edilmiştir.¹ Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından dönemin modasına uygun, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden esinlenilerek tasarlanan bina, 1950'ye kadar Ankara Halkevleri olarak hizmet vermiş; 1961 yılında Millî Eğitim'e, 1965'te Köy İşleri'ne, 1971'de Millî Savunma Bakanlığı'na tahsis edilmiş; 1972'de Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu haline getirilmiştir.² Bina, 1978 yılında Başbakanlık genelgesi ile devlet kurumlarındaki sanat eserlerinin toplandığı Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmüştür.³ 1200 eserlik koleksiyondan teşhir için seçilen 250 yapıtı, Turan Erol, Devrim Erbil, Mustafa Pilevneli gibi dönemin önemli sanatçılarından oluşan bir danışmanlar heyeti belirlemiştir.⁴ Müze, 6. Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından 2 Nisan 1980 tarihinde hizmete açılmıştır. Geçen süre zarfında çeşitli nedenlere bağlı olarak aralıklarla kapalı tutulan müze, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yürüttüğü çalışmalarla 2007'de bakım ve onarıma alınmış, 2011 yılından itibaren tekrar ziyarete açılmıştır.⁵

Müze; bugün için koleksiyonunda barındırdığı Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemlere ait 4500 civarında eser ile Türkiye sanatının yaklaşık 100 yıla yayılan tarihsel sürecine tanıklık etme olanağı sunmaktadır.⁶

Her biri birer kültür hazinesi değerindeki bu eserlerin çağdaş müzeciliğin gerektirdiği bilimsel esaslara uygun olarak korunup geleceğe güvenle aktarılması, bakım ve onarımlarının uzman kişilerce yapılması büyük önem taşımaktadır. Müzede, ne yazık ki, geçmişte, yetkin olmayan kişilerce hatalı muameleye maruz kaldıkları veya uygun koşullarda saklanmadıkları için zarara uğramış eserler bulunmaktadır. Bu eserlerden biri de çalışmamıza konu olan Cumhuriyet Dönemi'nin önemli sanatçılarından Saip Tuna'ya ait "Nü" isimli yağlı boya tablodur. Bu çalışmamızda, söz konusu tablo üzerinde gerçekleştirilen inceleme, belgeleme işlemleri, mevcut sorunların tespiti ile koruma ve onarım yöntemleri ele alınmıştır.

2. Saip Tuna Hakkında

Saip Tuna (1904-1974), Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 2 yıl eğitim almış, daha sonra kendi olanaklarıyla Paris, İtalya ve Almanya'ya giderek eğitimini tamamlamıştır. Almanya'da Hoffman ve Heiman atölyelerinde ve Fransa'da Julian Akademisi'nde eğitim görmüştür. Bir eseri, Fransa'da Jeu de Paume Müzesi tarafından satın alınmıştır. 1939

1 Alpagut, 2012, 19.

2 Alpagut, 2012, 19.

3 Yasa-Yaman, 2012, 91.

4 Köksal, 2012, 87.

5 Köksal, 2012, 71.

6 Yasa-Yaman, 2012, 91.

yılında 2. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda dönen Tuna, çeşitli enstitü ve okullarda eğitim vermiştir.⁷ 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri, kırsal kesimin kalkınmasına yönelik Erken Cumhuriyet Dönemi'nin politikalarından biridir. Sanatçı, bu gezilerin ikisine katılmış, Maraş ve Kırklareli'ne gitmiştir.⁸

Saip Tuna, Almanya ve Fransa'da *Müstakillerden* pek çok sanatçı ile aynı atölyede çalışmış, fakat onlar gibi dönemin yeni eğilimlerine yönelmemiştir. 1930 kuşağı sanatçıları arasında olmasına rağmen, aynı dönemin yenilikçi anlayıştaki akımlarına katılmamıştır. Akademik sayılabilecek bir anlayışta eserler vermiştir.⁹ Sanatçı, gerçekçi resimleri ve özellikle de kendine özgü buluşları olan portreleri ile tanınmıştır.¹⁰ Cumhuriyet heyecanı ile Ankara'ya gelip yerleşen, burada yaşamını sürdüren ve ölünceye değin başkentte kalan sanatçılardan biridir.¹¹

3. Tablo Hakkında

Sanatçının *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi* deposunda bulunan "Nü" isimli eseri 54 x 73 cm boyutlarında olup, yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. (Bk. Fot. 24-25) Yalın profilli ahşap çerçevesi yıldızlıdır. Eserde; yeşil duvar önündeki hardal renkli bir kanepeye yan uzanmış çıplak bir kadın figürü yer almaktadır. Figür arkadan resmedilmiştir. Duvar üzerinde sarı yıldız renkli ve süslü çerçevesi olan bir resim görülmekte, bu resimde de çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır. Sanatçının imzası sol alt köşede yer almaktadır. Eserin yapıldığı tarihle ilgili herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Sanatçının *nü* ve *portre* çalışmalarından birçok kaynağa¹² bahsedilmektedir.

4. Tablo Üzerinde Yapılan İnceleme / Belgeleme Çalışmaları

Tablo üzerinde koruma ve onarım işlemlerine geçmeden önce ayrıntılı inceleme ve belgeleme çalışmaları yapılmış; bu doğrultuda tahribatsız yöntemler uygulanmıştır. Görsel incelemeler, morötesi ve eğimli ışık, arkadan aydınlatma¹³ ile (Fot. 1-3); detaylı belgelemeler büyüteç ve mikroskop ile (Fot. 4-5) yapılarak bozulmalar tespit edilmiştir.

Söz konusu tahribatsız yöntemlerle gerçekleştirilen görsel incelemeler, bozulmaların tespitinde önemli verilerin elde edilmesine imkân sağlamıştır. Nitekim yapılan incelemede vernik tabakasının dağılımı, verniklerdeki renk değişimleri, tablonun daha önce herhangi bir müdahale görüp görmediği, rötuş yapılıp yapılmadığı, kanvas tabakasındaki deformasyon, dalgalanmalar, boya tabakasındaki pullanma, kabarma ve çatlakların tespiti yapılmıştır.

7 Taçyıldız, 2011, 47-48.

8 Keskin, 2012, 141-151.

9 Taçyıldız, 2011, 48; Aksel, 1942, 18-23.

10 Başkan, 1991, 53.

11 Büyükişliyen, 1991, 42.

12 Aksel, 1942, 18-23; Adil, 1953, 4; Üren, 1942, 23; Üren, 1974, 5.

13 Canadian Conservation Institute, 1993, 1-4; Emre, 2010, 58-60.



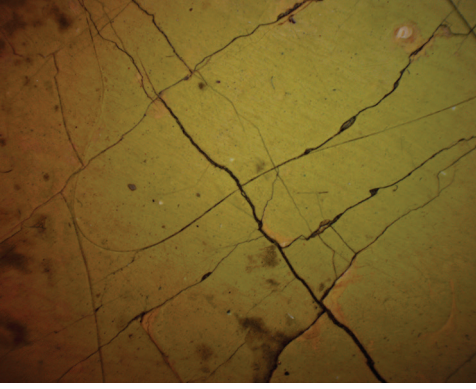
Fotoğraf 1:
Morötesi (UV) Işık
İle İnceleme.



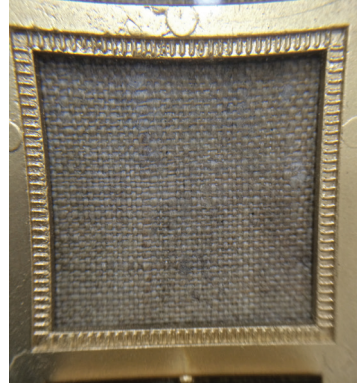
Fotoğraf 2:
Eğimli Işık İle
İnceleme.



Fotoğraf 3:
Arkadan Aydınlatma
İle İnceleme



Fotoğraf 4: Mikroskop İle İnceleme. (Boya tabakasındaki çatlaklardan detay.)



Fotoğraf 5: Büyüteç İle İnceleme. (Kanvasın arka yüzey dokusundan detay.)

5. Tabloda Tespit Edilen Bozulmalar ve Nedenleri

Yapılan incelemeye göre, şasenin genel olarak iyi bir korunma durumuna sahip olduğu, kanvasa ise ön yüze uygulanan yoğun verniğin arkada lekelenmelere yol açtığı; verniğin özellikle kanvas ile çerçevenin birleştiği alanlarda kanvasın kırılmasına neden olduğu ve tablonun daha önce onarım gördüğü tespit edilmiştir.

Önceki onarımda, tablo yüzeyine yoğun olarak uygulanan vernik tabakasının alt bölümlere doğru akarak kuruduğu, özellikle bu alanlarda yoğunluğun arttığı gözlemlenmiştir. (Fot. 6-7) Kalın vernik tabakası zamanla sararmış, yüzeyde istenmeyen görüntü ve lekelenmelere yol açmıştır. Sağ üst bölümlere yapılan rötuşların, boya kaybı bulunan alanlarda herhangi bir dolgu tabakası olmadan kanvas üzerine doğrudan uygulandığı tespit edilmiştir. (Fot. 8) Ayrıca sol üst bölümde bulunan küçük boş alanların yeşil-sarı renklerle (yeterli dolguyla tesviye uygulaması gibi çözümler üretilmeden) uygun olmayan bir biçimde doldurulduğu görülmüştür. (Fot. 9) Yüzey temizliği sonrasında bazı boyalı alanlarda pullanma ve kalkmalar gözlemlenmiştir.

Eserde tespit edilen en büyük tahribatın, uygun olmayan malzeme ve yöntem kullanımı gibi hatalı onarım işlemlerine maruz kalmış olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

6. Koruma ve Onarım İşlemleri

Ele aldığımız yağlı boya tablo, yukarıda da belirtildiği gibi farklı (belki de saklanma ve sergileme koşulları gibi) nedenlere ve hatalı restorasyon uygulamalarına bağlı olarak çeşitli boyutlarda tahrip olmuş, bakım ve onarıma muhtaç hale gelmiştir. Yapılan incelemeler sonunda, eserin durumunun iyileştirilerek korunması, temel yaklaşım olarak belirlenmiş; bu doğrultuda, önceki onarım müdahalelerinin ayıklanması, hasarların giderilmesi, özgün renklerinin ortaya çıkarılması ve uygun vernikle yüzey koruma



Fotoğraf 6-7: Daha önceki onarım işlemlerinde uygulanan yoğun vernik tabakası.



Fotoğraf 8: Hatalı rötuş uygulaması.



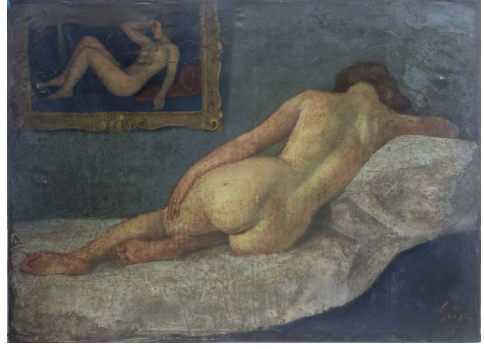
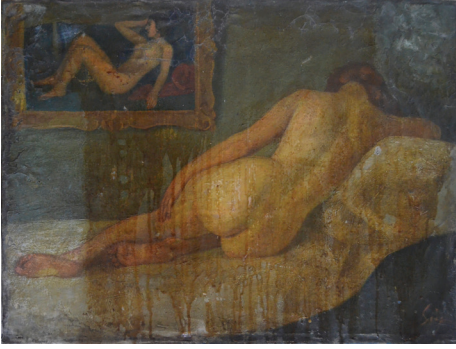
Fotoğraf 9: Boşluklara doldurulan boya.

yapılması gibi işlemlerin uygulanmasına karar verilmiştir. Restorasyon uygulamalarında mevcut müze ve depolama koşulları göz önünde bulundurularak kalıcı koruma sağlayacak malzeme ve yöntemler seçilmiştir. Eser üzerinde gerçekleştirilen koruma işlemleri aşağıdaki şekilde sıralanmıştır.

6.1. Temizlik

Tablonun onarımında ilk olarak yapılan işlem yoğun vernik tabakasının yüzeyden temizlenmesi olmuştur. (Fot. 10-11) Vernik kaldırma (yüzeyden alınması/temizlenmesi) işlemi, en zor ve tartışmalı restorasyon işlemlerinden birisidir. Nitekim uygulama, boya katmanının kaybı ve boyanın görünümünün değiştirilmesi gibi riskleri barındırmaktadır. Vernik katmanının etanol veya asetonla kısa süreli ıslanması bile yağ bazlı boya tabakasında şişme sürecine neden olur. Çözünmüş verniğin ovulması, boya tabakasının da alınması anlamına gelir ki, bu restoratörlerce aşırı temizlik olarak nitelendirilen bir duruma neden olabilir.¹⁴ Bu sebeple vernik temizliği öncesi seçilen alanlarda denemeler yapılmış, kullanılan çözücülerin reaksiyonları gözlemlenmiştir. Yüzeydeki vernik, önceki uygulamalarda yapılan rötuş ve üst boyalar, uygun organik çözücülerle (ethanol,

14 Nicolaus, 1999, 356; Oldale, 1999, 73,74; Clifton, 1988, 99.



Fotoğraf 10-11: Vernik tabakasının temizlik aşamaları.

white spirit, aseton, terebentin) temizlenmiştir. (Fot. 12) Temizlik uygulamasında, pamuk sarılı bambu çubuğa yeterli miktarda alınan (nemli) organik çözücü ile yüzeye çok fazla bastırılmadan verniğin alınması amaçlanmıştır. Verniğin yoğun olduğu bazı alanlarda malzemenin yumuşaması için çözücü emdirilmiş pamuk (daha önceki denemelerle belirlenen) bir süre yüzeyde bekletilmiştir.

Temizlik sırasında sanatçının imzasının bulunduğu alanda daha küçük boyutta, okunurluğu daha az olan ikinci bir imza daha fark edilmiştir. Her iki imza yüzeyde korunmuştur. (Fot. 13)



Fotoğraf 12: Hatalı rötüş ve üst boyaların temizlenmesi.



Fotoğraf 13: Sanatçının, temizlik işlemi sonucu ortaya çıkan imzası.



Fotoğraf 14:
Geçici Yüzey
Koruma Uygulaması
sonrası.

6.2. Geçici Yüzey Koruma

Yüzey temizliği sonrasında bazı boyalı alanlarda tespit edilen pullanma ve ayrılmalar için boya tabakası -geçici olarak sağlamlaştırılması amacıyla- koruma kâğıdı ile kaplanmıştır. Koruma kâğıdının amacı, herhangi bir işlemden önce olası dökülmeleri engellemek, dökülmesi muhtemel alanların sabitlenmesini sağlamaktır. Geçici yüzey koruma işlemi, çoğu zaman ilk onarım uygulaması olarak düşünülse de bu eserdeki gibi yoğun vernik tabakası ve hatalı rötuşlu alanların birlikte bulunması nedeniyle, boyalı alanlarda yarattığı risklerden dolayı çalışmayı zorlaştırmıştır.

Geçici yüzey koruma işleminde dayanıklı, aynı zamanda esnek yapıdaki Japon kâğıdı, 1:17 oranında hazırlanan tavşan tutkalı ile uygulanmıştır. (Fot. 14) Tavşan tutkalı,¹⁵ yüzey koruma işleminde kullanılan en yaygın ve geleneksel reçetelerden biridir.¹⁶ Benmari usulü ile su içinde hazırlanan tutkalın oranı eserin durumuna göre değişebilir.

6.3. Arka Yüzey Temizliği ve Sağlamlaştırma

Boya tabakası korumaya alındıktan sonraki aşamada, resim, şasesinden çıkarılmış ve arka temizliği öncesinde tuval kenarlarının nem kaybı sebebiyle sertleştiği görülmüş, yumuşatılarak düzleştirilmek amacıyla ılık su ile nemlendirilerek preslenmiştir.

Bir resmin kaç yaşında olduğuna ve nerede depolandığına bağlı olarak, kanvasın arka yüzeyi kir ve/veya kir cepleri ile kaplanmaktadır. Genellikle gergin tuvalden çıkarılan

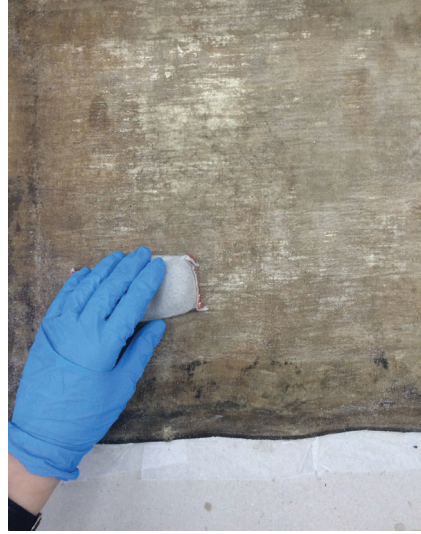
15 Tavşan deri ve kıkırdaklarının çeşitli işlemlerden geçirilmesiyle elde edilen protein esaslı hayvansal tutkaldır.

16 Pascual ve Patino, 2003, 107; Baroni, 2003, 56-57.

kir, fırça, sünger, silgi ve düşük basınçlı jetler ile kuru olarak temizlenmektedir.¹⁷ Uygulamada, eserin arka yüzeyi presleme sonrası bisturi, silgi pedleri ve fırça ile mekanik olarak temizlenmiştir. (Fot. 15)

Şasesinden çıkarılan kanvas kenarlarını güçlendirmek, şaseye yeniden germe işleminde sağlam bir alan yaratabilmek için kenar rantualajı¹⁸ yapılmıştır. (Fot. 16) Bu işlemden önce kanvas kenarlarının ölçüleri alınmış, esere uygun tuval bezi seçilmiş, şerit şeklinde kesilen tuval bezleri saf su içinde kaynatılmış ve bünyesine yeterli su çekerek doyması sağlanmıştır. Bu işlem, bez kanvasa yapıştırıldıktan sonra zaman içinde yüzeyde gerilmelere yol açmaması için benimsenmiştir. Bezin kenarındaki iplikler, şasenin iç kısmında kalacak şekilde, yaklaşık 1 cm kadar çıkartılarak saçak oluşturulmuştur. Bisturi yardımıyla içerden dışarıya doğru saçakların kalınlığı yapıştığı alana uyum sağlayabilmesi için yarıya indirilmiştir. Bu uygulama, yapıştırma işleminde saçakların kanvasa daha iyi tutunabilmesine imkân sağladığından tercih edilmiştir. Yapıştırıcı hem kanvasa hem bezlere sürülmüş ve köşelerde çakışan kenarlar katlanmıştır. Tuval bezine ortadan bakıldığında düz bir çizgi elde edilmek istendiği için tam merkeze gelen köşeler konik şekilde birleştirilmiş, köşelerdeki fazlalıklar bisturi ile kesilmiş ve tüm kenar bantları yapıştırıldıktan sonra preslenerek bekletilmiştir.

Bu aşamaların tamamlanmasından sonra koruma kâğıdının yüzeyden kaldırılmasına geçilmiştir. (Fot. 17) Kâğıtların sökülme tekniği uygulamada kullanılan materyallere bağlı olduğu için, tavşan tutkalı ile yapıştırı-



Fotoğraf 15: Arka yüzey temizliği.



Fotoğraf 16: Kenar rantualaj sonrası



Fotoğraf 17: Koruma kâğıdının kaldırılması.

17 Nicolaus, 1999, 92.

18 Pascual ve Patino 2003, 98,99; Hackney, 2004, 1-12.

lan kâğıtların geri çıkartılmasında öncelikle ılık suyla yumuşatılması ve yumuşama sonrası yüzeyden alınması / kaldırılması uygulaması yapılmıştır.¹⁹

6.4. Şaseye Germe

Kanvasın şaseye tekrar gerilmesi işleminde dikkat edilmesi gereken en önemli aşama, tüm kenarların eşit şekilde gerilmesidir. Bunun doğru yapılabilmesi için kanvasın köşeleri geçici olarak sabitlenmiştir. Önce uzun, sonra kısa kenarların ortasından ilk sabitleme işlemi yapılmıştır. İşlemden sonra tuval germe pensleri ve paslanmaz zımba kullanılarak kanvas eşit aralıklarla şaseye sabitlenmiştir.

6.5. Dolgu

Boya tabakasındaki kayıp alanların rötuşlanması işlemi için öncelikle kayıp alanlarda dolgu uygulaması yapılmıştır. Dolgu, resmin düzensiz parçalarının birbirlerine bağlanması ve rötuş işleminin yapılması için düzgün zemin oluşturulmasını sağlamaktadır.²⁰ Bu işlem için farklı dolgu malzemeleri kullanılmaktaysa da; alçı ve tavşan tutkalı ile hazırlanan karışım tercih edilmiştir. Bu en uygun ve yaygın olanıdır. Malzeme hazırlanırken alçının tutkal içinde eşit yayılmasına dikkat edilerek, karıştırma yapılmasına ve tutkalın alçıyı kendi kendine bünyesine alırken, homojen bir şekilde alçıya doymasına özen gösterilmiştir. Bu şekilde hazırlanan ve spatüllerle boşluklara uygulanan dolgu kuruduktan sonra bisturi ve zımpara ile düzeltilerek boya tabakasıyla aynı seviyeye getirilmiştir. (Fot. 18)

6.6. Rötuş

Rötuş ile, bir yağlı boya tablodaki kusurlu bölgenin renklendirilmesi belirtilmek istenmektedir. Rötuş, restorasyon çalışmasında vernik atılmadan önce gerçekleştirilen son aşamadır. Yağlı boya tablonun bir bütün olarak genel görünümü, rötuşun ne derecede başarılı yapıldığına bağlıdır.²¹

Rötuş uygulamasında, ilk olarak boyanacak alandan daha açık tonda suluboya ile yüzeye astar boyası atılmıştır (Fot. 19) Böylece dolgunun çarpıcı, beyaz rengi kırılmış ve üzerinde renklendirme yapılacak duruma daha uygun hale getirilmiştir. Astar taba-



Fotoğraf 18: Dolguların alanların düzeltilmesi.

19 Kaptan, 2009, 189.

20 Nicolaus, 1999, 235.

21 Nicolaus, 1999, 257.

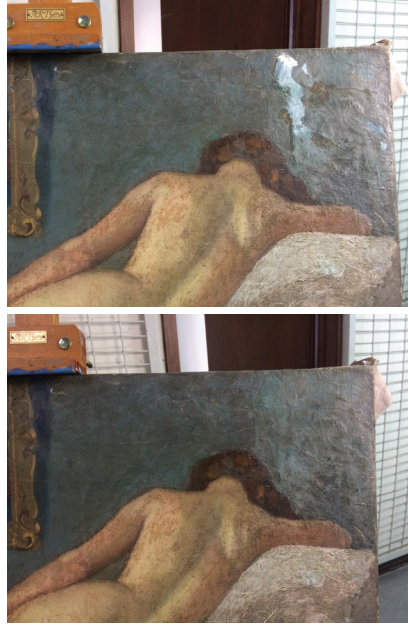
kası kurduktan sonra tamamlanacak alanlarda renklendirme yoluna gidilmiştir. Renksel tamamlamada “mimetik” (birebir) veya “illüzyonist yöntem”²² olarak bilinen teknik kullanılmıştır. Bu teknik, hasarlı kısımlarda görsel bütünlüğün sağlanması için özgün yüzeylerle aynı renk ve tonlarda renklendirmeyi esas alan restorasyon yaklaşımını yansıtmaktadır. Eser ancak yakından incelendiğinde çıplak gözle rötuş fark edilebilir. Bu, tablo restorasyonunda özellikle küçük boyutlu alanlardaki hasarların giderilmesi için daha çok tercih edilen bir yöntemdir. (Fot. 20)

6.7. Vernikleme

Yukarıda söz konusu onarım işlemlerinden sonra tablo yüzeyine koruyucu vernik uygulaması yapılmıştır. Bu amaçla aşınma ve sararmalara karşı dayanıklı, geri dönüşlü²³ akrilik reçine bazlı mat vernik spreylü kullanılmıştır.

Vernik, yüzeyde şeffaf bir film tabakası oluşturarak, resmi, atmosferik koşullara karşı korumayı sağlayan bir son kat uygulama malzemesidir. Vernik, yağlı boya tabloda en üst, dış etkenlere maruz kalacak ilk katmandır; dolayısıyla, bozulma olasılığı yüksek olan bu tabakada uygulanacak verniğin seçiminde, geri dönüşlü olmasına dikkat edilmiştir.

Verniğin uygulanmasında işlemin başarısı için dikkat edilmesi gereken bazı noktalar söz konusudur. Nitekim rötuş sonrası, boyanın iyice kurummasını beklemek ve olası kimyasal reaksiyonları önlemek amacıyla, verniğin uygulanması için en az 15 gün beklemek gerektiği bilindiğinden²⁴ uygulamada bu hususa özen gösterilmiştir. Vernik uygulamasında resim yüzeyi temiz bir fırçayla tozdan arındırılmış, her birinin kurummasına izin verilecek şekilde birkaç ince tabaka halinde uygulanmıştır. Sprey ile yapılan verniklemelerde bir noktaya aşırı püskürtmeden kaçınılmalı, en az 30 cm mesafeden uygulama yapılmıştır. (Fot. 21) Bir taraftan yönlendirilen ışık kaynağıyla püskürtme yapılan alanın daha görünür olması sağlanmıştır. Vernikleme işleminin soğuk ve tozlu bir ortamda yapılmasından kaçınılmalıdır. Uygulama sonrası resim, verniğin kurummasını hızlandırmak için sıcak bir odada bekletilmiş, iki gün sonra uygulama tekrar edilmiştir.²⁵



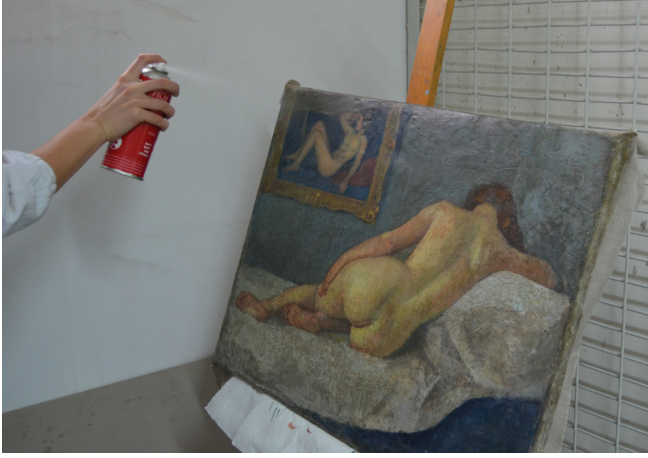
Fotoğraf 19-20: Rötuşlanan alanlar.

22 Nicolaus, 1999, 294-295; Baroni, 2003, 142,144

23 “Geri dönüşlü”, esere uygulanan malzeme/yöntemlerin, gerektiğinde, eserin bünyesinden zarar vermeden çıkarılabilmesi, tekrar müdahale edilebilmesidir.

24 Baroni, 2003, 156.

25 Oldale'nin de belirttiği gibi, uygulanan verniğin kurummasını hızlandırmak amacıyla resmin



Fotoğraf 21:
Vernik uygulaması.



Fotoğraf 22: Çerçeve temizlik, dolgu ve rötuş uygulamaları öncesi.



Fotoğraf 23: Çerçeve temizlik, dolgu ve rötuş uygulamaları sonrası.

6.8. Çerçeve Onarımı

Çerçeve tablonun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu nedenle hem estetik hem yapısal açıdan problemlerinin giderilmesi yaklaşımı benimsenmiştir.

Çerçeve genel olarak sağlam olmakla birlikte, küçük boyutlu parça kayıpları ve depo koşullarından kaynaklı yüzey kırı gözlenmiştir. (Fot. 22) Yüzeyde bulunan kir alkol - su (1:1) karışım ile temizlenmiştir. Boş alanlar kalsiyum karbonat içeren hazır bir dolgu macunu ile doldurulmuş; bisturi yardımıyla çerçevenin dokusuna uygun olarak şekil verilmiştir. Dolgusu tamamlanan alanlar rötuşlanarak verniklenmiştir. (Fot. 23)

sıcak bir odada bekletilmesi ve iki gün sonra vernikleme işleminin tekrarlanması başarılı bir uygulama için önemlidir. Bk. Oldale, 1999, 69.

7. Sonuç

Saip Tuna'ya ait "Nü" isimli tablo, bahsi geçen tım belgeleme ve onarım iřlemleri tamamlandıktan sonra Mőze'nin deposunda korunmak űzere Mőze yetkililerine teslim edilmiřtir.

Őzerinde çalıştığımız eser, bir yağlı boya tablonun, őzgőn yapısına uymayan restorasyon malzemeleri ve hatalı yöntemlerle, uzman olmayan kişilerce yapılan bilinçsiz onarım mődahaleleriyle nasıl zarara uğratılabileceğini gösteren somut bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Gőnőmőzde mőzelerimizde, őrzel veya kamu kuruluşlarına ait koleksiyonlarda bu ve benzeri olumsuz uygulamalarla sıkça karşılaşılmaktadır. Bir eseri onarmaktan çok tahrip eden bu 'iyi niyetli' (!) yaklaşımların tekrarlanmaması için, onarım uygulamalarının "yağlı boya resim restorasyonu" konusunda eğitim almış, deneyimli uzmanlarca yapılması bŐyők őrnem taşımaktadır.

Yağlı boya tablolar, organik ve boyar maddelerin bir arada olduğu kompozit malzemelerden oluşmaktadır. Bu nedenle buldukları ortamın nem ve ısı değişimlerinden hızla etkilenir ve tepki gősterirler. Depolanma ve sergilenme koşullarının iyileştirilmesiyle birlikte nem/ısı/ışık değerlerinin sŐrekli olarak izlenmesinin hem eserlerin hem de onarım uygulamalarında kullanılan malzeme/yőntemlerin őrmrőnŐ űzataı unutulmamalıdır. Bu değerlerin nem/ısı kaydedici cihazlarla őlőlmesi, stabil durumda tutulması, dŐzenli olarak eserlerin konservasyon durumlarının taranması gerektiği de őrzellikle belirtilmelidir.



Fotoğraf 24: Saip Tuna'nın "Nü" adlı tablosu; restorasyon öncesi.



Fotoğraf 25: Saip Tuna'nın "Nü" adlı tablosu; restorasyon sonrası.

KAYNAKÇA

- Adil, F. (18 Eylül 1953), İki Pompier Ressam: Saip Tuna ve Ahmet Uzelli, *Yeni İstanbul Gazetesi*, 4.
- Aksel, M. (1942), Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 4, 18-23.
- Alpagut, L. (2012), Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ankara'da Anıtsal Bir Yapı: Türk Ocakları Merkez Binası, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (Ed. Zeynep Yasa-Yaman), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Baroni, S. (2003), *Manuale Pratico- Restauro e Conservazione dei Dipinti*, Perugia: Fabbri Editori.
- Başkan, S. (1991), *On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Büyükişiyen, Z. (1991), *Türk Resminde Ankara'lı Sanatçılar*, Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Canadian Conservation Institute. (1993), *Condition Reporting-Paintings. Part II: Examination Techniques and a Checklist*, (10/7), Ottawa: Canadian Conservation Institute.
- Clifton, J. (1988), *The Conservation and Restoration of Paintings, An Introduction*. North Carolina: Mc Farland.
- Emre, G. (2010), *Yağlı Boya Tabloların Bozulma Nedenleri ve Laboratuvar Ortamında Çözüm Önerilerinin Araştırılması, Feyhaman Duran Resim Koleksiyonunun Değerlendirilmesi ve Çözüm Önerileri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hackney, S. (2004), Paintings on Canvas: Lining and Alternatives. *Tate's Online Research Journal*, 2, 1-12.
- Kaptan, C. (2009), *Tıval Resmi Restorasyonunda Yanlış Uygulamalar ve Önergeler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Keskin, C. (2012), Yurdu Gezen Ressamlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 141-151.

- Köksal, A.H. (2012), Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluş Öyküsü, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (Ed. Zeynep Yasa-Yaman). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Nicolaus, K. (1999), *The Restoration of Paintings*, Slovenia: Könemann.
- Oldale, P. (1999), *Practical Picture Restoration*. Wiltshire: The Crowood Press.
- Pascual E., Patino M. (2003), *O Restauo De Pintura*, Lisboa: Editorial Estamba.
- Taçyıldız, M. (2011), *Saip Tuna Tabloları ve Restorasyon Problemleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Üren E. (1942), Ankara Halkevi Yedinci Resim Sergisi. *Ülkü*, 17 (2), 23.
- Üren, E. (1974), Enstantaneler LXV: Saip Muallâ Tuna. *Ankara Sanat*, 101, 5.
- Yasa-Yaman, Z. (2012), İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (Ed. Zeynep Yasa-Yaman), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

MYNDOS (ASAR ADASI) GEÇ ANTİK DÖNEM SERAMİKLERİ



LATE ANTIQUITY POTTERY OF (ASAR ISLAND) MYNDOS

Sinan MİMAROĞLU*

Özet

Antik coğrafyada Karia kentlerinden birisi olan Myndos Antik Kenti, günümüzde Muğla İli, Bodrum İlçesi, Gümüşlük Beldesi sınırları içerisinde yer almaktadır.

Kent hakkında antik ve modern seyyahların verdikleri bilgiler dışında ilk bilimsel çalışma 1980 yılında INA (Institute of Nautical Archaeology) tarafından Myndos'ta ve çevresinde gerçekleştirilen sualtı araştırmasıdır. Bu araştırmalar esnasında sualtında tip olarak İS. 4. yüzyıl Yassıda batığında bulunan amphoralara benzer 10 kadar amphora bulunmuştur. 2004 ve 2006 yılları arasında Prof. Dr. Mustafa Şahin başkanlığında su altı çalışmaları ve yüzey araştırmaları gerçekleştirilmiştir. Kentteki 2008 yılında yaptırılan zemin etütleri esnasında detaylı bir şekilde incelenen Asar Adası'nda, anıtsal bir yapının varlığı tespit edilmiş ve 2009 yılında ilk bilimsel kazı çalışmalarına başlanmıştır.

Tepe üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan yapı katmanları, en erken Helenistik dönemden itibaren başlamaktadır. Geç Antik Dönemde tepe üzerine bazilika ve etrafına konutlar ve sarnıçlar inşa edilmiştir. En son tabakayı ise, Geç Bizans Dönemine tarihlendirilen sur duvarları temsil etmektedir.

Bu makalede ilk kez ele alınan seramikler, Myndos kentinde 2009-2013 yılları arasında antik kentin limanını koruyan Asar Adası (Tavşan Adası) üzerinde sürdürülen kazı çalışmaları sırasında bulunmuşlardır. Değerlendirilen Geç Antik Döneme ait günlük seramik grupları arasında pişirme ve ısıtma kapları, kapaklar ve Kırmızı Astarlı Geç Roma Seramikleri yer almaktadır.

Alanın Geç Antik Dönem yerleşimi açısından önemli veriler sunan seramikler yerleşimin dokusunu anlamamız için gerekli ipuçlarını vermektedir.

Anahtar sözcükler: *Myndos, Geç Antik, Günlük Kullanım Kapları, Phokaia Kırmızı Astarlı Seramikleri, Afrika Kırmızı Astarlı Seramikleri.*

* Yrd. Doç. Dr., Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Antakya-Hatay. Asst. Assoc. Dr., MKU Faculty of Letters and Sciences, Department of Art History, Hatay-Turkey.

ORCID ID: 0000-0002-9271-9666 ♦ E-mail: smimaroglu@mku.edu.tr

Bu makale Mustafa Kemal Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen (11384) numaralı ve "Myndos Kazısı Geç Antik Dönem Seramiklerinin İncelenmesi" isimli proje ile hazırlanmıştır.

Myndos, Asar/Tavşan Adası'nda ki kazılar Uludağ Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümünden Prof. Dr. Mustafa Şahin tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu konu üzerinde çalışma yapmama izin veren kazı başkanı Prof. Dr. Mustafa Şahin'e ve kazı ekibine teşekkür ederim.

Abstract:

Ancient city of Myndos was one of Carian Cities in the antiquity and is located within the administrative boundaries of Gumusluk locality of Bodrum District in modern Turkey's Mugla Province.

Apart from information recounted in works of antique and modern travelers, the very first study on this city was the underwater exploration conducted in and around Myndos by INA (Institute of Nautical Archaeology) in 1980 whereupon 10 amphoras, similar to those found in Yassiada Shipwreck which were aged for 4th century A.D. Underwater and surface studies were carried out between 2004 and 2006 which were led by Prof. Dr. Mustafa Sahin. The ground surveys carried out in 2008 revealed a monumental structure on Asar Island whereupon first scientific excavation works have started in 2009.*

The layers of structures beginning earliest from the Hellenistic period were revealed by the studies on the hill. In the Late Antiquity, basilica and houses and cisterns were built on top of the hill. The most recent layer features fortified walls dating the Late Byzantium Era.

Present study is the first that focuses on ceramics that were excavated between the years 2009-2013 from Asar Island (a.k.a. Rabbit Island) which overlooks the Myndos. The ceramics examined in this study are from Late Antiquity of common wares and include cooking and heating pots, lids and Late Roman Red-Slip Wares.

The ceramics provide important data concerning Late Antique settlements in the site and clues much needed to understand the fabric of the settlement.

Key Words: *Myndos, Late Antiquity, Common Wares, Phokaian Red-Slip Ware, African Red-Slip Ware*

* These excavations were led by Prof. Dr. Mustafa Şahin, from Uludağ University, Faculty of Letters and Sciences, Department of Archeology. I'd like thank Prof. Dr. Mustafa Şahin, Director of Excavations and all the excavations team for allowing me to work on the subject.

Antik Karia bölgesinin önemli kıyı kentlerinden biri olan Myndos; Bodrum Yarımadası'nın batısında olup, Gümüşlük beldesi sınırlarında yer almaktadır. Kentin güneyinde yer alan limanı, güneydoğusunda Kocadağ, güneybatısında ise Asar Adası ile çevrelenmiştir. Söz konusu ada, yerel halk tarafından "Tavşan Adası" olarak adlandırılmaktadır. Kentin doğusunda Kocadağ, batısında Asar Adası'nın bulunduğu korunaklı limanı günümüze değin kullanagelmiştir. (*Figür 1*)

Bu makale içinde incelenen seramikler Myndos kentinde 2009-2013 yılları arasında antik kentin limanını koruyan Asar Adası(Tavşan Adası) üzerinde sürdürülen kazı çalışmalarını sırasında bulunmuşlardır.



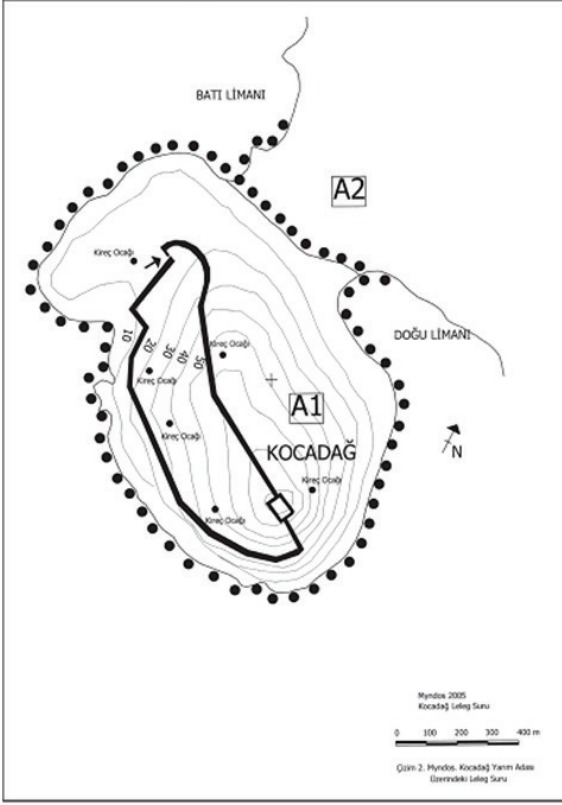
Figür 1. Myndos Asar Adası. (Myndos Kazı Arşivi)

Kent hakkında, antik¹ ve modern² seyyahların verdikleri bilgiler dışında ilk bilimsel çalışma 1980 yılında INA (Institute of Nautical Archaeology) tarafından Myndos'ta ve çevresinde gerçekleştirilen sualtı araştırmasıdır. Bu araştırmalar sırasında İS. 4. yüzyıla tarihlendirilen Yassıada batığında bulunan amphoralara benzer tipte amphoralar tespit edilmiştir.³ Myndos Kenti ve çevresinde 2004 ve 2006 yılları arasında Prof. Dr. Mustafa Şahin başkanlığında su altı çalışmaları, yüzey araştırmaları ve belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar sonrasında Myndos Antik

1 Kentle ilgili ilk bilgiler İÖ. 5. yüzyılda yaşamış olan Herodotos tarafından verilmiştir. (Herodotos V. 395.) Strabon ise Karia bölgesindeki sekiz kentin Lelegler tarafından iskân edildiğinden ve daha da genişleyerek Myndos ve Bargylia kadar bütün toprakları ele geçirdiklerinden bahseder. (Strabon XIII. 145) Yaşlı Plinius, yazdığı eserde Myndos'tan konum olarak bahsederken etrafında bulunan yerleşimlerden söz etmektedir. (Plin.nat. V. 29.)

2 Beaufort, 2002, 108-109; Leake, 1824, 228; Paton, 1887, 65-66; Bean ve Cook, 1955, 85-171, 108-112.

3 Jay, 1981, 277-286.



Figür 2:
Kocadağ Leleg Suru ve limanlar.
(Şahin, 2009, 506, Abb.3.)

kentinin üç limana sahip olabileceği düşünülmüştür.⁴ Daha sonraki yıllarda devam eden su altı çalışmalarında Myndos Antik Kenti'nin doğu ve batı limanları olmak üzere iki limanı olduğu tespit edilmiştir.⁵ Doğu limanda kentin çevresinde Klasik Dönem'de inşa edilen sur duvarları uzatılarak Asar Adası (Tavşan Adası) ile anakarayı hem birbirine bağlamış hem de anakara ile Asar Adası arasında kalan açıklığı kapatılarak limanın daha da korunaklı hale gelmesini sağlamıştır. Doğu limanının, Antik Dönem'de *askeri limanlar* olarak bilinen bir yapıda olduğu belirlenmiştir. Bu limanlar “kapalı” veya “kapatılabilen” liman olarak da isimlendirilmektedir.⁶ (Bk. **Figür 2**)

2009 yılından itibaren Myndos Asar Adası'nda yapılan kazılarda adanın en üst noktasında 5. yüzyılın ortalarına tarihlenen bir bazilika ortaya çıkartılmıştır. Kilise çevresinde çalışmalar genişledikçe, adadaki yerleşimin Hristiyanlık döneminin ilk yıllarından itibaren önemli bir dinsel merkez olduğu görülmüştür. (Bk. **Figür 3**) Sürdürülen

4 Şahin, 2005, 171-184; Şahin, 2007, 293-307; Şahin, 2010, 227-236.

5 Şahin, 2009, 506, Şahin-Ciner, 2014, 76-84.

6 Dumankaya, 2015, 16.

Figür 3:
Myndos Asar Adası Yerleşim
Planı. (Myndos Kazı Arşivi)



kazı çalışmalarının devamında kilisenin etrafında adanın topoğrafyasına bağlı olarak yapılan mekânlar, sarnıçlar ve mezar yapıları ortaya çıkarılmıştır. Bazilika, tepenin topografyasına uygun şekilde inşa edilmiştir. Aslında bu lokasyon anıtsal bir bazilika inşası için yeterli alana sahip değildir. Fakat yapı ustaları bu sorunu, doğu-kuzey ve güney yönlerdeki keskin eğimli araziye çeşitli kemer ve tonozlar üzerine yerleştirilmiş işlevsel mekanlar oluşturarak çözmüşlerdir.

İlerleyen kazı sezonlarında ele geçen veriler, kilisenin alt teraslarında açığa çıkartılan mekânların da sivil amaçlı değil, doğrudan kilise ile ilişkili yapılar olduğunu göstermiştir.

Kilise çevresinde gerçekleştirilen çalışmalar genişledikçe, adadaki yerleşimin; Hristiyanlık döneminin ilk yıllarından itibaren önemli bir dinsel merkez olduğu görülmüştür. Kazılarda ele geçen litürjik eserlerin nitelikleri adada bir manastır yaşamının süre geldiğini desteklemektedir.⁷ Myndos Antik kenti, Hristiyanlık döneminde Amyndos

⁷ 2013 kazı sezonundaki çalışmalar sırasında ele geçen kutsal ekmek mührü kalıbı ve hacı pulları için bk. Şahin-Tok, 2012.

adı altında, Karia Eparchiası'na bağlı bir piskoposluk merkezine dönüşmüştür. Karia Eparchiası'na bağlı olması nedeniyle kent hakkındaki bilgileri İS 375'teki konsül listelerinin yer aldığı Hierokles'te bulmaktayız.⁸

Değerlendirmeye alınan seramiklerin kentin kronolojisi için önemli veriler sağlayabileceği düşünülmektedir. Asar Adası'nda yapılan kazı çalışmalarında Geç Antik Dönem⁹ olarak isimlendirilen ve İS 5-7. yüzyıllar arasına tarihlenen seramik grupları ele geçmiştir. Ancak kazılan alanlardan şu ana kadar bulunan ve bu makalede incelenen seramiklerden birkaç örnek dışında çoğu tam değildir. Ada üzerinde yapılan inşa faaliyetleri sırasında, inşa için gerekli olan malzemelerin alt tabakaların tahrip edilerek sağlandığı, mevcut duvarlar üzerinde gözlenebilmektedir. Bunun sonucu olarak yapı katmanlarının stratigrafisi bozulmuştur. 2011 yılında gerçekleştirilen Kule Arkası sondajları bu bilgiyi desteklemektedir. Değişik seviyelerde ele geçirilen buluntular arasında İÖ 4. yüzyıldan başlayıp Geç Antik Dönem'e kadar inen günlük kullanıma ait kaba seramik parçaları veya İÖ 2. yüzyıla tarihlenen Teselya sikkesinden İS 7. yüzyıla tarihlenen Bizans sikkesine kadar değişik dönemlere işaret eden küçük eserler ele geçmiştir. Ancak bu eserler kronolojik olarak eskiye inen katmanlarda değil, karışık bir şekilde bulunmuşlardır.¹⁰ Seramik gruplarının karışık olarak ele geçmesi sadece kule arkası açmalarında görülmez. Tüm Asar Adası üzerinde yer alan Geç Antik Dönem konutları içinde yapılan kazılar için de geçerlidir. Daha sonraki dönemlerde oluşan tektonik hareketler ve de diğer tahribatlar sonucu yıkılan duvarlar içerisinde bulunan seramik parçalarının alana yayıldığı ve stratigrafiyi karıştırdığı tespit edilmiştir.

Bu makale içinde gözetilen amaç, Myndos Asar Adası üzerinde yapılan kazılarda ele geçen ve Geç Antik Dönem'e tarihlenen günlük kullanım seramiklerinin analogi yöntemiyle kronolojik olarak değerlendirilmesidir. Bu veriler ışığında Myndos (Amyndos) kentinin Geç Antik Dönem içinde seramik ticareti ve günlük yaşamına dair ipuçlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Değerlendirme çalışmalarına daha önceki yıllarda yapılan kazılarda ortaya çıkarılan Geç Antik Döneme ait seramiklerin, kazı deposunda tespit edilerek, çizim ve belgeleme işlemlerinin yapılması ile başlanmıştır. Yapılan değerlendirme mevcut ağız, gövde ve de kaide profillerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Bu parçaların hamur, bezeme ve profil özellikleri belirlenip, benzer örneklerine göre analogi yöntemi ile tarihleme çalışmaları yapılmıştır.

İncelenen seramikler üç ana başlık altında gruplandırılmıştır¹¹ : 1- Pişirme ve Isıtma kapları, 2- Kapaklar, 3- Kırmızı Astarlı Geç Roma seramikleri

8 Hierokles 687: 11.

9 Geç Antik Çağ olarak da adlandırılan dönem, farklı kronolojik tasniflere tabii tutulmakla birlikte, genellikle İS 3-7. yüzyıllar arasına yerleştirilmektedir. (Niewöhner, 2017, 6; Hoffman, 2007, 1-2.)

10 Şahin, 2012, 36.

11 Bu makale içinde değerlendirilmeyen amphoralar G. Gülsefa tarafından, kandil buluntuları ise S. Mimaroglu tarafından yayınlanmıştır. (Bk. Gülsefa, 2016; Mimaroglu, 2016.)

1 - Pişirme ve Isıtma Kapları

Açık formlu kaplar içinde değerlendirilen çömlekler kuru gıda veya yarı sıvı gıdalar için (koyun-keçi-tahıl-baklagiller) için kullanılmış olmalıdırlar.¹² Bu kapların aynı zamanda öğünden arta kalan yemeklerin saklanması ve tekrar tüketileceği zaman ısıtılmasında kullanılmış oldukları düşünülmektedir. Myndos Asar Adası yerleşiminden ele geçen çömleklerin hacimlerinin küçük olması, bununla beraber sayısal çoğunluğa sahip olmaları, bir arada yaşamdan çok tekil haneler için kullanıldıklarını göstermektedir.

Tip 1 grubuna ait örnekler genellikle çift kulplu, dışa eğik-dışbükey profil gövdeli veya içe eğik-dışbükey profil gövdeli çömleklerden oluşmaktadır. (*Levha 1, Levha 3/1-2; Res. 1-2-3.*) Bu kapların ağız çapları 12 cm ile 27 cm arasındadır. Şerit kulplar ağız kenarından şişkin karınlı gövdeye bağlanmaktadır. Çömleklerin ağız kenarı, kapak oturması için içe oyuk olarak yapılmıştır. Bol kireç ve ince taşçık katkılı hamura sahiptirler. Dış yüzeylerinde, ateşe temas etiklerinden, is tabakası bulunmaktadır. Değerlendirilen pişirme ve ısıtma kaplarında farklı ağız profilleri seçilerek örnekleme metodu uygulanmıştır. Bu çömleklerin ağız çapları, dudak profil şekilleri ve hamur renkleri göz önüne alınarak benzer örneklerin taraması yapılmıştır. Karşılaştırma örnekleri için yakın coğrafyada yapılan kazılarda bulunan örnekler, batıklarda bulunmuş örnekler ve uzak coğrafyadaki kazılarda bulunan örnekler ayrıntıyla incelenmiştir. Lüdorf'un Batı Anadolu'daki kazılarda bulunmuş ve yayınlanmış seramikleri incelediği kitabı bu çalışma açısından önemli bir kaynaktır.¹³ Bu kitapta, Batı Anadolu'da bulunmuş olan Geç Roma Dönemi pişirme kapları altı ana grup altında incelemiştir ve form, bezeme ve hamur özelliklerine göre ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Tip V ve VI grubunda yer alan örnekler, buldukları tabakalardan elde edilen veriler ile birlikte Myndos Kazısı Tip I çömlekleri ile benzerdirler. Lüdorf bu grupta yer alan seramikleri İS 5. yüzyıl ile İS 6. yüzyıl arasına tarihlen-dirmiştir.¹⁴ Kelenderis Kazısında bulunmuş benzer tipte çömlekler Tip II grubu altında incelenmiş ve İS 5- 6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.¹⁵ Stratonikeia Kazısında form B1-7 grubu içinde değerlendirilen benzer çömlekler İS 6-7. yüzyıl ortasına tarihlendirilmiştir.¹⁶ Anemurium,¹⁷ Patara¹⁸ ve Berenice¹⁹ kazılarında bulunmuş bu gruba ait formlar İS 4-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilmişlerdir. Alexandria Troas ve Bat-Galim kazılarında bu

12 Arthur, 2007, 27.

13 Bu merkezler içinde batıklardan elde edilen veriler, Knossos kazıları, Kuzey Afrika buluntuları, Berenike ve Kartaca, Atina Agorası buluntuları ve Akdeniz bölgesindeki kazılarda bulunmuş seramikler kronolojik veri oluşturmuştur. Ancak özellikle Küçük Asya bölgesinin kıyı kesimlerinde yapılan kazılarda (Didyma, Miletos, Ephesos, Troia, Phokaia) ele geçen Geç Roma ve Erken Bizans Dönemi seramikleri asıl incelenen bölümü oluşturmaktadır.

14 Lüdorf, 2006, 74.

15 Tekocak, 2010, 830.

16 Öztaşkın, 2013, 295, kat.no:37-39

17 Williams, 1989, 66 Res.35, 388.

18 Özdemir, 2009, 64.

19 Riley, 1979, 272-273 Res.107,564.

lunan benzer örnekler İS 5-6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.²⁰ Berndt tarafından ise Miletos yüzey araştırmasında ele geçen ve Yassı Ada Batığı örnek alınarak yapılan tarihlemede İS 6-7. yüzyıllar önerilmiştir.²¹ Myndos Kazısı Tip 1 çömlekleri benzer örneklerden yola çıkılarak İS 5-7. yüzyıl başına tarihlendirilebilir.

Tip 2 grubunda yer alan çömlekler dışa çekik yuvarlatılmış dudak kenarına sahiptir. (*Levha 2, Res. 4; Levha 3/3-4-5.*) Kapak oturma yerleri daha belirgin, ağız çapları 9 cm ile 19 cm arasında değişmektedir. Benzer ağız formlu kaplar Parion Kazısı'nda İS 4-6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.²² Kelenderis Kazısı'nda bulunmuş benzer tipte çömlekler Tip I b grubu altında incelenmiş ve İS 5-6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.²³ İzmir Agorası buluntusu benzer formlu dışa yuvarlatılmış kenar formuna sahip çömlekler İS 5-7. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.²⁴ Miletos yayınında ise Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilmiştir.²⁵ Smyrna Agorası kazılarında ele geçen benzer formdaki pişirim kapları ise İS 5-7. yüzyıla tarihlendirilmiştir.²⁶ Miletos/Heroon III kazılarında bulunan benzer örnekler ise Pülz tarafından İS 3. yüzyıla,²⁷ Sardes'de yapılan kazılarda ortaya çıkarılan benzer çömlekler de İS 5-6. yüzyıllara²⁸ tarihlendirilmektedir. Stratonikeia Kazısında bulunan ve Form B1-2 grubu içinde değerlendirilen örnekler İS 5.6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.²⁹ Chios/Emporio (Sakızada) kazılarına ait pişirim kapları örnekleri iki ayrı yayında değerlendirilmiştir. Ballance *vd.*'nin yayınında 7. yüzyılın ortasına tarihlendirilmektedir.³⁰ Arthur tarafından ise bu merkezdeki örnekler İS 5-6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.³¹ Ilion (Troia) kazılarında bulunan benzer çömlekler Geç Roma Dönemi'ne tarihlendirilmektedir.³² Aynı coğrafyada yer alan Anemurium örnekleri ise 6-7. yüzyıl içinde değerlendirilmiştir.³³

Yunanistan'daki Antikythera kazısında ele geçen çömlekler İS. 6.-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir.³⁴ İtalya'daki Olbia örnekleri ise 5. yüzyılın ikinci

20 Japp, 2005, no:18, fig.3, Paskal 2008,fig.25.

21 Berndt, 2003, taf. 63, form XXXV, 293.

22 Başaran ve Ergürer, 2012, fig.11, kat. no:36,37.

23 Tekocak, 2010, 830, Fig. 3.21-24.

24 Doğer, 2008, Pl. VIII,d,102.

25 Berndt, 2003, taf.54, XIII, 269.

26 Doğer, 2007, pl.VIII, d.

27 Pülz, 1987, Abb.15,43.

28 Crawford, 1990, fig.102.

29 Öztaşkın, 2013, 294, Kat.No:32

30 Ballance ve diğerleri, 1989, 223, fig.35.

31 Arthur, 2007, fig.6.

32 Heath-Tekkök, 2008, 107, 5.

33 Williams, 1977, fig.1-12.

34 Quercia ve diğerleri, 2011, fig.101.

çeyreğine tarihlendirilmiştir.³⁵ Puglia örneklerini değerlendiren Arthur, makalesinde Myndos Kazısı'nda ele geçen benzer çömlekleri İS 5-6. yüzyıla tarihlendirmiştir. Bu yayında benzer tipte dudak profiline sahip olan pişirme kapları “*Aegean Type*” olarak adlandırılmaktadır.³⁶ Ukrayna'daki Cherson kazılarında ele geçen çömlekler İS 7. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir. Bu yayında ele alınan çömlekler genel değerlendirme içinde yer almaktadır.³⁷ Myndos Kazısı Tip 2 grubuna ait çömlek örnekler İS 5-7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

Tip 3 grubu içinde *Levha 2/6*'da yer alan çömlek, dışarı çekik düzleştirilmiş dudak kenarı, gövdeye düz inmektedir. Dışa eğik dışbükey profilli gövdelidir. Kabın gövdesi ve kaidesi korunamamıştır. Benzer formda ağız kenarına sahip örnekler İS 4- 6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.³⁸ Halmyris Kazısı'nda ele geçen benzer ağız kenarına sahip çömlekler ise İS 4-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir.³⁹ Myndos Kazısı Tip 3 grubuna ait çömlek örnekler İS 5-7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

2 - Kapaklar

Erken dönemlerden itibaren günlük kullanım seramikleri için üretilen kapaklar, Geç Antik Dönem'de de yaygın olarak kullanılmıştır. Kapaklar pişirme kaplarının kullanımında yardımcı bir form olarak üretilmelerin yanında amphora veya testilerin ağızlarının kapatılması için yaygın olarak kullanılmışlardır. Yemeğin içine yabancı maddelerin girmesini önlemek, yemeğin daha uzun süre sıcak olarak kalması amacıyla üretilmiş olan kapaklar literatürde çok sıklıkla karşımıza çıkmazlar. Özellikle pişirme ve ısıtma işinde kullanılan kap tipleri için üretilen kapaklar oldukça yaygın olarak görülmektedir.

Levha 4'te Tip 1 formu altında 1, 2, 3 ve 4 numaralı kapaklar 12, 6 cm ile 21 cm arasında değişen ağız çaplarına sahiptirler. (*Res. 5, 6*) Tek tutamaklı olan bu kapaklar olasılıkla çömleklerin ve saklama kaplarının ağızlarını kapatmak için kullanılmışlardır. Form açısından benzer örneklerine bakıldığında; Patara,⁴⁰ Sagalassos⁴¹ örnekleri Geç Roma – Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilmişlerdir. Myndos Tip 1 kapakları, benzer örnekler ve diğer kap formlarının yardımıyla İS 5-7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

İncelenen Tip 2 kapakları, daha küçük boyutlu kapların ağızlarını kapatmakta kullanılmışlardır. (*Levha 4/ 5, 6, 7, 8; Res. 7*) Bu tür konik tutamağa sahip olan kapakların

35 Trégliar-Rigoir, 2006, fig.3, phase 41B4,1.

36 Bu yayında “*Aegean type*” pişirme kaplarının 5.yüzyıl sonunda Batı Anadolu'nun kıyı şeridinde yaygın olarak kullanım gördüğünü belirtilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Arthur – Patterson, 1998, 511-530 ve Malamidou, 2005.

37 Romancuk, 2005, abb.75,1-2.

38 Arthur, 2007, fig.6, Japp, 2005,no:18,fig.3, 110, fig.255.

39 Topoleanu, 2000, 110, fig.255

40 Özdemir, 2009, 184, kat.no344-346.

41 Degeest, 2000, 143-144, Res.142-144

benzer örneklerinden Miletos kazılarında bulunan kapaklar İS 3. yüzyıl ortasına tarihlendirilmiştir.⁴² Panaztepe Kazısı'nda bulunmuş konik tutamaklı kapak örneği Geç Roma Dönemi'ne ait tabakadan gelmiştir.⁴³ Allionai Antik Ilıcası Kazısı'nda bulunmuş örnekler ise İS 5-7. yüzyıla aittirler.⁴⁴ Stratonikeia Kazısı'nda bulunmuş tek bir örnekle temsil edilen bu form benzeri kapak İS 5-7. yüzyıl ortasına tarihlendirilmiştir.⁴⁵ Halmyris Kazısı'nda ele geçen benzer formlu kapaklar İS 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir.⁴⁶ Sakız Adası'nda bulunmuş kapak örnekleri ise İS 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.⁴⁷ Kırım'da bulunan Tavrika Kazısı'nda ele geçmiş benzer kapaklar İS 5- 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.⁴⁸ Myndos Tip 2 kapaklarını benzer örnekler ve diğer kap formlarının yardımıyla İS 5-7. yüzyılın başına tarihleyebiliriz.

3. grup kapaklar için *Levha 4/8'*de yer alan kapağın benzer örneği Knossos kazılarında bulunmuş ve Hayes tarafından İS 3-5. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir.⁴⁹ Myndos Tip 3 kapaklarını benzer örnekler ve diğer kap formlarının yardımıyla İS 5-7. yüzyılın başına tarihleyebiliriz.

3 - Kırmızı Astarlı Geç Roma Seramikleri

Bu gruba ait seramiklerin değerlendirilme çalışmaları Hayes'in sınıflandırması temel alınarak yapılmıştır. Ele geçen buluntular arasındaki tabaklar, çanaklar ve kaideler değerlendirildiğinde 2 grup mal ortaya çıkmıştır:

Phokaia Kırmızı Astarlı Seramikleri (PRSW)

İS 4. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan Geç Roma C seramikleri İS 5. ve 7. yüzyıllar arasında Doğu Akdeniz'de yaygın olarak görülmektedir. Hamurları kireç ve az miktarda mika katkılıdır. Kahverengi-kırmızı, pembe-kırmızı renkli hamurları vardır.

Myndos Kazısı buluntusu Phokaia Kırmızı Astarlı Seramik gruba ait örnekler değişik formlarda, sığ ve yayvan gövdeli, halka kaideli, yüksek ağız kenarına sahiptirler. (*Levha 5, 6, 7, Res. 8, 9, 10.*) Yüksek ağız kenarları dikey ve de hafif dışa- içe dönük olarak gövdeyle birleştirilmiştir. Tabakların dış dudak kesimlerinde genel olarak bantlar halinde yivler görülmektedir. Değerlendirilen seramiklerin kili pişme derecesine göre açık koyulu kiremit rengi tonlarında olup, bünyesinde kireç ve kum katkısı içermektedir ve çoğunlukla sert yapılıdır. Bu gruba ait seramiklerde ince tanecikli ve gözenekli hamur,

42 Pülz 1987, 60, fig.61.

43 Mimaroglu, 2009, tab.2-1.

44 Yeşilova 2007, Kat.No.232

45 Öztaşkın, 2013, 296, kat. no:41

46 Topoleanu, 2000, 121, fig.313.

47 Ballance ve diğerleri, 1989, fig.41, 267.

48 Якобсон, 1979, Рпс.9, 8

49 Hayes, 1983, 131, 154.

genelde iyi pişirildiklerinden kahverengimsi kırmızı, erguvani kırmızı ve kestane rengindedir. Sert, orta sert dokulu ve pürüzsüz bir yapıya sahiptir. Katkı maddesi olarak; kireç, az miktarda mika ve bazen siyah parçacıklar görülebilmektedir. Pişme derecesi daha düşük olan seramiklerde ise portakal rengi ya da portakal kırmızı renkli kil daha yumuşak ve pudramsı dokudadır. Pişirilme sonrasında kenarın dış yüzeyi haricinde genel olarak her yerde aynı rengi sağladığı görülmektedir. Bu alan tamamen renksiz olmayıp hatta normalden daha renklidir. Burada koyu kahverengi, siyah ve kremi beyaz bir renk oluşmuştur. Bunun yanında bazen de yüzeyde bir tabakalanma göze çarpar. Bunun nedeni ise kapların fırına üst üste yerleştirilmesi ve yalnız ağız kısımlarının fırın içerisindeki gaza maruz kalmasıdır. Gövdeyle kaynaşan ve tüm yüzeyi kaplayan kırmızı astar genelde kaliteli ince bir film tabakası görünümündedir. Ancak tuzlu ve nemli hava nedeniyle Myndos buluntusu bu gruba ait seramiklerin astarlarının döküldüğü tespit edilmiştir.

Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen *Phokaia Kırmızı Astarlı Seramikleri (PRSW)* grubuna ait tespit edilen formlar şunlardır: *Hayes form 1 B, 1 D; Hayes form 3 F; Hayes form 10 A.*

Form açısından değerlendirildiğinde kronolojik olarak tespit edilen en erken grup Hayes form 1'e ait örneklerdir. *Levha 5/2*'de bulunan form, dik dudağa sahip ve gövde kaideye doğru yumuşak bir kavis yapmaktadır. Bu formun benzerlerine Ephesos'da,⁵⁰ Knidos'ta,⁵¹ Tarsos'da,⁵² Parion'da⁵³ rastlanmıştır. Hayes'in sınıflandırmasında 1 B grubu içinde yer alan bu örnekler İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir.⁵⁴ Bu tarihlendirme önerisi Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen diğer Phokaia Kırmızı Astarlı Seramik grupları ile çağdaştır. *Levha 6/1*'de yer alan tabak, Hayes Form 1 D grubuna aittir. Benzer örnekleri Atina Agorası'ndan ele geçen bu form İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir.⁵⁵ Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Form 1'e ait örnekte İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir.

Değerlendirilen Phokaia Kırmızı Astarlı seramikleri içinde Hayes form 3 F grubuna ait ağız kenarı ve kaide örnekleri yoğun olarak bulunmaktadır. (*Levha 5/ 1, 3, 4, 8; Levha 6/ 4, 5, 7; Levha 7/ 2-7.*) Hayes form 3 D ve E'nin devamı niteliğinde bir form olan F grubuna ait parçalar tabak veya kase formundadırlar. Dışta belirgin bir biçimde kalınlaştırılmış ve aşağı sarkıtılmış dikey kenarlı, kavisli bir gövdeye sahiptirler. Ağız kenarları basıklaşmış ve iyice kalınlaşmış, dudak altındaki çıkıntı iyice kütselleşerek belirgin hale gelmiştir. Dışta içbükey veya uca doğru yuvarlanan bir form oluşturur, altta genişler, yayvanlaşır ve gövdeye ince bir setle bağlanır. Seramiklerin kenar kalınlıkları

50 Gassner, 1997, 140-141, taf. 44: 534- 536.

51 Doksanaltı, 2006, 497, K210.

52 Adak-Adıbelli, 2006, 98- 99, lev. 23: 218- 222.

53 Başaran-Ergürer, 2012, 259, kat. no. 10-11.

54 Hayes, 1972, 327.

55 Hayes, 1972, 326, 327.

grubun diğer alt tiplerine göre daha fazla olup uzunlukları daha azdır. Bununla birlikte kenar dış yüzeylerindeki iç bükümlük daha belirgindir ve aşağı sarkıklığı azdır.

Hayes'in 3 F grubunda yer alan bu tipteki seramikler çok fazla çeşitliliğe sahiptir ve birçok merkezde görülmektedir. Anadolu'daki Ephesos,⁵⁶ Miletos,⁵⁷ Priene,⁵⁸ Kadıkalesi/Anaia,⁵⁹ Smyrna Agorası,⁶⁰ Iasos,⁶¹ Ilion,⁶² Alexandria Troas,⁶³ Saraçhane,⁶⁴ Sagalassos,⁶⁵ Parion,⁶⁶ Anemurium,⁶⁷ Gözlükule,⁶⁸ Antiocheia ad Orontes,⁶⁹ Tarsos,⁷⁰ Zeugma,⁷¹ Kelenderis'de⁷² ve Yunanistan'da ise Atina Agorası,⁷³ Korinth,⁷⁴ Samos,⁷⁵ Knossos,⁷⁶ ve Tanagra'da⁷⁷ bulunmuştur.

Benzer buluntu merkezlerine bakıldığında, Hayes form 3 F grubuna ait Myndos buluntusu seramikler genel konteks içinde İS 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir.

Hayes form 10 A olarak adlandırabileceğimiz tabak örneklerinin (*Levha 5/5, 6/2, 6/3, 6/7, 6/5, 5/6, 7/1 ve 8*) formunun belirgin özelliği, kalınlaştırılan dudağın üstte ve altta hafif çıkıntılarla yumruya benzer bir görüntü elde edilmesidir. Dudağın altında özellikle

56 Hayes 3 F grubunun Ephesos' da İS 5. yüzyıla tarihlendirilmesi için *bk.* Ladstätter ve Sauer, 2005, 150, Taf. 3/38-5/53. 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmesi için *bk.* Ladstätter, 2008, 114, Taf. 293, K 185.; Gassner, 1997, Taf. 46, no. 562.

57 Berndt, 2003, 35, 36, Taf.15-17.

58 Yılmaz, 2008, 127, abb. 3, Nr. 3.

59 Mimaroglu, 2015.

60 Taşhıalan ve Drew-Bear et al., 2005, 408, fig.52; Doğer, 2008, 100, Pl. III, d.

61 Baldoni, 2012, 288, fig. 8.

62 Heth ve Tekkök, 2007-2008, 16-17.

63 Japp, 2008, 59, no. 9.

64 Hayes, 1992, fig. 33, no. 12-13, fig. 34, 16/2 -5, 17/ 3, fig. 37, 26/2, 27/3, fig 50, 31/ 12.

65 Poblome, 1995, 192, fig. 2.

66 Başaran-Ergürer, 2012, 260, Kat. No:18, fig.8.

67 Williams, 1989, fig. 22, no. 274.

68 Jones, 1950, fig. 208, O-Q.

69 Waagé, 1948, Pl. XI, 944-946.

70 Adak-Adıbelli, 2006,107-108.

71 Kenrick, 2013, 58, Plate 33, PT 518, PT 519.

72 Tekocak, 2006, 59, Kat. No: 83.

73 Robinson,1959, Pl. 33,36, 71, M350- 351.

74 Hayes, 1972, 335, fig. 69, no.23.

75 Isler, 1969, Abb. 45 - 46, 49.

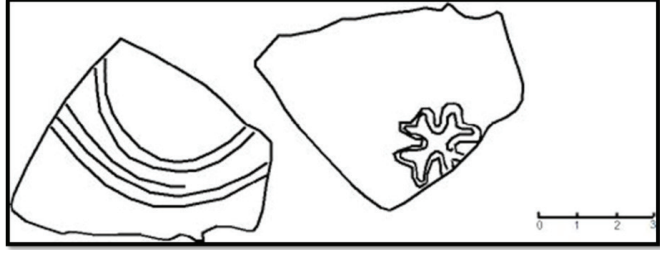
76 Hayes, 2001, fig. 14, A16.

77 Tanagra buluntusu bu forma ait seramiklerin 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmesi için *bk.* Bess vd., 2011, 131.

yapılmış küçük çıkıntılar bulunur. Kaplar diğer Phokaia örnekleri gibi sert dokulu ve iyi fırınlanmıştır. Hamurlarında az kireç ve mika katkısı görülmektedir. Bu formun benzer örnekleri Parion,⁷⁸ Miletos,⁷⁹ Stratonikeia,⁸⁰ Kelenderis,⁸¹ Antiocheia ad Orontes,⁸² Tarsos,⁸³ Atina Agorası⁸⁴ ve Korinth,⁸⁵ İsrail’de Hippos-Susita’da⁸⁶ bulunmuştur. Benzer örneklerle göre Myndos (Asar Adası) Kazısı’nda bulunan Phokaia 10 A kapları İS 6. yüzyıl sonları ile İS 7. yüzyıl başları arasına tarihlendirilmiştir.



Figür 4



Figür 5

Değerlendirilen seramikler arasında kabın iç yüzeyinde merkezde, baskı tekniği ile yapılmış haç motifi bulunan kaide parçaları tespit edilmiştir. (Figür 4-5) Phokaia Kırmızı Astarlı Seramiklerinde yaygın olarak görülen haç baskıları, İS 5. yüzyıl ortalarından 7. yüzyıl sonlarına kadar kullanılan bezeme unsurlarından birisidir.⁸⁷ Bu bezemelerden en erken örnekleri monogram şeklinde Afrika Kırmızı Astarlı Seramiklerinin etkisi altında yapılan haç baskılarıdır.⁸⁸ Geç Antik Dönem’e ait alanlarda ortaya çıkan seramikler üzerinde özellikle kabın tondosunda görülen haç baskısı döneminde yaygın olarak kullanılan bir bezeme unsurudur.⁸⁹ İS 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaştığı görülen bu tip haç bezemelerin Afrika Kırmızı Astarlı Seramiklerinde benzerleri görülmez. 5. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ise haç biçimlerinde çeşitlilik artar. Benzerleri Afrika Kırmızı

78 Başaran ve Ergürer, 2012, 262, kat. no: 23, 24.

79 Berndt, 2003, 38- 39, taf. 43.

80 Öztaşkın, 2013, 161, kat. no: 9

81 Tekocak, 2006, 107-108, lev. 14: 90-91.

82 Waage, 1948, 51- 54, pl. XI, 947u- 949a.

83 Adak-Adıbelli, 2006, 112-113, levha 30: 335- 349.

84 Hayes, 1972, 343, fig. 71.

85 Hayes, 1972, 343, fig. 71.

86 Młynarczyk, 2014, 194

87 Hayes, 1972, fig. 78-79; Waagé, 1933, fig. 4, no. 239-241; Waagé, 1948, fig. 34.

88 Hayes, 1972, 348-349.

89 Benzer şekilde haç baskılarının örneklerinin Saraçhane Kazılarında bulunmuş ve İS 7. yüzyıl ortasına tarihlendirilmesi için bk. Hayes, 1992, 106, fig. 50, no: 12.

Astarlı Seramiklerinde görülen ve İS 6. yüzyılın ortalarına kadar kullanılan çift bordürlü basit haçların yanı sıra kesişme noktaları yuvarlak şekillerle doldurulmuş (pendantlı) haçlar, kimi zaman tepesinde gizli *Rho* harfi ile görülür.

Kadıkalesi/Anaia Kazısı'nda benzer olarak görülen haç baskılı kaide parçası İS 5. yüzyıl sonu - 6. yüzyıl ortasına tarihlendirilmiştir.⁹⁰ Kerch Kazılarında yoğun olarak ele geçen Foça Kırmızı Astarlı seramiklerinde görülen haç damgaları ise İS 5. yüzyılın ikinci yarısı - 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.⁹¹

Afrika Kırmızı Astarlı Seramikleri (ARSW)⁹²

Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen ve bu makale kapsamında değerlendirilen *Afrika Kırmızı Astarlı Seramik (ARSW)* grubuna ait kaplar ağız ve kaide parçalarından oluşmaktadır. (*Levha 8; Res. 12, 13, 14.*)

Bu mal grubundaki seramiklerin hamurları oldukça kaba taneli ve gözeneklidir. Hamur renkleri turuncu-kırmızı, kiremit rengi ve uçuk pembedir. Hamur katkı malzemesi beyaz ya da kahverengimsi kuvars ve kireçtir. Bezemelerde genellikle baskı veya kazıma tekniği kullanılmıştır. Kabin iç yüzeylerinin merkezinde yivlerle oluşturulmuş bir madalyon içinde baskı bezemeler uygulanmıştır. Kilin rengi kırmızının tonlarındadır. Kilin iyice süzülmesinden elde edilen astar, parlak ve kalitelidir. Astar kırmızının tonlarındadır ancak kile göre biraz daha koyudur. Hayes, Afrika Kırmızı Astarlı seramiklerini değerlendirdiği yayında 200 ana form belirlemiştir.⁹³

Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Afrika Kırmızı Astarlı Seramik (ARSW) grubuna ait formlar şunlardır: Hayes Form 95, Hayes Form 99 B, Hayes Form 104 A, Hayes Form 105.

90 Mimaroglu, 2015, fig.10.

91 Smokotina, 2009, 167-168.

92 Geç Roma Kırmızı Astarlı seramikleri içerisinde İS 1. yüzyıldan 7. yüzyıla kadar üretim ve ihraç yönünden en önemli grubunu oluşturan Afrika Kırmızı Astarlı Seramikleri (African Red Slip Ware) üzerindeki ilk sınıflandırma çalışmaları Waage tarafından yapılmıştır. Waage, Atina Agorası'nda yapılan ilk sezon çalışmaları sonucu ortaya çıkan bu tür seramikleri Late Roman A, B, C olarak sınıflandırmıştır. (Waage, 1933, 293-294.) Daha sonra gerçekleştirilen Antiocheia ad Orontes Kazılarında bulunan örnekler ile birlikte Geç Roma D grubunun yanı sıra geçici olarak E grubunu da literatüre kazandırmıştır. (Bk. Waage, 1948, 43.) Sonrasında Lamboglia (Bk. Lamboglia, 1963), Camps (Bk. Camps, 1955), Allais (Bk. Allais, 1959) ve Hayes (Bk. Hayes, 1968) gibi birçok araştırmacı tarafından Afrika Kırmızı Astarlı Seramikleri değerlendirilmiş ve bu çalışmalarda Waage'in sınıflandırması temel alınmıştır. (Bk. Hayes, 1972, 7.) Günümüzde araştırmacılar tarafından temel alınan sınıflandırma ise Hayes tarafından yapılan çalışmadır. Bu çalışmada Hayes Afrika Kırmızı Astarlı Seramikleri için 200 ana form belirlediği sınıflandırma kullanılmıştır. (Hayes, 1972, 13-211.)

93 Hayes, 1972, 13-211.

Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Afrika Kırmızı Astarlı Seramik grupları içinde tek bir örnekle temsil edilen Hayes Form 95 çok yaygın görülmeyen bir formdur. (*Levha 8/2*) Dışarı doğru tabla şeklinde uzanan dudak kenarına sahip küçük bir kase formundadır. Benzer örneklerine Antiocheia ad Orontes⁹⁴ ve Apollonia'da⁹⁵ rastlanmıştır. Bu form İS 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir.

*Levha 8/ 3 ve 4'*de yer alan tabaklar Hayes Form 99 B grubundadır. Dışa doğru yuvarlatılmış dudak kenarına sahiptir. Bu forma ait tabaklarda genelde, tondoda baskı bezeme görülmektedir. Ancak Myndos buluntusu örneklerin sadece ağız kenarı korunagelmıştır. Benzer örnekleri Saraçhane,⁹⁶ Parion,⁹⁷ Ephesos,⁹⁸ Anemurium,⁹⁹ Tarsos,¹⁰⁰ Antiocheia ad Orontes,¹⁰¹ Knossos,¹⁰² Carthage,¹⁰³ Atina Agorası, Korinth ve Kenchreai kazılarında bulunan bu form İS 530-580 arasına tarihlendirilmiştir.¹⁰⁴ Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

Levha 8/ 7, 9, 10, 11 numaralı örnekler ise Hayes Form 104 grubuna ait ağız ve kaidelerden oluşmaktadır. Bu form içinde yer alan çanaklar, kenarları yüksek ve oval formda dışta hafif dışbükey, altta daha kısa ve hafif uca doğru hafif sivri ince cidarlı yayvan ve derindirler. Gövde, dışbükey formlu halka kaide, orta yüksekliktedir. Tabanda çoğunlukla baskı tekniğinde süsleme ve etrafında yiv sıraları görülür. Oldukça geniş kullanım alanı olan bu kapların gelişimini kenar, gövde ve kaide profillerinden takip etmek mümkündür. Ağız kesitlerine göre A, B, C olarak üç alt sınıf belirlenmiştir.¹⁰⁵

Hayes Form 104 A grubuna ait seramikler, İS 6. yüzyılın ikinci yarısı - 7. yüzyılın başı arasına tarihlendirilen en geç tarihli formlardan biridir.¹⁰⁶ Başta İstanbul'da Sa-

94 Waage, 1948, pl.IX, 875f.

95 Hayes, 1972, 149.

96 Hayes, 1992, 98, Fig. 36, 23: 1.

97 Ergüner, 2016, 134, kat. no:66-69.

98 Gassner, 1997, 150, Tafel 49: 599.

99 Williams, 1989, 42, Fig. 19: 236.

100 Adak-Adıbelli, 2006, 69, Levha 10: 120- 130.

101 Waagé, 1948, 50, Plate X: 878a- k.

102 Hayes, 2001, 438, 439, Fig. 4: A21.

103 Riley, 1981, 100, 101 104, 105, Fig. 4: 4, 5, Fig. 5: 14.

104 Hayes, 1972, 153, 154, 155.

105 Hayes, 1972, 160, fig. 29, no. 2, fig. 30, no. 3, 13.

106 Hayes, 1972,166.

raçhane¹⁰⁷ olmak üzere, Ephesos,¹⁰⁸ Miletos,¹⁰⁹ Stratonikeia,¹¹⁰ Patara,¹¹¹ Anemourion,¹¹² Gözlü Kule,¹¹³ Tarsos¹¹⁴ ve Antiocheia ad Orontes¹¹⁵ kentlerinde görülmektedir. Yunanistan'da Atina Agorası,¹¹⁶ Philippi,¹¹⁷ Rusya'da da Kerch'de¹¹⁸ bulunmuşlardır. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyılın ikinci yarısı - 7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

Levha 8/ 5, 6, 8 numaralı kaplar Hayes Form 105 grubuna ait tabaklardan oluşmaktadır. Form 104'ün devamı niteliğinde olan bu formdaki tabaklar serinin en geç tarihli örneklerinden biridir. Dışa doğru yuvarlatılmış dudak kenarına sahip çok derin olmayan tabaklardan oluşmaktadır. Benzer örnekleri Korinth, Aphrodisias, Atina Agorasında görülen bu form İS 580-600 / 650 yıllarına tarihlendirilmiştir.¹¹⁹ Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyılın ikinci yarısı - 7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

Değerlendirme

Bu makale içinde incelenen seramikler Myndos kentinde 2009-2013 yılları arasında antik kentin limanını koruyan Asar Adası (Tavşan Adası) üzerinde sürdürülen kazı çalışmaları sırasında bulunmuşlardır. Ada üzerinde yapılan çalışmalar sırasında bulunan seramik grupları farklı kronoloji göstermektedir. Olasılıkla akıntıyla karışan seramik grupları yerleşimin stratigrafisini bozmuştur. Bu nedenle ele alınan seramiklerin tarihlendirilmesi analogi yoluyla yapılmıştır.

Değerlendirmeye alınan pişirme ve ısıtma grubuna ait seramikler çömlek formundadır. Ağız kenar formları ve kulp şekillerine göre 3 tipte incelen çömleklerden Tip 1 grubuna ait örneklerin ağız çapları 12 cm ile 27 cm arasındadır. Şerit kulplar ağız kenarından şişkin karınlı gövdeye bağlanmaktadır. Çömleklerin ağız kenarı kapak oturması için içe oyuk olarak yapılmışlardır. Bol kireç ve ince taşçık katkılı hamura sahiptirler. Tip

107 Hayes, 1992, fig. 34, no.15/1.

108 Gassner, 1997, Tf. 48, no. 581; Ladstätter, 2008, 122, Kat. Nr. K 546, Taf. 322.

109 Berndt, 2003, 28-29, TS 073, 074, 075, 076, 077, 078, 079, 080, 081, 082.

110 Öztaşkın, 2013, 157, kat.no: 4.

111 Yıldırım, 2012, Kat. 25-26, Şek. 3.

112 Williams, 1989, fig. 19, no. 241.

113 Jones, 1950, fig. 207.

114 Adak-Adıbelli, 2006, 71-72.

115 Waagé, 1948, Pl. VIII, no. 803 – 805.

116 Waagé, 1933, Pl. IX, no. 171.

117 Σταύρος, 2008, 181, αρ. 420 – 427.

118 Rusya örneklerinden Kerch Kazılarında bulunmuş bu tipe ait örneklerin 5. yüzyılın ikinci yarısından 7. yüzyıl başına tarihlendirilmesi için bk. Смокотина, 2011, 341.

119 Hayes, 1972, 167, 168.

2 grubuna ait çömlekler dışa çekik yuvarlatılmış dudak kenarına sahiptir. Kapak oturma yerleri daha belirgindir. Ağız çapları 9 cm ile 19 cm arasında değişmektedir. Tip 3 grubu içinde yer alan çömlek dışarı çekik düzleştirilmiş dudak kenarı, gövdeye düz inmektedir. Dışa eğik dışbükey profilli gövdelidir. Kabin gövdesi ve kaidesi korunamamıştır. Myndos Kazısı'nda ele geçen pişirme ve ısıtma kap grubunun içinde bulunan çömlekler benzer örneklerle göre İS 5-7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir. Pişirme ve ısıtma grubu altında değerlendirilen kapaklar pişirme kaplarının kullanımında yardımcı bir form olarak üretilmelerin yanında amphora veya testilerin ağızlarının kapatılması için yaygın olarak kullanılmışlardır. Yemeğin içine yabancı maddelerin girmesini önlemek, yemeğin daha uzun süre sıcak olarak kalması amacıyla üretilmiş olan kapaklar literatürde çok sıklıkla karşımıza çıkmazlar. Özellikle pişirme ve ısıtma işinde kullanılan kap tipleri için üretilen kapaklar oldukça yaygın olarak görülmektedir. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda Tip 1 formu altındaki kapaklar 12,6 cm ile 21 cm arasında değişen ağız çaplarına sahiptirler. Tek tutamaklı olan bu kapaklar olasılıkla çömleklerin ve saklama kaplarının ağızlarını kapatmak için kullanılmışlardır. Tip 2 kapakları daha küçük boyutlu kapların ağızlarını kapatmakta kullanılmışlardır. Bu tip kapaklar konik tutamağa sahiptir. Tek bir örnekle temsil edilen Tip 3 grubuna sahip kapak tüme yakın olarak ele geçmiştir. Benzer örnekler yardımıyla Myndos (Asar Adası) Kazısı buluntusu kapaklar İS 5-7. yüzyılın başına tarihlendirilmiştir.

Kırmızı Astarlı Geç Roma seramiklerinin değerlendirilme çalışmaları Hayes'in sınıflandırması temel alınarak yapılmıştır. Ele geçen buluntular arasındaki tabaklar, çanaklar ve kaideler değerlendirildiğinde 2 grup mal ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Phokaia Kırmızı Astarlı Seramikleri (PRSW)'dir. Myndos Kazısı buluntusu Phokaia Kırmızı Astarlı Seramik gruba ait örnekler değişik formlarda, sığ ve yayvan gövdeli, halka kaideli, yüksek ağız kenarına sahiptirler. Yüksek ağız kenarları dikey ve de hafif dışa- içe dönük olarak gövdeyle birleştirilmiştir. Tabakların dış dudak kesimlerinde genel olarak bantlar halinde yivler görülmektedir. Değerlendirilen seramiklerin kili pişme derecesine göre açıklı koyulu kiremit rengi tonlarında olup, bünyesinde kireç ve kum katkısı içermektedir ve çoğunlukla sert yapılıdır. Bu gruba ait seramiklerde ince tanecikli ve gözenekli hamur genelde iyi pişirildiklerinden kahverengimsi kırmızı, erguvani kırmızı ve kestane rengindedir. Sert, orta sert dokulu ve pürüzsüz bir yapıya sahiptir. Form açısından değerlendirildiğinde kronolojik olarak tespit edilen en erken grup Hayes Form 1'e ait örneklerdir. *Levha 5/2*'de bulunan form, dik dudağa sahip ve gövde kaideye doğru yumuşak bir kavis yapmaktadır. Hayes'in sınıflandırmasında 1 B grubu içinde yer alan bu örnekler İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir. Hayes Form 1 D grubuna ait olan tabağın benzer örnekleri Atina Agorası'nda ele geçen bu form, İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Form 1'e ait örnekler İS 5. yüzyılın üçüncü çeyreği başına tarihlendirilmiştir. Değerlendirilen Phokaia Kırmızı Astarlı seramikleri içinde Hayes Form 3 F grubuna ait ağız kenarı ve kaide örnekleri yoğun olarak bulunmaktadır. Hayes Form 3 D ve E'nin devamı niteliğinde bir form olan F grubuna ait parçalar tabak veya kase formundadırlar. Dışta belirgin bir biçimde kalınlaştırılmış ve aşağı sarkıtılmış dikey kenarlı, kavisli bir

gövdeye sahiptirler. Ağız kenarları basıklaşmış ve iyice kalınlaşmış, dudak altındaki çıkıntı iyice kütselleşerek belirgin hale gelmiştir. Dışta içbükey veya uca doğru yuvarlanan bir form oluşturur, altta genişler, yayvanlaşır ve gövdeye ince bir setle bağlanır. Seramiklerin kenar kalınlıkları grubun diğer alt tiplerine göre daha fazla olup uzunlukları daha azdır. Bununla birlikte kenar dış yüzeylerindeki iç bükeylik daha belirgindir ve aşağı sarkıklığı azdır. Benzer buluntu merkezlerine bakıldığında, Hayes Form 3 F grubuna ait Myndos buluntusu seramikler genel konteks içinde İS 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Hayes 10 A olarak adlandırabileceğimiz tabak örneklerinin formunun belirgin özelliği, kalınlaştırılan dudağın üstte ve altta hafif çıkıntılarla yumruya benzer bir görüntü elde edilmesidir. Dudağın altında özellikle yapılmış küçük çıkıntılar bulunur. Kaplar diğer Phokaia örnekleri gibi sert dokulu ve iyi fırınlanmıştır. Hamurlarında az kireç ve mika katkısı görülmektedir. Benzer örneklere göre Myndos Asar Adası kazısında bulunan Phokaia 10 A kapları İS 6. yüzyıl sonları ile 7. yüzyıl başları arasında tarihlendirilmiştir. Değerlendirilen seramikler arasında kabın iç yüzeyinde, merkezde, baskı tekniği ile yapılmış haç motifi bulunan kaide parçaları tespit edilmiştir. Phokaia Kırmızı Astarlı Seramiklerinde yaygın olarak görülen haç baskıları, İS 5. yüzyıl ortalarından 7. yüzyıl sonlarına kadar kullanılan bezeme unsurlarından birisidir.

Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen ve bu makale kapsamında değerlendirilen Afrika Kırmızı Astarlı Seramik (ARSW) grubuna ait kaplar ağız ve kaide parçalarından oluşmaktadır. Bu mal grubundaki seramiklerin hamurları oldukça kaba taneli ve gözeneklidir. Hamur renkleri turuncu-kırmızı, kiremit rengi ve uçuk pembedir. Hamur katkı malzemesi beyaz ya da kahverengimsi kuvars ve kireçtir. Bezemelerde genellikle baskı veya kazıma tekniği kullanılmıştır. Kabın iç yüzeylerinin merkezinde yivlerle oluşturulmuş bir madalyon içinde baskı bezemeler uygulanmıştır. Kilin rengi kırmızının tonlarındadır. Kilin iyice süzülmesinden elde edilen astar, parlak ve kalitelidir. Astar kırmızının tonlarındadır ancak kile göre biraz daha koyudur. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Afrika Kırmızı Astarlı Seramik grupları içinde tek bir örnekle temsil edilen Hayes form 95 çok yaygın görülmeyen bir formdur. Dışarı doğru tabla şeklinde uzanan dudak kenarına sahip küçük bir kase formundadır. Bu form İS 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir. Hayes Form 99 B grubunda olan tabak dışı doğru yuvarlatılmış dudak kenarına sahiptir. Bu forma ait tabaklarda genelde tondoda baskı bezeme görülmektedir. Ancak Myndos buluntusu örneklerin sadece ağız kenarı koruna gelmiştir. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Hayes Form 104 grubuna ait örnekler ağız ve kaidelerden oluşmaktadır. Bu form içinde yer alan çanaklar, kenarları yüksek ve oval formlu dışta hafif dışbükey, altta daha kısa ve hafif uca doğru hafif sivri ince cidarlı yayvan ve derindirler. Gövde, dışbükey formlu halka kaide, orta yüksekliktedir. Tabanda çoğunlukla baskı tekniğinde süsleme ve etrafında yiv sıraları görülür. Oldukça geniş kullanım alanı olan bu kapların gelişimini kenar, gövde ve kaide profillerinden takip etmek mümkündür. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyılın ikinci yarısı - 7. yüzyılın başına yüzyıla tarihlendirilmiştir. Hayes Form 105 grubuna ait örnekler tabaklardan oluşmaktadır. Form 104'ün devamı niteliğinde olan bu formdaki tabaklar serinin en geç tarihli örneklerinden biridir. Dışa

doğru yuvarlatılmış dudak kenarına sahip çok derin olmayan tabaklardan oluşmaktadır. Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda bulunan bu gruba ait tabaklar İS 6. yüzyılın ikinci yarısı ile 7. yüzyılın başı olarak tarihlendirilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada Myndos (Asar Adası) Kazısı'nda ele geçen Geç Antik Dönem'e ait pişirme ve ısıtma kapları ile Kırmızı Astarlı Geç Roma Seramikleri analogik olarak değerlendirildiğinde İS 5. yüzyılın başı ile 7. yüzyılın başı arasına tarihlendirilmiştir. Bu sonuçlar işığında özellikle Geç Antik Dönem olarak adlandırılan İS 3-7. yüzyılları kapsayan dönem içinde, Arap istilasına kadar Myndos Asar Adası üzerinde iskanın devam ettiği (alışma içinde değerlendirilmeyen sırlı Bizans seramikleri İS 12-13. yüzyıllarda zayıf da olsa Bizans varlığını göstermektedir.), olasılıkla Myndos Kentinin de aynı yüzyıllar içinde yaşamını sürdürdüğü, gerek tarihsel veriler, gerekse de ele geçen arkeolojik buluntular işığında söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Adak-Adıbelli, I. (2006), *Tarsos Geç Roma Seramiği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı.
- Arthur, P. - Patterson, H. (1998), Pottery in Southern Puglia in the 6th and 7th Centuries, L. Saguì (ed.), *Ceramica in Italia: VI-VII secolo*, 511-530, Firenze.
- Arthur, P. (2007), Pots and Boundaries. on Cultural and Economic Areas Between Late Antiquity and the Early Middle Ages, *LRCW 2, Late Roman Coarse Wares Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean*, ed. M. Bonifay, J.-C. Treglia, Vol. I, *BAR Int Ser. 1662 (I)*, Oxford 2007, 15-27.
- Baldoni, D. (2012) Materiali dallo scavo della torre del porto occidentale di Iasos, *Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara 88 (2010-2011)*, Ferrara, 285-318.
- Ballance, M, et.al. (1989), *Excavations in Chios 1952- 1955 Byzantine Emporio*, Oxford.
- Başaran, C. – Ergürer, H. E. (2012), Parion Odeionu (Bouleuterion) 2010 Çalışmaları ve Odeionda Bulunan Seramikler, *OLBA XX*, 245-289.
- Bean, G. E. – Cook, J. M. (1955), The Halicarnassus Peninsula, *BSA 50*, 85-171, 108- 112.
- Beaufort, F. (2002), Karamanya, (Çev. Ali Neyzi - Doğan Türker), Antalya.
- Berndt, M. (2003), Funde aus dem Survey auf der Halbinsel von Miletos [1992-1999]. Kaiserzeitliche und frühbyzantinische Keramik, *Internationale Archäologie*, 79.
- Bess, P., vd.,(2011) “Late Roman Tablewares from the Survey at Ancient Tanagra.Finding the Wider Perspective”, in: R. Attoui (Ed.) When did Antiquity end? Archaeological Case Studies in Three Continents. The Proceedings of an International Seminar held at the University of Trento on April 29-30, 2005 on Late Antique Societies, Religion, Pottery and Trade in Germania, Northern Africa, Greece, and Asia Minor, Oxford (*BAR International Series 2268*) , 129-136.
- Crawford, S.C., (1990) *The Byzantine Shops at Sardis*, London, 1990.
- Degeest, R., (2000) The Common Wares of Sagalassos, *Studies in Eastern Mediterranean Archaology III*
- Doğer, L., (2007), “Byzantine Ceramics: Excavation at Smyrna Agora.”, Çanak, Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği (Çanakkale, 1-3 Haziran 2005). First International Symposium on Late, Antique, Byzantine,-Seljuk, and Ottoman Pottery and Tiles in Archaeological Context (Çanakkale, 1-3 June 2005), (Ed.) B. Böhlendorf Arslan, A. O. Uysal, J. Witte-Orr. *Byzas 7* ,İstanbul, 97-122.
- Doğer, L., (2008), “Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısı 2001-2007 Yılı Bizans ve Çağdaş Diğer Seramik Buluntular Üzerine Bazı Gözlemler”, Geçmişten Geleceğe Kuşadası II Sempozyum (4-9 Kasım 2008), 49-63.
- Doksanaltı, E., (2006), Knidos Kap- Krio Kazı Alanı, (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya

- Dumankaya, O., (2015) “Myndos Doğu Liman Mendireği” *TİNA*, Sayı 3, 12-45.
- Ergürer E., (2016), Parion Tiyatrosunda Bulunan Seramikler, Sigillata ve Geç Roma Kırmızı Astarlı Seramikleri, Parion Roma Tiyatrosu, 2006-2015 Yılı Çalışmaları, Mimarisi ve Buluntuları, (Ed).Başaran, C., Ergürer, E.
- Gassner, V. (1997) “Das Südtor der Tetragonas-Agora. Keramik und Kleifunde.”, *Forschungen in Ephesos*, XIII: 1/1, Wien.
- Gülsefa, G. (2016), “2006-2013 Myndos Kazılarında Bulunan Amphoralar ve Amphora Mühür Buluntuları” Myndos Araştırmaları I, Uludağ Üniversitesi Yayınları, Derya Şahin, (Ed.) Bursa, 35-160
- Hayes, J. W. (1972), *Late Roman Pottery*, The British School at Rome, London.
- Hayes J. W. (1983), The Villa Dionysos Excavations, Knossos: The Pottery, *BSA* 78, 97-169.
- Hayes J. W. (1992), The Pottery; Excavations at Saraçhane in İstanbul, Vol. II: Princeton.
- Hayes, J.W., (2001) “Early Pottery from Knossos: The 1978- 1981 from the Knossos Medical Faculty Site”, *BSA* 96, 97-169
- Hdt. Herodot, Herodotos Tarihi III, M. Ökmen (Çev.), (İstanbul).
- Heth, S - Tekkök, B. (2007-2008), Greek, Roman and Byzantine Pottery at İlion (Troia), Project Troia, 73, 16-17. (<http://classics.uc.edu/troy/grbpottery/>), (03.10.2017)
- Hoffman, E.R. (Ed.), (2007), *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, UK.
- Isler, H. P.,(1969), Heraion von Samos: Eine frühbyzantinische Zisterne, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung* 84, 202-237.
- якобсон А.л., (1979) Керамика и керамическое производство средневековой Таврики.
- Japp, S. (2008), Late Roman, Byzantine and Ottoman Pottery from Alexandria Troas, Çanak, Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği, Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediternean Archaeological Contexts, (Çanakkale, 1-3 Haziran 2005). First International Symposium on Late, Antique, Byzantine,-Seljuk, and Ottoman Pottery and Tiles in Archaeological Context (Çanakkale, 1-3 June 2005), (Ed.) B. Böhlendorf Arslan, A. O. Uysal, J. Witte-Orr. *BYZAS* 7, Ege Yayınları, 55-72.
- Jay, P., (1981), “INA’s 1980 Turkish Underwater Survey”, *IJNA* 10.4, 277-286.
- Jones, F., (1950), *The pottery: Excavations at Gözli Kule, Tarsos, The Hellenistic and Roman Periods.*, Vol. I, Princeton, New Jersey.
- Kenrick, P., M.(2013), “Pottery Other Than Transport Amphorae”, *Excavations at Zeugma*, Conducted by Oxford University, (Ed.) William Aylward, The Packard Humanities Institute Los Altos, California, 1-81.
- Ladstätter, S. Sauer, R., (2005), “Late Roman C Ware und lokale spätantike Feinware aus Ephesos”, in F. Krinzingler ed., *Spätantike und mittelalterliche Keramik aus Ephesos*, *AForsch* 13 = *DenkschrWien* 332 (Wien) 143–210.

- Ladstätter, S., (2008), “Römische, spatantike und byzantinische Keramik”, 2 in: M. Steskal – M. La Torre, *Das Vadiusgymnasium in Ephesos*, FiE XIV, 1 Wien, 97- 189.
- Leake, W., (1824), M., *Journal of a Tour in Asia Minor*, London.
- Lüdorf, G., (2006), *Römische und frühbyzantinische Gebrauchskeramik im westlichen Kleinasien, Rahden/Westf.: VML, M. Leidorf.*
- Malamidou, V., (2005), “Roman Pottery in Context, Fine and Coarse wares from five sites in north-eastern Greece”, *BAR International Series 1386*
- Mimaroğlu, S., (2009), “Panaztepe Bizans Dönemi Sırsız Seramikleri” XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 14-16 Ekim, Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları No: 1, 443-451.
- Mimaroğlu, S., (2015), “Kadıkalesi/Anaia Kırmızı Astarlı Geç Roma Seramikleri» Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (21-24 Ekim 2015), Celal Bayar Üniversitesi, Manisa,(Basım Aşamasında)
- Mimaroğlu, S. (2016), *Myndos Asar Adası Geç Antik Dönem Kandilleri” Myndos Araştırmaları I, Uludağ Üniversitesi Yayınları, (Ed.) Derya Şahin, Bursa, 161-176.*
- Młynarczyk, J., (2014), “LRC (Phocaeen) ware pottery in the urban context of Hippos – Susita” *Late Hellenistic to Mediaeval Fine Wares of the Aegean Coast of Anatolia, their Production, Imitation and Use, (Ed). by Henryk Meyza, Krzysztof Domzalski, Institut des Cultures Mediterraneennes et Orientales de l’Academie Polonaise des Sciences, Varsovie, 193-200.*
- Niewöhner, P.(Ed.), (2017), *The Archaeology of Byzantine Anatolia: From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, USA.
- Özdemir, B.,(2009), *Patara Roma Dönemi Günlük Kullanım Seramikleri, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Antalya.*
- Paskal, M.O., (2008), “Excavations at Bat-Galim: The Pottery” *Contract Archaeology Reports III*, Haifa, 32-53.
- Paton, W. R., (1887), “Excavation in Caria”, *JHS VIII*, 65-66
- Pliny the Elder, *The Natural History*, çev. John F. Healy, London 1991, Book V, Chap. 29;
- Poblome, J.,(1995), “Sherds and Coins. A question of Chronology”, *Sagalassos III*, Report on the fourth Excavation Campaign of 1993, Leuven University Pres, Belgium.
- Pülz, S., (1987), “Miletos 1986. Vorbericht über die Arbeiten des Jahres 1986.2. Zwei Keramikkomplexe aus dem Heroon III”, *IstMitt 37* (1987), 34-69
- Riley, J.A.,(1979), *Excavations at Sidi Khrebish, Benghazi (Berenice): Economic life at Berenice. Sculpture and terracottas. Coarse pottery*, Department of Antiquities, Libya.

- Robinson, H. S., (1959), Pottery of the Roman Period. Chronology. The Athenian Agora. Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies, vol. V. Princeton : American School of Classical Studies at Athens.
- Romancuk, A.I., (2005), Studien zur Geschichte und Archäologie des byzantinischen Cherson, von Alla I. *Colloquia Pontica* 11.
- Rosloff, Jay P.(1981), “INA’s 1980 Turkish Underwater Survey”, *IJNA* 10.4.
- Smokotina A. V., (2009), “Stamps on Early-Byzantine Red-Slip Wares from Excavations of the City of Bosphorus” Materials in Archaeology, *History and Ethnography of Tauria, Vol. XV*.
- Смокотина, А. В., (2011), “Керамика группы Африканская краснолаковая из раскопок в Керчи // МАИЭТ”. Вып. XVII, 328-361.
- Strabon, *Geographika*, Antik Anadolu Coğrafyası, çev. A. Pekman, İstanbul, 2000,
- Σταύρος, Ζ., (2008), Η επιτραπέζια κεραμική από την οικοδομική νησίδα του Υαλουργείου στην παλαιοχριστιανική πόλη των Φιλίππων, Αριστοτελικό πανεπιστημιακό τμήμα σχολής Θεσσαλονίκη φιλοσοφικό ιστορίαστομέας τηςαρχαιολογίας της κατεύθυνσηςαρχαιολογίας τηςβυζαντινής αρχαιολογίας ένας κύκλος τηςμεταπτυχιακής μελέτης, Θεσσαλονίκη.
- Synecdemus Hierocles, Synecdemus, (Ed.) A. Burckhardt (1893).
- Şahin, D.,-Tok, E.,:(2012), “Myndos Asar/Tavşan Adası Ekmek Mühür Kalıbı ve Hacı Pulları” *TÜBA-KED* 10/2012, 9-20.
- Şahin, M., (2005), Myndos 2004 Yılı Yüzey Araştırması, *AST*, 23/1, 171-184.
- Şahin, M., (2007), Myndos 2005 Yılı Yüzey Araştırması, *AST*, 24/1, 293-306.
- Şahin, M., (2009), “Alt-Myndos: Einige Betrachtungen zu Lokalisation und Stadtmauern” Die Karer und die Anderen Internationales Kolloquium an der Freien Universität Berlin 13. bis 15. Oktober 2005, 503-516.
- Şahin, M., (2010), “Myndos 2008: Tavşan Adası Jeofizik Çalışmaları”, 25. *Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 25-29 Mayıs 2009, Ankara, 227-236.
- Şahin, M., Ciner, C., (2014), “Myndos İç Liman Sualtı Araştırmaları 2014”, *TINA Denizcilik Arkeoloji Dergisi* 2, 76-84.
- Taşlıalan, M., Drew-Bear, T. et al., (2005), “Fouilles de l’agora de Smyrne: rapport sur la campagne de 2005”, *Anatolica Antiqua* 14, 309-361.
- Tekocak, M., (2006), “Kelenderis Roma Çağı Seramiği”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tekocak, M., (2010), “The Cooking Wares from Kelenderis” LRCW3. Late Roman coarse wares, cooking wares and amphorae in the Mediterranean: archaeology and archaeometry, *BAR, S 2185*, Oxford, 827-837.

- Topoleanu, F., (2000), *Ceramica romana si romano-bizantina de la Halmyris, sec. I-VII d. Chr.* (The Early and Late Roman pottery from Halmyris, 1st-7th century). Tulcea: Ministerului Culturii.
- Trégliá, J.C.-Rigoir, Y., (2006) “ Vaisselles de table, céramiques communes et amphores de la zone 41 (Ed.), M. Bats, Olbia de Provence (Hyères, Var) à l’'époque romaine (Iers. av. J.-C.)-VIIe s. ap. J.-C.), (Etudes Massaliètes, 9, 69-92.
- Yeşilova, H., (2007), *Allianoi Antik Ilıcası Erken Bizans Dönemi Seramikleri (Kırmızı Astarlı Kaplar ve Günlük Kullanım Kapları, 1995-2005)*, (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Yıldırım, D. Ş., (2012), “Hurmalık Hamamı Buluntuları Işığında Patara’nın Geç Roma-Erken Bizans Dönemi Kuzey Afrika Kökenli Seramikleri”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 12- 4, 151-171.
- Yılmaz, Z., (2008), “Spätantike Sigillaten aus Priene”, Çanak, Arkeolojik Kazılarda Ele Geçen Geç Antik, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Seramiği ve Mimari Seramiği Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediteranean Archaeological Contexts, (Çanakkale, 1-3 Haziran 2005). First International Symposium on Late, Antique, Byzantine,-Seljuk, and Ottoman Pottery and Tiles in Archaeological Context (Çanakkale, 1-3 June 2005), (Ed.) B. Böhlendorf Arslan, A. O. Uysal, J. Witte-Orr. *BYZAS* 7, Ege Yayınları, 123-130.
- Waage F. O., (1933), “Excavations in the Athenian Agora: The Roman and Byzantine Pottery”, *Hesperia* 2, s.293-294
- Waage F. O., (1948), “Hellenistic and Roman Tableware of North Syria”, *Antioch on the Orontes IV. I, Ceramics and Islamic Coins*, Menasha, Wisconsin.
- Williams, C. (1989), *Anemurium: The Roman and Early Byzantine Pottery. Subsidia Mediaevalia 16*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Quercia, A. ve diğerleri (2011), “Roman Pottery from an Intensive Survey of Antikythera, Greece”, *BSA*, 106, 47-98.

KATALOG

Levha 1

1-R=14,8 cm, h=6,5 cm, 2,5 YR 5/6; 2- R=18,8 cm, h=9 cm, 5 YR 3/1; 3- R=22, 4 cm, h=7,8 cm, 2,5 YR 5/8; 4- R=27 cm, h=10,9 cm, 7,5 YR 3/2

Levha 2

1-R=9 cm, h=4,2 cm, 7,5 YR 5/8; 2- R=12,5 cm, h=3,6 cm, 7,5 YR 4/1; 3- R=15, 6 cm, h=6,2 cm, 5 YR 5/6; 4- R=16 cm, h=5,5 cm, 2,5 YR 6/8; 5- R=18,4 cm, h=4,4 cm, 5 YR 4/6; 6- R=18 cm, h=6,3 cm, aşırı derecede yanık.

Levha 3

1-R=11,6 cm, h=4,3 cm, 2,5 YR 5/8; 2-R= 17 cm, h= 3,6 cm, 7,5 YR 4/3; 3-R=18,4, h= 4,4 cm, 5 YR 4/6; 4- R= 19, h= 1,7 cm, 2,5 YR 5/8; 5-R= 17,4, h= 2,6 cm, 7,5 YR 5/2

Levha 4

1-R= 12,6 cm, h= 4,7 cm, 5 YR 5/6; 2-R= 18 cm, h= 1,2 cm, 2,5 YR 4/8; 3-R= 19 cm, h=1,3 cm, 10 YR 2/1; 4- R= 21 cm, h= 3,2 cm, 5 YR 3/2; 5-R= 4 cm, h=4,9 cm, 5 YR 5/6; 6- R= 3,2 cm, h= 3,6 cm, 10 R 2/2; 7-R= 4 cm, h= 3,7 cm, 10 R 5/8; 8-R= 4,2 cm, h=3,8 cm , 5 YR 4/3

Levha 5

1- R=13 cm, h= 3 cm, 2-5 YR 5/8; 2- R=17,6 cm, h=2,5 cm, 5 YR 6/6; 3- R=21 cm, h= 3,4 cm, 2,5 YR 6/6; 4- R=21,6 cm, h=3,4 cm, 5 YR 6/8; 5- R= 24,4 cm, h= 3,8 cm, 2, 5 YR 5/8; 6- R= 27,2, h= 4 cm, 5 YR 5/6; 7-R= 36,2 cm, h= 3,6 cm, 2,5 YR 5/8.

Levha 6

1-R= 16, h= 2,7 cm, 2,5 YR 4/8; 2- R=18,4 cm, h=2,3 cm, 2,5 YR 5/8; 3-R= 18,8 cm, h= 2,5 cm, 2,5 YR 5/8; 4-R= 20 cm, h= 3,8 cm, 2,5 YR 6/8; 5-R=24,6 cm, h=3,5 cm, 2,5 YR 5/8; 6-R= 26 cm, h=1,8 cm, 10 R 5/8; 7- R= 27 cm, h= 3 cm, 2,5 YR 6/8; 8-R= 27,6 cm, h= 2,3 cm, 2,5 YR 5/8.

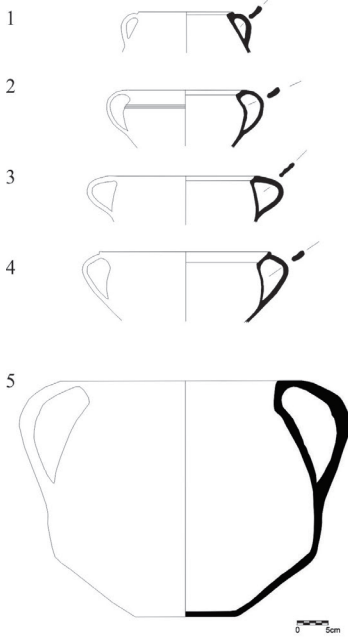
Levha 7

1-R= 8,5 cm, h=2,2 cm,7,5 YR 5/8; 2- R=12 cm, h=2,9 cm, 2,5 YR 5/8; 3-R= 14,2 cm, h= 2,7 cm, 2,5 YR 5/8; 4- R=15 cm, h=2,8 cm,2,5 YR 5/8; 5- R=15,4 cm, h=3,5 cm, 2,5 YR 5/8; 6-R=16 cm, h=2,4 cm, 2,5 YR 5/8; 7- R= 16 cm, h= 2,8 cm, 2,5 YR 5/8; 8- R=16 cm, h=3,1 cm,2,5 YR 4/8

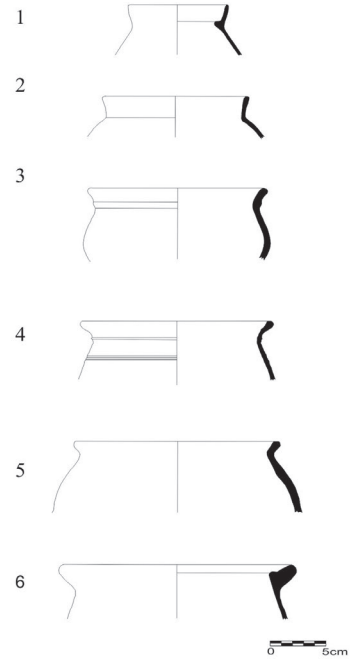
Levha 8

1-R= 12,8 cm, h=2,3 cm, 2,5 YR 4/8; 2-R= 20,2 cm, h= 4,6 cm, 10 R 9/8; 3- R= 21,2 cm, h= 3,2 cm, 2,5 YR 5/8; 4- R=25,2 cm, h= 2 cm, 2,5 YR 5/8; 5- R= 26 cm, h=4,1 cm, 2,5 YR 4/6; 6-R= 27 cm, h= 2,9 cm, 2,5 YR 5/8; 7- R= 27,6 cm, h= 2,6 cm, 2,5 YR 5/8; 8-R= 30,8 cm, h= 3,4 cm, 2,5 YR 5/8;9- R= 34,8, h=1,8, 2,5 YR 6/8; 10- R= 11 cm, h= 3,4 cm, 2, 5 YR 5/8; 11- R= 18,2 cm, h= 3,5 cm, 2,5 YR 6/8.

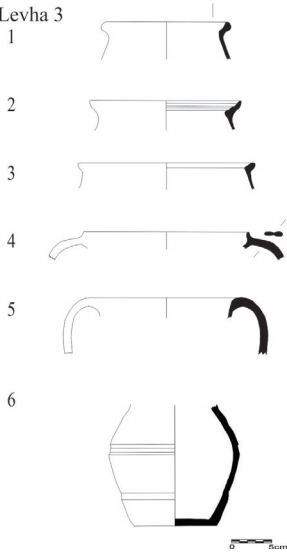
Levha 1



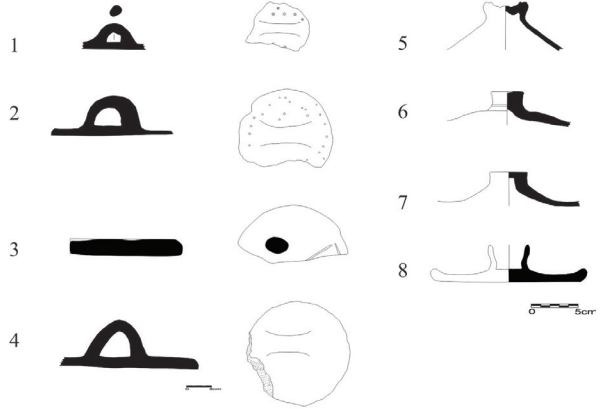
Levha 2



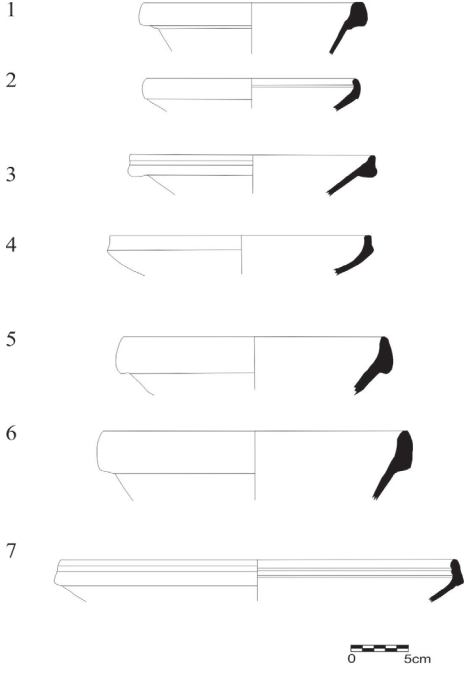
Levha 3



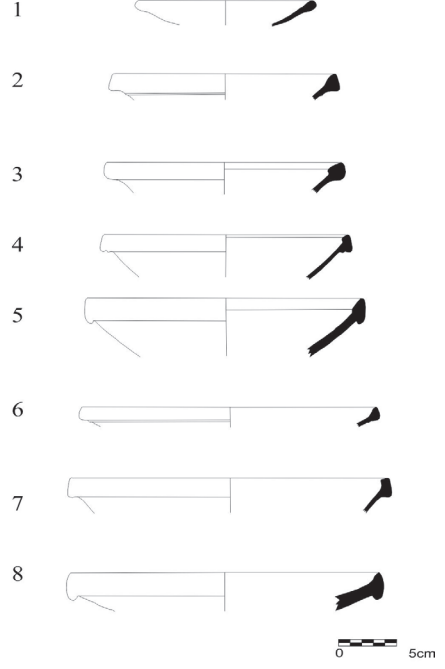
Levha 4



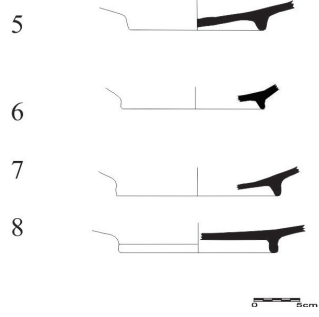
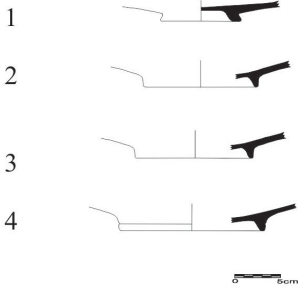
Levha 5



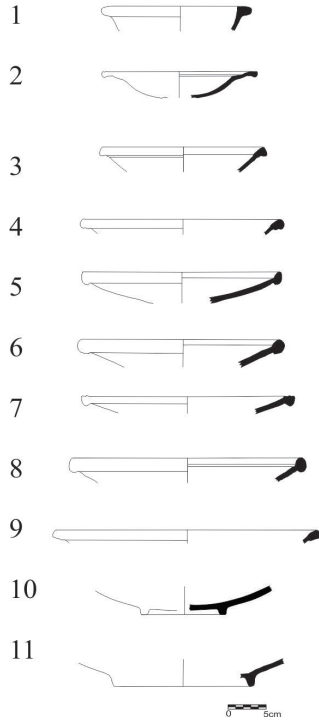
Levha 6



Levha 7



Levha 8



RESİMLER



1- Levha 1/2



2- Levha 1/3



3- Levha 1/4



4- Levha 2/6



5- Levha 4/2



6- Levha 4/4



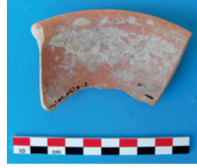
7- Levha 4/8



8- Levha 5/6



9- Levha 5/5



10- Levha 6/1



11- Levha 8/2



12- Levha 8/6



13- Levha 8/3



14- Levha 8/7

KAYSERİ ÇİFTE MEDRESE'DE GEVHER NESİBE DARÜŞŞİFASI'NIN KONUMU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



AN ASSESSMENT ON THE LOCATION OF GEVHER NESİBE' DAR'AL-SHIFA IN ÇİFTE MEDRESE AT KAYSERİ

Mehmet KUTLU*

Özet

Bu çalışma, 13. yüzyılın başlarında 1205-6 yıllarında Kayseri'de inşa edilen ve Çifte Medrese bünyesinde yer alan Gevher Nesibe Darüşşifası'nın konumuyla ilgili soruna dikkat çekmek amacını taşımaktadır. Gevher Nesibe Darüşşifası'nın, Çifte Medrese'nin hangi kanadında yer aldığı konusunda, çeşitli tarihlere ait yayınlarda farklı görüşler bulunmaktadır. Öncelikle bu farklı görüşlerin dayanaklarının tespiti, analizi ve değerlendirmesi yapılmıştır. Birçok yayında Gevher Nesibe Darüşşifası'nın Çifte Medrese'nin batı kanadında yer aldığı sorgulamaksızın kabul edilmiştir. Darüşşifa (hastane) ve tıp medresesinden oluştuğu kabul edilen Çifte Medrese'nin "hangi kanadı darüşşifa, hangi kanadı medresedir?" sorusu yeterince detaylı tartışılmamıştır.

Darüşşifalar incelenirken plan şeması olarak medreseler arasında değerlendirilmiş ve bu nedenle darüşşifa ile medrese arasında işlevden kaynaklanabilecek farklılıkların değerlendirilmesi yeterince yapılamamıştır. Ayrıca, bazı yayınlarda Çifte Medrese'nin tek bir banisi olduğu düşüncesi ön plana çıkmış, birbirine bitişik Gıyasiye ve Şifaiye olarak adlandırılan iki yapının mimari şekillenışı tam olarak anlaşılammıştır. Çifte Medrese'nin inşası sürecinde Gevher Nesibe ve Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in oynadıkları tarihi rolün ne olabileceği dikkatlerden kaçmıştır. Bununla birlikte Çifte Medrese'nin batı kanadındaki özgün taçkapı üzerinde uyumsuz konumda duran kitabe yeterince sorgulanmamıştır.

Bu çalışma sonucunda Çifte Medrese'nin doğu kanadının Darüşşifa veya Şifaiye, batı kanadının ise Gıyasiye Medresesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu sonuca, Çifte Medrese'nin batı kanadındaki taçkapının üzerindeki inşa kitabesinin bu taçkapıya ait olmamasına ve inşa kitabesinin günümüze ulaşamayan Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki özgün taçkapıya ait olması olasılığına, Gevher Nesibe'nin türbesinin konumuna, Çifte Medrese'nin doğu ve batı kanatlarındaki mekânların genişlik ve sayılarının farklılığına, her iki yapıdan hangisinin mimari özellikleri açısından bir sultan yapısı olan Gıyasiye olarak adlandırılmaya uygun olduğuna ve doğu kanattaki yapının giriş eyvanına açılan mekânların varlığına ve işlevselliklerine yönelik analizlerle ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Anadolu Selçuklu Mimarisi, Darüşşifa, Kayseri, Çifte Medrese, Gevher Nesibe Darüşşifası*

* Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: 0000 0002 3075 3965 ♦ E-mail: tutluca1105@hotmail.com

Bu çalışma, Prof. Dr. Bozkurt Ersoy danışmanlığında tamamlanmış olan *XII-XIV. Yüzyıllarda Anadolu'da Tıp Kurumları* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Abstract

This article aims to draw attention to the problem related with the location of Gevher Nesibe' Dār al-shifā, built in 1205-6 as a part of Çifte Medrese at Kayseri. There is a controversy among scholars about its location in Çifte Medrese. First of all, the reasons behind the opinions about the location are analyzed and evaluated.

Most of the publications about Gevher Nesibe' Dār al-shifā have been accepted that it was located in the western side of Çifte Medrese without question. Most of them examined the dar'al-shifas as a madrasa and the differences in architectural features and functions between madrasas and dar'al-shifas are not properly investigated. It is also assumed that Çifte Medrese has only one patron, whereas, the roles of Gevher Nesibe and Sultan Gıyaseddin I. Keyhusraw in the building process and architectural formation of Çifte Medrese are not precisely considered. Furthermore, unsuitable placement of the building inscription on the portal of the western side of Çifte Medrese is totally ignored.

As a result of the analyses and assessment in this article, the following facts are found: It has been revealed that building inscription is placed incompatibly and has disproportionate dimensions for the portal in the western side of Çifte Medrese. The eastern and western parts of Çifte Medrese vary in dimensions and numbers of spaces. The spaces of the eastern part of Çifte Medrese are suitable for a dar'al-shifa because of its bigger spaces. It has been determined that, from the architectural aspects, Çifte Medrese' western side must be Gıyasiye for its monumentality and complexity. There are spaces that open to entrance iwan only at the eastern side of Çifte Medrese and they had functioned for the patients of dar'al-shifa.

Finally, it has been concluded that Gevher Nesibe' Dār al-shifā could be originally located on the eastern side when the Gıyasiye is on the western side of Çifte Medrese.

Keywords: *Anatolian Seljuk Architecture, Dār al-shifā, Kayseri, Çifte Medrese, Gevher Nesibe' Dār al-shifā,*

Anadolu, Selçuklu Dönemi'nde çok yoğun bir imar faaliyetine sahne olmuştur. Yüzlerce kervansaray, medrese ve caminin inşa edildiği bu döneme ait yapılar arasında tıp kurumlarının yeri de yadsınamaz. Ancak Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait tıp kurumlarının çok azı günümüze ulaşabilmiştir. Bu çalışmada Gevher Nesibe Darüşşifası'nın, Çifte Medrese'nin hangi kanadında yer aldığına dair literatürdeki bilgilerin aktarılması, bu bilgilerin analiz ve sentez yapılarak değerlendirilmesi ve sonuç olarak elde edilen çıkarımlardan hareketle darüşşifanın konumunun tespitinin yapılması hedeflenmektedir.

Anadolu Selçuklu Çağı'ndan günümüze ulaşabilen tıp yapılardan biri olan Gevher Nesibe Darüşşifası 1205-6 yılında inşa edilmiştir. Bir medrese (Gıyasiye) ile bitişik olarak inşa edilmesi nedeniyle halk arasında "Çifteler", "Çifte Medrese" veya "İkiz Medreseler" olarak anılmaktadırlar.¹



Fotoğraf 1: Kayseri Çifte Medrese (Gıyasiye ve Şifaiye). (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden)

Çifte Medrese, Kayseri il merkezinde Gevher Nesibe Mahallesi'ndeki Mimar Sinan Parkı'ndadır. Bu park, Çifte Medrese etrafındaki bazı yapıların ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkan alanın düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Çifte Medrese, geçmiş dönemde bir süre Hacettepe ve Erciyes Üniversitelerine bağlı Tıp Tarihi Müzesi olarak kullanılmıştır. 2012 yılında Kayseri Büyükşehir Belediyesi'ne devredilmiştir. 21 Şubat 2014 tarihinde açılışı yapıldıktan sonra Selçuklu Dönemi'ne ait eserlerin sergilendiği *Selçuklu Uygarlığı Müzesi* olarak kullanılmaktadır.²

1 Ünver, 1940, 52-53; Köker, 1996, 39.

2 <http://www.selcuklumuzesi.com>

Kayseri Çifte Medrese, Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisi açısından sahip olduğu bazı özellikleri ile dikkatleri üzerine çekmektedir. Öncelikle birbirine bitişik planda inşa edilen iki adet medreseden oluşması bakımından önemlidir. Bu özelliğe, Anadolu Türk Mimarisi açısından düşündüğümüzde, az rastlanmaktadır. (Bk. *Plan 1*)

Çifte Medrese'nin dikkat çekici özelliklerinden bir diğeri Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait günümüze ulaşabilen ilk darüşşifa örneği olan Gevher Nesibe Darüşşifası'nı içinde barındırıyor olmasıdır. Ancak birbirine bitişik inşa edilen iki medreseden oluşan Çifte Medrese'nin hangi kanadında darüşşifanın olduğu noktasında bazı sorular ve sorunlar ortada durmaktadır. Zaten Kayseri Çifte Medrese ile ilgili yapılan yayınlarda da bu konuda tam bir fikir birliği söz konusu olmamıştır. Mahmut Akok, Çifte Medrese'nin doğu kanadının *darüşşifa* olduğunu, batı kanadının ise *medrese* bölümü olduğunu belirtmektedir.³ Ünver, Kuran, İnan, Sözen, Cantay, Köker, Çakmakoğlu Kuru, Tunçer, Kılıç, Kuban, ve Peker ise tam aksine Çifte Medrese'nin doğu kanadını *tıp medresesi*, batı kanadını da *darüşşifa* olarak adlandırmaktadır.⁴ Bununla birlikte Çifte Medrese'nin doğu kanadını *medrese*, batı kanadını *şifahane*, "hasta odaları" olarak adlandırılan bölümü ise *bimarhane* olarak ele alan çalışmalar da vardır.⁵ Ancak Çifte Medrese'nin doğu kanadını medrese, batı kanadını şifahane olarak kabul eden bu değerlendirmelerin güçlü dayanakları yoktur. En büyük dayanak olarak, Çifte Medrese'nin batı kanadına girişi sağlayan anıtsal taçkapı üzerindeki inşa kitabesinde "Gevher Nesibe" ve "mâristan" ifadelerinin yer alması (*Fot. 2, 3, 4*) ve bazı yayınlarda Çifte Medrese'nin batı kanadında "hasta odaları" olarak adlandırılan mekânların varlığından söz edilebilir. ancak bu inşa kitabesinin üzerinde bulunduğu taçkapıya ait olmama olasılığı yüksektir. Çeşitli tarih dönemlerinde defalarca onarım gören Çifte Medrese'nin doğu kanadına girişi sağlayan diğer taçkapıdan ise özgün herhangi bir parçanın ve inşa kitabesinin kalmamış olması da dikkat çeken bir noktadır. (*Fot. 6*)

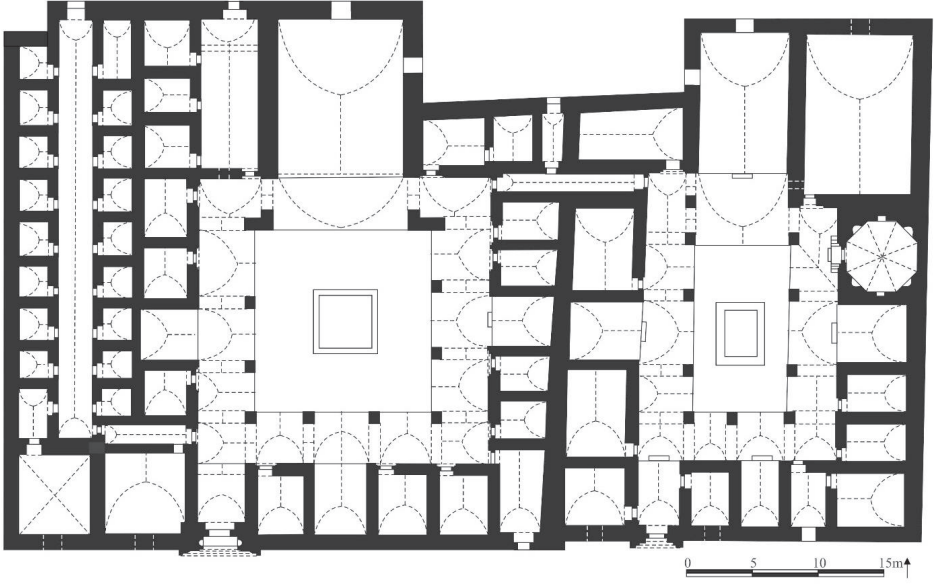
İnşa kitabesi, Çifte Medrese'nin günümüze ulaşan anıtsal taçkapısına göre ölçü olarak daha küçük ve daha kısa görünmektedir. Hatta taçkapı üzerindeki kitabelik, alanı dolduramayacak boyutlara sahip olduğu için kendisini üç yönden çevreleyen, ayrı mermer bloktan yapılmış bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. (Bk. *Fot. 4*) Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait diğer bazı yapıların taçkapıları üzerinde de küçük kitabelere yer verilmiştir ancak öne taşıntı yapan böylesi bir kitabe çerçevesi örneğine rastlanmaz. Örneğin, Ağzıkarahan'ın da avlu taçkapısındaki kitabe taçkapıya göre küçüktür.⁶ Ancak burada kitabeyi çevreleyen ve öne doğru taşıntı yapan bir çerçeveye yer verilmemiştir. Ayrıca kitabe, taçkapı üzerindeki süsleme programı ile uyumlu değildir. Kitabe, özellikle de öne

3 Akok, 1968, 135-136.

4 Ünver, 1940, 53; Kuran, 1969, C.1, 65-67; İnan, 1972, 6; Sözen, 1970, C.1, 80-89; Cantay, 1992, 41; Köker, 1996, 39; Çakmakoğlu Kuru, 1997, 95-98; Tunçer, 1997, 105-106; Kılıç, 2007, 26; Kuban, 2007, 188-189; Peker, 2014, 116.

5 Büyükmihçi ve Kozlu, 2008, 91-96.

6 Bk. Deniz, 2007, 323-324.



Plan 1: Kayseri Gıyasiye Medrese ve Gevher Nesibe Darüşşifası Rölöve Planı.
(Cantay'dan işlenerek)

taşan çerçevesi ile aşağısı ve yukarısındaki bezeme kompozisyonunu parçalayan veya bölen bir görünüme sahiptir. Eğer Çifte Medrese’de inşa kitabesi özgün yerinde ise neden bir çerçeve içine alınması gerekliliği doğmuştur? Neden bu çerçevenin öne doğru taşıntı yapmasına gerek duyulmuştur? Sonuçta taçkapı üzerinde neden uyumsuz bir görünüm sergileyen ve bezeme kompozisyonunu bölen bir kitabe ve de öne taşıntı yapan çerçevesi konumlandırılmıştır?

Genellikle Anadolu Selçuklu yapılarına ait taçkapılarda Çifte Medrese’deki gibi taçkapıdan öne doğru taşıntı yapan bir inşa kitabesi ve çerçevesinin benzeri bir uygulamaya rastlanmamaktadır.⁷ Olasılıkla Osmanlı Dönemi’nde yapılan onarım çalışmaları sırasında inşa kitabesinin günümüzdeki konumuna yerleştirilmiş olması mümkün gözükmektedir. Yine, Albert Gabriel’in eserinde söz konusu anıtsal taçkapı ve inşa kitabesini gösteren bir fotoğraf (*Bk. Fot. 2*) incelemeye alındığında kitabenin bugün üzerinde bulunduğu taçkapıya ait olmasının şüpheli olduğu anlaşılmaktadır.⁸ Bu resimde inşa kitabesi ve çerçevesi taçkapı üzerinde uyumsuz görünmektedir. Ayrıca Halil Edhem Bey de, kitabenin, üzerinde bulunduğu taçkapıya ait olmayabileceğini ve şimdiki taçkapıya daha sonradan

7 Bk. Ünal, 1982, 51-54.

8 Gabriel, 1931, Planş XVIII.



Fotoğraf 2: Çifte Medrese'nin batı kanadının taç kapısı. (Gabriel, 1931.)



Fotoğraf 3: Çifte Medrese'nin batı kanadının taç kapısı. (Günümüz. M. Kutlu)

konulmuş olduğunu düşünmektedir.⁹ Burada bahsi geçen uyumsuzluklara karşın Tunçer ve Çakmaköğlü Kuru ise inşa kitabesinin özgün yerinde olduğunu ileri sürmüşlerdir.¹⁰

Diğer bir özellik ise Çifte Medrese'nin batı kanadında yer alan ve bazı yayınlarda “hasta odaları” veya “tımarhane” olarak adlandırılan kısmın varlığıdır. Bu özellik darüşşifanın, Çifte Medrese'nin batı kanatta yer almasına işaret gibi yorumlanabilmektedir. Ancak Çifte Medrese'nin planı incelenirse (Bk. *Plan 1*) bu bölümün yapıya sonradan ilave olduğu anlaşılmaktadır. Çifte Medrese'yi oluşturan bölümleri dikkatli incelediğimizde yapının eklemeye yapılarak son halini aldığı görülür. Bu nedenle Çifte Medrese'nin üç bölümden, yani *medrese*, *şifahane* ve *bimarhaneden* oluştuğu düşüncesini¹¹ doğru bulmaktayız. İlk önce doğu kanattaki medrese inşa edilmiş, sonra batısındaki medrese bu yapıya bitişik inşa edilmiştir. Bu süreçte iki medrese arasında ulaşımı sağlamak amacıyla bir koridor açılmıştır. En batıdaki “hasta odaları” olarak tanımlanan aslında akıl hastalarına yönelik olan “bimarhane”, yapıya ilave edilmiştir.

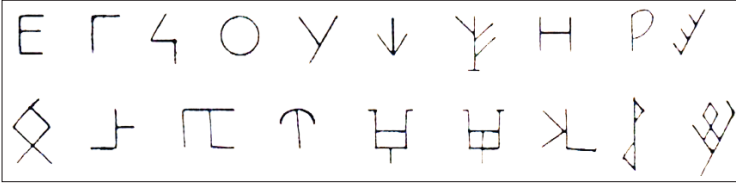
9 Edhem, 1918(1334), 111-116,

10 Tunçer, 1997, 106; Çakmaköğlü Kuru, 1997, 113-114.

11 Büyükmihçici ve Kozlu, 2008, 91-96.



Fotoğraf 4: Gevher Nesibe Darüşşifasının inşa kitabesi ve çerçevesi (M. Kutlu)



Fotoğraf 5:
Kayseri Çifte
Medrese'deki taşçı
işaretleri.
(Gabriel 1931)

Bu bölümün özgün girişi muhtemelen uzun koridorun kuzeyinden iken daha sonra batı kanattaki medreseden “bimarhane” bölümüne ulaşmak için uzun koridorun güneyine açılan bir küçük koridor düzenlemesi yapılmış olmalıdır. Kısaca buradaki mimari düzenlemeler özgün plan şemasına ait olmayan, sonradan yapılan müdahalelerle oluşmuş bir duruma işaret etmektedir.

Ayrıca yukarıdaki düşüncemizi destekleyen bazı bilgileri Albert Gabriel de paylaşmaktadır. Albert Gabriel, Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki taşçı işaretlerini incelediğini ancak batı kanattaki taşçı işaretlerine veya benzerlerine rastlamadığını belirtmektedir. (Fot. 5) Bu nedenle Çifte Medrese'yi meydana getiren iki medresenin aynı dönemde inşa edilmemiş olması gerektiğini belirtmektedir.¹²

Bununla birlikte Çifte Medrese'de doğu kanadının ana cephesi (Fot. 6), batı kanadın ana cephesinden yaklaşık 0.65 m geride konumlandırılmıştır.¹³ Bu ilginç durum iki yapının aynı anda planlanıp inşa edilmediğini göstermektedir; eğer bu iki yapı aynı anda planlanıp inşa edilmiş olsaydı ön cephe düzenlemesinde böylesi bir uyumsuzluk olmaması beklenirdi.

12 Gabriel, 1931, 60-62.

13 Cantay, 1992, 43.

Yine bu iki medresenin birleştiği noktadaki ortak duvarın eğik açılı doğrultuda uzanması Çifte Medrese’de dikkat çeken ve mimari plana yansıyan sorunlardan biridir. Bu ortak duvarın eğik açıyla uzanması doğu kanattaki bölümün batısındaki mekânların kuzeyden güneye doğru genişlemesine neden olmuştur. (Bk. *Plan 1*) Bunun aksi durum ise batı kanattaki medrese bölümünün doğusundaki mekânların kuzeyden güneye doğru daralmasına neden olmaktadır.

Yukarıdaki düşüncelerimizi Çifte Medrese’deki arkeolojik kazıları yürüten Mahmut Akok’un çalışması da desteklemektedir. Mahmut Akok, öncelikle Çifte Medrese’nin doğu kanadının “darüşşifa” olduğunu, batı kanadının ise medrese bölümü olduğunu belirtmektedir.¹⁴ Halk arasındaki rivayetlere göre darüşşifanın (mâristan) banisinin Gevher Nesibe olduğu, bitişiğindeki medresenin banisinin Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev olduğu belirtilmektedir.¹⁵ Maristan *Şifaiye*, medrese ise *Gıyasiye* olarak adlandırılmaktadır.

Selçuklu Çağı’nda bir banînin türbesinin, inşa ettirdiği yapının içinde veya bir köşesinde konumlandırılması dönemin yaygın ve genel bir uygulamasıdır.¹⁶ Bu bağlamda Gevher Nesibe’nin türbesi Çifte Medrese’nin doğu kanadında yer almaktadır. (Fot. 7) Önkal ise *Şifaiye*’yi Gevher Nesibe Hatun’un yaptırdığını ancak medresenin Gıyasiye olarak anılmasından Sultan Gıyaseddin I. Keyhüsrev tarafından yaptırıldığı söyledikten sonra Gevher Nesibe’nin türbesinin medrese kısmında olduğunu belirtmiştir.¹⁷ Ayrıca sultanın medreseyi inşa ettirirken kız kardeşi için de bir türbe yaptırdığını belirtmiş ancak Gevher Nesibe’nin banisi olduğu Şifaiye varken neden Sultan olan ağabeyinin baniliğindeki medresedeki türbeye defnedildiğine tam olarak yanıt bulamamıştır.¹⁸ Bu bağlamda Gıyasiye Medresesi olarak kabul edilen Çifte Medrese’nin doğu kanadının aslında Gevher Nesibe’nin banisi olduğu Şifaiye olduğu ve bu nedenle türbesinin Çifte Medrese’nin doğu kanadında inşa edildiğini söylemek daha akla yakındır. (Bk. Fot. 7) Yani türbenin olduğu bölüm, Gevher Nesibe’nin bâniliğine ve inşa ettirdiği darüşşifaya işaret etmektedir. Bu durumla ilgili Aptullah Kuran şunları yazmıştır:

“Bu sorunun cevabı iki şekilde olabilir: ya Şifâiye aslında türbenin bulunduğu bina idi ve kitabe sonradan bu binanın portalinden sökülüp bugün Şifâiye olarak tanınan binanın portaline konmuştur; ya da her iki bina aynı kimse tarafından yaptırılmıştır ve baniyesinin türbesi külliye’nin uygun bir yerine oturtulmuştur. Biz bu iki ihtimalden ikincisinin doğru olduğu kanısında bulunuyor ve Çifte Medrese’nin tamamının Gevher Nesibe Hatun’un vasiyeti üzerine yaptırıldığını ve türbede de bu sultanın yattığını sanıyoruz.”¹⁹

14 Akok, 1968, 135-136.

15 Köker, 1996, 39.

16 Demiralp, 2007, 93.

17 Önkal, 2015, 339.

18 Önkal, 2015, 339.

19 Kuran, 1969, C. 1, 67.



Fotoğraf 6: Çifte Medrese'nin doğu kanadında ön cephenin 0.65 m gerideki konumu. (M. Kutlu)

A. Kuran, hem medrese hem de darüşşifanın aynı kişi tarafından inşa edildiğini söylese de yapılardan birinin halk arasında ve Osmanlı arşiv belgelerinde Şifaiye, diğerinin ise Gıyasiye olarak anılması bu görüşe tezat teşkil etmektedir.²⁰ Kanaatimizce birinci ihtimal doğrudur. Çünkü yapının gerek halk arasında gerekse Osmanlı Dönemi vakıf kayıtlarında Gıyasiye ve Şifaiye olarak adlandırılması hususu Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev'in banî oluşunu kanıtlamaktadır. Türbenin olduğu kısım Gevher Nesibe tarafından yaptırılmış ve yapının taçkapısı yıkılmış olmalıdır. Çünkü şu anki taçkapı özgün özelliklere sahip değildir (*Bk. Fot. 6*); dolayısıyla inşa kitabesi sonradan diğer medresenin taçkapısı üzerine yerleştirilmiş olması daha olasıdır. Buna ilave olarak Halil Edhem Bey de batı kanattaki anıtsal taçkapı üzerindeki inşa kitabesinin şu an bulunduğu taçkapıya ait olmadığı fikrindedir.²¹ Yine Albert Gabriel'in yayınlamış olduğu fotoğrafta²² da kitabenin şu anki taçkapıya sonradan konulduğu izlenimi alınmaktadır. Buradaki nedenler ve kanıtlar, Çifte Medrese'nin doğu kanadının Gevher Nesibe'nin yaptırdığı "mâristan" olması düşüncesini güçlendirmektedir.

Ayrıca Çifte Medrese'nin doğu kanadının bilhassa mimari özellikler bakımından batı kanadına göre daha mütevazı olması dikkat çekmektedir. İnşaatın maliyet ve organizasyon olanakları göz önüne alınırsa Çifte Medrese'nin batı kanadının Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından yaptırılan *Gıyasiye* medresesi olması akla daha uygundur. Sultanın ihtişamı ve gücünü yansıtmaması bakımından Çifte Medrese'nin doğu kanadından ziyade, batı kanadının Sultana ve *Gıyasiye* adına yakışır olduğu açıktır.

20 Çakmakçoğlu Kuru, 1997, 119.

21 Edhem, 1918(1334), 111-116,

22 Gabriel, 1931, Planche XVIII.



Fotoğraf 7 ve 8: Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki türbe ve özgün olmayan taçkapı. (M. Kutlu)

Bununla birlikte Çifte Medrese'nin batı kanadı daha çok mekâna sahiptir ve daha karmaşık plan özelliği göstermektedir. Doğu kanattaki mekânların batı kanattaki mekânlara göre nispeten daha geniş olması darüşşifa (mâristan) işlevine daha uygun düşmektedir. Alan olarak doğu kanattaki dört mekân 35 m², diğer bir mekân (Fot. 9) ise 95 m² büyüklüğe sahip iken batı kanattaki mekânlar büyük eyvan dışında genellikle 15-17 m²'yi geçmez.²³

Ayrıca Çifte Medrese'nin batı kanadındaki medresenin büyük eyvanının önündeki revak kurgusu ve L kesitli ayaklar (Fot. 10), Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin²⁴ büyük eyvanının revak kurgusu ile benzerlik göstermektedir. Büyük eyvanın revak kurgusu ve L kesitli payandalarında görülen özellik oldukça az yapıda görülmektedir. Bu açıdan Çifte Medrese'nin batı kanadının medrese olmasına işaret eden bir husus ortaya koymaktadır.

Ayrıca bazı yayınlarda Çifte Medrese'nin batı kanadında "hasta odaları" olarak tanımlanan bir bölüm vardır.²⁵ Bazı çalışmalarda bu bölüm Çifte Medrese'ye sonradan ilave edilmiş bir *bimarhane*, yani akıl ve ruh hastalarına hizmet veren birim olarak görülmüştür.²⁶ Öncelikle, yapılan kazılarda buradaki bütün mekânların varlığına

23 Akok, 1968, 135-136.

24 Plan için bk.: Sözen, 1970, C.1, 66.

25 Köker, 1996, 41.

26 Bk. Büyükmihçi ve Kozlu, 2008; Çakmakçoğlu Kuru, 1997.



Fotoğraf 9: Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki (95 m²) büyük mekân. (M. Kutlu)



Fotoğraf 10: Çifte Medrese'nin batı kanattaki büyük eyvanın revak kurgusu. (M. Kutlu)

işaret edecek verilerin olmadığı belirtilmektedir.²⁷ Sedat Çetintaş'ın Sivas Keykavus Darüssıhhası için önermiş olduğu çifte medrese planında, “iki medresenin bütünleştiği konumda bir koridorun her iki yakasındaki odalar” fikri²⁸ ne yazık ki bir genelleme yapılarak şematik olarak eldeki veriler değerlendirilmeden yapının rekonstrüksiyonunda aynen tatbik edilmiş gibi gözükmektedir.

Uzun koridorun doğu ve batısında dokuzar, toplam 18 hücreden oluşan mekânlar (Fot. 11, 12) oldukça küçüktür. (Bk. Plan 1) Böylesine küçük mekânların tıbbi müdahale gören hastalardan ziyade ruh ve sinir hastalarına yönelik olması akla yakındır. Mekânların ruh ve sinir hastalarının zincirlendiği, kendisine ve çevresine zarar vermesinin önlenmesi amacıyla yönelik tecrit odaları olması düşünülebilir. Ayrıca dışarıdan erişimi olmayan ve bu bölümün kapsamında kullanıma açık bir hamamın da yer alması bu düşüncüyü desteklemektedir.

Diğer taraftan Çifte Medrese'nin güney cephesi üzerinde yer alan ve doğu kanattaki özgün niteliklerini yitiren taçkapının açıldığı giriş eyvanından iki adet mekâna (Fot. 13 ve 14) ulaşılması da oldukça dikkat çekici bir noktadır. (Bk. Plan 1) Taçkapı giriş açıklığının hemen batısındaki mekân ve onun işlevi kolayca izah edilebilir gözükmemektedir. Mekânın, medreseye giriş ve çıkışın kontrolü işlevini gördüğü ileri sürülebilir ise de mekânın hemen doğusunda ve aynı giriş eyvanına açılan diğer bir mekânın varlığı ve işlevi nasıl açıklanabilir?

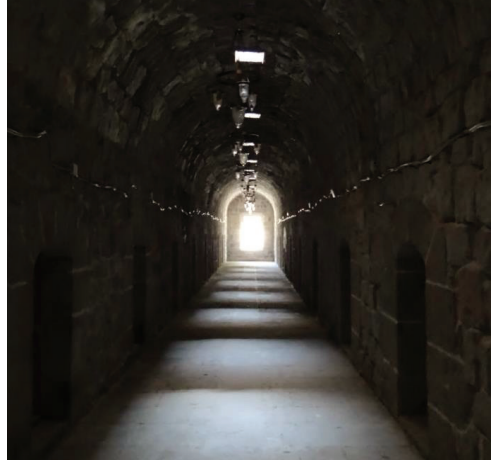
Bir medrese için bu şekilde iki mekânın işlevleri konusunda bir şey söylemek çok kolay görünmemektedir. Ancak yukarıdaki paragrafta belirtilen özelliklerle birlikte düşünüldüğünde Çifte Medrese'nin doğu kanadı darüşşifa olarak tanımlanır ise bu iki mekâna akla yakın işlevler önermek mümkündür. İki mekândan birincisinin, darüşşifaya gelen hastaları kabul ve danışma hizmeti sağlama; ikincisinin ise küçük yaralanma vb. ilk yardım gerektiren durumlar ile hastalara hazırlanan ilaçların dağıtılması gibi işlevleri görmüş olması düşünülebilir.

Sonuç:

Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası'nın, Çifte Medrese'nin hangi kanadında bulunduğu konusunda çeşitli tarihlere ait yayınlarda farklı görüşler bulunmaktadır. Öncelikle bu farklı görüşlerin dayanaklarının tespiti, analizi ve değerlendirmesi yapılmıştır. Daha sonra bu değerlendirmenin sonuçları üzerinde durulmuştur. Değerlendirmemizin sonucunda çok sayıda yayında Gevher Nesibe Darüşşifası'nın, Çifte Medrese'nin batı kanadında yer aldığı fikrinin, yeterince sorgulamaksızın kabul edildiği ortaya çıkmıştır. Darüşşifa (hastane) ve tıp medresesinden oluştuğu kabul edilen Çifte Medrese'nin “hangi kanadı darüşşifa, hangi kanadı medresedir?” sorusu detaylı tartışılmamıştır. Çakmakoglu

27 Sözen 1970, C.1, 86.

28 Çetintaş, 1953, 70-71.



Fotoğraf 11 ve 12: Çifte Medrese'nin batı kanadındaki uzun koridor ve "hasta odaları". (M. Kutlu)



Fotoğraf 13 ve 14: Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki giriş eyvanına açılan mekânlar (M. Kutlu)

Kuru'nun çalışmasında bu soruya yönelik bir çaba görülmesine rağmen, genel kabul gören düşüncelerin dışına çıkılmamıştır.²⁹ Bununla birlikte darüşşifaların plan şeması olarak medreseler içinde incelenmesi nedeniyle darüşşifa ile medrese arasında işlevden kaynaklanabilecek farklılıkların değerlendirilmesi de yeterince yapılamamıştır.³⁰

Ayrıca, bazı yayınlarda Çifte Medrese'nin tek bir banisi olduğu düşüncesinden hareketle yapının inşası sürecinde Gevher Nesibe ve Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in

29 Çakmakçoğlu Kuru, 1997.

30 Örneğin: Kuran, 1969; Sözen,1970.

oynadıkları tarihi rolün Gıyasiye ve Şifaiye olarak birbirine bitişik iki yapının oluşmasına etkisinin ne olabileceği yeterince göz önüne alınmamıştır. Çifte Medrese'nin batı kanadındaki özgün taçkapı üzerinde uyumsuz duran kitabe yeterince sorgulanmamıştır. Değerlendirmemizin sonucunda Çifte Medrese'nin doğu kanadının darüşşifa veya şifaiye, batı kanadının ise Gıyasiye Medresesi olduğu düşüncesi öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak Çifte Medrese'nin doğu kanadının Gevher Nesibe Darüşşifası olmasının daha akla yakın olduğu görülmüştür. Çifte Medrese'nin batı kanadındaki taçkapı üzerindeki inşa kitabesinin bu taçkapıya ait olmayabileceğine ve inşa kitabesinin günümüze ulaşamayan Çifte Medrese'nin doğu kanadındaki özgün taçkapıya ait olabileceği tespit edilmiştir. Ayrıca Gevher Nesibe'nin türbesinin konumu dolayısıyla Çifte Medrese'nin doğu kanadının darüşşifa olmaya ve Çifte Medrese'nin batı kanadının mimari özellikler açısından bir Sultan yapısı olan Gıyasiye olarak adlandırılmaya uygun olması da görüşümüzü güçlendirmektedir. Bununla birlikte Çifte Medrese'nin doğu ve batı kanatlarındaki mekânların genişlik ve sayılarının karşılaştırılması ve doğu kanattaki yapının giriş eyvanına açılan mekânların varlığı ve işlevlerine yönelik incelemelerimiz de bu düşüncemizi desteklemektedir.

KAYNAKLAR

- Akok, M. (1968), Kayseride Gevher Nesibe Sultan Darüşşifası ve Sahabiye Medresesi Rölöve ve Mimarisi, *Türk Arkeoloji Dergisi* 17/1, 133-184.
- Büyükmihçı, G. - Kozlu, H. H. (2008), Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Şifahanesi Restorasyon Çalışmaları, *Yapı* 314, 91-96.
- Cantay, G. (1992), *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Çakmaköğlü Kuru, A. (1997), *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi*, Ankara: İlköz Matbaası.
- Çetintaş, S. (1953), *Sivas Darüşşifası*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Demiralp, Y. (2007), Anadolu Medreselerindeki Türbe Mekânı Hakkında Gözlemler, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 125, 93-106.
- Deniz, B. (2007), Ağzıkara Han, *Anadolu Selçuklu Kervansarayları*. (ed. Hakkı Acun), 321-345. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Edhem, H. 1918, *Kayseriyye Şehri*, İstanbul: Matbaa-i Orhaniye. (H 1334)
- Gabriel, A. (1931), *Monuments Turcs d'Anatolie: Kayseri-Nigde*, Paris: E.de Boccard
- İnan, A. (1972), Kayseri'de Gevher Nesibe Şifaiyesi (H. 602 - M. 1206), *Malazgirt Armağanı*, 1-7, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kılıç, A. (2007), *Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi ve Tıp Medresesi 1206*, İstanbul: Medicalpark Hastanesi Kültür Hizmetleri.
- Köker, A. H. (1996), Gevher Nesibe Darüşşifası ve Tıp Medresesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 14, 39-42.
- Kuban, D. (2007), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Kuran, A. (1969), *Anadolu Medreseleri*, Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları
- Kutlu, M. (2017), *XII.-XIV. Yüzyıllarda Anadolu'da Tıp Kurumları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Önkal, H. (2015), *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Peker, A. U. (2014), Anadolu'da Selçuklu Mimarisi ve Kayseri Gevher Nesibe Dârüşşifası Örneği, *Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde*. (ed. M. Baha Tanman) 105-127, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- Sözen, M. (1970), *Anadolu Medreseleri (Selçuklular ve Beylikler Devri)*, İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Tunçer, O. C. (1997), Kayseri Yedi Selçuklu Taçkapısında Geometrik Düzen, *Vakıflar Dergisi* 26, 105-152.
- Ünal, R. H. (1982), *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ünver, A.S. (1940), *Selçuk Tababeti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- <http://www.selcuklumuzesi.com>

ANTİK PHRYGIA'DA BİZANS SİKKE DOLAŞIMI



BYZANTINE COIN CIRCULATION IN PHRYGIA

Zeliha DEMİREL GÖKALP*

Özet

Bu çalışmada, Ortaçağ'da Phrygia bölgesini kapsayan coğrafyada yer alan günümüz Kütahya ve Bolvadin Müzeleri koleksiyonunda yer alan Bizans sikkeleri ile Amorium ve Aizanoi kazılarında ele geçen Bizans sikkeleri konu olarak ele alınacaktır. Bu makalenin amacı Antik Phrygia'da bulunan Bizans sikkelerinin dönemlerine göre istatistiğini çıkarmak ve sikkeleri buldukları bölgenin genel ekonomik tarihi içinde değerlendirmektir.

Ortaçağ'da Phrygia bölgesi kabaca Eskişehir, Kütahya, Afyon, Denizli ve Uşak illeriyle çevresini kaplayan alandır. Frigya 8-9. yüzyılda Araplara karşı yürütülen hareketin önemli noktalarından biri olarak görülmektedir. 9. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'da tam bir Bizans egemenliği ve buna bağlı olarak barış ve huzur dönemi söz konusudur. 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise, bölge Hıristiyan ve Müslüman askeri güçlerinin bir çekişme alanı haline gelmiştir. Sikke buluntuları da bunu desteklemektedir.

Öncelikle bölgedeki müzeler ve kazılarda bulunan Bizans sikkelerin dönemlere göre istatistiği hesaplanmış ve veriler grafiğe dönüştürülmüştür. Elde edilen veriler diğer bölgeler ile de karşılaştırılmış ve Bizans İmparatorluğunun Anadolu'daki bölgelerinin birçoğunun ortak bir tablosu olduğu, hem de değişik bölgelerin yerel farklılıklar sergilediği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Sikke, Dolaşım, Phrygia, Anadolu

* Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir.
ORCID ID: 0000-0002-4922-5003 ◆ E-mail: zdgokalp@anadolu.edu.tr

Bu çalışma, "Byzantine Æ Coin Finds from Phrygia" başlığı ile 22-27 Ağustos 2016 tarihlerinde Belgrad'da gerçekleştirilen 23rd International Congress of Byzantine Studies'de bildiri olarak sunulmuştur. Söz konusu çalışma, "Kütahya Müzesi'ndeki Bizans Sikkeleri Koleksiyonu ve Antik Frigya'da Bizans Sikke Dolaşımı" başlığı ile Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonunca kabul edilen 1605E280 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

Abstract

In this study, the Byzantine coins that are among the collections of Kütahya and Bolvadin Museums, located in the geography encompassing the Phrygia region in the Middle Ages, and the Byzantine coins which were acquired in the Amorium and Aizanoi excavations will be discussed. The aim of this paper is to determine the statistics of the Byzantine Coins in the Ancient Phrygia according to their periods and to evaluate the coins within the limits of the general economic history of their region.

The Phrygian region in the Middle Ages is roughly the area surrounded by the provinces of Eskişehir, Kütahya, Afyon, Denizli and Uşak. Phrygia is considered to be one of the important points of the operation carried out against the Arabs in the 8th and 9th century. As from the second half of the 9th century, we see a complete Byzantine sovereignty in Anatolia and therefore also a period of peace and tranquility. And as of the second half of the 11th century, the region became an area of conflict between the Christian and Muslim military forces. The coin finds support this as well.

Firstly, the statistics of the Byzantine coins found in the museums and the excavations in the region were calculated according to periods and the data were graphed out. The obtained data were compared to the other areas, and it was observed that the Byzantine Empire was a common feature for most of the regions in Anatolia and that different parts portrayed local differences.

Keywords: *Byzantine, Coin, Circulation, Phrygia, Anatolia*

Bu makalede, Anadolu'da Phrygia Bölgesi'ndeki Bizans bronz sikkelerinin dolaşımı konu olarak ele alınmıştır. Türkiye'nin orta batısında yer alan Antik Phrygia, Prehistorik dönemden itibaren yerleşim görmüş özellikle Hellenistik ve Roma İmparatorluk dönemlerine ait önemli kentleri içermektedir. Söz konusu bu kentlerin bir çoğu da Bizans Dönemi'nde yerleşim görmeye devam etmiştir. Ortaçağ'da Phrygia Bölgesi kabaca Eskişehir, Kütahya, Afyonkarahisar, Denizli ve Uşak illeri ile çevresini kaplayan alandır.

Phrygia Bölgesi Bizans sikkeleri örnekleri önceki yıllarda, Afyonkarahisar-Amorium kazı buluntuları,¹ Afyonkarahisar-Bolvadin Müzesi² örnekleri ve Kütahya-Aizanoi antik kenti çevresi yüzey buluntuları³ ile sınırlıydı. Ancak bugün yukarıdaki örneklerle ek olarak, Kütahya Müzesi Bizans sikkeleri koleksiyonu,⁴ 2012 yılı sonrası Aizanoi kazı buluntuları⁵ ve Kütahya Müzesi'nin gerçekleştirdiği kurtarma kazılarında ele geçen sikkeler⁶ ile genel bir Phrygia değerlendirmesi yapmak mümkündür.

Bölgede tespit edilen Bizans sikkelerinin büyük çoğunluğu, Bizans'ın farklı dönemlerini kesintisiz yansıtmaktadır.⁷ Ayrıca örneklerin sayıca fazla ve tanımlanabilir özellikte olmaları, bunları istatistiksel olarak kullanılabilir veri grupları haline getirmiştir.⁸

1 Katsari, Lightfoot ve Özme, 2012.

2 Ashton, Lightfoot ve Özme, 171-195.

3 Levick ve Mitchell, 1998.

4 Demirel Gökalp, 2017.

5 Köker, 2013, 133-151.

6 Karaca, 2015, 653-660.

7 Örneğin Kütahya Müzesi'nde bulunan Bizans sikkeleri kentin tarihçesi ile de paralellik göstermektedir. Kütahya yaklaşık 1080 yılında Kutalmışoğlu Süleyman Şah tarafından alınmış ve 1097 yılına kadar, yani I. Haçlı Seferi'ne kadar Anadolu Selçuklu Devleti idaresinde kalmıştır. Müze koleksiyonunda da 1080-1097 yılları arasına tarihlenen sadece 4 adet sikke bulunmaktadır. Kent I. Manuel'in ölümünden sonra 1180 yılında Selçukluların idaresi altına girmiş, Latin İstilasası sonrası kısa bir süre İznik İmparatorluğu idaresinde kalmışsa da 1233 yılında I. Alâeddin Keykubat zamanında yeniden Türklerin eline geçmiştir. Kentin tarihi ile paralel olarak müze koleksiyonunda 1233 yılı sonrasına tarihlenen bir Bizans sikkesi bulunmamaktadır. Bununla beraber koleksiyonda 5 adet İznik İmparatorluğu sikkesi yer almaktadır. (Bk. Demirel-Gökalp, 2015a.)

8 Nümiizmatlar, özellikle müze koleksiyonlarındaki buluntulara haklı olarak temkinli yaklaşılır. Çünkü çoğu sikkenin müzeye geliş yerleri belli değildir. Bolvadin ve Kütahya Müzelerindeki sikkelerin neredeyse hepsi satın alma yolu ile müzeye gelmiştir ve buluntu yerleri belli değildir. Ancak söz konusu müzelerin koleksiyonlarında yer alan Grek ve Roma sikkelerinin büyük bölümü Phrygia şehir sikkeleri örneklerinden oluşmaktadır. Grek ve Roma sikkelerini müzeye satan kişiler ile Bizans sikkelerini satan kişiler de aynı şahıslardır. Dolayısıyla bölge müzelerinde bulunan Bizans sikkelerinin de müzeye geliş yerlerinin bu şehirler ya da yakın yerleşimler olduğu düşüncesi hakim olduğu için değerlendirmeye alınmıştır.

İlk aşamada müze ve kazı örneklerine “periyot başına düşen sikke / periyot uzunluğu x 1000 / bulunan toplam” formülü uygulanmıştır.⁹ (Tablo 1) Genel veri için tarihlenebilir sikkeler esas alınmış ve periyotlar için 13 dönem belirlenmiştir.¹⁰ Tüm bu veriler ışığında da genel bir Phrygia istatistiği ortaya çıkarılmıştır. (Grafik 1) Grafikler, Periyotlarda bronz para birimi cinsinden değişimleri/dalgalanmaları vurgulamaktadır. Dolayısıyla belirli bir andaki sikke dolaşımı hesaplanmamıştır. Şu durum da unutulmalıdır ki “kaybetme, saklama, yıpranma ve bir devlet politikası olarak sikkelerin piyasadan çekilmesi” gibi unsurlardan kaynaklı kesin bir hesaplama da mümkün değildir.¹¹ Ancak bununla birlikte Phrygia istatistiği sonuçları genel anlamda bilinen tarihsel süreçle uyumludur. (Grafik 1) Örneğin ikinci periyotta, 527-565 yıllarını kapsayan İmparator I. Iustinianus dönemi ekonomik ve siyasal hareketlik sikke artışı ile kendini göstermektedir. “Bizans Karanlık Çağı” olarak bilinen, 7. yüzyılın sonundan itibaren başlayan süreç için 641-802 yılları arasını kapsayan altıncı (641-717) ve yedinci (717-802) periyotlara dikkat edilirse, gerçekten de kentlerin tarihsel süreçte bilinen fakirleşmesi ve boşaltılmasına bağlı olarak, sikke buluntularının önemli miktarda azaldığı görülmektedir. 9. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu’da tam bir Bizans egemenliği ve buna bağlı olarak barış ve huzur dönemi olduğunu sekizinci periyodun (802-867) son çeyreğine bakarak söyleyebiliriz. 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgenin Hıristiyan ve Müslüman askeri güçlerinin bir çekişme alanı haline geldiği bilinmektedir. On birinci periyotta, 1050 yılı sonrasına tarihlenen sikke buluntularındaki olumsuz ivme bunu desteklemektedir.

9 Bu formül ile her 1000 sikkede senelik sikke kaybı görülmektedir. Söz konusu formül ilk kez 1960 yılından D. M. Metcalf tarafından kullanılmıştır. Metcalf, Hırvatistan ve Sırbistan’da bulunan bronz Bizans sikkelerinin dolaşımını tartıştığı makalesinde, hem sikkelerin bulunduğu bölgedeki diğer yerleşimlerde ele geçen sikkeler ile, hem de Anadolu buluntularını makalesinde grafikler ile yorumlamıştır. (Bk. Metcalf, 1960, 429-44.) Formülün uygulandığı benzer yayınlar için bk. Morrisson, 2002, 909-966; Tek, 947-957.

10 Sikkelerin basıldıkları tarihler esas alınarak yapılan bu periyotlarda, dar ya da daha geniş aralıklara indirgenebilen gruplar olsa da, bölümlenelerde alınan kıtas, söz konusu periyot bulgularının tamamının sayısal olarak sunulabilmesidir. Örneğin Çorum Müzesi koleksiyonunda 2012 yılı itibarı ile 426 adet Bizans sikkesi bulunmaktadır. Bu sikkelerin 22’si V-VII. yüzyıllar arasına tarihlenmektedir ve hangi imparatora ait oldukları belli değildir. Ya da aynı müze koleksiyonundaki 176 adet Anonim Follis’in hangi tip altında değerlendirildiği belirtilmemiştir. Dolayısıyla istatistiki değerlendirmeye söz konusu sikkeler alınmamıştır. (Bk. Çizmeli-Öğün ve Özbil, 2012, 169, Grafik 5) Ya da Andriake, Lmyra ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Bizans sikke buluntularından söz eden yayınlar olmakla beraber, hangi imparatorun kaç adet sikke ile temsil edildiğinin görüldüğü detaylı katalogları olmadığı için değerlendirmeye alınmamıştır. (Andriake için bk. Bulut ve Şengül, 2014, 79-110. Lmyra için bk. Borchhardt, 1999, 135-136; Marksteiner ve Schuh, 2008, 42-46. Demre Aziz Nikolaos Kilisesi için bk. Bulgurlu, 2007, 121-128.) Ayrıca çalışmaya müze ve kazılarda tespit edilen altın, gümüş gibi değerli madenden üretilen birimler ya da bronz defne buluntuları da dahil edilmemiştir. Defne buluntuları birikim olduğu, dönemin kayıp parası olmadığı ve grafik doğrularında açıklanamayan sapmaya neden olduğu için sikke dolaşımı çalışmalarına dahil edilmemektedir.

11 Erken Bizans Dönemi sikke dolaşımını ele alan benzer çalışma için bk. Gandila, 2009, 151-226.

Phrygia Bölgesi'nde bulunan Bizans bronz sikkelerin periyotlara göre dağılımı, Anadolu geneli ile de karşılaştırılmıştır.¹² 2007 yılında tamamlanmış, benzer karşılaştırmanın yapıldığı bir çalışmada¹³ Anadolu geneli için Amasra, Amasya, Bolvadin, Erzurum, Fethiye, Isparta, Sinop ve Yalvaç müzelerinin dahil edildiği 8 müze, 1 özel koleksiyon ve 20 yerleşimin arkeolojik kazı buluntuları¹⁴ kullanılarak veri elde edilmişti.¹⁵ Bugün ise Anadolu ve Türkiye Trakyası geneli grafiğini oluşturmak için yukarıdaki verilere Ainos, Aizanoi, Ankara, Allianoi, Edirne (Makedonya Kulesi ve Edirne Kalesi Zindanaltı Kazıları), Küçükçekmece Göl Havzası,¹⁶ Hadrianapolis (Paphlagonia), Karatepe, Kütahya Kureyşler Barajı Kurtarma Kazıları, Kaunos, Myndos, Nysa, Olympos ve Pisidia Antiokheia'sı olmak üzere 14 arkeolojik kazı alanı buluntularını¹⁷ ve Bilecik, Bolu, Çorum, Kayseri, Kütahya, Malatya, Manisa, Mardin ve Niğde olmak üzere 9 müze koleksiyonu¹⁸ verilerini de ekleyebiliyoruz. (*Harita 1*) Dolayısıyla 34 arkeolojik kazı, 17

12 İmparatorluğun diğer köşelerindeki sirkülasyon ortamına atıf yapılmaksızın madeni paranın dolaşımını tek bir bölgede incelemek nümismatik malzemenin yanlış ve güvenilmez yorumlanmasına yol açabilir.

13 Demirel Gökçalp, 2007.

14 Aizanoi, Amorium, Antakya, Arykanda, Bergama, Dereağzı, Elaiussa Sebaste, Ephesus, Erythrai (İldırı), Klazomenai, Kelenderis, Kyme, Saraçhane, Tarsus, Troia, Patara, Perge, Sagalassos, Sardis ve Side. (Bk. Demirel Gökçalp, 2007.)

15 Detaylı bilgi için bk. Demirel Gökçalp, 2007; Demirel Gökçalp, 2011, 191-200; Demirel Gökçalp 2015c, 849-856.

16 Küçükçekmece Göl Havzası kazılarında bulunan sikkeler, Saraçhane dışında başkent Konstantinopolis'de gerçekleştirilen kazılarda ele geçen yayınlı buluntular olması açısından önemlidir. Bunun yanında İstanbul-Yenikapı Marmaray-Metro Kazısı'nda ele geçen 176 adet bronz sikkeden oluşan, ancak çalışmaya define olduğu için dahil edilmeyen bronz Bizans sikkeleri de vardır. (bk. Tekin 2009, 279-288.)

17 Ainos için bk. Yağız, 1989; Aizanoi için bk. Köker, 2013, 133-151; Edirne Makedonya Kulesi için bk. Çantay, 2008; Ankara Roma Hamamı Kazısı için bk. Foss, 1977, 27-87; Küçükçekmece Göl Havzası için bk. Tekin 2013a, 69-71 ve 2013b, 57-66; Allianoi için bk. Tekin ve Erol Özdizbay, 2012, 347-401; Tekin ve Erol-Özdizbay, 2013, 299-331; Tekin ve Erol-Özdizbay, 2014, 293-336; Tekin ve Erol Özdizbay, 2016, 117-146; Edirne Kalesi Zindanaltı Kazıları için bk. Erol-Özdizbay, 2014, 246-280; Hadrianapolis için bk. Lafı, Lightfoot ve Ritter, 2016, 187-206; Karatepe için bk. Fischer-Bossert, 2014, 161-175; Kütahya Kureyşler Barajı Kurtarma Kazıları için bk. Karaca, 2015, 653-660; Kaunos için bk. Çizmeli-Öğün, 2006, 340-349; Çizmeli-Öğün, 2007, 39-62; Myndos için bk. Şahin, 2016, 308-342; Nysa için bk. Özbil, 2014a, 129-139; Özbil, 2014b, 429-436; Olympos için bk. Demirel Gökçalp, 2016, 323-337; Pisidia Antiokheia'sı için bk. Sancaktar, 2013, 368-377; Sancaktar, 2014, 515-524.

18 Bilecik Müzesi için bk. Demirel Gökçalp, 2015b, 11-28; Bolu Müzesi için bk. Kılıç, 2012, 503-510; Çorum Müzesi için bk. Çizmeli-Öğün ve Özbil, 2012, 169, *Grafik 5*. Kayseri ve Niğde Müzeleri için bk. Metivier ve Prigent, 2010, 577-893; Kütahya Müzesi için bk. Demirel Gökçalp, 2017; Malatya Müzesi için bk. Demirel Gökçalp, 2014; Manisa Müzesi için bk. Ünal, 2012a; Mardin Müzesi için bk. Erdoğan, 2015.

müze ve 1 özel koleksiyon¹⁹ buluntuları, yukarıda da verilen “periyot başına düşen sikke / periyot uzunluğu x 1000 / bulunan toplam” formülü ile yeniden hesaplanmıştır. (Tablo 2) Bu hesaplama sonucu 16075 Bizans bronz sikkesine uygulanan formül ile genel bir Anadolu grafiği elde edilmiştir.²⁰ (Grafik 2)

Anadolu geneli ve Phrygia Bölgesi buluntuları karşılaştırıldığında sonuç şaşırtıcı değildir. (Grafik 3) Erken Bizans ve Orta Bizans dönemlerinde ekonomik durumdaki hareketliliğinin ve para dolaşımının oldukça yüksek olduğu, Bizans Karanlık Dönemi ve özellikle Anadolu Bizans toprakları kayıplarının başladığı 1071 sonrası sikke sayısındaki düşüş grafikte açıkça görülmektedir. Ancak bununla birlikte karşılaştırma grafiğinde, Anadolu genelinde 6. yüzyılın son çeyreğinde başlayan sikke dolaşımındaki düşüşün, Phrygia için daha geç olduğu görülmektedir. Buna ek olarak Anadolu genelinde 970 yılı sonrası başlayan sikke dolaşımı hareketliliğinin, Phrygia söz konusu olduğunda 802 yılı olduğu da Anadolu geneli için şaşırtıcı bir durumdur. Yine neredeyse tüm bölgeler genelinde Anadolu’da Bizans sikke dolaşımının azaldığı 1071 yılı, Phrygia buluntuları için 1081 yılı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Benzer olmakla beraber sadece Amorium kazı buluntuları için yapılan önemli bir yayında, Dr. Lightfoot, Amorium kazıları sikke buluntularından yola çıkarak, Amorium’un Bizans karanlık çağıdaki hareketliliğine değinmiştir.²¹ Yıllar önce bu hareketliliğin sadece Amorium için özel bir durum olduğu üzerinde durulmuştur.²² Ancak şimdi söz konusu bu özel durumun Amorium’un da içinde bulunduğu Phrygia için düşünülmesi gerektiği kanısı hakimdir. Phrygia’nın 8-9. yüzyılda Araplara karşı yürütülen hareketin önemli noktalarından biri olması, Karanlık Dönemde bu bölgedeki sikke dolaşımını tek başına açıklamak için yeterli midir, tartışılabilir. Elbette bununla birlikte, bölgede yer alan iki büyük müzenin, Eskişehir ve Afyonkarahisar Müzelerinin, koleksiyonları ve bölgede arkeolojik kazıları devam eden çalışmalar ve gerçekleştirilen kurtarma kazılarında ya da yüzey araştırmalarında bulunan sikkeler yayınlanır ise, genel bir istatistik çıkarmak daha doğru olacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışmada bölgesel özellikleri ve farklı düzeylerde para kazanma gibi ekonomik entegrasyonu incelemek, araştırmak, anlamak adına Bizans bronz

19 Bk. Tekin, 1999.

20 Bölgeler, yerleşimler ya da belirli periyotlar bazında istatistiksel karşılaştırma/değerlendirme yapmak adına kullanılacak müze verileri de bulunmaktadır. Örneğin bk. Ünal, 2012b. Ancak bu çalışma sadece Erken Bizans Dönemi’ni kapsamaktadır. Dolayısıyla Anadolu geneli grafiğine dahil edilmemiştir.

21 Lightfoot, 2003, 23-28; Lightfoot, 2009, 223-6.

22 Amorium diğer kazı buluntu yerleri ile karşılaştırıldığında sadece Saraçhane kazı buluntuları ile benzer sonuçları vermektedir. Saraçhane ve Amorium buluntuları 7-9. yüzyıllarda gündelik yaşamda ve ticari ilişkilerde madeni paranın kullanım miktarındaki artışı göstermektedir. Bu hareketlilik Saraçhane için şaşırtıcı olmayabilir, çünkü Saraçhane başkent Konstantinopolis’tedir. Saraçhane için bk. Hendy, 1986, 278-373.

sikkelerinin Phrygia ve Anadolu genelindeki dolaşımı istatistiksel bir yaklaşım ile değerlendirilmek istenmiştir.²³ İki grafikte de Karanlık Dönem sonrası, 9. yüzyıl sonu ile 10. yüzyıl arasındaki nüfus artışı, kamu etkinliklerinin yeniden başlaması 867-970 yılları sonrası sikke buluntularındaki artış ile açıklanabilir. Geç Bizans Dönemi sikkelerindeki düşüş ise, bölgenin tarihi coğrafyasının arkeolojik veriler ile paralellik sergilediğini göstermektedir. Geç Bizans Dönemi *13. Periyot*'ta temsil edilmektedir. *13. Periyot* 1081-1453 yılları arasını kapsamaktadır. Periyot uzunluğu 372 yıldır. Elbette bu durum eleştirilebilir. Ancak *13. Periyot* aralığının bu kadar uzun tutulmasının sebepleri şunlardır: Tüm Anadolu genelinde bronz sikke dolaşımının 1081 yılı sonrasında düşüşe geçmesi, 1204-1261 yılları arasında Nikaia İmparatorluğu sikkeleri ile sınırlı kalması, 1261-1453 yılları arasında Bizans'ın Anadolu'da toprak bütünlüğünü yakalayamaması ve neredeyse artık dolaşımda bronz sikke kalmaması.

Verileri hesaplanan müze ve kazı yapılan yerleşimlerin birbirinden farklı ve uzak olmalarına karşın, Bizans imparatorluğu genelinde büyük ölçüde benzer olan sonuçlarla uyumlu noktaları da göze çarpmaktadır. Bununla birlikte buluntu yerleri bazında oluşan farklılıklar, bu yerleşimlerin benzer süreçleri farklı yaşadığını da net bir şekilde göstermektedir.

23 Bu çalışma Bizans İmparatorluğu'nun tüm tarihsel dönemlerini içerdiği için dolaşımda olduğu düşünülen sikkeler darphane ve birim çeşitliliği bazında ele alınmamıştır.

KAYNAKÇA

- Ashton, S., Lightfoot ve Özme, A. (2000), “Ancient and Medieval Coins in Bolvadin”, *Anatolia Antiqua VIII*, 171–195.
- Borchhardt, J. (1999), *Limyra Zemuri Taşları* (çev. G. Yümer), İstanbul, 135-136.
- Bulgurlu, V. (2007), Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısında Bulunan Sikkeler Hakkında Notlar, *III. Uluslararası Likya Sempozyumu 07-10 Kasım 2005 Antalya, Sempozyum Bildirileri*, Vol. I (ed. K. Dörtlük vd.), Antalya, 121-128.
- Bulut, S., Şengül, M. (2014), 2009-2012 Yılları Andriake Kazı Sikkeleri ve Yerleşim Tarihine Katkıları, *Birinci Uluslararası Anadolu Para Tarihi ve Nüsmatik Kongresi Bildiriler Kitabı, 25-28 Şubat 2013* (ed. K. Dörtlük, O. Tekin ve R. B. Seyhan), İstanbul, 79-110.
- Çantay, D. (2008), *Edirne Makedonya Kulesi Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Bizans Sikkeleri ve Mühürleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çizmeli-Öğün, Z. (2006), Kaunos Byzantine a la lumiere des trouvailles monetaires provenant des fouilles de la ville: Rapport Preliminaire, *OBOLOS. 8. Acts of 4th Symposium. Coins in the Dodecanese Islands and their Peraea in Asia Minos*, Athenes, 340-349.
- Çizmeli-Öğün, Z. (2007), Kaunos Kentinin Bizans Dönemi Sikke Buluntuları (1965-2002), *Calbis. B. Öğün'e Armağan, Melanges offerts a B. Öğün*, 39-62.
- Çizmeli-Öğün, Z. - Özbil, C. (2012), Çorum Müzesi Sikke Koleksiyonunda Bulunan Antik Sikkeler, *2. Çorum Kazı ve Araştırmalar Sempozyumu* (yay.haz. Ö. İpek), Çorum, 155-170.
- Demirel Gökalp, Z. (2017), *Kütahya Müzesi Bizans Sikkeleri*, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Demirel Gökalp, Z. (2016), “Olympos Kazısı 2009-2012 Yılları Bizans Sikke Buluntuları”, *Phaselis II*, 323-337.
- Demirel-Gökalp, Z. (2015a), Kütahya Müzesi'ndeki Bizans Sikkeleri, *Uluslararası 19. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, 21-24 Ekim 2015*. (Baskıda)
- Demirel Gökalp, Z. (2015b), Bilecik Müzesi'ndeki Bizans Bronz Sikkeleri, *TÜBA-KED 12*, 11-28.
- Demirel Gökalp Z. (2015c), Byzantine Bronze Coins Found in Anatolia and Their Circulation, *Proceedings of the 15th Symposium of the Mediterranean Archaeology, held at the University of Catania between 3-5 March 2011, Volume II* (ed. P. M. Militello ve H. Öniz), 849- 856.

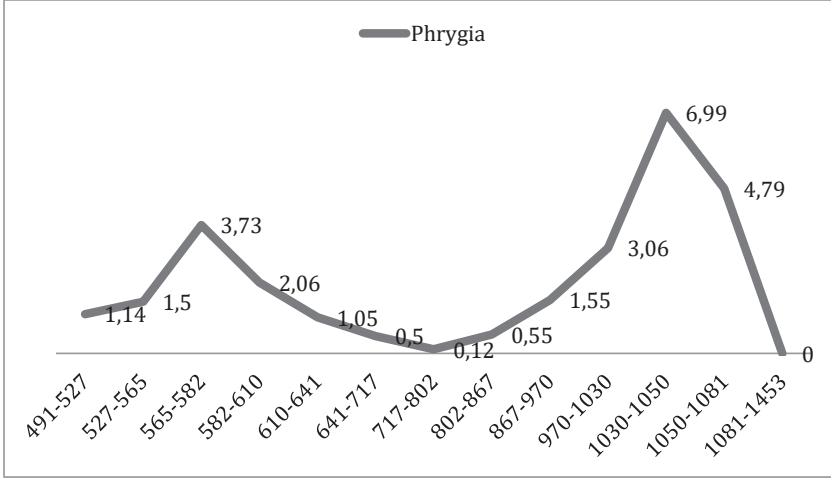
- Demirel Gökalp, Z. (2014), *Malatya Arkeoloji Müzesi Bizans Sikkeleri Kataloğu*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Demirel Gökalp Z. (2011), Malatya Arkeoloji Müzesi'ndeki Bizans Sikkelerinin Değerlendirilmesi, *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (20-22 Ekim 2010, Selçuk Üniversitesi, Konya: Kömen Yayınları, 191-200.*
- Demirel Gökalp, Z. (2007), *Yalvaç ve Isparta Arkeoloji Müzeleri'nde Bulunan Bizans Sikkeleri (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erdoğan, N. (ed.) (2015), *Doğu Roma Sikkeleri (MS.491-1453)*, Mardin: Mardin Müzesi Yayınları.
- Erol-Özdizbay, A. (2014), Edirne (Hadrianopolis) Kalesi Zindanaltı Kazılarında Bulunan Sikkeler, *Birinci Uluslararası Anadolu Para tarihi ve Numismatik Kongresi 25-28 Şubat 2013 Antalya Bildiriler* (ed. K. Dörtlük, O.Tekin ve R. Boyraz Seyhan), İstanbul, 246-280.
- Fischer-Bossert, W. (2014), Kleinfunde und Fundmützen, *Karatepe-Aslantaş, Azatiwataya: die Bauwerke, Keramik, Kleinfunde und Fundmützen* (yay. M. Sicker-Akman ve diğerleri), Wiesbaden, 161-175.
- Foss, C. (1977), Late Antique nad Byzantine Ankara, *DOP, 31, 27-87.*
- Gandila, A. (2009), Early Byzantine Coin Circulation in the Eastren Provinces: A Comparative Statistical Approach, *i AJN, 21, 151-226.*
- Hendy, M.F. (1986), The Coins, *Excavations at Saraçhane in Istanbul, Volume.1, the Excavation, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Mollusc*, (ed. R. M. Harrison), Priceton University Press and Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 278-373.
- Karaca, R. (2015), Kureyşler Barajı Kurtarma Kazıları (Höyüktepe ve Attepe Yerleşimi), 2014 Yılında Ele Geçen Sikkeler, *Kureyşler Barajı Kurtarma Kazıları 2014* (Ed. M. Türktüzün ve Ünan, S.), 653-660.
- Katsari, C. - Lightfoot, C. S. - Özme, A. (2012), *The Amorium Mint and the Coin Finds, Amorium Reports 4*, Berlin: Akademie Verlag.
- Kılıç, S. (2012), Bolu Arekoloji Müzesi'ndeki Bronz Bizans Sikkeleri, *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Anadolu Üniversitesi 19-21 Ekim 2011 Bildiriler Kitabı C.2* (ed. Z. Demirel Gökalp vd.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 503-510.
- Köker, H. (2013), Aizanoi Kazısı 2011-2012 Yılları Sikke Buluntuları, *Aizanoi I 2012 Yılı Kazı ve Araştırma Raporları* (Ed. E. Özer), Ankara: Bilgin Kütür-Sanat Yayınları, 133-151.

- Lafli, E. - Lightfoot, C. S. - Ritter, M. (2016), Byzantine coins from Hadrianoupolis in Paphlagonia, *Byzantine and Modern Greek Studies* 40/2,187-206.
- Levick, B. - Mitchell, S. (ed.) (1998), *Monuments from the Aezanitis, Monumenta Asiae Minoris Antiqua Vol. IX*, Journal of Roman Studies Monographs.
- Lightfoot, C. S. (2003), Amorium'daki Sikke Buluntuları: Anadolu'da Bizans Para Ekonomisi İçin Yeni Kanıtlar, *Türk Arkeolojisi ve Etnografya Dergisi*, 3, 23–28.
- Lightfoot, C. S. (2009), An Important Group of Late 7th-Century Coins from Amorium, *Ancient History, Numismatics and Epigraphy in the Mediterranean World. Studies in Memory of Clemens E. Bosch and Sabahat Atlan and in Honour of Nezahat Baydur* (ed. O. Tekin), Istanbul, 223–6.
- Marksteiner, T. - Schuh, U. (2008), Excavations at Limyra in 2007, *Anmed VI*, 42-46.
- Metcalf, D. M. (1960), The Currency of Byzantine Coins in Syrmia and Slavonia, *Hamburger Beitrage Zur Numismatik*, 4, 429-44.
- Metivier, S. - Prigent, V. (2010), La Circulation Monetaire Dans la Cappadoce Byzantine d'apres les collections des Musees Kayseri et de Niğde", *Melanges Cecile Morriison, Travaux et Memoires* 16, 577-893.
- Morriison, C. (2002), Byzantine Money: Its Production and Circulation, *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century* 3 (Ed. Angeliki E. Laiou), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 909-966.
- Özbil, C. (2014a), Coin Finds, *Das Gerontikon von Nysa am Maander* (ed. M. Kadioğlu), Verlag Philipp von Zabern, 129-139.
- Özbil, C. (2014b), Nysa Kazısı Sikke Buluntuları (1992-2012), *Birinci Uluslararası Anadolu Para tarihi ve Numismatik Kongresi 25-28 Şubat 2013 Antalya - Bildiriler* (ed. K. Dörtlük, O. Tekin ve R. Boyraz Seyhan), İstanbul, 429-436.
- Sancaktar, H. (2013), 2012 Yılı Pisidia Antiokheia Kazısı Sikkeleri: Ön Rapor, *Pisidia Araştırmaları I* (ed. B. Hürmüzlü, M. Fırat ve A. Gerçek), Isparta, 368-377.
- Sancaktar, H. (2014), Antiokheia (Pisidia) Kazısı Sikkeleri: 2008-2012, *Birinci Uluslararası Anadolu Para tarihi ve Numismatik Kongresi 25-28 Şubat 2013 Antalya - Bildiriler* (ed. K. Dörtlük, O. Tekin ve R. Boyraz Seyhan), İstanbul, 515-524.
- Şahin, M. (2016), Geç Antik Çağ ve Bizans Çağına Ait Myndos Sikkeleri, *Myndos Kazı ve Araştırmaları Myndos Excavations and Researches 2004-2013* (ed. M. Şahin), Ankara, 308-342.
- Tek, A.T. (2003), The Coins of Gordianus III found at Arykanda. Evidence for an Earthquake Relief Fund in Lycia?, *XIII Congreso Internacional de Numismatica, Madrid 2003 Actas Vol. I*, (Ed. C. Alfaro ve C.M.P. Otero), 947-957.

- Tekin, O. (1999), *Yapı Kredi Koleksiyonu Bizans Sikkeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, O. (2009), An eleventh century hoard of Byzantine folles from the Marmaray-Metro Salvage Excavation at Yenikapı-Istanbul, *Anatolia Antiqua XVII*, 279-288.
- Tekin, O. (2013), Excavation coins and a Byzantine weight from Küçükçekmece Lake Basin, İstanbul Araştırmaları Yıllığı / *Annual of Istanbul Studies 2*, 57-66.
- Tekin, O. - Erol-Özdizbay, A. (2012), Coins from Alliano Excavations: Campaign of 1998, *CollAn, XI*, 347-401.
- Tekin, O. - Erol-Özdizbay, A. (2013), Coins from Alliano Excavations: Campaign of 1999", *CollAn, XII*, 299-331.
- Tekin, O. - Erol-Özdizbay, A. (2014), Coins from Alliano Excavations: Campaign 2000, *CollAn, XIII*, 293-336.
- Tekin, O. - Erol-Özdizbay, A. (2016), Coins from Alliano Excavations: Campaign 2001, *Anatolia Antiqua, XXIII*, 117-146.
- Ünal, C. (2012a), *Manisa Müzesi Bizans Sikkeleri*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.
- Ünal, C. (2012b), *İzmir İli ve İlçeleri (Bergama, Efes, Ödemiş Müzeleri) Örnekleri ile I. Dönem Bizans Sikkeleri - 5. Yüzyıl Sonu-8. Yüzyıl Ortası*, Manisa.
- Yağız, O. (1989), *Ainos Kazı Sikkeleri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Periyotlar	Periyot Uzunluğu	Bolvadin-Aizonai		Amorium		Kütahya		Toplam	%
		Periyot Başına Düşen Sikke	%	Periyot Başına Düşen Sikke	%	Periyot Başına Düşen Sikke	%		
491-527	36	5	1,4	5	0,35	61	1,37	71	1,14
527-565	38	8	2,12	5	0,33	85	1,81	98	1,5
565-582	17	3	1,78	11	1,66	95	4,52	109	3,73
582-610	28	8	2,88	12	1,1	79	2,28	99	2,06
610-641	31	4	1,3	15	1,24	37	0,96	56	1,05
641-717	76	0	0	59	2	7	0,07	66	0,5
717-802	85	0	0	16	0,48	2	0,01	18	0,12
802-867	65	1	0,15	41	1,62	20	0,24	62	0,55
867-970	103	15	1,47	60	1,5	200	1,57	275	1,55
970-1030	60	25	4,2	69	2,96	277	3,73	371	3,06
1030-1050	20	15	7,57	39	5,02	186	5,02	240	6,99
1050-1081	30	15	0,33	54	4,48	178	4,8	247	4,79
1081-1453	372	0	0	2	0,01	2	0	4	0
565-582	17	3	1,78	11	1,66	95	4,52	109	3,73
970-1030	60	25	4,2	69	2,96	277	3,73	371	3,06
1030-1050	20	15	7,57	39	5,02	186	5,02	240	6,99
1050-1081	30	15	0,33	54	4,48	178	4,8	247	4,79
1081-1453	372		0	2	0,01	2	0	4	0
Toplam		99		388		1229		1716	

Tablo 1. Phrygia Bölgesi'nde Bulunan ve 491-1453 yılları Arasına Tarihlenen Bizans Bronz Sikkelerin Yıl-Adet İlişkileri



Grafik 1. Phrygia Bölgesi'nde Bulunan Bizans Bronz Sikkelerin Periyotlara Göre Dağılımı

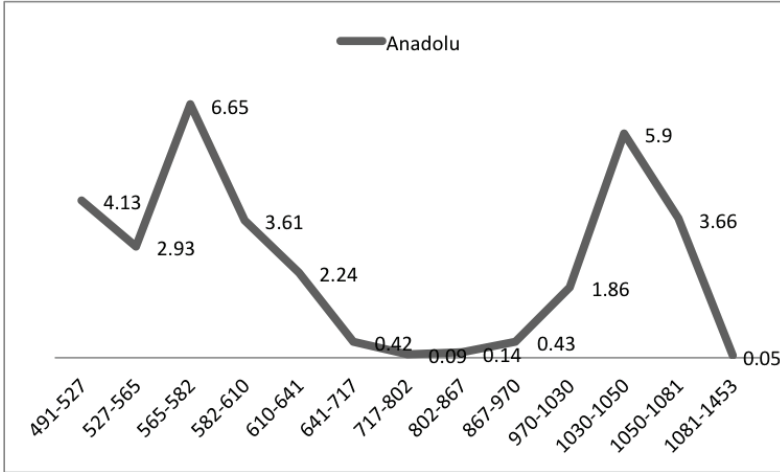


- | | | | | | |
|---------------|---------------------|---------------------|--------------------|-----------------------|------------------------|
| 1. Saraçhane | 10. Amorium | 19. Dereağızı | 28. Bolu Museum | 37. Ainos | 46. Myndos |
| 2. Troia | 11. Manisa Museum | 20. Arycanda | 29. Amasra Museum | 38. Ankara | 47. Nysa |
| 3. Aizonai | 12. Bolvadin Museum | 21. Olympos | 30. Sinop Museum | 39. Allianoi | 48. Pisidia Antiokheia |
| 4. Pergamon | 13. Yalvaç Museum | 22. Side | 31. Amasya Museum | 40. Edirne | 49. Mardin Müzesi |
| 5. Kyme | 14. Isparta Museum | 23. Kelenderis | 32. Erzurum Museum | 41. Hadrianapolis | 50. Çorum Müzesi |
| 6. Erythrai | 15. Sagalassos | 24. Elaussa Sebaste | 33. Malatya Museum | 42. Karatepe | |
| 7. Sardis | 16. Perge | 25. Tarsus | 34. Niğde Museum | 43. Küçükçekmece Gölü | |
| 8. Klazomenai | 17. Fethiye Museum | 26. Antioch | 35. Kayseri Museum | 44. Kureyşler Barajı | |
| 9. Ephesos | 18. Patara | 27. Bilecik Museum | 36. Kütahya Museum | 45. Kaunos | |

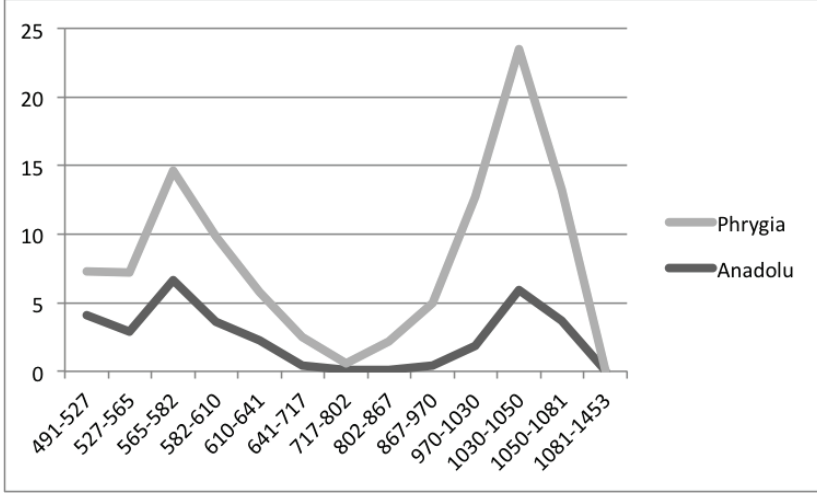
Harita 1. Yerleşimler ve Müzeler

Periyotlar	Periyot Uzunluğu	Periyot Başına Düşen Sikke	%
491-527	36	2395	4,13
527-565	38	1793	2,93
565-582	17	1820	6,65
582-610	28	1626	3,61
610-641	31	1118	2,24
641-717	76	520	0,42
717-802	85	123	0,09
802-867	65	151	0,14
867-970	103	712	0,43
970-1030	60	1797	1,86
1030-1050	20	1900	5,9
1050-1081	30	1769	3,66
1081-1453	372	351	0,05
Toplam		16075	

Tablo 2. Anadolu Genelinde Bulunan ve 491–1453 yılları Arasına Tarihlenen Bizans Bronz Sikkelerin Yıl-Adet İlişkileri



Grafik 2. Anadolu Genelinde Bulunan Bizans Bronz Sikkelerin Periyotlara Göre Dağılımı



Grafik 3. Phrygia Bölgesi ve Anadolu Geneli Bizans Bronz Sikke Buluntularının Karşılaştırılması

I. DÜNYA SAVAŞI'NIN SANAT DİLİNE ETKİLERİ

Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem), Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* (Savaş) Baskı Dosyaları



THE EFFECTS OF THE FIRST WORLD WAR ON THE LANGUAGE OF ART

Max Beckmann's *Die Hölle* (The Hell), Käthe Kollwitz's *Der Krieg* (The War) Portfolios

Ali Şahan KURU*

Özet

Bu çalışmada Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaşayan ve üreten sanatçıların, savaş sürerken ve hemen ardından yaşanan Weimar Cumhuriyeti döneminde ortaya koydukları eserler üzerinden yaşananları ne şekilde kayıt altına aldıkları incelenecektir. Dünyanın ilk “*topyekûn savaş*”ı olarak kayıtlara geçen büyük savaşın sanat diline etkileri, savaş öncesi süregelen sanatsal çizgiyi nasıl kırdığı ve onu nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulacak ve Max Beckmann ile Käthe Kollwitz'in benzer dönemde ürettikleri iki baskı serisi arasındaki farklar incelenecektir. Çalışmada ilk iki bölüm, Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa sanatını nasıl etkilediği, bizatihi savaşta yer alan bazı sanatçıların savaş sırasındaki rolleri ve Almanya'da şekillenen Yeni Nesnelcilik akımının sanatsal yörüngesini tarihsel bir izlekte ele alacaktır. Son iki bölüm ise, Weimar Cumhuriyeti döneminin belli başlı sanatçılarından olan Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem) ve Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* (Savaş) başlıklı baskı dosyaları üzerinden, yaşanan toplumsal krizler karşısında iki sanatçının takındıkları eleştirel tavrı ve sanatsal dili nasıl kullandıklarını inceleyecek. İki baskı dosyasının ifade, biçim ve teknik farkları karşılaştırmalı olarak analiz edecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Nesnelcilik, Verizm, ironi, Kinizm, Tahta Baskı

Abstract

In this paper; the way that the history has been recorded in the work of artists who lived and produced during and after the First World War in Weimar Republic in Germany will be examined. The impact of the war on the language of art and how it transformed the artistic scene will be examined through the differences between print series of Max Beckmann and Käthe Kollwitz. First two chapters will explore the impact of the war on the European art, roles of artist during that time, and finally the artistic trend of New

* Doktora Öğrencisi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Doktora Programı.

ORCID ID: 0000-0002-4479-2404 ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com.

Objectivism, which occurred in Germany. Last two chapters will examine Max Beckmann's *Die Hölle* (The Hell) and Käthe Kollwitz's *Der Krieg* (The War) print files in a comparative manner in terms of their structural and conceptual aspects. The artists' critical approach to the social crises and their response to war in artistic terms will be examined through the works of two artists.

Keywords: *New Objectivity, Verism, Irony, Cyncism, Wood Print*

Giriş

1914 - 1918 yılları arasında Avrupa'nın büyük bir bölümünde, tarihte eşine az rastlanır bir yıkımla sonuçlanacak ve dâhil olan ülkelerin sosyal, kültürel, politik yörengelerinde önemli kaymalara sebebiyet verecek olan devasa boyutlu bir savaş yaşandı. *I. Dünya Savaşı* insanlık tarihinde savaş olgusunun tümüyle değiştiği ilk modern savaş olarak kayda geçti. Modern savaş sadece silah gücünün gelişmiş teknolojisini ve bu teknolojinin yol açtığı muazzam insan kaybını kapsamıyordu; I. Dünya Savaşı aynı zamanda modernizmin alamet-i farikalarından olan hız ve mobilizasyonun, daha sonra küreselleşmeye evrilecek ve düşünme biçimlerini kökten değiştirecek olan etkisinin ilk ivmesini aldığı noktalardan biriydi. Bu anlamda I. Dünya Savaşı, İngiliz tarihçi Eric Hobsbawn'ın "Aşırıliklar Çağı" olarak nitelediği ve 20 yy.'ın 1914'te başladığını iddia ettiği kitabında altını çizdiği üzere, dünyanın ilk "Topyekûn Savaşı"ydı.¹

"20. yy'dan önceki savaşlarda, savaşan tarafların insan güçlerinin tamamını seferber etmeleri istisna iken, 20. yy'da modern savaş, çatışmaya taraf olan devletlerin yurttaşlarını kapsamış ve çoğunun seferber edilmesine, korkunç bir yıkıma ve kıyıma sebep olmuş, savaşa katılan ülkelerin toplumlarının hayatlarına hükmetmiş ve bu hayatları dönüştürmüş; muazzam miktarlarda askeri donatımla yürütülmüş, bu noktada tüm ekonomiyi bunları üretecek şekilde yönlendirmeyi gerektirmiştir."²

1 Hobsbawn, I ve II. Dünya Savaşı'nı kapsayan 1914 ve 1945 arasının bir bütün olarak kavranması gerektiğini iddia ederek bu tarihsel aralığı "Otuzyıl Savaşı" olarak adlandırır. Hobsbawn *Topyekûn Savaş* kavramını Erich Ludendorff'dan almıştı. *Topyekûn Savaş*; I. Dünya Savaşı'nın sadece ekonomik, politik ve jeopolitik yapıların dışında neden bu denli büyük bir kıyım, acı ve felakete neden olduğunu, neden sivilleri daha önceki savaş deneyimlerinden farklı olarak doğrudan etkilediğini, aşırı şiddetin sıradanlaşmasını mümkün kılacak olan politik propagandanın nasıl işlerlik kazandığını gösteren tarihsel kuramlardan birisidir.

Ludendorff'a göre *topyekûn savaşın* beş temel unsuru vardır: 1) Savaşa giren ülke topraklarının tümü savaş alanıdır. 2) Tüm halk savaşa fiilen dâhil olur; bu durum etkin bir topyekûn savaş yürütebilmek adına ekonomik sistemin savaşın amaçlarına hizmet edecek şekilde tasarlanmasını gerektirir. 3) Büyük kitlelerin savaşa katılması, içeride halkın moralini yüksek tutmak ve dışarıda düşmanı yıpratmak adına güçlü bir propaganda mekanizmasını gerektirir. 4) Topyekûn savaş ciddi bir hazırlık süreci gerektirir, çarpışmalar başlamadan önce hazırlıklara başlanmalıdır. 5) Etkin ve uyum içinde savaşmak, topyekûn savaşın bir başkomutanın idaresi altında yürütülmesiyle sağlanabilir. (Speier, 424'den akt: Kurtuluş, 2015, 6-31)

2 Hobsbawn, 1996, 57.

Topyekûn savaş anlayışı, I. Dünya Savaşı'nın çıkışına kaynaklık eden diplomatik krizlerin ardındaki ideolojik manivelayı neredeyse ikinci plana itmiş, ideolojisiz ve önceden belirlenmiş stratejik bütünlüğe dâhil hedefler, yerini topyekûn bir imhaya ve sınırsız bir şiddete bırakmıştı. Avrupa'yı saran bu akıldışı savaş halesi daha önceki deneyimlerden farklı olarak toplumun her kesiminden insanın cepheye gönderilmesine, siper savaşlarına girmesine; geride kalanların da yeni silah gücünün yıkıcı etkilerini ilk elden tecrübe etmesi dolayısıyla, muazzam acılara ve travmalara neden olmuştu. Sanatçılar da bu koşullardan bağımsız değillerdi. Dönemin sanatçıları, yazarları, entelektüelleri için savaş uzak bir geçmişte kalmış tarihsel bir bilgi, hatta pek çoğu için bir dipnottu. Bununla beraber savaş o tarihe kadar daima ideolojik hedefler gözetilen ve en azından ahlaki düzeyde belirli bir hukuku olan siyasi manevralardı. I. Dünya Savaşı'nın başlarında Avrupa'da hemen herkesin kapıldığı akıl tutulması, savaşın bu eski kodlar üzerinden bir düşünüşle ele alınmasından kaynaklanıyordu. Savaş, sanatçılara ve entelektüellere göre (çoğunun fikir birliği ettiği üzere) Avrupa düşüncesindeki ataletin silkinip atılmasına sebep olacak ve bir arınmaya, yeniden canlanmaya yol açacaktı. Dönemin aydınları arasında daha sonra yayımlanacak olan mektuplaşmalar ve kişisel notlardan da anlaşıldığı kadarıyla sanatçılar ve aydınlar bu savaşın sadece siyasi değil felsefi olarak da bir gereklilik olduğunu düşünüyorlardı. Savaş başladıktan neredeyse bir yıl sonra bütün bu düşünceler yerini büyük bir hayal kırıklığı ve vicdan azabına bıraktı. Savaşa gönüllü katılan sanatçıların bir kısmı cephede hayatını kaybetmiş, kalanlar ise yaşadıkları şokun etkisini uzun süre üzerlerinden atamamışlar ve sanatsal odaklarını savaş mefhumu etrafında konumlandırmışlardı.

Savaş ve Sanat

Büyük savaştan önce Almanya'da sanat, büyük oranda *Die Brücke* (Köprü Grubu) ve *Der Blue Reiter* (Mavi Süvari) sanatçılarının dışavurumcu dilinin etkisi altındaydı. İtalya'da *Fütürizm*, İngiltere'de *Vortisizm*, Fransa'da *Kübizm* ve Rusya'da *Suprematizm* etkiliydi. Bu durum Kandinsky'nin ifadesiyle: “20 yy. 'ın çok sesli senfonisiydi.”³ 1914'de savaş başladığında bu çok sesli birlik hızla yok oldu. Savaş öncesinin çok uluslu dili, savaşın tarafların ulusalcı ve milliyetçi söylemlerinin de yardımıyla dağılmıştı. *Der Blue Reiter* grubunun iki kurucu üyesi Franz Mark ve Vassily Kandinsky savaş karşısındaki farklı tutumlarından dolayı iki ayrı kutba savrulmakla kalmamış, resmen iki farklı ulusa mensup düşman olmuşlardı. Buna rağmen, sanatçıların önemli bir kısmı savaşı neredeyse coşkuyla karşılamışlardı. Scheneede, bu sanatçıların mektup ve günlüklerinden anlaşıldığı kadarıyla modern endüstriyel savaşın gerçekliğinin ne olduğuna dair net bir fikirleri olmadığını anlaşıldığını söyler. Bu sanatçı ve entelektüellerin pek çoğu: “materyalizmden uzaklaşıp eşit biçimde muğlak olan kültürün tinsel alanına doğru radikal bir değişim gözetmekteydi ve savaş bu doğal yenilenmenin metaforik işlemiydi.”⁴ Sanat tarihçisi Peter Paret'in deyişiyle bu: “Düşünen bir insanın, toplumun yarı şımarık,

3 Scheneede, 2014.

4 Scheneede, 2014.

yarı uyuşuk ve donuk zehirli havasından kurtuluşuydu.”⁵ Savaşın ilanından sonra Georges Braque, Fernand Léger, Raymond Duchamp-Villon, František Kupka ilk çağrıyla cepheye giden Fransız sanatçılar arasındaydı. Ülkesi savaşı girmeyen Pablo Picasso, kelimenin tam anlamıyla savaş yıllarında Paris’te kalan tek ressamdı. Almanya’da da durum farklı değildi, August Macke, Franz Marc, Max Ernst, Otto Dix, Max Beckmann gibi dönemin öncü sanatçıları doğrudan siper savaşlarına dâhil olacak ve ön saflarda savaşa katılacaklardı. Scheneede’ye göre Marc, Kokoschka gibi sanatçılar böylesine bir zamanda geri kalmanın -Kokoschka’nın ifadesiyle- “*sonsuz kadar sürecek bir utanç*” olduğunu düşündükleri için; Dix ve Beckmann ise “*sanatın gerçeklikle olgunlaşması adına uç deneyimler yaşamak*” istedikleri için savaşa katılırlar. Savaşın ilk zamanlarında kısmen çekimser bir tavır izleyen İtalya’da ise, yerleşik duruma karşı kışkırtıcı politik söylemleri araçsallaştırarak İtalya’dan bütün Avrupa’ya dinamizmi yaymayı hedefleyen Fütüristler, savaşı çok daha içten coşkuyla karşılamış ve kutlamışlardı. Fütürizmin öncüsü sayılan Umberto Boccioni gönüllü olarak savaşa katılmış ve savaş sırasında attan düşerek yaralandığı için hevesi yarım kalmıştı. 1915’in ortalarında birçok savaş destekçisi sanatçının fikri temelden değişmişti. Oscar Sclemmer “*Ben artık Ağustos’ta gönüllü olan o adam değilim,*” diye yazar, “*hem fiziksel hem de zihinsel olarak...*” Hans Richter aynı şekilde anılarında şöyle diyecektir: “*Savaş sırasında savaş karşıtı olduk.*”⁶ I. Dünya Savaşı’na katılan sanatçıların cepheden döndüklerinde beraberlerinde getirdikleri eskizler ve çizimler ise savaş meydanında yaşananların en hakiki tanıklıkları olarak yaşanan şok deneyiminin travmatik etkisini Avrupa toplumunun kolektif belleğinde canlı tutacaklardı.

Sanatçılar tarih boyunca savaşları kaydetmek ve büyük zaferleri ebedileştirmek adına savaş meydanlarına gitmişler ya da atölyelerinde yarı mitolojik savaş, kahramanlık ve zafer destanları çizmişlerdi. Fakat bu resimler doğaları gereği eleştirel içerikten yoksun ve savaş gibi büyük bir yıkımın toplumsal etkilerini yurtsever hislere tahvil eden politik propaganda araçlarıydı. Bu tip kompozisyonlar çoğu zaman kurgusal olarak da insani ölçeğin üstünde, büyük yığınların çarpışmasını konu alan neredeyse steril savaş sahnelerini barındırıyordu. “*Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği, ancak 18. yy.’da ortaya çıkmıştı.*”⁷ Jacques-Louis David bu anlayışın ilk sanatçılarından ve devrim ideallerinin yayılması için yaptığı resimler dolayısıyla cezalandırılmıştı. David’in çağdaşı Francisco Goya ise her ne kadar İspanya Kralı’nın baş ressamlığına atanmış olsa da, “*işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olarak, iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştı.*”⁸ Goya’nın 1810 ile 1815 yılları arasında 82 gravürden oluşan “Savaşın Felaketleri” adlı baskı serisi, İspanyol Bağımsızlık Savaşı’nın arka planında yaşanan acımasız şiddeti konu alıyordu. Susan Sontag, Goya’nın serisi için şöyle der:

5 Paret’ten akt: Scheneede, 2014.

6 Richter’den akt: Scheneede, 2014.

7 Clark, 1997, 10.

8 Clark, 1997, 10.

“Savaşın zalimliklerinin dökümü, izleyicinin duyarlılığına bir saldırı biçiminde tasarlanmıştır. Her resmin altındaki yazılı açıklayıcı ifadeler, resmin bıraktığı izlenime kışkırtıcı bir boyut katmaktadır. Resimler, her görüntü gibi, ‘bakma’ya çıkarılmış bir davetiye iken, resimlerin altındaki yazılar çoğunlukla sadece bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde durmaktadır. Bir ses (muhtemelen sanatçının sesi) izleyiciyi kızdırıp köşeye sıkıştırılmaktadır: Bu resme bakmaya dayanabilir misiniz? Bir resmin başlığında açıkça şu bildirilir: ‘*Buna bakılamaz.*’ Başka bir resim yazısı şunu söyler: ‘*Bu kötüdür.*’ Başka bir resim yazısı anında kesip atar: ‘*Bu daha kötüdür.*’ Bir başkası şöyle haykırır: ‘*Barbarlar!*’ Bir başkası feryat eder: ‘*Bu ne delilik!*’ Bir diğeri şöyledir: ‘*Artık bu çok fazla!*’ Bir başkası da der ki: ‘*Niçin?*’ Goya’nın bu serisi izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırmaktadır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır. Savaş bir seyir malzemesi değildir. Ve Goya’nın eserlerinde de savaş, bir anlatı değildir.”⁹

Bu anlamda Goya’nın baskı dosyası ile sanat, tarihte ilk kez baskın egemen değerlerin savunucusu olmaktan çok, ezilen, sömürülen, işkence gören, öldürülen, mazlum edilenin yanında yer almıştır. Yaklaşık olarak 1840’lardan sonra burjuva sınıfının devrim ideallerinden kopuşu, sanatçılar ve burjuvalar arasında gittikçe artan bir mesafeye neden olmuştu. Gustave Courbet’in “Taş Kırıncıları” ile başlayan sanat tarihsel süreç, Seurat, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi sanatçıların -Clement Greenberg’in deyimiyle- “*bohemyaya göç*” etmeleriyle devam etti.¹⁰ Bohem sanatçılar doğrudan bir sınıfsal mücadele içinde değillerdi fakat Courbet’in *Paris Komünü*’ndeki rolü, Seurat’ın Seine Nehri kıyısındaki işçi resimleri, Van Gogh’un köylü resimleri bu mücadeleyi destekleyen bir sanatsal tavrı benimsiyordu. Kabaca 19. yüzyıl sanatındaki bu zemin kaymaları 20. yüzyılda savaş sonrası ortaya çıkacak olan büyük sanatsal devrimin temelini oluşturuyordu. Bununla beraber savaş karşıtı eleştirel bir dili benimseyen sanatçıların varlığı istisnai sayılacak kadar azdı. I. Dünya Savaşı’nın bu denli karamsar ve ürpertici bir resimsel dil ile kaydedilmesinin arkasında, sıradan askerler olarak cepheye giden sanatçıların varlığı kadar, savaşın değişen doğası da önemli bir faktördü. I. Dünya Savaşı ulusal bağımsızlık savaşından çok, emperyalist bir paylaşım savaşıydı. Savaşın başında yürütülen yoğun propagandanın yarattığı yanılsama, savaşın politik ve etik kodlardan yoksun olduğunun görülmesiyle kısa sürede yok olmuştu. Bununla birlikte I. Dünya Savaşı, ilk modern savaş olarak alışlageldik geleneksel çarpışma sahnelerinden de fiili olarak yoksun, neredeyse bir çeşit savaş yanılsamasıydı. Fransız deneme yazarı Robert de la Sizeranne savaş devam ederken şöyle yazıyordu:

“Modern savaş, yazarlar, ruhbilimciler, şairler, tiyatro yazarları ve ahlakçılar için çok faydalı bir kaynak, fakat ressamlar için hiçbir şekilde işe yaramaz. Bu savaşın en önemli özelliği hendekler ve

9 Sontag, 2004, 44 - 45.

10 Holt, 2001, 99.

makinalı tüfeklerle birlikte alanda kullanılan diğer makinalardı; uçaklar, denizaltılar, tanklar, torpidolar, bazıları tamamen görünmezdi ve işlerini görünmeden yapmak üzere tasarlanmışlardı. Dolayısıyla ressamlar için bu muazzam ölüm makineleri hiç saldırgan bir görünüşe sahip olmayan sıradan nesnelere kılığında gizlenmişlerdi.”¹¹

Örneğin; savaşa makinalı tüfek operatörü olarak katılan Alman sanatçı Otto Dix gaz saldırılarını esnasında siperde dehşete kapılan askerlerin hiçbir biçimde savunmaya geçmeden çaresizce koşuşturmalarından başka bir sahne görmüyordu. Savaşın ardından çeşitli sanat eleştirimenleri tarafından anti-estetik olarak adlandırılan Dix'in çizimleri, her ne kadar biçimi bozulmuş bedenler ya da kadvralar gibi sanatsal güzelliğin yücelik arayışıyla örtüşmese de, siperde yaşanan dehşeti neredeyse bir muhabir gibi objektif olarak iletmeyi beceriyordu.¹² Benzer biçimde hekim olarak savaşa katılan ve bir yıl sonra geçirdiği ağır sinir krizi nedeniyle cephe gerisine yollanan Max Beckmann, birbirinden sadece birkaç metre uzaklıktaki siper çatışmalarında ağır makinalı silahlarla yaralanmış ve tanınmayacak derecede parçalanmış insanlardan başka bir şey görmüyordu. Beckmann'ın savaş esnasında yaptığı çizimlerin çoğu, çadır hastanelerinde gördüğü cesetler, kadvralar ve insan parçalarıydı. Beckmann'ın savaş sonrası resim dilinde de bedensel bütünlük mefhumu bu nedenle önemli bir yer tutacaktı. Bununla beraber Franz Marc ve Andre Mare gibi doğrudan cephe savaşına katılmamış sanatçılar ise bu görünmezliği sağlayacak olan optik yanılsamalar geliştirerek savaş makinelerini gizliyorlar ya da hedefleri seçilebilir, tanınabilir olmaktan çıkarıyorlardı. Kabaca bir tasnifle iki gruba ayrılan bu sanatçılar benzer bir tavrı savaştan önce de korumuşlardı. Örneğin;

“Doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak öznel ya da içsel gerçeğin soyut bir düzenlemeyle yansıtılmasını savunan Franz Marc ile resimde soyutlamaya karşı çıkan ve insan ögesinin önemini savunan Beckmann arasında 1912'de bir tartışma yaşanmıştır.”¹³

Savaş sürerken bu iki sanatsal değer dizisinin farklı prensiplerle savaşa yaklaşıyor olması ilginç bir noktayı açığa çıkarır: Beckmann gibi toplumsal gerçekçi kanattan olanlar savaşın katı hakikatini resimlerine konu edip bunların cephe gerisinde dolaşıma çıkmasını sağlayarak, olmakta olanı bir muhabir gibi yansıtıyorlardı; dolayısıyla bu resimlerin aynı zamanda tarihsel bir dokümantasyon değeri vardı. Bununla birlikte dışavurumculuğun paradoksal biçimde içe dönük ve gizleyen tavrı, bu savaşın yeni gereksinimi olan *gizleme ihtiyacını* giderecek oldukça kullanışlı bir alan açıyordu. Marksist yazarların soyutlamayı “yabancılaşma kuramı” ile açıklamasına benzer biçimde, savaştan önce soyut sanatla ilgilenen ressamlar da savaşta benzer bir *yabancılaşma* yaşamış ve yaşanmasına giden yolun taşlarını döşemişlerdi. Soyutlama, gerçekçi kanatta olduğu gibi savaşı konu alan bir sanatsal tavrın biçimi değil, savaşın kendisi için bir strateji haline gelmişti. Örneğin;

11 Sizeranne, 1919, 259.

12 Wollfradt, 1924, 96.

13 Berksoy, 1998, 54.

İngiliz ressam Norman Wilkinson'un Alman denizaltılarından kaçamayan İngiliz savaş gemilerini boyayarak gizleme fikri önemli ölçüde askeri bir kazanım sağlamış ve İngilizler'in deniz savaşlarında daha etkili olmasına neden olmuştu. *Dazzle Ship* adı verilen bu gemiler Kübizm ve Fütürizmin bileşimi olan ve oldukça kısa sürmüş İngiliz kökenli bir sanat akımı olan Vortisizm'in görsel prensipleri ile boyanıyordu. 1912 Paris salon sergisinde yer alan Kübist Ev'in tasarımcılarından olan Andre Mare, Kübizmin prensiplerini kullanarak Fransız birliklerin saha topraklarını gizlemek için onları boyuyor ve görünmez hale getiriyordu. Her ne kadar Kübizmin yaratıcısı kabul edilen Pablo Picasso savaşın dışında kalan ender sanatçılardan biri olsa da, yarattığı görme biçimi bir savaş taktiği olarak oldukça kullanışlı bulunmuş; Fransa'nın ardından İngiltere ve diğer müttefiklerde kübik kamuflajlarla hedef şaşırtmak için çoğu sanatçılardan oluşan birlikler teşkil etmişlerdi. Franz Marc cepheden karısına yazdığı mektupta; Monet'ten Kandinsky'ye kadar pointilist üslupta dokuz tane çadır bezi boyadığını söylüyor ve "*Acaba iki bin metre yükseklikten Kandinsky'nin nasıl bir etkisi olacak merak ediyorum.*" diyordu.¹⁴ I. Dünya Savaşı, Fernand Leger'in ironik biçimde söyleceği gibi, "*Kübizmin ruhundan daha da ötede tam anlamıyla saf bir soyutlamaydı.*"¹⁵

Savaşın dehşeti geride kaldığında Avrupa sanatında özellikle de Almanya'da görece bir düzene dönüş fikri yaygınlık kazandı ve savaştan önce uç veren öncü hareketler kısmen geri planda kaldı. Geleneksel temsil modelleri, klasik kompozisyonel düzenlemeler ve anlatıya dayanan dil, yeniden sanat yapma biçimi olarak benimsendi. Bu dönüş sadece realizmin ve klasisizmin ideallerini yeniden canlandırmak amacını taşımakla kalmayan, aynı zamanda kültürel bir yeniden yapılanmayı da öngören politik bir tavırdı. Savaş, ardında öyle büyük bir enkaz bırakmıştı ki bu enkazın içinden savaş öncesinin olumsuzluğundan beslenen sanatsal anlayışlarının kaldığı yerden devam etmesi beklenemezdi. Nihayetinde Almanya'da *Yeni Nesnellik*, İtalya'da Giorgio de Chirico öncülüğünde *Metafizik Resim* ve sanatkârlığa dönüş fikri, savaş sonrası travmanın tekinsiz iç sıkıntısıyla dolu resimler üretti.

Savaş Sonrası Alman Dışavurumculuğu ve Yeni Nesnellik

Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ve parçalanmış olarak ayrılan Almanya, sadece savaşın fiziki yıkımıyla ve toplumsal travmalarla baş etmeye çalışmıyor, aynı zamanda kaybettiği politik güç nedeniyle tazminatlar ödemeye mahkûm oluyor, sömürge topraklarını da kaybediyordu. 1918'de başlayan ve 1919'da Alman monarşisini sona erdiren devrim sonucu yarı parlamenter bir demokrasiye geçilerek Weimar Cumhuriyeti ilan edildi. Bu esnada Alman sokaklarını, hem cepheden partiler halinde dönmeye devam eden yaralı ve sakat askerler, hem de savaş sonrası uygulanan ekonomik yaptırımlar neticesinde ortaya çıkan hiperenflasyon sebebiyle yoksullaşan halk dolduruyordu. On dört yıl sürecek olan Weimar Cumhuriyeti, bir taraftan ekonomik ve toplumsal çalkantılarla baş etmeye çalışırken diğer taraftan da savaşın geriye bıraktığı travmanın etkisinde yeni ifade

14 Deer, 2009, 44.

15 Leger, 1990, 36.

biçimleri, yeni bir eleştirel dil oluşturmaya çalışıyordu. Savaş öncesi Alman sanatında oldukça etkili olmuş olan *Dışavurumculuğun* bireysel ve apolitik tavrı, savaş sonrası Almanya'nın ihtiyacı olan yeni toplumsal örgütlenmeler ve yeniden insanın gerektirdiği duygusal motivasyonu oluşturmak için yetersiz kalıyordu. *Yeni Nesnelcilik*, böyle bir toplumsal ve kültürel arka plan üzerinden daha gerçekçi ve toplumsal çöküşün etkilerine dair farkındalığın eleştirel yollarını arayan bir sanat dili olarak ortaya çıktı. Akımın, 1925 yılında Mannheim Sanat Müzesi'nin yöneticisi Gustav Friedrich Hartlaub'un düzenlediği *Neue Sachlichkeit* (Yeni Nesnelcilik) adı altında otuz iki sanatçının yapıtlarından oluşan sergiyle başladığı kabul edilir. Hartlaub sergideki sanatçıları iki gruba ayırmıştı:

“İlk grup, sol olarak nitelendirilebilecek, objektif olanı, günümüz gerçeklikler dünyasından koparmakta, anlık deneyimleri kendi temposunda olduğu gibi yansıtmaktadır. Diğer grup ise, geçerliliği zamansız olanı sanatsal düzlemde ifade etme arayışındadır. İlkine *Verist* ikincisine *Klasisist* denebilir.”¹⁶

Bununla birlikte Yeni Nesnelci sanatçılar bir manifesto, politik bir söylem birliği ya da yerel eğilimlerle birbirlerine bağlı değillerdi. Sanatçılar temelde, savaş sonrası Alman toplumundaki yeniden yapılanmaya, hızlı kentleşmenin çarpıklıklarına ve ahlaki çöküşe yönelttikleri eleştirel ve şüpheli bakış ile birbirlerine bağlanıyorlardı. Eberhard Cold'un altını çizdiği gibi, Realizm yeteri kadar eleştirel değildi.¹⁷ Bu anlamda Yeni Nesnelcilik, *Dışavurumculuğun* soyut öznelliğinden ya da Realizmin felsefi önermeler sunan determinizmden ince bir çizgiyle ayrılarak, yeni sorunlar karşısında yeni sorular sorarak ilerlemeyi hedefleyen bir dil kuruyordu.

Alman Yeni Nesnelcilik düşüncesinin öncüleri olan Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Georg Scholz ve August Wilhelm Dressler bu akımın *Verist* (doğrucu) kanadında yer alan sanatçılardı. *Verizmin*, Yeni Nesnelciliğin diğer yorumlarından en önemli farkı, özellikle “çirkinlik ve şiddetin” yapıtların *kinik* atmosferini oluşturduğu keskin bir eleştirel gerçekçilik barındırmasıydı.¹⁸ *Veristler*, Dadacıların görsel düzenleme ilkelerini reddettikleri sanatsal dilini Roul Hausmann'ın terimiyle Satirik Hiperralizm'e dönüştürmüşlerdi. *Verizm*;

“Ne pahasına olursa olsun gerçeği tüm çıplaklığı ve iticiliği ile betimleme tutkusu belirtir. Çarpıcı çizgi kullanımı ve duygusuz yaklaşım prensibi yanında konuyu analitik ve dolaysız bir tavırla izleyicinin karşısına çıkarıp ona kendi yaşamından bir kesiti ayna gibi göstermeyi amaçlayan *Verizm*, *Dışavurumculuğun* sübjektif ve biçim yanlısı sanat görüşünün tam tersi bir anlayışı benimsemektedir.”¹⁹

Bununla beraber bu sanatçıların yapıtları herhangi bir akımın biçimsel sınırlarına

16 Kaes, 1994, 492.

17 Kolb, 1988, 85.

18 Michalski, 1994, 20.

19 Deubner, 1988'den akt: Berksoy, 1998, 14.

dâhil olacak kadar homojen değillerdi. Örneğin; Dix ve Grosz büyümlü gerçekçilik ve nesnel gerçekçilik arasında bir yerde muğlak bir konum işgal ediyordu. Dix ve Grosz kadar *Kinik* ve akımın kökeni sayılan dışavurumculuğun içine dâhil edilecek kadar bireysel de olmayan en önemli diğeri iki sanatçı da Käthe Kollwitz ve Max Beckmann'dı. Käthe Kollwitz keskin bir eleştiriyile *hümanist gerçekçi* bir tavır izliyordu. Sanat tarihi antolojilerinde Dışavurumcu olarak kategorize edilen Max Beckmann ise kendini herhangi bir sanat akımına dâhil etmeyecek kadar otonom kabul ediyordu.²⁰ Bununla beraber Hartlaub, Beckmann'ı bir Verist olarak sınıflamış ve Yeni Nesnelciliğin en önemli sanatçısı olarak ilan etmişti.²¹ Beckmann'ın 1919 yılında tamamladığı baskı serisi *Die Hölle* (Cehennem) sanatçının Verist olarak tanımlanmasına yol açacak kadar karamsar bir *kinizm* ve *ironi* barındırıyordu.

Max Beckmann; *Die Hölle* (Cehennem)

Weimar devrimi kısa sürede monarşi karşıtlığında birleşen çok parçalı unsurların kendi iç çatışmalarına sahne oldu. 15 Ocak 1919'da sosyal demokratlar, savaştan dönen orduya, devrimin Marksist bileşeni olan Spartaküs hareketinin ayaklanmasını bastırmayı emretti. Ordunun Berlin'in batısını işgal etmesiyle birlikte, 1919 devrimini Marksist *Spartakusbund* (Spartaküs Birliği) olarak destekleyen Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht ve Wilhelm Pieck, aynı günün sabahı tutuklanıp daha evvelden hazırlanmış olan Eden Oteli'ne götürüldü. Liebknecht otele girdiği an askerler tarafından dövülmeye başlandı ve daha sonra yüzbaşının emriyle bilinci yarı kapalı halde cezaevine nakledilmek üzere bir araca bindirildi. Tiergarten Gölü kenarına gelindiğinde askerler Liebknecht'i yarı baygın vaziyette araçtan indirip yürümeye zorladılar ve firar süsü vererek arkasından vurdular. Askerler daha sonra Liebknecht'in cesedini bilinmeyen şahıs olarak bir ilk yardım istasyonuna teslim ettiler. Liebknecht'in götürülmesinin hemen ardından Rosa Luxemburg'un otelden ayrılmasına izin verildi fakat kapının önünde kendisini bekleyen askerler tarafından dövülerek öldürüldü. Luxemburg'un bedeni Liechtenstein Köprüsü'nden Landwehr Kanalı'na atıldı; cesedi 31 Mayıs 1919 tarihine kadar bulunamadı. Pieck ise itirafçı olmayı kabul ederek daha sonra firar edeceği askeri cezaevine gönderildi.²² Öldürülenler sadece Spartakusbund'un liderleri değildi; o dönemde çok sayıda Alman Komünist Partisi üyesi de öldürülmüştü. İşte Max Beckmann'ın *Die Hölle* (Cehennem) serisi, Alman toplumunun savaşın hemen ardından yaşadığı bu kaotik dönem ve ideolojik savaşların neden olduğu şiddeti kendi anlatı eksenine koyan on bir adet taş baskıdan oluşuyordu. Seri, Beckmann'ın 1918-1919 yıllarında yaptığı Berlin ziyaretinden edindiği izlenimlere dayanıyordu.

Beckmann, kapağında otoportresi olan baskı dosyasında, yaşanan karanlığı keskin bir *kinizmle*, adeta karnavalesk bir gösteriymişçesine sunar:

20 Schmied, 1978, 23.

21 Michalski, 1994, 197.

22 Frölich, 1994, 302.

“Cehennem, on resimde muhteşem bir gösteri... Siz değerli halkımızdan bir adım yaklaşmanızı istiyoruz, sadece on dakika için sıkılmamanın keyfini yaşayın, memnun kalmayanların parası iade edilecektir.”²³

Devrimciler, karşı devrimciler, hükümet güçleri ile ordu arasındaki ideolojik çekişmeler ve sokak isyanlarının tetiklediği ölçsüz şiddet dalgası Berlin’i cehennemvari bir ölüm sirkine dönüştürmüştü ve Beckmann bu sirkini tasvirini yapıyordu. (*Resim 1*)

Dosyanın *Nachhauseweg* (Eve Dönüş) adlı ikinci baskısında Beckmann, bu kez savaştan dönen bir askerin protez kolundan tutarken kendini çizer. Arka planda köşeli geometrik formlarla bölünmüş bir mekân (muhtemelen bir sokak görüntüsü), ön planda ise büyükçe bir siyah köpek figürü vardır. Bu, bir gece manzarasıdır ve güçlü biçimde bir araya gelen gece, köpek, sakatlanmış asker gibi öğeler, şehirdeki şiddetin, açlığın ve hayatta kalma çabasının altını çizer. Bununla birlikte resim kendi kompozisyonel sınırlarının dışına taşan öğeleri de barındırır. Vinyet dışına taşan bu öğeler, kargaşa ve düzensizlik hissini vurgulayarak Beckmann’ın anlatısına biçimsel olarak katılırlar. (*Resim 2*)

Üçüncü baskı Die Strasse (Sokak) yine aynı anlatının kanonik düzenine dâhil kaotik bir yığın kompozisyonudur. Resmin sağ alt köşesindeki tekerlekli iskemlede sakat bir asker vardır; biraz daha dikkatli bakınca kompozisyonun orta bölümünde bir figürün, siyah takım elbiseli ve kolları tepkisizliği çağrıştıracak biçimde aşağıya sarkmış başka bir figürü taşıdığı görülür. Bu figürün yüzü, linç edilmiş ya da şiddetli bir işkenceden geçerek hayatını kaybetmiş bir ölüye ait tekisiz bir etki bırakır. Bazı sanat tarihçileri bu figürün öldürülen spartakist komünist lider Karl Liebknecht olduğunu iddia eder.²⁴ Figür, böyle bir tanımlamaya imkân verecek netlikten uzak olsa da baskı serisinde *Die Strasse*’nin ardından gelen resmin Liebknecht ile aynı zamanda öldürülen Rosa Luxemburg’a adanmış olması muhtemelen bu kaniya neden olmuştur. Resmin arka planında bir sokak müzisyeni, onun arkasında da hayat kadınları vardır. Resim, gündelik hayatın karmaşası içindeki insanların birbirlerine karşı gösterdikleri umursamaz tavrı betimlemektedir. Oldukça kötümser bir anlatıya sahip resim, Beckmann’ın, felsefesini takip ettiği filozof Arthur Schopenhauer’in karamsar düşüncesinin etkisi altında gibidir. Bununla birlikte yine sıkışık bir mekânda yığın bir kompozisyon görürüz. Kompozisyonu oluşturan öğeler kübist parçalanmalar gösterir; fakat bütün hareketliliğine rağmen bir sıkışma hissi hâkimdir. Savaş sonrası meydana gelen radikal ve hızlı değişim, bu değişimin yol açtığı gerginlik ve huzursuzlukların karşısında hissizleşip adeta uyuşan ve tepki veremez hale gelen Alman toplumunun *kinik* bir alegorisi gibidir. (*Resim 3*)

Das Martyrium (Şehadet), Komünist lider Rosa Luxemburg’un öldürülmeden önceki son anlarını konu alan, oldukça sert bir resimdir. Seride en çok tartışılan parçalardan birisi olan Şehadet’te Beckmann, Luxemburg’u Hristiyan ikonografisinden alıntılıdığı *çarmıha geriliş sahnesine* yerleştirir. Fakat İsa’nın aksine Luxemburg’un bacakları

23 Bassie, 2008, 135.

24 Long, 2009, 109.



Resim 1: Max Beckmann, *Die Hölle* (kapak), 1919, Taşbaskı, 63x41 cm, MoMa, New York.



Resim 2: Max Beckmann, *Nachhauseweg* (Eve Dönüş), 1919, Taşbaskı, 73x48 cm, MoMa, New York.

açık pozisyonundandır ve etrafını saran *Freikorps* (bağımsız ordu) askerlerinden birinin Luxemburg'a doğru bir hamle yaptığı görülür.²⁵ Şehadet, Luxemburg'un götürüldüğü yer olan Eden Hotel ve otel müdürü, cesedinin bağlanarak sürüklendiği otomobil gibi öldürülüşüne dair bilinen detayları bütün açıklığıyla betimlemektedir. Luxemburg'un ölümüyle ilgili olarak resmi kayıtlara geçmemiş olsa bile Beckmann'ın resmindeki detaylardan yola çıkan Ute L. Tellini, kadının fiziki ve cinsel saldırıya maruz kaldığını iddia eder.²⁶ Resmin sol alt tarafında sırtı dönük ve elinde bir kalem ile çizilen figür ise muhtemelen bu sahneyi olanca vahşiliği ve katı gerçekliği ile aktaran Beckmann'ın kendisidir. (*Resim 4*)

Bu baskının hemen ardından *Hunger* (Açlık) gelir. Açlık, serinin diğer baskılarıyla karşılaştırıldığında daha sessiz bir atmosfer içindedir. Masa başında tek bir kutu konserve balıktan ibaret yemeğini yemeden önce şükür duası eden bir aile vardır. Arka planda yine Hristiyan ikonografisinden alınma sahneleri andıran bir hareketle duran figür ve ayakları altındaki kuzu; muhtemelen Hz. İsa'ya gönderme yapmaktadır. (*Resim 5*)

25 Her ne kadar bir önceki resimde Liebknecht olduğu iddia edilen figür de ters dönmüş bir çarşıya geriliş sahnesini andırırsa da, bu resimde olduğu kadar dikkat çekmemiştir.

26 Tellini, 1997, 22.



◀ Resim 3:

Max Beckmann, *Die Strasse*
(Sokak), 1919,
Taşbaskı, 67x53 cm,
MoMa, New York.

▼ Resim 4:

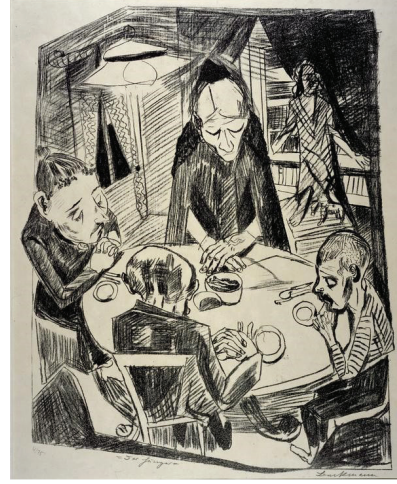
Max Beckmann, *Das Martyrium*
(Şehadet), 1919,
Taşbaskı, 54x75 cm,
MoMa, New York.



Serinin altıncı baskısı *Die Ideologen* (İdeologlar)'da, dönemin Berlin'inde oldukça sık tekrarlanan entelektüel buluşmalardan birini betimleyen Beckmann, kendisini de resmin merkezine yerleştirir. Üstte konuşan ya da ders veren figürün hemen altında, yüzü gölgede kalmış, gözleri kapalı ve eliyle ağzını kapatmış olan figür Beckmann'dır. Barbara Buenger'e göre Beckmann'ın kendini betimlediği bu bedensel sembolik dil, pejoratif bir tınısı olan ideologlar ismi ve karikatürize edilmiş olan kanaat önderleri ile birlikte düşünüldüğünde, sanatçının politik söylemler karşındaki suskunluğunu, bu tip söylemlerin beyhudeliğine dair inancını betimler.²⁷ Her ne kadar bu resimdeki figürlerin kim olduğuna dair net tanımlar yapılmasa da bu tip entelektüel buluşmaların sol-sosyalist kanatta yapılıyor olması, resme konu olan figürlerin *sosyalistler* olduğu kanısını uyandırır. Bu resim karikatürize edilmiş figürlerin varlığına rağmen, verist eleştirel kodları keskin bir alaycılık ile birleştirerek karamsar bir atmosfer hissi sunar. (Resim 6)

Beckmann, serinin en çok bilinen ve savaş sonrası sanatın sembolü olan *Die Nacht* (Gece) resmiyle izleyiciyi işkence ve gaddarlığın devam ettiği bir bodrum katına götürür. Sıradan bir orta sınıf aileyi görürüz; erkek boynundan asılmış, kadın tecavüze uğramış, küçük kız ise olanları dehşetle seyretmektedir. İşkenceciler görece daha iyi giyimli muhtemelen orta üst sınıfa ait insanlardır. Resimdeki kepli figür Alman işçi sınıfına gönderme yapmaktadır, köpek bütün baskı

27 Buenger, 1989, 453.



▲ Resim 5: Max Beckmann, *Der Hunger* (Açlık), 1919, Taşbaskı, 62x49 cm, MoMa, New York.

▼ Resim 6: Max Beckmann, *Die Ideologen* (İdeologlar), 1919, Taşbaskı, 71x50 cm, MoMa, New York.





Resim 7: Max Beckmann, *Die Nacht* (Gece), 1919, Taşbaskı, 55x70 cm, MoMa, New York.

serisinde karşımıza çıkan tehditkâr şiddetin simgesidir. Resimdeki ailenin neden böyle bir muameleye maruz kaldığına dair herhangi bir ipucu yoktur. (*Resim 7*) Sanat tarihçisi Dietmar Elger bu resmin Beckmann'ın sanatsal yörüngesindeki kırılma noktası olduğunu ifade eder.²⁸ Elger'e göre Beckmann artık büyük boyutlu, kitlesel yıkımları ve felaketleri betimleyen anonim resimler yapmaya geri dönmez. Şiddet ve umutsuzlukla dolu dünyada bireyin çaresizliği ve güçsüzlüğü üzerine yoğunlaşır Bu bağlamda Gece, şiddetin artık sokaklardan evlere girdiğinin resmidir. Elger resmi şöyle tarif eder:

“Beckmann açıkça bu küçük bodrum katını, tüm insanlığın gizeminin bu ailenin içine acı ve şiddet ile taşındığı bir sahneye çevirmiştir. Bizatihi kendisi bu resimle ilgili sanatsal bildirisinde bütün amacının insanlığa kendi kaderinin resmini vermek olduğunu söyler.”²⁹

Yapısal olarak ise Gece, baskı serisinin kalanında olduğu gibi kübik parçalanmalarla, mekân ve figürlerin birbirleri içine geçtiği yığın bir kompozisyondur.

28 Elger, 2002, 205.

29 Elger, 2002, 109.

► **Resim 8:**

Max Beckmann, *Malepartus*,
1919, Taşbaskı, 69 x41 cm,
MoMa, New York.

Cehennem serisinin sekizinci baskısı latince *kötü tohum* anlamına gelen *Malepartus* adını taşır. Bu bir gece kulübü sahnesidir ve gerçekten de Frankfurt'ta bu isimle bir gece kulübü vardır. Malepartus kent yaşamının ahlaki çöküşüne gönderme yapan ve içinde yine Hristiyan ikonografisinden izler barındıran bir resimdir. Chicago Sanat Enstitüsü küratörlerinden Jay Clark bu resimdeki gece kulübünün mekânsal düzenlemesi ile geleneksel kiliseler arasında bir benzerlik kurar. Clark'a göre müzisyenler tıpkı kiliselerde olduğu gibi konumlandırılmıştır. Duvarda görülen lambalar haç sembolünü ve insanların dans figürleri de çarmıha gerilmeyi çağırıştır.³⁰ Beckmann bu resimde geleneksel değerler ve modern gündelik yaşamı, deyim yerindeyse üst üste pozlayarak gerilimli bir çöküş estetiği yaratır. (*Resim 8*)

Das Patriotische Lied (Yurtsever Şarkı), serinin dokuzuncu resmidir. *Yurtsever Şarkı*, tıpkı *İdeologlar* gibi ironi ve kinizm yüklü karikatürize bir resimdir. Resmin alt tarafında üniformalı bir asker Alman ulusal marşını söylemektedir, diğerleri ise bu sahneyi umursamaz görünmektedir. Alman ulusal sembolü olan motif masada duran fincanların üzerinden belli belirsiz seçilmektedir. Resim tıpkı *İdeologlar* 'da olduğu gibi bu kez milliyetçi söylemler karşısındaki umursamazlık ve karamsarlığı ironik bir dille ele almaktadır. (*Resim 9*)



Resim 9: Max Beckmann, *Das Patriotische Lied* (Yurtsever Şarkı), 1919, Taşbaskı, 77x53 cm, MoMa, New York.

30 Clark, 2009, 38.



Resim 10: Max Beckmann, *Die Letzten* (Son Kalanlar), 1919, Taşbaskı, 67x46 cm, MoMa, New York.



Resim 11: Max Beckmann, *Die Familie* (Aile), 1919, Taşbaskı, 76x43 cm, MoMa, New York.

Serinin onuncu resmi *Die Letzten* (Son Kalanlar) Weimar Hükümeti ile çatışan devrimci isyancıların konu alındığı bir resimdir. Hükümet güçleri devrimci ayaklanmayı şiddetle bastırmış ve isyancıların çoğunu infaz etmişlerdi, buna rağmen yer yer küçük çatışmalar yaşanmaktaydı. Beckmann, her ne kadar şiddet ve çatışmadan uzak kalmayı ve siyasal bir taraf olmamayı seçse de serinin kalanında da anlaşılacağı gibi devrimci güçlere sempati duyuyordu. Nitekim bu resimde de resmin tam merkezinde makinalı tüfek başında oturarak, görünmeyen düşmana karşı ateş eden figür Beckmann'ın kendisidir. (**Resim 10**)

Cehennem serisinin on birinci ve son baskısı *Die Familie* (Aile) başlığını taşır. Resimde Beckmann'nın oğlu Peter ve kayınvalidesini görürüz. Serinin geri kalanına oranla daha sakin bir atmosfer sezildiği *Aile*, yine de *Gece* resminde olduğu gibi savaşı ve şiddeti eve getiren bir alt metne sahiptir. Beckmann, oğlu Peter'ı resmin alt kısmında bir asker miğferi ve elinde oyuncak bir el bombasıyla çizer. Peter'ın büyükannesinin el hareketi bu oyunu durdurmaya yönelik bir jesttir. Beckmann ise kendini, dışarıyı işaret eder biçimde betimlemiştir. Bu, dışarıdaki şiddet, çatışma ve karanlığa dikkat çekmek için olduğu kadar, arkasındaki pencerenin çağrıştırdığı haç figüründen yola çıkarak dini bir yönelişe dair bir işaret olarak da okunabilir. (**Resim 11**)

Käthe Kollwitz; *Der Krieg* (Savaş)

Max Beckmann ile birlikte savaş sonrası sanatın en önemli isimlerinden biri Käthe Kollwitz'tir.

“19 yy.’ın akademik natüralist resim geleneğinden gelen Kollwitz, resim üslubunu oluştururken dışavurumculuk, kübizm, soyut sanat gibi akımların etkisinde kalmamış, toplumsal eleştirel gerçekçi tarzı benimsemiş bir sanatçıdır. Bismark Almanya’sının baskı rejimine karşı gelişen sosyalist hareketin en yoğun olduğu dönemde sanatının oluşum evresini yaşayan ressamın grafik eserlerini, zamanının sosyopolitik olaylarını dikkate almadan incelemek olanaksızdır. Çünkü onun çizimleri fakirlik, açlık, işsizlik, enflasyon ve toplumsal eşitsizlik gibi sorunların altında ezilen halkın yaşamından sahneler içermektedir.”³¹

Käthe Kollwitz diğer Alman sanatçıları gibi savaşı coşkulu bir hevesle karşılamamış, daha pasif bir tutum içine girmişti. Fakat savaşa gönüllü katılan oğlu Peter’in savaş başladıktan sadece iki ay sonra, Ekim 1914’de muharebede ölmesinden ve cephe gerisinde şahit olduğu trajedilerden sonra keskin bir savaş karşıtı olmuştu. Bununla beraber oğlunun ölümünün ardından girdiği ağır bunalım sonucu yaklaşık dört yıl herhangi bir eser üretmemişti. Bu uzun suskunluk döneminin ardından ise 1921-1923 yılları arasında dokuz parçalık bir baskı resim dosyası olan *Der Krieg* (Savaş) serisini tamamlamıştı. Baskı resim, savaş sonrası Almanya’da sanat malzemelerine erişmekte güçlük çeken sanatçıların başvurduğu yollardan biriydi. Fakat Käthe Kollwitz bu sanatçılar arasında istisnai olarak bu dönemin ardından da, kendi anlatısını biçimsel olarak destekleyen keskin kontrastlara imkan veren ve dramatik bir görsel etkiye sahip tahta baskıya devam etmişti. Toby Clark’a göre:

“Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerin anlamını başlık ve sloganlarla netleştirmişti. Bu yöntem, eserlerinin, galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştı. Kollwitz’in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelini tipik kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmişti.”³²

Der Krieg dosyası 1924’de üç edisyon olarak yayımlandı. Kollwitz, arkadaşı Roman Rolland’a yazdığı mektupta aslında seriye bakır gravür ile başladığını, daha sonra litografiyi denediğini fakat istediği etkiyi elde edemediğini yazıyordu.

“Tekrar tekrar ‘Savaş’a form vermeye çalıştım fakat asla yakalayamadım. Nihayet şimdi tahta baskı olarak tamamladım ve diyebilirim ki kısmen söylemek istediklerimi söyledim. Seride yedi baskı var, bunlar bütün dünyayı dolaşmalı ve insanlara kapsamlı biçimde neler yaşandığını anlatmalı.”³³

31 Berksoy, 1998, 55.

32 Clark, 1997, 28.

33 Prelinger, 1992, 59.

Käthe Kollwitz topkeyün savaşın unsurlarından biri olan “*cephes gerisi*”nde de, sosyalist ve savaş karşıtı fikirleri savunan politik bir aktivistti. Spartakist kanat ile doğrudan ilişkileri olduğu biliniyordu ve Spartakist lider Karl Liebknecht’in öldürülmesinin ardından Liebknecht’in ailesinin isteği üzerine onun için bir resim de yapmıştı. *Topyekûn savaş*, büyük bir makina gibi çalışıyordu ve cephe gerisinde de cephede olduğu kadar mücadele ve fedakârlık gerektiriyordu. Kadınlar ve cepheye gidemeyecek durumda olan erkekler ya sivil savunma birimlerinde görevlendiriliyor ya da lojistik destek sağlayacak işçi gücü olarak kullanılıyordu. Cephe gerisinde devam eden savaş da en az cephedeki kadar acımasızdı. Bu anlamda Kollwitz’in “yapıtları, günlüğü ve mektupları, yalnızca bir annenin kederini dışa vurmakla kalmaz, savaşa bir kurban vermenin anlamı konusunda bir iç kargaşayı, kuşku ve belirsizlikleri de ifade eder.”³⁴ Der Krieg serisi de anlatısını cephe gerisinde yaşanan bu dramatik tablo ve içsel gerilimler üzerine kuruyordu. Bundan dolayı Kollwitz’in dosyası aynı dönemde yayımlanan baskı serilerinden ayrılıyordu. Aynı isimle 1924’de bir baskı dosyası yayımlayan Otto Dix, anlatısını, tıpkı Goya’nın baskı serisinde olduğu gibi, cephede yaşananlar üzerine grafik bir tavırla resmediyordu. Bununla birlikte Kollwitz’in sosyalist dünya görüşü Der Krieg’i sadece savaşın cephe gerisindeki etkilerini gösteren bir seri olmakla bırakmıyor, onları aynı zamanda *endüstrileşmenin getirdiği emek sömürüsü* gibi Marksist söylemlerin kendini gösterdiği politik bir içerikle de birleştiriyordu.

“1918’de Alman nüfusunun neredeyse yüzde yirmisi savaş nedeniyle hayatını kaybetmişti. Alman ordusu yeni askerler ve moral bulmakta oldukça zorlanıyordu. Bir asker artık birinin babası, abisi, kocası, oğlu olarak görülüyor cephede düşen bir başka askerin yerini dolduracak bir beden olarak algılanıyordu.”³⁵

İşte tam da bu nedenden dolayı savaş endüstriyel bir makinaydı ve bu makina, tıpkı kapitalist üretimin daha çok kâr için insanı sınırları zorlaması gibi, artık amacını yitirmiş bir savaşta sadece hamle üstünlüğü adına sınırları zorluyordu. Ve tıpkı kapitalizmle mücadele eder gibi bu savaş makinasıyla da mücadele edilmeliydi. Weimar Dönemi’nde gelişen kadın hareketlerinin kökeninde cephe gerisinde iş gücü olarak çalıştırılan kadınların örgütlenmesi önemli bir rol oynuyordu. Bununla beraber gelişen feminist hareketler içinde, kadının toplumsal rolü sorgulanıyor; geleneksel olarak doğal ve öncelikli görevi kabul edilen anneliğinin ve siyasetten yalıtılmış olduğu kabul edilen aile birliğinin, bütün bu süreç içinde nasıl yeniden şekillendiği tartışılıyordu. Der Krieg serisinin ilk resmi olan *Das Opfer* (Feda) bu sosyo-kültürel zeminin kodları içinden okunduğunda anneliğe dair güçlü bir imge olarak karşımıza çıkar. Feda’da çocuğunu, kendisini saran karanlığın içine doğru uzatan bir kadın figürü görürüz. Kadının ve çocuğun gözleri kapalı, fakat bedenleri bütünüyle açıktadır. Resmin adı ile beraber düşünüldüğünde bu imge; kendini ve çocuğunu devletin ya da toplumun ihtiyacına sunarak feda eden biyopolitik bir beden

34 Daşçı, 2008, 195.

35 Kajs, 2014, 21.

Resim 12:

Käthe Kollwitz,
Das Opfer (Feda),
Tahta baskı, 1923,
37x40 cm, MoMa,
New York.



imgesidir. Kadın, öncelikle, asker ya da işçi doğuran bir üretim makinasıdır ve doğan çocuklar yalnızca düşenlerin yerine ikame edilecek bedenlerdir. (*Resim 12*)

Feda, Kollwitz'in, erken dönem çalışmalarından itibaren üzerinden düşündüğü olgulardan biriydi. Savaş öncesi sosyalist söylemin en fazla kullandığı argümanlardan biri olan *feda* ya da kurban verme, daha iyi yarınlar için gerekli olan iradenin en sağlam hallerinden birisi olarak yüceltiliyor ve övgüyle karşılanıyordu. Hristiyan geleneği ile doğrudan bağlantılı olan *feda* eylemi sosyalizmin sekülerleştirdiği kavramlardan biriydi ve herhangi bir öte dünya vaadi olmadan sadece inancın dünyevi yüceliği üzerinden daha sıkı bir örgütlenme retoriği oluşturuyordu. Bu bağlamda, Kollwitz'in günlükleri ve çalışmaları üzerinden feda kavramının psikoestetik yansımalarını inceleyen Angela Moorjani, savaşın başlangıcında Kollwitz'in *fedaya* atfedilen politik irade gücünden aldığı teselli ile oğlunun ölümünü göğüslediğinden bahseder.³⁶ Bununla birlikte *fedanın* bu ideoloji, toplum, sorumluluk, ahlak, görev vb. mefhumları kapsayan metafizik ağ yapısından çıkışı Moorjani'ye göre *Der Krieg* serisi ile okunabilir. Kollwitz'in erken dönem çalışmalarında *Pieta* motifi üzerinden izlenebilecek olan *kendini ve sevdiklerini bir erek uğruna feda eden kadın/anne figürü* *Der Krieg* serisinde kapalı ve koruyan bir anne motifi ile değişmiştir.³⁷

36 Moorjani, 1986, 1114.

37 Moorjani, 1986, 1124.

İkinci baskı *Die Freiwilligen* (Gönüllüler), Kollwitz'in savaşa gönüllü olarak giden ve hayatını kaybeden oğlu Peter'in de içinde olduğu bir diğer *feda* resmidir. İlk resimde çocuğunu savaşın ya da dünyanın karanlığına sunan anne, ikinci resimde feda edilen ya da kurban edilen çocukların akıbetini bize göstermektedir. Resimde ölmek üzere olan beş figür ve sağ başta ölümü temsil eden bir kurukafa imgesi vardır. Bu resim yapısal düzenlenişi itibariyle Ortaçağ Avrupa sanatında çok sık karşımıza çıkan *Danse Macabre* (Ölümün Dansı) türüne benzer. *Danse Macabre*, yaşayanlar ile temas halinde resmedilen bir iskelet figürüdür. Bu resimler genellikle farklı sosyal katmanlar ve farklı sınıflardaki insanları kendi mezarlarına doğru yönlendiren iskeletler ya da bu iskeletlerden kurtulmak için hamle yapan kişileri konu almaktaydı. *Danse Macabre* resimleri ölüm karşısında herkesin eşit olduğu mesajını yayan ve ahlaki doğruluğu hatırlatan resimlerdi. Bununla beraber Kollwitz'in resmindeki ölüm doğal bir ölüm değildir. Bu bağlamda *Gönüllüler*, ölümün karşısındaki eşitlikten çok, ölümü üreten siyasal ve ideolojik düzenin, insanı bütün öznel varoluşundan yalıtarak, sadece beden olarak, kendi bekası için yok etme konusunda gösterdiği kararlılığı açığa çıkarır. (*Resim 13*)



Resim 13: Käthe Kollwitz, *Die Freiwilligen* (Gönüllüler), Tahta baskı, 1923, 34x49 cm, MoMa, New York.

Die Eltern (Ebeveynler), anlatıyı devam ettirir. Çocuklarını kaybeden bir anne-baba, acı içinde birbirlerine sarılmıştır. Kollwitz'in keskin çizgileri, acı hissini altını çizer. Resimde belirgin olarak vurgulanan tek öge, çalışma ve üretmenin sembolü olan, babanın ellere. (*Resim 14*)



Resim 14:

Käthe Kollwitz,
Die Eltern (Ebeveynler),
Tahta baskı, 1923, 35x42 cm,
MoMa, New York.

Der Krieg serisi, *Die Witwe I ve II* (Dul I ve II) ile devam eder. Bu kez Kollwitz parçalanmış aileyi konu edinmiştir. İlk resimde kocasını kurban vermiş dul bir kadının çaresizliği, boşluğu kucaklayan ve başını yana eğmiş bir figür ile resmedilmiştir. İkincisi ise daha karanlık ve acıdan uyuşmuş bir kadının şok edici imgesidir. Dul II, yaşayıp yaşamadığını anlayamadığımız biçimde yatmış bir kadını ve kucağındaki (muhtemelen) ölü bir bebeği göstermektedir. Kucaktaki ölü çocuk serinin başındaki feda ile birlikte düşünüldüğünde anlatımın ara duraklarını es geçerek doğrudan, annenin trajik sonunu gösteren bir imge olarak okunabilir. (*Resim 15-16*)



Resim 15: Käthe Kollwitz,
Die Witwe I (Dul-I), Tahta
baskı, 1923, 37x23 cm,
MoMa, New York.



Resim 16: Käthe Kollwitz,
Die Witwe II (Dul-II),
Tahta baskı, 1923, 30x53 cm, MoMa, New York.



Resim 17: Käthe Kollwitz, *Die Mutter* (Anneler), Tahta baskı, 1923, 34x40 cm, MoMa, New York.

Serinin son iki resmi ise *Die Mütter* (Anneler) ve *Das Volk* (Halk) başlıklarını taşır. Kollwitz bu iki resimde retorik bir değişiklik yaparak daha küçük ölçekli aile içi trajedilerden daha büyük ölçekli komünal bir bakış açısına geçer. Anlatı, dağılan ve parçalanan ailelerden geriye kalan üyelerin (dul kadınlar ya da çocuklarını savaşa kurban vermiş anneler), ancak komünal bir birliktelik ve dayanışma ile yeniden daha büyük bir ailenin parçası oldukları/olacakları üzerinden devam eder. Her iki resimde de bu dayanışma ruhu tarafından korumaya alınmış ve karanlıktan sakınılmış küçük çocuk dikkat çeker. *Anneler*, birbirine kenetlenen ve sıkı bir bağ oluşturarak adeta tek vücut olan kadınları betimlemektedir. Birbirine kenetlenen kadınların gözleri seride ilk defa açılmıştır. Birleşerek tek vücut olmuş bu kadınlar her yöne doğru yönelttikleri bakışları ile farkındalıklarını gösterirler. Birleşen kadınlar artık kendi çocuklarını gözü kapalı feda eden ya da savaşta kaybettikleri kocalarının yasını çaresizlik içinde tutan kadınlar değildir. (*Resim 17*)

Resim 18:

Käthe Kollwitz,
Das Volk (Halk),
Tahta baskı, 1923, 36x30 cm,
MoMa, New York.

Halk ise, dayanışmanın ortaya çıkardığı yeni anne figürünün, etrafındaki acı ve umutsuzluk karşısındaki kararlılığını vurgular. Bir eliyle çocuğunu kendine bastırarak koruma atına alan annenin bakışları, hemen arkasında dişlerini sıkarak figürün ürkütücülüğünü ya da daha geri planda belli belirsiz sezilen portrelerdeki bezginlik ve teslimiyet halini savuşturan bir kararlılık sergiler. (*Resim 18*)



Sonuç Yerine

Kollwitz'in yedi baskıdan oluşan *Der Krieg* serisi I. Dünya Savaşı Almanya'sında cephe gerisinin ruh halini katı bir gerçeklikle ele alan ve birbirine bağlı bir anlatıyı kurarak devam ettiren işlemsel bir dizidir. Dizinin her bir baskısı ancak birbirleriyle tamamlandıklarında Kollwitz'in niyetini açığa çıkarır. Bu anlamda hepsi tek bir yapıt olarak ele alınmalıdır. Bununla beraber salt nesnel gerçekliğin yanında eleştirel bir tavır ve değişim gözetten bir sosyal farkındalığı da anlatıya dâhil ederek, sebepler ve çıkış yolları konusunda bir öneriler bütünü olarak okunabilir. İda Katherina Rigby "Savaş Deneyimi" başlıklı makalesinde Kollwitz'in serisi için: "*Feda etmenin vatansever coşkusundan, gerçeklerin görülmesi, umutsuzluk, hayal kırıklığı ve sonunda iyileşme ve yenilenmeye doğru takip eden bir deneyim...*"³⁸ diye yazar. Tahta baskının teknik kısıtlılığından dolayı serinin kathartik etkisi artmış, son kertede anlatının da hedeflediği arınma ve iyileşmeye psikik destek veren bir görsel dil ortaya çıkmıştır. Kollwitz'in içerik ve form arasında kurduğu bu güçlü ve dengeli bağ onun "virtüöz bir görsel retorikçi" olarak tanımlanmasına neden olacaktır.³⁹ Bu tekniğin göz ardı edilemeyecek bir diğer kazanımı ise, detaylardan arındırılarak yalın hale getirilen duygusal/sezgisel içeriğin doğrudanlığının seriyi sadece Alman halkının deneyimi olmaktan çıkararak evrensel bir

38 Rigby, 1993, 164.

39 Prelinger, 1992, 13.

hale getirmesidir. Beckmann ve Kollwitz'in dosyaları arasındaki en önemli farklardan birisi de burada ortaya çıkar. *Der Krieg* ve *Die Hölle* savaşın Alman toplumunda neden olduğu buhranı farklı paradigmalara yansıtılmalarında olduğu kadar kullandıkları anlatı diliyle de birbirinden ayrılır.

Kollwitz belirli bir zamanı ve mekânı imlemeyen daha bütüncül bir dünya görüşü içinden I. Dünya Savaşı ve etkilerine bakar. Beckmann ise bu anlamda anlatısını daha sınırlı bir coğrafya ve daha sınırlı bir zaman aralığı içine yerleştirir. Bununla birlikte Beckmann serinin neredeyse hepsinde kendini kompozisyon içine yerleştirir. Böylelikle hem anlatıcı hem de anlatılan bir figür olarak kendini somutlaştırır. Kollwitz ise doğrudan bir insani varoluş felaketi olarak savaş, kendi deneyiminden türeyen ve fakat onu aşan bir olgu olarak ele alır.

Beckmann savaş sonrası Almanya'daki toplumsal çöküş ile ilgileniyor ve Grotz, Dix gibi *kinizmi* eksenine alan bir anlatıyı benimsiyordu. Kollwitz ise tartışılmaz biçimde daha sert bir realiteyi daha keskin bir görsel dil kullanarak olanca katılığıyla tasvir eder. Bununla beraber Beckmann toplumsal yaşamdaki çürüme ve karamsarlığa, bireysel içe çekilmenin pesimizmi ve edilgenliği içinden bakar. Kollwitz ise neredeyse hiç kötümser olmayan, hatta zaman zaman determinist; yani yaşanan acıların bireyden bağımsız koşulların içinde türediğini savlayan bir tavır sergiler.

Beckmann'nın parçalara ayırarak kübik formlar halinde figürlerle birleştirdiği mekânsal düzenlemelere izin veren ve uzama açılan litografi tekniği karşısında; Kollwitz'in tahta baskısı, uzamsal derinliği olmayan, konuyu oluşturan esas figürlerin dışında mekânsal düzenlemeler gibi ayrıntıları barındırmayan ve doğrudan mesajını iletmeyi amaçlayan yalın bir dildir. Hem malzeme ve uygulaması hem de dildeki doğrudan tavır Kollwitz'e, dönemin propaganda afişlerinin kullandığı iletişimsel taktiği geri çevirme ve anti-propaganda yapma olanağı sunar. Bu anlamda Käthe Kollwitz'in kamusal farkındalık yaratarak sosyal değişim amaçlayan pedagojik bir yol izlediği söylenebilir. Beckmann ise Hristiyan ikonografisinden alınmış sahneleri kendi anlatısı için semantik bir alt metin haline getirdiğinde; yıpranmışlık ve çöküşten kurtuluş için ahlakı ve dini öğretiyi işaret eder. Son kertede her iki sanatçı da hem anlatının kurulumu ve aktarımı hem de anlatıyı biçimlendiren sosyal ve politik zemini farklı eşiklerden kavramış ve farklı biçimde ifade etmişlerdir.

Kollwitz, Goya ve Dix'in serilerinden devam eden bir eksenle savaşın kayıt altına alınmayan fakat kolektif bellekte derin izler bırakan etkilerini göstermiştir. Beckmann ise yine Dix ve Grotz ile ortaklaştığı anlatısını, kinizm ve ironi üzerinden kurarak, savaş sonrası toplumun içine düştüğü bunalım ve çöküşü keskin bir eleştirel dil ile topluma geri yansıtmıştır. Bununla beraber her iki dosya serisi de sanat tarihinde kalıcı izler bırakmış ve sanatsal anlatının tarihi dokümantasyon ve kültürel aktarım için muazzam gücünü onaylamışlardır.

KAYNAKÇA

- Bassie, A. (2008), *Expressionism (Art of Century)*, New York: Parkstone Press Int.
- Buenger, B. (1989), Max Beckmann's Ideologues: Some Forgotten Faces, *The Art Bulletin*, 71 (3), Sep., 453-479.
- Berksoy, F. (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Clark, J. (2009), *Graphic Modernism*, Chicago: The Art Institute of Chicago & Hudson Hill Press.
- Clark, T. (1997), *Art and Propaganda In The Twentieth Century*, New York: Harry N. Abrahams, Inc.
- Daşçı, S. (2008), *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*, İstanbul: Bağlam Yay.
- Deer, P. (2009), *Culture in Camouflage*, New York: Oxford University Press.
- Elger, D. (2002), *Expressionism, A Revolution in German Art*, Köln: Taschen.
- Frölich, P. (1994), *Rosa Luxemburg: Ideas in Action*, J. Hoornweg (Trs.), London: Pluto Press.
- Hobsbawm, E. (1996), *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1931 Aşırılıklar Çağı*, (Çev.: Y. Aloğan), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Holt, D. K. (2001), *The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts*, London: Bergin&Garvey.
- Kaes, A. - Jay, M. - Dimendberg, E. (1994), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press.
- Kajs, E. (2014), The Tools of War and Industry: The Erasure of the Family in Käthe Kollwitz's Der Krieg, *North Street Review*, 17, 21-33.
- Kurtuluş, B. (2015), Aşırılıklar Çağı'nın Mirası: Hobsbawm'in Tarih Anlayışı Çerçevesinde Savaşın Dönüşümü, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2), 6-31.
- Leger, F. (1990), *Correspondance de Guerre*, Paris: Cahiers du Musee National d'Art Moderne.
- Long, W. (2009), Ambivalence: Personal and Politics, *Of 'truths Impossible to Put in Words': Max Beckmann Contextualized*, Bern: Peter Lang Ag, 103-135.
- Michalski, S. (1994), *New Objectivity*, Cologne: Benedikt Taschen.

- Moorjani, A. (1986), Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics. *MLN*, 101(5), 1110-1134, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2905713 (Erişim Tarihi: 07/07/2017)
- Prelinger, E. (1992), *Käthe Kollwitz*, New Haven: National Gallery of Art & Yale University Press.
- Rigby, K. (1993), The War Experience, *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, New York: G.K. Hall & Co.
- Scheneede U.M. (2014), *The Avant-Garde and The War*, <http://www.goethe.de/ges/prj/nzv/par/en12354686.htm> (Erişim Tarihi: 29/11/2016)
- Schmied, W. (1978), Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, *The Weimar Republic*, London: Unwin Hyman Ltd.
- Sizeranne, R. (1919), *L'Art Pendant La Guerre, 1914-1918*, New York: Hachette.
- Sontag, S. (2004), *Başkalarının Acısına Bakmak*, (Çev.: O. Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tellini, U. L. (1997), Max Beckmann's "Tribute" to Rosa Luxemburg, *Woman's Art Journal*, 18 (2), Autumn-Winter 1998, 22-26 .
- Wollfradt, W. (1924), *Otto Dix*, Leipzig: Crockett Inc.

RESİMLER İÇİN KAYNAKÇA

- Resim 1:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=73077 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 2:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=69650 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 3:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/302/w500h420/CRI_118302.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 4:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/603/w500h420/CRI_129603.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 5:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/604/w500h420/CRI_129604.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 6:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/124/w500h420/CRI_169124.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 7:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/B-Encounters/artwork/122388> (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 8:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
<https://nyobserver.files.wordpress.com/2016/06/observer-2-max-beckmann-copy.jpg?quality=80&w=635>
(Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 9:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/597/w500h420/CRI_126597.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 10:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/580/w500h420/CRI_129580.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 11:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/605/w500h420/CRI_129605.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 12:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=69681 (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 13:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/919/w500h420/CRI_151919.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 14:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/341/w500h420/CRI_117341.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 15:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/429/w500h420/CRI_117429.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 16:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/205/w500h420/CRI_117205.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 17:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/343/w500h420/CRI_117343.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)
- Resim 18:** © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn
http://www.moma.org/collection_images/resized/920/w500h420/CRI_151920.jpg (Erişim Tarihi: 10/12/2016)

PROF. NEJAT DİYARBEKİRLİ’NİN HAYATI VE ESERLERİ

Doç. Dr. F. Nalan TÜRKMEN

Marmara Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Nejat Erol Diyarbakirli, bilindiği gibi Erken Devir Türk Sanatı’nın Türk akademik camiasına tanıtılması hususunda en etkili isimlerden biri olarak öncül bir rol üstlenmiştir. Orta ve İç Asya Türk sanatı ve kültürü bağlamında farkındalık yaratmış, bir bilinç kazandırma yolunda ciddi çalışmalarda bulunmuştur. Kendisinin bu döneme ilişkin yayınları daha sonraki çalışmalara ışık tutmuş, başvuru kaynağı olarak değer kazanmıştır.

Diyarbakirli, on sekizinci yüzyılın ortalarında Diyarbakır’dan Adapazarı’na intikal etmiş bir ailenin oğlu olarak 17 Haziran 1928 tarihinde doğmuş olup, annesi Sabiha Naime Hanım, babası Ahmet Bey ve erkek kardeşi Vedat Bey’dir. (Fot.1) Diyarbakirli, İlkokul eğitimini burada tamandıktan sonra, kendisine belirli bir hayat görüşü kazandırdığına inandığı İstanbul’da Anadolu yakasının önemli eğitim kurumlarından Saint Joseph Fransız Koleji’ne devam etmiştir. Akabinde şimdi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen Güzel Sanatlar Akademisi’ne girdi. Buradan 1954 yılında mezun oldu. Diyarbakirli eğitim hayatının paralelinde başarılı ve iddialı bir spor yaşamı ile dikkat çekmiştir. Basketbola olan ilgisi Saint Joseph Koleji’nde başlamış, daha sonra bu tutkusunu profesyonel olarak Fenerbahçe Spor Kulübü’nde sürdürmüştür. Hatta uzun bir süre bu kulübün basketbol takım kaptanlığını da üstlenmiştir. 1951 Paris Avrupa Şampiyonası, 1952 Helsinki Olimpiyatları gibi uluslararası önemli spor organizasyonlarında Türkiye adına mücadele etmiştir.¹ (Fot. 2)



Fotoğraf 1: Diyarbakirli ailesi. Adapazarı, 1932. (Diyarbakirli aile arşivi)

¹ Prof. Nejat Diyarbakirli’nin yaşamına dair ayrıntılı bilgi için bkz. G. Eralp Alışık, “Prof. Nejat Diyarbakirli’nin Hayatı”, *Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbakirli’ye Armağan*, (Ed.: Yaşar Çoruhlu-Nalan Türkmen-Nuri Seçgin-Anıl Yılmaz), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2006, s. 17-25.



Fotoğraf 2:
Fenerbahçe Basketbol
Takım kaptanı Nejat
Diyarbakırlı ve takım
arkadaşları 1951 Paris
Avrupa Basketbol
Şampiyonası.
(Diyarbakırlı aile arşivi).

Diyarbakırlı Akademi'den mezun olduktan sonra askerlik görevini 1955-1956 yıllarında Genelkurmay Başkanlığı Kara Kuvvetleri Komutanlığı Harekât Dairesi'nde yapmıştır. Askerliğin ardından akademik hayatının ilk adımını *Güzel Sanatlar Akademisi*'ne bağlı Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nde atmıştır. Bu Enstitü'nün kurucusu Türk resim tarihinin önemli simalarından *Zeki Faik İzer* (1905- 1988) olup, hocaları *Celal Esat Arseven* (1885-1971), *Rıfki Melül Meriç* (1901-1964), *Nurullah Berk* (1906-1982), *Behçet Ünsal* (1912-2006) ve *Kenan Özbel* (1904-1989) gibi zamanın değerli alimlerinden oluşmaktadır. (Fot. 3) Diyarbakırlı Hoca özellikle Celal Esat Arseven'i yaşamında ayrı bir yere koymuştur. Zira Hoca'yı erken devir Türk sanatına yönlendiren ve bu konuda ona ışık tutan Arseven'dir.

Diyarbakırlı'nın çalışma hayatında her zaman sitayişle bahsettiği bir diğer şahıs da sanata olan merakı ile tanınan *Dr. Nejat Eczacıbaşı* (1913-1993) olmuştur. Eczacıbaşı Türkiye Turizm Kurumu'nun başkanı olarak Diyarbakırlı'yı bu kuruma müdür olarak atamıştır. Eczacıbaşı'nın desteği ile Hoca, 1958 ve 1959 yıllarında Türk el sanatları çerçevesinde konferanslar, tanıtım sergileri, katalog yayımları yapmış, çeşitli inceleme ve araştırma gezileri tertip etmiş, bütün bu faaliyetlerin gerçekleştirildiği *El Sanatları ve Tasarım Merkezi* açmıştır.

Diyarbakırlı yurtiçinde olduğu kadar yurt dışında yaptığı çalışmalarla da uluslararası platformda adından sıkça söz ettirmiştir. 1960 yılında İsveç'te Upsala Üniversitesi'nde, 1962 ve 1963 yıllarında da Londra'da *School of Oriental & African Studies* Fakültesi'nde Orta ve İç Asya arkeolojisi ve el sanatları konusunda araştırmalarını sürdürmüştür.² Bu arada 27 Mayıs 1963 tarihinde Paris'te iki evladının Osman (Fot. 4) ve Selçuk Zeynep'in (Fot. 5) anneleri Devlet Sanatçısı piyanist *Ayşegül Sarıca* ile evlenmiştir. (Fot. 6)

2 G. Eralp Alışık, a.g.m., s.19.



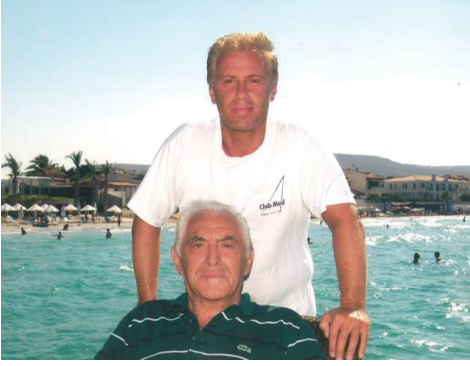
Fotoğraf 3: Türk Sanat Tarihi Enstitüsü. Masanın başında Celal Esat Arseven, sol tarafında baştan itibaren Zeki Faik İzer, Ramiz Bey, Kerim Silivri, Emin Barın, sağ tarafında Mualla Eyüpoğlu, Hilmi Ziya Ülken, Rıfki Melül Meriç, Zühtü Müridoğlu, arkada Rikkat Kunt, Nurullah Berk, Nejat Diyarbekirli, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Saim Bey. (Diyarbekirli aile arşivi).

Diyarbekirli'nin yurtiçinde gerçekleştirdiği önemli projelerden biri de Cumhuriyet'in 50. yıldönümü nedeniyle 1973 yılında İstanbul Aydınlar Ocağı'nın tertip ettiği, Burdur valisinin öncülüğünde Burdur Kültür Parkı'nda yapılan "Milli Abideler Zinciri" adlı projedir. İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim üyelerinden heykeltıraş Yavuz Görey (1912-1995) ile birlikte çalışarak, "Bozkurt, Mete Han ve Kültigin Yazıtı"nın heykelerini dikmişlerdir.³ Nejat Hoca ve Görey'in bir diğer ortak projesi de Ankara Türk Standartları Enstitüsü'nün önünde yer alan Yıldırım Bayezid heykelinin dikilmesine yönelik çalışmadır.⁴ Her iki proje de Türk tarihinin akışı çerçevesinde önemli şahsiyetler, olaylar ve destanlar bağlamında heykellerinin yapılıp, tanıtılmasını amaçlamaktadır.

Hoca'nın akademik yaşamının en etkili ve ses getiren faaliyetlerinin başında hiç kuşkusuz UNESCO'nun on yıllık bir zaman dilimini içeren "*İpek Yolu Projesi*" gel-

3 G. Eralp Alışık, a.g.m., s.23.

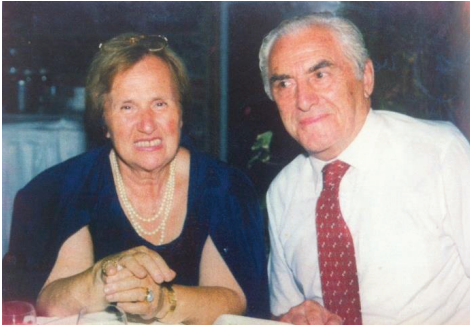
4 Anıl Yılmaz, "Prof. Nejat Diyarbekirli'nin Yayınları ve Bilimsel Faaliyetleri", **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbekirli'ye Armağan**, (Ed.: Yaşar Çoruhlu-Nalan Türkmen-Nuri Seçgin-Anıl Yılmaz), Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2006, s. 29.



Fotoğraf 4: Oğlu Osman Diyarbekirli ile birlikte. (Diyarbekirli aile arşivi).



Fotoğraf 5: Kızı Selçuk Zeynep ve torunu Selim ile birlikte. (Diyarbekirli aile arşivi).



Fotoğraf 6: Nejat Diyarbekirli ve eşi, Devlet sanatçısı Ayşegül Sarıca. (Diyarbekirli aile arşivi).

mektedir. 1987 yılından 1997 yılına kadar süren bu proje çerçevesinde, İpek Yolu bağlamında kara ve deniz yolları tarih, kültür ve arkeolojisi açısından irdelenmiş, oldukça geniş coğrafyalara ekspedisyenler düzenlenmiştir. Diyarbekirli Hoca bu esnada Dışişleri Bakanlığı tarafından Türkiye'nin daimî temsilcisi olarak görevlendirilmiştir. Kendisi bu etkinliklerin hemen hemen tümüne iştirak etmiş, hatta bu projeye yön verecek nitelikte bildirimler sunmuştur. Kendisi İpek Yolu Projesi'nin en aktif ve etkili akademisyeni olarak görev yapmıştır. Nitekim 1993 yılında Paris'te Unesco tarafından "Unesco Kültür Hizmet Madalyası"na layık görülmüştür. (Fot. 7).

Bütün bu aktif ve etkili faaliyetleri arasında, geleneksel Türk dokuma sanatının tanıtılması ve korunması hususunda gösterdiği titiz çalışmaları da unutmamak gerek. Önemli bir kültür mirasımız olarak Anadolu'nun eşsiz dokusunu yansıtan geleneksel halı sanatının orijinal kaynak dökümünü, zengin malzeme birikimini gözler önüne sermiştir. Türk halıcılığını tarihsel perspektifte inceleyerek, ilk başvuru kaynağı olarak nitelendirebileceğimiz makale boyutunda yazılar kaleme almıştır. Türk halıcılığının üretim ve uygulama aşamasındaki sorunlarını sık sık dile getirerek, geleneksel Türk el halıcılığında malzeme, renk, motif ve kompozisyon açısından yozlaşması ve makine halısına yenik düşmesi bağlamındaki çalışmalara imza atmıştır. Hoca, Türk halı sanatı ile adeta bütünleşmiş, halıcılığımızın dünya çapında kabul görmesinde etkin bir isim olmuştur. Uluslararası halı camiası, onun özgün halı araştırmalarına atıfta bulunmuştur. Bu bağlamda merkezi Londra'da bulunan dünya halıcılık teşkilatı ICOC (International Conference of

Oriental Carpets)'un yönetim kurulunda uzun yıllar Türkiye temsilcisi olarak görev almıştır. 1984 yılında "I. Milletlerarası Türk Halı Kongresi"ni, on yıl sonra 1994 yılında da "II. Milletlerarası Türk Halısı ve Orta Asya Halıcılığı" kongresini düzenleyerek, dokuma anlamında dünya çapında iki önemli kongreyi organize etmiştir. Her iki etkinliğe de konusunda uzman çok sayıda yerli ve yabancı bilim insanları katılmıştır. Ayrıca bu kongrelerin paralelinde yurt dışındaki müzelerden de Anadolu ve Orta Asya Türk dünyasına ait tarihi dokuma örneklerini getirterek, görkemli sergiler açılmasına vesile olmuştur.

Diyarbekirli Hoca, açıksözlü ve mütevazı kişiliği, enerjik ve tezcanlı ruhu, yeniliklere açık tutumu ve şahsına özgü üslubu ile dikkat çekmiştir. Hoca'nın, dostlarına olan düşkünlüğü, fedakar yaklaşımı, kadir bilir, vefalı bir dost oluşu, akademik camiada en bilinen özelliklerinin başında gelmektedir. Özellikle aynı ülküyü paylaştığı *Muharrem Ergin* (1923-1995) (Fot. 8), *Oktay Aslanapa* (1914-2013) (Fot. 9) ve *Faruk Sümer* (1924-1995) bu vefalı dostluğun en yakın tanıkları olmuşlardır. Türk dili, tarihi, sanatı ve kültürüne büyük katkıları olan ve bir döneme damgasını vuran bu gerçek bilim insanlarını saygı ve hürmetle anıyoruz. Bu yakın dostlarından merhum Muharrem Ergin'in üç yılda bir tertip ettiği ve Türkolojiye gönül vermiş yerli ve yabancı akademisyenlerin merakla beklediği "Milletlerarası Türkoloji Kongreleri"nin açılış ve kapanış konuşmalarını Diyarbekirli Hoca gerçekleştirmiştir. Orta Asya'ya gitmenin oldukça güç olduğu dönemlerde Hoca, adım adım dolaştığı stepleri, yeni veriler ışığında, zengin ve orijinal malzemelerle ilk kez bilim dünyasına tanıtmıştır.



Fotoğraf 7: İpek Yolu Projesi Başkanı *Doudou Diène*, Unesco Üstün Hizmet Madalyası'nı takdim ederken. Paris/1993. (Diyarbekirli aile arşivi).



Fotoğraf 8: Milletlerarası Türkoloji Kongrelerini tertip eden Prof. Dr. Muharrem Ergin ile birlikte. (Diyarbekirli aile arşivi).



Fotoğraf 9: Prof. Dr. Oktay Aslanapa ile birlikte. (Diyarbekirli aile arşivi).

Diyarbakirli'nin gerçek Türk milliyetçiliğine olan derin bağlılığı, idealist yurtsever kimliğini daima ön plana çıkartmasını sağlamıştır. Türklük bilincini ve milli kültür değerlerini, yeni nesillere aşılacak Hoca'nın en büyük arzusu olmuş, bu hususta azimle hareket etmiştir. Konuyla ilgili daima etkili ve istikrarlı bir politika güdümesinden yana tavır koymuştur. Özellikle Türk sanat ve kültür tarihinin ilk büyük vesikası olan Orhun Abideleri'ni tanıtmayı kendine vazife edinmiştir. Bu doğrultudan hareketle, kültürel bir bellek oluşturma hususunda olağanüstü çaba göstermiştir. Kendisi bu abidelerin, ata yadigarı olarak kıymetinin iyi bilinmesini sıklıkla vurgulamıştır ve en kısa zamanda restorasyon ve restitüsyonlarının yapılmasının şart olduğunu resmî her ortamda dile getirmiştir. (Fot. 10)

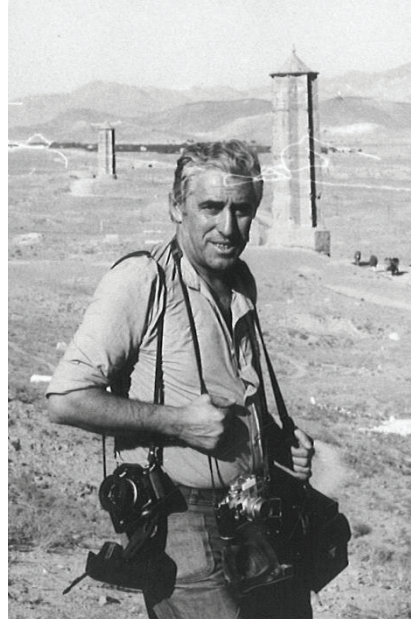
Diyarbakirli, Anadolu'dan Orta ve İç Asya'ya kadar uzanan çok geniş bir coğrafi saha içinde Türk sanatı, kültürü, tarihi ve etnografyası üzerine ulusal ve uluslararası nitelikte çok sayıda yayınlara imza atmıştır. Azerbaycan, Kırgızistan, Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan gibi Türk Cumhuriyetlerinde gerçekleştirdiği araştırmalar, Güney Sibirya'dan Moğolistan'ın batı mntıkalarına kadar yaptığı bilimsel geziler neticesinde paha biçilmez bir görsel arşiv oluşturmuştur. Henüz Orta Asya Türk Cumhuriyetleri'nin telaffuz edilmediği o dönemlerde, Türk sanat ve kültür birlikteliğini açık ve net bir şekilde ortaya koyan bu çalışmalara imza atmak, şüphesiz Diyarbakirli'nin dirençli ve mücadeleci kimliği ile bağlantılıdır. (Fot. 11)

16 Temmuz 2017 tarihinde son yolculuğuna uğurladığımız Diyarbakirli, ebedi istirahatgâhı olan Karacaahmet Mezarlığı'nda her zaman rahmetle andığı sevgili babası merhum Ahmet Diyarbakirli'nin yanına defnedilmiştir.

Sayın hocamız Prof. Nejat Diyarbakirli'yi, daima minnet ve şükranla anacağız. Mekanı cennet, ruhu şad olsun.



Fotoğraf 10: Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ve eşi Nazimiye Hanım ile birlikte Orhun Abideleri'ne ziyareti. Moğolistan/1995. (Diyarbakirli aile arşivi).



Fotoğraf 11: Orta Asya bozkırlarında katıldığı araştırma ve inceleme gezisinden bir görüntü. (Diyarbakirli aile arşivi).

YAYINLARI⁵

1963

“Artukoğulları’na ait olması muhtemel bir mezat taşı”, **Türk Sanat Araştırmaları ve İncelemeleri I**, İstanbul, s.3-10.

1964

“Halk sanatlarımızın değeri”, **Akademi**, S. 1, İstanbul, s. 29-33.

“Minyatürlerde Nuh’un Gemisi efsanesi”, **Akademi**, S. 2, İstanbul, s. 29-33.

1966

“Gemeinsame züge der in den verschieden erdteilen sich entwickelnden Türkischen Kunst”, **Cultura Turcica**, Vol. III, No. 2, Ankara, s. 232-256.

1967

“Artuklular’a ait tunç sfenks”, **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, İstanbul, 10-28.

1968

“Diyarbakır Müzesi’ndeki tunç sfenks”, **Türk Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayını, S. 66, Ankara, s. 367-373.

1969

“Türk sanatının kaynaklarına doğru”, **Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, C. II, İstanbul, s. 136-141.

1970

“Le Manifestations artistiques relatives a des croyances Altaïques chez les Seljoukides”, **XIII’e Conference International Permanente d’Etudes Altaïques (P.I.A.C.) Juin 25-30, Strasbourg**.

1971

“Vestiges de croyances Altaïques dans l’art Seldjoukide”, **Turcica**, Revue d’étude Turques , Tome III, editions Klincksieck, Paris, pp. 59-70.

1972

Hun Sanatı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

“Türk Sanatının büyük kaybı Celal Esad Arseven (1875-1971)”, **Türk Kültürü**, (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, S. 113, Ankara, s. 303-314.

1973

“Kazakistan’da bulunan Esik kurganı”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 50. Yıl Armağanı**, İstanbul, s. 291-319.

5 Prof. Nejat Diyarbekirli’nin yayın listesi Doç. Dr. Anıl Yılmaz’ın hazırladığı çalışmadan alınmıştır. (Anıl Yılmaz, “Prof. Nejat Diyarbekirli’nin Yayınları ve Bilimsel Faaliyetleri”, **Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbekirli’ye Armağan**, (Ed.: Yaşar Çoruhlu-Nalan Türkmen-Nuri Seçgin-Anıl Yılmaz), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2006, s. 27-31.

1974

“Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatı’nın çeşitli kıtalarda gelişen ortak nitelikleri”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi**, S. 4-5, İstanbul, s. 395-428.

1977

İslamiyetten Önce Türk Sanatı: Hunlar-Göktürkler-Uygurlar, Yaykur, Ankara.

1978

“New light on Pazyryk Carpet”, **Hali**, Vol. 1, No. 3, The International Journal of Oriental Carpets and Textiles, London, Autumn/Herbst, pp. 216-221.

1979

“Orhun’dan geliyorum”, **Türk Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, S. 198-199, Ankara, s. 321-384.

1980

“Türk El Sanatlarının Değeri – I”, **Milli Kültür**, C.2, S.3-4-5, Kültür Bakanlığı, Ankara, s.47-53.

1981

“Türk El Sanatlarının Değeri – II”, **Milli Kültür**, C.2, S.6-7-8, Kült. Bakanlığı, Ankara, s.49-56.

“Hunlarda milli kültür ve askeri teşkilat”, **Orkun**, S. 1, İstanbul, s. 21-22.

1982

“Türkler’de Abide mefhumu ve Türk tarihinin akışını canlandıran Burdur Abideleri”, **Türk Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, S. 235, Yıl XXI, Ankara, s. 803-822.

1983

“Türk Güzel Sanatları ile ilgili rapor”, **Milli Kültür, Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Yayın No. DPTO, 1920-OİKO, 300 V Yıllık Kalkınma Planı, Özel İhtisas Komisyonu Raporu**, Ankara, s. 305-328.

1984

“Pazırık Halısı”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 32, İstanbul, s. 1-8.

“The origin of the tradition or carpet weaving among Turkic peoples and the problem of the origin of the carpet found in Pazyryk in the Altai Region”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 32, İstanbul, s. 9-43.

“Türkler’de halıcılık”, **Türk Edebiyatı**, S. 132, İstanbul, s. 44-49.

“I. Milletlerarası Türk Halı Kongresine doğru”, **Sanat Çevresi**, Özel Sayı: 2, İstanbul, s. 4-8.

“Türk Halısı Vakfı mutlaka kurulmalıdır”, **Boğaziçi**, S. 29, İstanbul, s. 14-15.

“Neden Halı Kongresi?”, **Türk Edebiyatı**, S. 32, İstanbul, s. 13-14.

1987

“Türk Askeri mimarisinde gözetleme kuleleri” **Ars Turcica**, Akden des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst München vom 3, Bis 7, September 1979, III, Tafeln, München, pp. 201-208.

1988

“Milli Kültür Bakanlığı ve Türk Kültür Tarihi Müzesi kurulmalıdır”, **Türk Edebiyatı**, S. 173, İstanbul, s. 12-15.

“Turkish contributions to cultural and commercial life along Silk Road”, **The Significants of the Silk Roads in the History of Human Civilisations. Osaka-Japan , 24-26 October 1988, Integral Study of the Silk Roads: Roads of Dialogue, Independent Seminar**, Unesco, Osaka, pp. 171- 192.

1990

“Burial Structures, Yug ceremonies and Mourning themes among the Turks along Silk Road in the Middle Ages”, **Land routes of the Silk Roads and cultural exchanges between the East and West before the 10th century: (Desert Route Expedition International Seminar in Urumqi August 19-21)**, Unesco, Urumqi, pp. 449-466.

1992

“Türkler’de mezar yapısı ve defin merasimleri”, **Türk Kültürü Araştırmaları-Prof. Dr. Muharrem Ergin’e Armağan Sayısı**, 28/1-2, Ankara, s. 53-61.

“Turkish contributions to cultural and commercial life along Silk Road”, **Senri Ethnological Studies Significance of Silk Roads in the History of Human Civilizations** 32, UNESCO, Osaka, 171-192.

1993

“İslamiyet’ten Önce Türk Sanatı”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 1-64.

1994

“Türk Kültürünün Beşiği: Orhun (1)”, **Tarih ve Medeniyet**, S. 3, İstanbul, s. 49-57.

“Türk Kültürünün Beşiği: Orhun (2)”, **Tarih ve Medeniyet**, S. 4, İstanbul, s. 50-54.

1999

“İslam öncesi Türk ve Çin mezar anlayışı arasındaki bağlantılar”, **Uluslararası Üçüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 25-29 Eylül 1993 Ankara**, (Atatürk Kültür Merkezi Yayınları), C. 2, Ankara, s. 792-805.

“The Origins of Cultural Relations between the Chinese and the Turks”, **The Symposium on Oriental Aesthetics and Arts (December 2-4 1998-National museum of History)**, Taipei-Taiwan, pp. 57-83.

2002

“Eski Türklerde Kültür ve Sanat”, **Türkler**, (Yeni Türkiye Yayınları), C. III, Ankara, s. 827-894.

“Bilge Kağan hazineleri ve TİKA’nın inanılmaz şovu”, **Sanat Çevresi**, S. 280, İstanbul, s. 16-24.

2003

“TİKA ne işe yarar? / Moğolistan’da Orhun Abideleri ile ilgili araştırmalarda son durum”, **Tarih ve Düşünce**, S. 2, İstanbul , s. 32-41.

2009

“Doğu Türkistan Uygur Eli Seyahat Notları”, **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi (Prof.Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı)**, S.183, İstanbul, s. 87-99.

**PROF. NEJAT DİYARBEKİRLİ:
BİR “HAREKET” VE DÜŞÜNCE ADAMI
(17.06.1928 - 13.07.2017)**

Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü

Soyunun, Ziya Gökalp ile aynı topraklardan kaynaklanmasından mıdır bilinmez, Prof. Nejat Diyarbakirli tıpkı bizim gibi en eski Türk sanat ve medeniyetlerine hayran, bunun romantizmini yaşayan ve Türklerin erken devri ile ilgili Sanat Tarihi araştırmalarının akademik ortamda tutunmasını sağlamaya çalışan biri idi.¹ Onun öğrencileri olan bizler, hocamızın bize bıraktığı mirası geliştirmeye ve bilim insanlarının çalışacağı ayrı bir ana bilim dalı seviyesine getirmeye çalıştık.

Prof. Nejat Diyarbakirli (*Resim 1-6*), neden Türk Sanatı ve Kültürünün en erken dönemlerine, kendi deyimiyle “tarihin sisl devirlerine” merak sardı? Şimdi geriye bakıp bunu analiz etmeye çalışırken, onun **Fransız St Josef Fransız Koleji**'ne devam eden genç halini hayal ediyorum. Bence o bir Türk lisesinden yetişseydi, ihtimalen, bu düşünceye sahip olmayacaktı. Fransız anlayışının hakim olduğu bu okul ortamında, Fransızların bilim alanına bakış tarzı, erken medeniyetlere romantik yaklaşımları ve Türkiye'ye nispetle özgürlükçü anlayışları, onun İslamiyetin gelişinden önceki Türkleri merak etmesi için gerekli ortamı hazırlamış olarak kabul edilebilir. Normalde o dönemlerin Türkiye'sinin toplumsal ortamında Türk İslam Dönemi yüceltmeye çalışılırken ve “Türk-İslam Sentezi” gibi birtakım düşünceler ortaya atılırken; kimileri de Rus veya Amerika etkisiyle birtakım yabancı ideolojilere kapılmış olarak kendilerini ifade etmeye çalışırken, böyle bir yönelmeyi, ancak bu etkilere kısmen uzak bir ortam sağlayabilirdi.

Bununla birlikte, Nejat Diyarbakirli'nin fikrî yapısını etkileyen temel ögenin Türk Kurtuluş Savaşı'na liderlik eden ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurucusu **Mustafa Kemal Atatürk** olduğu da anlaşılmalıdır. Nejat Hoca, Atatürk ve Cumhuriyet'e, Cumhuriyet'in değerlerine bağlı bir insandı. Atatürk dönemindeki tartışmaların, bilimsel yönelimlerin ve cumhuriyet düşüncesinin değerinin farkındaydı. Atatürk döneminde tartışılan “Güneş Dil Teorisi” gibi teoriler, Anadolu'nun 1071'den çok önce, en eski Türk yurtlarından olduğu ve Türklerin Orta ve İç Asya'daki ata yurtları gibi konular, onun da

1 Değerli hocam için meslektaşlarımla birlikte emekli olduktan sonra hazırladığımız Armağan kitabında hoca ile ilgili kimi materyale ve onun için yazılanlara ulaşılabilir: Yaşar Çoruhlu-Nalân Türkmen-Nuri Seçgin-Anıl Yılmaz (Editörler), **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbakirli'ye Armağan**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2006.

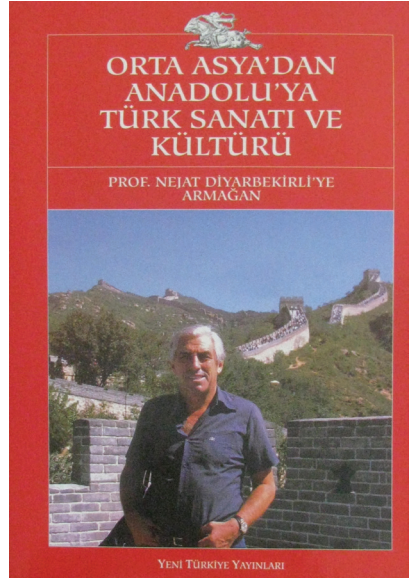
gündemindeydi ve bunlar, akademisyen olacağı sonraki zamanlar için kendisine ilham kaynağı oluşturuyordu.

Yaşam tarzı, orta öğrenim eğitim ortamı ile bir çelişki gibi görünse de kendi evinde bir taraftan Fransız kültürünün etkisi hissedilirken, bir yandan da hocanın milliyetçi-ülkücü camiaya yakınlık duyması, o dönemin entellektüelleri arasında dünyadaki esir Türklerin davalarının desteklenmesi, Orta Asya'nın eski devirleri vb konuların; ideolojik de olsa birtakım konuların konuşulması, yine çalışma alanını seçmesi konusunda etkili olmuştur denebilir.

Öte yandan, Hoca için hazırladığımız *Armağan Kitabı*'nda, Eralp Alışık, herhalde hocadan aldığı bilgiye dayanarak; “*İki yıl boyunca ressam ve mütefekkir Nurullah Berk'in atölyesindeki resim çalışmalarına da devam eden Diyarbakirli, Celâl Esad Arseven'in ısrarı ile Türk Sanatı'nın erken dönem kaynakları ve çıkış noktalarına, başka bir ifade ile 'İslamiyet'ten Önce Türk Sanatı' üzerindeki çalışmalara yöneldi.*” diyerek hocayı bu alana iten son nedenin ve kişinin Türk Sanat Tarihi çalışmalarının bir anlamda “babası” sayılabilecek Celâl Esad Arseven olduğunu ileri sürmektedir.²

NejatHocaşahsıma birara “masonluğa” davet edildiğini söylemiş; ancak katıldığı ilk toplantıda gördüklerinden sonra, bir daha asla o cemiyetin yanına yaklaşmamıştır: Hoca (kendi ifadesiyle) “*Bana, 'şimdi gözlerini açtığımızda burada gördüğün herkesi kardeşin kabul edecek misin?' diye sordular. Ben de 'evet' dedim. Sonra gözlerimi açtuklarında bir de baktım ki ne göreyim? Bütün 'Türk düşmanları' orada. Oradan ayrıldım, bir daha da toplantılarına hiç gitmedim.*” demişti.

Hoca, “ülkücü” (Türk milliyetçisi) olduğunu her vesileyle övünçle söylerdi, ama gerektiğinde camiasını eleştirmesini ve kendisiyle latife etmesini de bilirdi. Bana en çok söylediği sözlerden biri de “*Yaşar'cığim yıllarca 'Komünistler Moskova'ya, Kömünistler Moskova'ya' dedik; onlar Paris'e gitti, biz Moskova'ya gittik.*” sözleri idi.

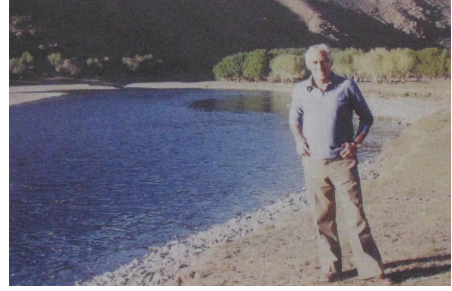


Resim 1: Prof.Nejat Diyarbakirli'ye Armağan Kitabı'nın kapağı ve Diyarbakirli'yi 1988'de Çin Seddi'nde gösteren kapak fotoğrafı.

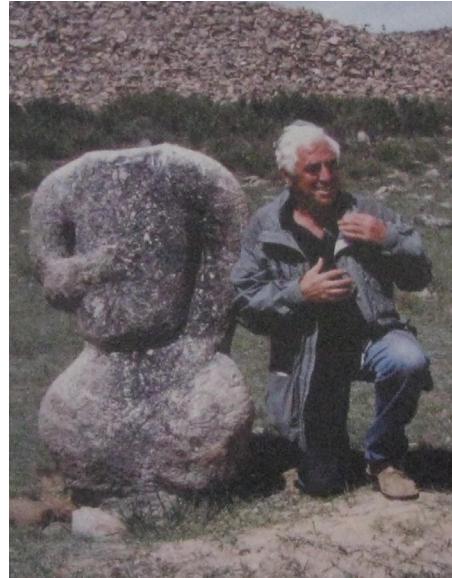
2 C. Eralp alışık, “Prof. Nejat Diyarbakirli'nin Hayatı”, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbakirli'ye Armağan* (Editörler: Yaşar Çoruhlu-Nalân Türkmen-Nuri Seçgin-Anıl Yılmaz), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2006, s.18.

Sonunda, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını alan eski Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (kuruluşu *Sanayi-i Nefise Mektebi*, 1883) özellikle Türk Sanatı ile ilgili derslere devam ederek ve aynı zamanda çini-keramik-minyatür çalışmalarıyla da kendisini yetiştiren Diyarbekirli hocam (1954), Türkiye'nin en eski Enstitüsü olan, birkaç dönem benim de müdürlüğünü yaptığım, bugünkü adıyla "*Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi*"nde çalışmaya başladıktan sonra (1956, eski adı *Türk Sanat Tarihi Enstitüsü*) yoluna sanatçı olarak değil Sanat Tarihçisi olarak ve İslam Öncesi Orta Asya Türk sanatları alanında çalışan bir araştırmacı olarak devam etmeye karar verdi.

Hoca, lisans öğrencisi olduğu dönemlerde birçok önemli hocadan ders almıştı. Bu hocalar arasında özellikle *Celal Esad Arseven, Rifki Melül Meriç, Oktay Aslanapa, Kurt Erdmann, Kenan Özbel, Süheyl Ünver, Nurullah Berk* gibi hocalar, hem Nejat Diyarbekirli'nin yetişmesine ve hem de sonraki Türk Sanatı çalışmalarına da yön veren hocalar olarak tarihe geçti. Çeşitli yabancı araştırmacılar ve hocalar ile birlikte de çalışmış veya onların var olduğu ortamlarda bulunmuştu. Bunlar arasında *Prof. Dr. Richard Ettinghausen*, ünlü Orta Asya araştırmacısı *Karl Jettmar*, *Prof. David S. Rice*, *Prof. Carl Lamm* gibi hocalar ile *M. P. Gryaznov*, *E. Nowgorodowa* gibi araştırmacılar da vardı. Söz konusu araştırmacılar ve özellikle üniversiteden kendi hocaları, Diyarbekirli'nin Türk Sanatı alanına eğilimini pekiştirdikleri gibi Teorik bilim anlayışı ile sanat uygulamalarını aynı oranda öğrenmesini ve bilim anlayışında kullanmasını da sağladılar. Sanat Tarihi alanında Türkiye'de en çok kullanılan Alman-Avusturya ekolünü de Kurt Erdmann, Oktay Aslanapa gibi araştırmacılardan öğrendi; Sanat Tarihi çalışmalarında da bu anlayış ve daha serbest ve estetik bir anlayış sunan Fransız ekolünün etkisi yansıdı.³ Diyarbekirli Hoca, hayatı boyunca kendisini yetiştiren



Resim 2: Nejat Diyarbekirli, Moğolistan'da nehre girmeden önce Orhun Nehri kıyısında.



Resim 3: Moğolistan, Karakorum yakınında bir Hun kurganı önünde Göktürk heykeli yanında poz veren Prof. Nejat Diyarbekirli.

3 Oktay Aslanapa, kendisinin de bağlı bulunduğu bu Sanat Tarihi ekolünün Türkiye'deki

hocalarını hep saygıyla ve minnetle andı. O dönemden kalma benim de İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda eğitim gördüğüm sıralarda (1981-85) hocam olan Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın (1914-2013) vefatı ona hem geriye kalan son hocasını hem de çok sevdiği bir dostunu kaybettirmişti.

Diyarbakirli; her ne kadar akademik anlayışların etkisinde kalsa da Orta ve İç Asya'ya duyduğu özlem, istek, eski Türk medeniyetine büyük hayranlık ve bu bakış açısının getirdiği romantik bir anlayışla yoluna devam etti. Bununla birlikte onun anlayışının salt romantik olduğunu da söyleyemeyiz. Gerekliğinde her şeye eleştiri getirmesini bilen gerçekçi bir akademisyendi aynı zamanda. Bir yandan Avrupalı ve Rus araştırmacıların aksine İç Asya ve Orta Asya'da kazılarla ortaya çıkan malzemenin büyük çoğunluğunun Türk olduğunu ileri sürerken, öte yandan bazen bıkkınlıkla İç Asya inceleme gezilerinden bahisle: *"Yaşar'cığım kilometrelerce gidiyorsun, gidiyorsun, hiç bir şey yok..."* diye sitemlerini dile getiriyordu.

Hocanın gerektiğinde sakınmadan eleştiren tarzı, meslek hayatının tüm zamanlarında yer yer kendini göstermiştir. Örneğin emekli olduktan sonraki zamanlarda TİKA'nın (Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı) derlediği bir Türk ekibinin, prestij projesi olarak 2000'li yıllarda Moğol bilim insanları ile ortaklaşa gerçekleştirdikleri Moğolistan, Koşo Tsaydam'da bulunan "Bilge Kağan" mimari düzenlemesinin kazılarını, yetersiz araştırmacı kadrosu nedeniyle çok eleştiriyor, burada elde edilen ve "Bilge Kağan'ın hazinesi" olarak anılan hazinenin Bile Kağan'a ait olamayacak kadar fakir olduğunu ve



▲ Resim 4: Prof. Nejat Diyarbakirli, Kültigin kitabesi önünde.

▼ Resim 5: Prof. Nejat Diyarbakirli'nin "Orhun'dan Geliyorum" başlıklı seyahat yazısına koyduğu kalıntıların arasında çekilmiş eski fotoğraflarından biri.



temsilcileri üzerine bir de kitap yazmıştı: Oktay Aslanapa, **Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar-Österreichische Kunsthistoriker Und Künstler in Der Türkei**, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık, İstanbul 1993.

daha sonra bir “bey”in hükümdara hediyesi olduğunu düşünüyor ve TİKA'nın kazısına katılan elemanların “*Bilge Kağan'ın hazineleri bulundu.*” şeklinde şov yaptıklarını söylüyordu.⁴ Hoca yıllar boyunca bu konu üzerinde çaba gösteren, Orta Asya Türk sanatının başlıca araştırmacısı olduğunu düşündüğü kendisinin, bu çalışmalara davet edilmemesine -haklı olarak- çok içerlemişti. Hocadan sonra, Türkiye üniversitelerinde Erken Devir Türk Sanatı ve Arkeolojisi (İslam Öncesi Devirler) hakkında yetişmiş tek uzman olmama rağmen, onun öğrencisi olan bendeniz de doğrudan alanım olmasına rağmen hiç bir zaman TİKA'nın Moğolistan'da Moğolistan bilim insanları ile ortak olarak gerçekleştirdiği bu çalışmalarına davet edilmedim. Bu hususla ilgili olarak TİKA müdürlüğüne gönderdiğim mektuplara cevap bile verilmedi. O dönemin TİKA idarecileri Tarih, Sanat Tarihi, Arkeoloji gibi alanlarının farkını bile bilmiyor ve herkesi Tarihçi olarak nitelendiriyorlardı. O yüzden de organizasyonun koordinatörlüğünü daha çok siyasi tarih alanında çalışan bilim insanlarına vermişlerdi.



Resim 6: Nejat Diyarbekirli, Doğu Türkistan'da Tanrı Dağları'ndaki yaylada bir Kazak ailesi ile birlikte.

TİKA'nın söz konusu çalışmalarına, o vakte kadar, Orta ve İç Asya Asya Türk Sanatı ve Arkeolojisiyle hiç ilgilenmemiş bilim insanları davet edildi ve bu nedenle bir takım kazı ve araştırmalar daha çok Moğol bilim insanlarının inisiyatifi ile yürüdü. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti ne yazık ki, daha çok, sponsor konumunda kaldı. Türkiye'de, aslında doğrudan bu alanda çalışmadığı halde, herkes, alacakları harcırah ve ödenekleri düşünerek bu kazı projesinde yer almaya -tabiri caizse- can attı.

4 Nejat Diyarbekirli, “Bilge Kağan Hazineleri ve TİKA'nın İnanılmaz Şovu”, **Sanat Çevresi**, S. 280, İstanbul 2002, s. 16-24. ; Nejat Diyarbekirli, “TİKA Ne İşe Yarar? / Moğolistan'da Orhun Abideleri İle İlgili araştırmalarda Son Durum”, **Tarih ve Düşünce**, S. 2, İstanbul 2003, s.32-41.

Hoca'nın, 1972 yılında yayınladığı "Hun Sanatı" adlı kitabı daha önce sözünü ettiğim konulara onun duyduğu büyük heyecanın sonucu ortaya çıkmıştı.⁵ (*Resim 7*) Bugün daha çok popüler anlayışla kaleme alınmış olarak yorumlayabileceğimiz bu kitap, o dönemde kuvvetli bir etkiye sebep oldu. Dünya ve Türk Sanat Tarihi araştırmacılığında ilk defa "Hun Sanatı" başlığı ile bir kitap yayınlanıyordu. İçeriği ne olursa olsun sırf bu açıdan bile önemli bir kitaptı. Bu kitap benim için de bir dönüm noktası olmuştu. Kitaptan ilk haberim olduğu zamanlarda İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde lisans öğrencisiydim. (1981-1985) Kitabı görüp okuduktan sonra ben de büyük bir heyecana kapıldım ve Orta Asya'nın İslamiyet'in ortaya çıkışından önceki Türk sanatları üzerine çalışmaya karar verdim. Rahmetli hocamı o vakitler şahsen tanımıyordum bile! Daha sonra hocamın bulunduğu üniversiteye ve bölüme Yüksek Lisans yapmak için gittim. O dönemde Mimar Sinan Üniversitesi kurulalı pek fazla olmamıştı. (Güzel Sanatlar Akademisi 1982 yılında Üniversiteye dönüştürülmüştü.) Sanat Tarihi Bölümü de yeni teşekkül etmişti ve Eski Meclis Binası ile bir köşkün birleşiminden oluşan Fındıklı sahilindeki binada bulunuyordu.

O zamanlar söz konusu üniversitenin yönetici ve öğretim üyelerinin ve içinde yer aldığı Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerinin, Nejat Diyarbakirli hocaya bakışı da çok enteresandı. Hoca ve yaptıkları yahut yapmak istedikleri çoğu kere görmezden geliniyor ve dolaylı yol ve yöntemlerle engellemek için her şey yapıyordu. Nitekim Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nün Yüksek Lisans Programı'nı kazandığımızda hocadan ders almak istediğimizde "hocanın dersleri kapalı, dersi yok" demişlerdi, oysa sonradan öğrendik ki böyle bir durum söz konusu değildi. Mimar Sinan mensuplarının Erken Türk Devirlerine bu soğuk bakışı ve olumsuz tavrı hoca bölümden emekli olup ayrıldıktan sonra da devam etti.

Söylenenlerden dolayı, "hoca yok herhalde" diyerek danışman olarak Mustafa Cezar'ı seçtim. Kendisinin "Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık" adlı bir kitabı olduğundan onunla Orta Asya çalışabileceğimi ummuştum. Ancak Mustafa Cezar, bu konunun onun ihtisas alanı olmadığını söyledi ve bu konuda bana tez çalıştıramayacağını ifade etti.

Bu arada Nejat Diyarbakirli hocamla tanıştım, söylenenin aksine hocamın hiç bir yere gitmediğini görevinin başında olduğunu öğrenince dilekçe vererek danışmanımı değiştirdim ve nihayet sevgili hocamla birlikte çalışmaya başladım; daha sonra 1986 yılında da kıymetli hocamın ilk asistanı ve konusu itibarıyla yegane takipçisi ben oldum.

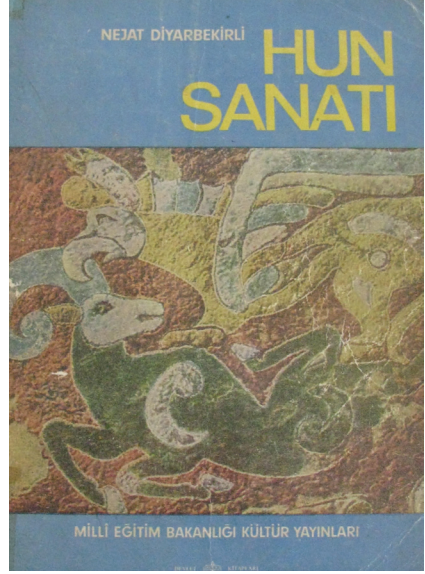
Belirttiğimiz gibi Mimar Sinan Üniversitesi'nin bir kısım öğretim üyeleri, bakış açısından ve Türkçü yaklaşımından dolayı Prof. Nejat. Diyarbakirli'ye pek sıcak bakmıyordu. Dönemin bölüm başkanlarından (Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nün ilk başkanı) Mustafa Cezar da Hocadan pek hazzetmeyenlerdendi. Hocayı eleştiren ve kitabının bilimsel eksikliklerinden uzun uzun dem vuran "*Hun Sanatı*

5 Nejat Diyarbakirli, **Hun Sanatı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1972.

Üzerine” diye bir kitap bile kaleme almıştı. Kitap eleştirisi sınırlarını aşan mahiyette bir çalışma idi. Hoca bu sataşmaya cevap vermeye tenezzül etmedi ancak onun yerine o zamanlar hayatta olan Bahaeddin Ögel bir küçük yazı (broşür) kaleme aldı. Yazının başlığı çok sertti: “*Mustafa Cezar’a İhtar.*”⁶

Hoca'nın hayatı hep bu mücadeleler içinde geçti. Bu yüzden kalbinde oluşan kırgınlığından dolayı, cenazesinin Devlet Töreni için, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne getirilmesini onun istemediğini tahmin ediyorum. Hocamı o gün Moda Camii'nden hak ettiği biçimde tabutunun üstüne serilen Türk bayrağı ile uğurladık.

Nejat Hoca'nın yakın arkadaşlarından, benim de şahsen tanıdığım değerli bilim insanı Dr. Aykut Kazancıgil, kendisinden Hocanın Armağan Kitabı için istediğimiz “Önsöz” yazısında, hocanın o yıllarda nasıl bir baskı altında kaldığını dehşet verici şu ifadelerle anlatıyor: “*Orta Asya ve Türk Devletlerinin varlığından bahsetmek o yıllarda faşist bir eylemdi, bugün çok tabii gelen, hükümetler ve kişiler düzeyinde gerçekleşen o ilişkiler, o zamanlarda kabul edilemeyecek bir saçmalık, olmayan bir şeyi müdafaa etmek sayılıyordu. İşte Nejat bu 'saçmalığı' yapmıştı. Böylece Güzel Sanatlar Akademisi'nin belirli çevreleri profesörlüğe terfi etmek isteyen genç doçentleri hakkında şaşırarak, gerçek dışı sertlikte hücum başlatacaktı. Hun Sanatı kitabının ve Nejat'ın niteliği hakkında inanılmaz raporlar yazıldı, laflar söylendi, gazetelerde makaleler; dergilerde incelemeler yayınlandı. Bu arada Türk Sanatı bölümünün bütünü ile ortadan kaldırılmasına kadar giden garip uygulamalar da oldu. Her ne kadar bunlar onların istedikleri gibi sonuçlanmadı ise de, olaylar gazete manşetlerini işgal etmişti. Bu cadı kazanının hikayesi ilerideki sayfalarda anlatılmıştır, ancak kabul etmek gerekir ki böyle bir hücumu direnmek zordur. Zannederseniz uzun yıllar süren başarılı sporculuk hayatı ona gerekli bu direnci sağlamıştır. 7-8 sene süren ve çok önemli bilim adamlarının taraf olduğu tartışmalardan sonra mücadeleyi kazandı ve 1978 yılında profesörlüğe terfi etti, düşmanları son günlere kadar inanılmaz bir gayretle çalışmışlardır. Ama sonuç onların hüsranı, Nejat'ın başarısı, öğrencileri, yaptıkları ve çalışmalarına vesile oldu.”⁷*



Resim 7: Prof. Nejat Diyarbekirli'nin Hun Sanatı adlı kitabının ön kapağı.

6 Bahaeddin Ögel, **Mustafa Cezar'a İhtar**, Güryay Matbaacılık, İstanbul 1977.

7 Aykut Kazancıgil, “Önsöz”, **Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatı ve Kültürü-Prof. Nejat Diyarbekirli'ye Armağan**, Yeni Türkiye Yayınevi, Ankara 2006, s. 15.

Prof. Nejat Diyarbakirli hoca akademik olarak çok fazla yayın yapmaya fırsat bulamadı ancak yaptığı her yayımla, birtakım yeni iddialarda bulunduğu ve hipotezler ortaya attığı için çalışmalarından hep söz edildi. Yazdıklarının yankısı oldu. Yukarıda sözünü ettiğimiz Hun Sanatı kitabı içeriğiyle de etkili olan çalışmalardan biriydi. Hoca burada daha önce hep “İskit Sanatı” içerisinde ele alınan kazı materyali ve sanat eserlerinin Hunlara ait olduğunu ileri sürdü. Her ne kadar daha çok Rudenko’nun kazı ve çalışmalarına dayanıyordusa da kitap o dönemdeki Hun sanat ve kazı materyalini Türkiye’ye ve Türkçe’ye aktarmak açısından da önemli idi. Türkiye’de bu alanlarda üzerinde tartışılacak malzeme o dönemlerde daha da fazla kısır durumda idi. İnsanlar eski Türkler hakkında konuşuyor, tartışıyor ama ciddi bir malzemeye sahip olamadıkları için söylenenler hep hamasi kalıyordu. Nejat Diyarbakirli hoca bu kitabıyla ilk kez nesnel olarak Türklerin pagan dönemlerine ait Türk sanatı malzemesi yığınının varlığını akademik çevreye aktarmış oldu. Gerçi bu dönemde önemli bir araştırmacı olan Dr. Emel Esin’in çalışmaları da vardı; ancak E. Esin akademik camia içine sadece sempozyumlar dolayısıyla dahil oluyordu. Oysa hoca zaten bu akademik topluluğun içindeydi ve o yüzden yaptıkları veya yazdıkları da özellikle alanın kurumsallaşması yönünde etkili oluyordu.

Hoca’nın bahsedilen kitabından önce yayınladığı “Türk Sanatı’nın Kaynaklarına Doğru” adlı makalesi esasında Hun Sanatı kitabının temelini teşkil eden oldukça uzun bir yazıydı.⁸ Bu makalede hocanın anlayışı hem başlığa hem de içeriğe yansımıştı; “*Türk Sanatı Tarihinin kökenlerini araştırmak*” ve bu kökenlerin etkilerinin Türk İslâm dönemine kadar geldiğini örnekleriyle ortaya koymak.

Nejat Diyarbakirli, makalelerinde, Türk Sanatı’nın “çeşitli kıtalarda gelişen Orta yönlere” de dikkat çekerken, “Altay-Selçuklu sanatı” bağlarına, Türklerin “İpek Yolu” sanat ve kültürüne katkılarında ve çeşitli Sanat Tarihi konularında Türk halklarının yeri ve önemine dikkat çekiyor ve Türklerin özellikle de Tunç Devirlerinden sonra Avrasya’nın sanat ve arkeolojisinde önemli payı olduğunu ve yabancı uluslara mal edilen pek çok önemli sanat/kültür merkezinin ve sanat eserinin Türk Sanatı’nın malı olduğunu -haklı olarak- ileri sürüyordu.⁹ Hoca’nın, çeşitli yazılarını kaleme alırken onun Sanat Tarihi’ndeki bilimsel yöntem veya bakış açısının bir yönüyle, yakın dostu olan Prof. Dr. Oktay Aslanapa’dan etkilenmiş olduğunu anlamak da zor olmamaktadır. O da

8 Nejat Diyarbakirli, “Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru”, **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, C. II, İstanbul 1969, s. 136-141.

9 Nejat Diyarbakirli, “Vestiges de Croyances Altaïques dans l’art Seldjoukide”, **Turcica, Revue d’etudes Turques**, C.III, Etudes Klincksieck, Paris 1971, s.59-70 ; Aynı Yazar, “Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatı’nın Çeşitli Kıtalarda Gelişen Ortak Nitelikleri”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, S.4-5, İstanbul, 1974, s.395-428; Aynı Yazar, “New Light on Pazyryk Carpet”, **Hali, The International Journal of Oriental Carpets and Textiles**, C.1, No . 3, London, 1978, s.216-221; Aynı Yazar, “Turkish Contributions to Cultural and Commercial Life Along Silk Road”, **The Significants of the Silk Roads in the History of Human Civilisations. Osaka-Japan, 24-26 October 1988, İntegral Study of the Silk Roads: Roads of Dialogue, Independent Seminar**, UNESCO, Osaka 1988, s.171-192 : vb.

Aslanapa gibi Türk Sanatını birbirlerini oluşturan ve birbirleriyle bağlantılı sanat dönem ve devreleri halinde düşünüyör ve öyle de ele alıyordu.

Hoca'nın, Fenerbahçe Basketbol Takımı ve Basketbol Milli Takımı'ndaki yıllarından kalan sporcu kişiliği, onu gerektiğinde kavgacı, mücadeleci ve hırslı yaptı, bu yüzden ve aynı zamanda ekonomik gücünün ve toplumsal nüfuzunun da yerinde olmasından dolayı kendisine yapılan her türlü saldırıya karşı kendisini korumasını da bildi. Belki onun sürekli Orta Asya'ya inceleme gezileri yapması isteğini de bu yapısı sağladı. O, Sovyetler Birliği'nin henüz dağılmamış olduğu zor dönemlerde eski Sovyet ülkeleri olan bugünkü Türk Cumhuriyetleri ve Moğolistan'a gidebilen nadir kişilerden idi. Hoca, araştırma metodu olarak kütüphane çalışmaları yanında alanda çalışmanın da büyük önemine inanırdı. Bu yüzden binbir güçlük ve engele rağmen Türklerin varlık gösterdiği Avrasya ülkelerine sıklıkla gitmeye çalışırdı. Bütün gittiği ülkelerden derlediği büyük bir kütüphanesi, slayt ve gazete koleksiyonu vardı.

Hoca sürekli "hareket" halindeydi onu bir yıl Japon prensi ile resim çekirmiş halde görüyorken, bir başka yıl Çin Seddi'nde gururla poz vermiş halde buluyor ve UNESCO'nun düzenlediği İpek Yolu çalışmalarında Türkiye Temsilcisi olarak da görevliyordunuz. Bütün yaptıklarına heyecanlı yapısı da eşlik ediyordu. UNESCO İpek Yolu toplantılarından birinde heyet başkanı diplomat **Dou-dou Dién**'in teşvikiyle Doğu Türkistan'da Uygur Türklerine "özgürlük-biz kardeşiz" nutukları atmaya kalktığında akşam yemeğinde zehirlenmesi herhalde tesadüf değildi. Hoca kaleme aldığı ve Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi'nin benim derlediğim Oktay Aslanapa Özel Sayı'sında yayınlanan "seyahat notları"nda bu konudan şöyle bahsediyor: "*Bu konuşmanın üzerine ben de Milletlerarası İpek Yolu Heyetini teşkil eden 70 ülkenin temsilcilerinin huzurunda Turfan'ın lokantalarından birinde Çinli yerel temsilcilerin konuşmalarının ardından UNESCO adına söz alarak, Türkiye Türkçesi ile bir konuşma yapmış ve konuşmamda Türkiye Cumhuriyeti ile tüm Türk soylu toplulukların en derin sevgi ve hasretini, Uygur Türklerine sunmuş, kan, din ve dil birliğine vurgu yaparak, Türklerin yüzyıllar boyunca "İpek Yolu"na verdiği hizmetleri kısaca anlatmış ve huzurda bulunan Uygur Türklerinin büyük ilgisini çekmiştim. Daha sonra masama dönüp yemeğimi yedikten hemen sonra sofradan kalkarken başımın döndüğünü yere düşmek üzereyken iki Çinli görevlinin kollarıma girerek beni dışarıya çıkardıklarını hatırlıyorum. Gözlerimi açtığımda kendimi Turfan Devlet Hastanesi'nde bulmuştum. UNESCO'nun hekimi Dr. Gerieri hastanede beni yalnız bırakmamış ve bir haftalık tedavim sırasında yanımda kalmıştı. Başımdan geçen bu hadise bize Sinkiang'ın biz Türkler için ne kadar problemli bir bölge olduğunu ispat etmektedir. Çinlilerin, Doğu Türkistan'da Türklere karşı özellikle Uygurların da hazır bulunduğu milletlerarası siyasi ve kültürel toplantılarda bile hiçbir şekilde tahammül edemedikleri bilinen ancak çeşitli sebeplerle açıkça ifade edilmeyen bir gerçektir. Kısacası beni Turfan'daki bu toplantıda Türk olduğum ve Türkçe konuşma yaptığım için zehirlenmişlerdi. Birleşmiş Milletler şemsiyesi ise Çin hudutları dahilinde bir anlam ifade etmiyordu.*"¹⁰

10 Nejat Diyarbakirli, "Doğu Türkistan Uygur Eli Seyahat Notları III ", **Türk Dünyası Araştırmaları-Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı** (Derleyen Yaşar Çoruhlu), S. 183, Kasım-Aralık 2009, s.89.

Anadolu’da inceleme gezilerimizden birinde yemek için bütün ekibimize yer ayarlaması amacıyla bir lokantaya gönderdiğimiz bir kız ve bir erkek öğrencinin süklüm püklüm geri dönmesi üstüne ve erkek olanın kız arkadaşı için “arkadaşıma laf attılar” demeleri üzerine hocamın gömleğinin kollarını sıvayarak önümüze geçmesi ve “yürüyün arkadaşlar” demesi hala gözlerimin önünden gitmiyor. Hoca daima “hareket” ve “fikir” ekseninde yaşayan bir insandı.

Nejat Hoca, bir taraftan, Avrupa, Avrupalı bilim adamları ve özellikle de Fransa ile temas halini sürdürürken diğer yandan Batılıların Türklerle bakış açısından, medeniyetimizi, sanatımızı görmezden gelmelerinden, emperyalist-oryantalist bakış açılarından sürekli şikayet ederdi. Bana, Altaylar Pazırık Kurganlarında kazıları yapan, Rudenko’yu, Gryaznov’u, E. Nowgorodova’yı (ünlü prehistolog Okladnikov’un öğrencisi) vs tanıdığından; onlarla sohbetlerinde kendi tezlerini söylediğinde haklı olduğu halde kabul etmek istememelerinden hep sınırlı bir şekilde bahsederdi.

Hoca, arkadaşı olan Prof. Muharrem Ergin’in dil-edebiyat alanında yaptığını “Türk Sanat Tarihi” alanında yapmış ve Hun Sanatı gibi, Göktürk (=Köktürk) sanatının da detaylı olarak Sanat Tarihi alanı içerisine girmesini ve tutunmasını sağlamıştır. Bu bakımdan onun Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi’nde derginin özel sayısı olarak yayınlanmış yazısının ayrı bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Hocanın burada yazdığı “Orhun’dan Geliyorum” başlıklı yazı onun bu misyonunu pek güzel ifade etmektedir. (Resim 8-9) Hoca o zor yıllarda Orhun Abideleri’ni gidip görmüş ve izlenimlerini bu yazıda aktarmıştı ve tabii dikkatimizi de o bölgeye yeniden çekmişti.¹¹

Öte yandan en ilgi duyduğu konulardan biri de eski Uygur sanatı idi. Uygur resim ve heykellerinden, Uygur mimarisinden, “karızlardan” vb. Türklerin Budist sanata ve Manihaist sanata katkılarından hayranlıkla söz ederdi. Uygur Sanatı’nın da Türkiye’de tanınması için çaba gösterirdi.

Hoca’nın bilim alanında da karşımıza çıkan hareketli, atılgan yapısını, tanınmış Sanat Tarihcisi J. Strzygowski’ye benzetebiliriz. Strzygowski Türkiye’ye gelmiş ve “Türk Sanatı’nın, Buz Devri’ndeki Menşei” gibi son derece iddialı konularda konferans



Resim 8: Prof. Nejat Diyarbekirli’nin “Orhundand Geliyorum” başlıklı yazısının yer aldığı, aynı zamanda üyesi olduğu “Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü’nün”, “Türk Kültürü” adlı dergisinin özel sayısının kapağı.

11 Nejat Diyarbekirli, “Orhun’dan Geliyorum”, **Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü- Türk Kültürü**, Yıl XVII, S. 198-199, Nisan-Mayıs 1979, s.. 321-384.

vermişti. Sanat Tarihi ile ilgili yazdığı her şeyde de atılgan ve cüretkardı.¹² Selçuk Mülayim hoca Strzygowski'yi anlattığı bir yazının başlığını o nedenle "Sanat Tarihinin Attilası Josef Strzygowski" olarak yazıvermişti.¹³ Nejat Hocanın bahsedilen bu yapısı bilim alanlarında da bazı hipotezleri ortaya sürmesine sebep oldu. Örneğin Esik Kurganı olarak ifade ettiği "Kazakistan'da Esik Kurganı" makalesinde bu kurganın Hun Türklerine ait olduğunu ileri sürdü.¹⁴ Bu daha önce Abdülkadir İnan'ın Pazırık Kurganlarını Türkler açısından değerlendiren, daha sonra Türk Tarih Kurumu'ndan yayınlanmış "Makaleler ve İncelemeler" kitabında yer alan yazılarından sonraydı ve daha ileri bir adımı temsil ediyordu.

Hocanın sürekli dikkat çekmeye çalıştığı konulardan biri de Türk-Çin sanatı ilişkileri idi. Çin diye bilinen pek çok şeyin haklı olarak aslında Türklere ait olduğunu veya Türklerle ilişkisi olduğunu söylerdi. Yazılarında buna da değinirdi. Sık sık bahsettiği konulardan biri de Türk ölüm geleneklerinin sanata yansması idi. Bilhassa yoğ törenlerindeki "kanlı göz yaşları ile ağlama" uygulamasını çok önemserdi ve değişik devirlere ait Türk Sanatı eserlerinde bunun ve İslâm öncesi Türk ölüm geleneklerinin yansmasını göstermeye çalışırdı.¹⁵

Sevgili Hocanın yakından ilgilendiği hususlardan biri de Türk halıcılığı konusu idi. Halı üzerine benzer şeyleri anlattığı tebliğleri, çeşitli bilimsel toplantılarda sunarak Türk halıcılığı ve halı sanatına dikkat çekmeye çalışırdı. O zamanlar halıcılık pek kimsenin ilgilendiği bir şey değildi. Bu meyanda Mimar Sinan Üniversitesi'nin himayesinde -bildirileri ne yazık ki basılamamış- büyük bir Türk Halı Sanatları Kongresi gerçekleştirmişti.¹⁶ Hoca, çeşitli zamanlarda Anadolu'nun çeşitli bölgelerine giderek köylerde eski halıların tespit edilmesinin peşine düşerdi. Bu çalışmalarından Avusturyalı halı uzmanı W. Stanzer'in de katıldığı birine ben de katılmışım. Bir kısım öğrencilerin de yer aldığı bu tespit gezisi 15 gün kadar sürmüştü ve her halde o zamana kadar görülen en uzun eğitim gezisi olarak da görülebilirdi. Türk halıcılığının geliştirilmesini ve dünyada hak ettiği yeri almasını çok isteyen Diyarbekirli, Türk Halısı Vakfı'nın muhakkak kurulması gerektiğini de ifade ediyordu.¹⁷

12 J. Strzygowski, "Türkler ve Şimali Asya Sanatının Buzul Devrindeki Menşei (Çev. Cemal Köprülü-Nusret)", *Ülkü*, C.IX, No 49, Mart 1937, s. 11-25.

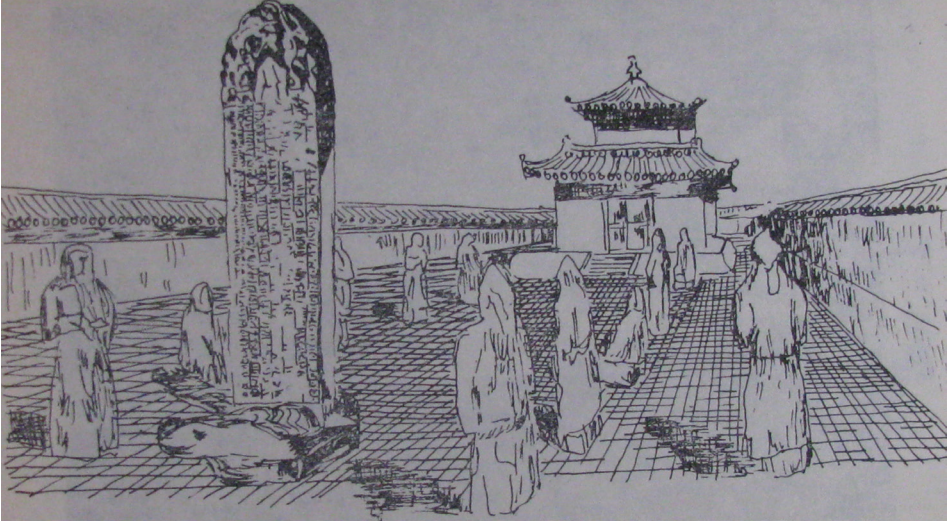
13 Selçuk Mülayim, "Sanat Tarihinin Attilası Josef Strzygowski", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.8, Ağustos 1990, İstanbul 1990, s.65-69.

14 Nejat Diyarbekirli, "Kazakistan'da Bulunan Esik Kurganı", *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan-Edebiyat Fakültesi*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1973, s.291-304, XIV Levha.

15 Nejat Diyarbekirli, "Türkler'de Mezar Yapısı ve Defin Merasimleri", *Türk Kültürü Araştırmaları-Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan*, Y. XXVIII / 1-2, 1990, Ankara 1992, s.53-62.

16 Nejat Diyarbekirli, "I. Milletlerarası Türk Halı Kongresine Doğru", *Sanat Çevresi*, Özel Sayı:2, İstanbul 1984, s.4-8.; Nejat Diyarbekirli, "Neden Halı Kongresi?", *Türk Edebiyatı*, S.32, İstanbul 1984, s.13-14.

17 Nejat Diyarbekirli, "Türk Halısı Vakfı Mutlaka Kurulmalıdır", *Boğaziçi*, S.29, İstanbul 1984, s.14-15.



Resim 9: Prof. Nejat Diyarbakirli'nin "Orhun'dan Geliyorum başlıklı gezi-inceleme yazısında yayımlanan Kültigin Mimari Düzenlemesi'nin yapılan ilk rekonstrüksiyonlarından biri.

Hoca derslerini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Fen-Edebiyat Fakültesi'ne ait, Beşiktaş'ta bulunan ve eğitim için pek de uygun olmayan binada verdi. Derslerinde teorik bilgiler yanında, Orta Asya'nın çeşitli ülkelerindeki gözlemleri ve yaşadıkları sonucunda oluşan pratik bilgiler de verirdi. Orhun Abideleri ile ilgili kalıntılara ait slaytları gösterirken Hoca'nın "*kutsal Orhun nehrinde...*" diyerek, kendisinin suya girmiş halini gösteren slaytları da görürdünüz. (Bk. **Resim 2**) Böylece öğrencilerin derse ilgisi artardı. Hoca heyecan aktarma, güzel konuşma işinin ustasıydı. Herkes onu dinlemek, onunla sohbet etmek isterdi. Tabi bunda -çokça bahsedildiğine şahit olduğum- hocanın karizmatik ve düzgün fiziki görünümünün de etkisi vardı.

Prof. Nejat Diyarbakirli İslâm Öncesi Türk Sanat ve Kültürü'nün mümkün oldukça geniş biçimde yayılmasını istediğinden, daha asistanlığımdan itibaren gösterdiğim çabalara hep olumlu baktı. İlk defa Türk ve İslâm Sanatı Anabilim Dalı Başkanı olduğu yıllarda (1982-1995) onun onayı ile Türk ve Dünya üniversitelerinde ilk kez olmak üzere, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde "Türk Mitolojisi" derslerini koyduk ve bu dersler asistanlığımdan bu yana şahsım tarafımdan sürdürüldü.

Prof. Nejat Diyarbakirli'nin önem verdiği hususlardan biri de, kendisi emekli olduktan sonra Sanat Tarihi Bölümü'nde İslâm Öncesi Türk Sanatı derslerini verecek ve erken Türk devirlerini araştırmayı sürdürececek bilim insanları yetiştirmektir. Bu bakımdan onun ilk asistanı olan ben formasyon olarak Erken Devir Türk Sanatı ve Arkeolojisi ve Türk Mitolojisi çalışmalarını sürdürdüm. Bu yolda gücüm yettiği sürece de devam

edeceğim. Hoca'nın yetiştirdiği elemanlardan ikincisi, benden daha sonra asistan olarak bölüme aldığımız, şimdi Doçent Dr. Olarak Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde görev yapmakta olan Nalan Türkmen idi; ancak Nalan Hoca, daha sonra Orta Asya Türk Sanatları üzerinde çalışmaktan vazgeçerek Osmanlı Dönemi Türk Sanatı üzerine çalışmakta karar kıldı.

Hocanın bazı faaliyet ve çalışmaları onun sanat uygulamacısı yanının etkisini de göstermektedir. Türk Tarihinin Abidelerle Canlandırılması ve başlangıcından itibaren bütün Türk tarihi dönemlerini içeren "Türk Kültür Tarihi Müzesi"nin kurulmasını ilk dillendirenlerden biridir. Daha sonra "Müze" kısmıyla benim de gündeme getirmeye çalıştığım bu konulardan çok önemli olan ikincisi, ne yazık ki pek ses getirmemiş, ilgilenen olmamış ve günümüze kadar olan dönemde, Türkiye'de tercihan başkent Ankara'da veya İstanbul'da Türklerin İslam öncesi dönem sanat ve arkeolojisini ve kültür materyallerini içeren bir müze kurulamamıştır.¹⁸

Prof. Nejat Diyarbakirli bütün bunların yanı sıra yine uygulamacı yönünün ağır bastığı zamanlarda (Türkiye Turizm Kurumu müdürü iken) konferans ve inceleme gezisi faaliyetlerinde bulunmuş, kendisi de konferanslar vermiş ve Türk El Sanatları üzerine sergiler de açmıştır.¹⁹

Sonuç olarak; Prof. Nejat Diyarbakirli ilk defa İslam Öncesi Türk Sanatı konularının akademik ortama sağlamca girmesini ve tutunmasını, sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayan, Türkiye'nin yetiştirdiği en önemli isimlerden birisidir. Öğrencisi olarak onun bıraktığı yerden, onurla devam etmemi sağladığı için kıymetli hocamı bir kez daha sevgi ve saygıyla anıyor, benim yetiştirdiğim öğrencilerimle de bu bayrağın çok daha ötelere erişeceği ve bir bilim alanı olarak bu alanın çok daha gelişeceği inancımı taşıyorum. Hocam ve ben Eski Türk Sanatlarını çalışmak isteyen genç Türk araştırmacılarına bir pencere, bir kapı açtık. Bakıp bakmaması, girip girmemesi onlara kalmış.

18 Nejat Diyarbakirli, "Türklerde Abide Mefhumu ve Türk Tarihinin Akışını Canlandıran Burdur Abideleri", **Türk Kültürü**, Yıl XXI, S. 235, Ankara 1982, s.803-822 ; Nejat Diyarbakirli, "Milli Kültür Bakanlığı ve Türk Kültür Tarihi Müzesi Kurulmalıdır", **Türk Edebiyatı**, S. 173, İstanbul 1988, s.12-15.

19 Eralp Alışık, **a.g.m.** , s.19.

“DENİZLİ TESLİM BABA TEKKESİ”

Yasemin Beyazıt; Mustafa Beyazıt, *Denizli Teslim Baba Tekkesi*, Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Denizli, 2016. (154 s., 3 Harita, 8 Plân, 17 Çizim, 61 Fotoğraf, ISBN: 978-605-4654-85-7)

Başaran Doğu GİTAL*

Denizli Büyükşehir Belediyesi Yayınları tarafından bizlere sunulan bu araştırma, Pamukkale Üniversitesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Yasemin Beyazıt ile Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Mustafa Beyazıt tarafından müştereken kaleme alınmıştır. Kitap, Denizli’de yok olmaya yüz tutmuş kültürel miras örneklerinden Teslim Baba Tekkesi tarihi ile bünyesindeki yapıları anlatmaktadır. Kitabın dikkat çekici ilk özelliği kapak tasarımıdır. Teslim Baba’ya ait olduğu düşünülen türbenin kubbe iç yüzeyinde yer alan motiflerden bir örnek ön kapakta, türbe çevresinde yer alan mezar taşları resimleri ise arka kapak tasarımında kullanılmıştır. Kapakta özellikle Bektaşilik’te önemli bir sembol olan Teslim taşının vurgulandığı dikkati çekmektedir.

Kitap sunuş, teşekkür, giriş, üç ana bölüm, sonuç, kaynakça, ekler ve indeks kısımlarından oluşmaktadır. Giriş bölümünde (s.11-14) Teslim Baba Tekkesi ile ilgili literatür değerlendirmesi, arşiv kaynaklarının elverdiği ölçüde tekkenin tarihinin aydınlatılması, mimari elemanlarının tespit edilmesi, fotoğraf ve çizimlerle tanımlanması yapılarak korunması ve restorasyonunun sağlanması gibi amaçlar belirlenmiştir.

Kitabın “Teslim Baba Tekkesi Tarihçesi” başlığını taşıyan birinci bölümünde (s. 15-58) tekkenin konumu ve ismi ile tekkenin kuruluşu ele alınmıştır. Tekkenin yaygın olarak “Teslim Tekkesi” biçiminde adlandırıldığı, türbede medfün kişinin



* Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

ORCID ID: 0000-0002-5069-1220 ♦ E-mail: basarandogugital@yahoo.com

ise gerçek tarihi kimliğinin tespit edilemediği, bu konuyla ilgili bazı düşünceler ileri sürülebileceği ifade edilmiştir. Türbede medfün kişi Osmanlı arşiv belgelerinde ve türbenin çevresindeki mezartaşlarında “Teslim Baba” olarak isimlendirildiği için kitapta da bu isim tercih edilmiştir. Tekke için ayrıca “Aşağı Tekke”, “Küçük Tekke” isimlendirilmeleri de kullanılmıştır. Tekke için bu isimlendirmeler yakınında Karataş Köyü’nün üzerindeki Derbent Geçidi’nde bulunan Dediği Tekkesi nedeniyle aldığı, Bektaşî tekkelerinin genellikle bu şekilde tanımlanabildiği kitapta belirtilmiştir. Tarihçe kısmında tekkenin ne zaman kurulduğu ve Teslim Abdal’ın kim olduğu soruları dikkat çekici biçimde tartışılmış, bu konuya yönelik farklı bakış açıları geliştirilmiştir. İlk olarak tekkenin Bizans ile sınır konumundayken kurulmuş bir ribat veya sınır karakoluyken, sonraki dönemde işlevini yitirerek tekkeye dönüşmüş olabileceği ifade edilmiştir. İkinci olarak tekkenin kuruluşunun Abdal Musa’nın Denizli bölgesine gelişi ve buradaki faaliyetleri ile ilişkili olabileceğidir. Bu görüş Tekkede yer alan Ahmed Baba’nın mezar taşındaki Teslim Baba için kullanılan “Çün vekili idi Şah-ı Abdal Musa’nın” ifadesine dayandırılmaktadır. Kuruluşa ilişkin diğer bir görüş ise Dediği Tekkesinde bulunan Kazak Abdal ve Dediği Sultan türbeleri ile bağlantılıdır. Osmanlı belgelerinde “Yeni Tekke” olarak da isimlendirilen Dediği Tekkesi’nin Kazak Abdal ile kurulduğu veya yeniden canlandırıldığı düşünülmekte, Yeni Tekke isimlendirmesine istinaden Teslim veya Haşam Tekkelerinin Dediği Tekkesinden daha önce inşa edilmiş olabileceği gibi ihtimaller üzerinde de durulmaktadır. Bu bölümde üzerinde durulan bir diğer husus ise Anadolu coğrafyasında Denizli haricinde beş farklı yerde daha Teslim Abdal ismini taşıyan yapılarla karşılaşılması ve ortaya çıkan “Teslim Baba’nın Kimliği” meselesidir. Yayında, farklı şehirlerde karşılaşılan Teslim Abdal/Baba/Dede/Sultan isimli kişiler hakkında yapılmış araştırmalara değinilerek, Denizli’deki Teslim Baba’nın Teslim Abdal’dan farklı bir kişi olduğuna yönelik yorum yapılmıştır. Teslim Baba Tekkesi çevresinde bulunan mezar taşındaki “Dü cihânda hemdemim Teslim Baba” ifadesi medfün kişinin Abdal’dan ziyade Teslim Baba olarak adlandırıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Denizli Şerriyye sicilindeki belge ve vakıf kaydında da tekkenin ismi Teslim Baba olarak geçmektedir. Ayrıca Teslim Baba’ya ait olduğu düşünülen nefeslerdeki hâkim anlatımın Teslim Abdal’a atfedilenlere nazaran daha yalın olduğu belirtilerek bu kişilerin ayrı şahıslar olduğuna dikkat çekilmekte ve bu nefeslere yayın içerisinde ayrıca değinilmektedir. Bölüm sonunda ise tekkedeki postnişinliğe değinilerek bu postnişinlerin kimler olduğuna yönelik bilgiler verilir. Dediği Tekke’sinin yanı sıra Bababalım ailesinin burada da postnişin olması dikkat çekicidir.

Varlıkları bilinen ancak günümüze ulaşamamış olduğu anlaşılan tekke, mihmanhane, postnişin evi, semahane, ahır yapıları ile bugün var olan türbe ve çeşme birlikte değerlendirildiğinde bir külliye andıran Teslim Baba Tekke’si ve mimari unsurları, kitabın ikinci bölümünü (s.59-89) oluşturmaktadır. Günümüze gelemeyen, ancak 1925 yılında tekkeler ve zaviyeler kanunu sonucunda kapatılan tekkenin mahkeme kayıtları ile varlığından haberdar olunan yapıları, bu kayıtlardan edinilen bilgilerle açıklanmıştır. Türbe ve çeşme ise alan çalışması sonucunda incelenerek mimari, teknik ve süsleme unsurlarıyla birlikte bu bölümde detaylı biçimde irdelenmiştir. Özellikle

türbe kubbesinin iç yüzeyini süsleyen kuşaklar, bitkisel süslemeler ve teslim taşı şeklindeki rozetlerde yer alan on iki imam isimleri ilgi çekicidir. Tanıtımı yapılan mimari öğelerin vaziyet planları ile birlikte verilmesi de ayrıca okuyucunun araziye anlaması ve yorumlaması bakımından güzel bir uygulamadır. Mimari ve süsleme özellikleri açıklanan yapıların karşılaştırma ve değerlendirmesi yine bu bölüm içerisinde ele alınmıştır. Günümüze gelemeyen yapılar haricinde türbe, dini mimari içerisinde değerlendirilmiş, çeşme ise sivil mimariye dahil edilerek tahlili yapılmıştır. Türbenin benzer örneklerinin plân tipi olarak XIII. yüzyıla kadar gidebileceği ve türbedeki kabrin kible duvarına daha yakın konumlanışının Denizli Sarı Kazak Abdal türbesinde de görüldüğü vurgulanmıştır. Türbe kubbe iç yüzeyini kaplayan süslemelerin de Denizli Dediği Tekkesi dergâhının duvar yüzeylerindeki kartuşlara benzemesi ve türbeyi tamir edenler arasında Hüseyin Mazlum Bababalım'ın yer alması göz önünde bulundurularak bu kalemişi süslemelerin XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yaptırıldığı çıkarımı yapılmıştır.

Teslim Baba Tekkesi'nde yer alan mezartaşları ile ilgili olarak verilen bilgiler ise yayının üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Tekkenin biri kuzeyinde diğeri batısındaki höyük üzerinde iki ayrı mezarlık alanındaki mezartaşlarından tekkeyle bağlantılı olanlar çizimleri, fotoğrafları ve transkripsiyonları ile birlikte verilmiştir. İrdelenen mezartaşlarının şekil bakımından Bektaşî mezar taşı özellikleri gösterdiği belirtilir. Araştırmada mezar taşlarının kitabeliklerindeki metinlerde yer alabilecek tarihin ebced hesabı ile ortaya çıkarılması gibi detaylı incelemeler söz konusudur. Elde edilen veriler ile birlikte yapılan karşılaştırma ve değerlendirme sonucunda, mezar taşlarının başlık, gövde, malzeme-teknik, tezyinat ve kitabeliklerindeki metinlerle ilgili önemli yorumlar yapılmıştır. Taşların, özellikle Teslim Baba Tekkesi ve mimari bileşenlerinin tarihlendirilmesinde yol gösterici oluşu, mezartaşlarının kitabeliklerindeki metinlerin okunarak yeni bilgiler edinilmesi yayının tarihi belge niteliğini artırmaktadır.

Bu çalışma, kenarda-köşede kalıp unutulmuş ve dönemine tanıklık ederek ayakta kalabilmiş yapıların hala bulunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Denizli Teslim Baba Tekkesi tamda ifade ettiğimiz noktada böyle bir çalışma olması bakımından değerini kendiliğinden belirleyen bir örnektir. Kitap, kırsalda kalan halkın inanç dünyasını ve Bektaşîliğin devamlılığını göstermesi, tekkenişin-postnişinlikleri kimlerin devam ettirdiğine yönelik ve Bektaşîlere ait mezar taşlarını açıklayan bilgileri barındırmasıyla Anadolu inanç coğrafyasının çeşitliliğini ve Denizli bölgesindeki yerini kanıtlamaktadır. Kırsal Bektaşîlik adına mimari bir monografi olması bakımından önemli sayılacak olan yayının, özellikle mezartaşlarının yüzyıllardır ikamet ettiğimiz bu toprakların tapu senetleri olduğu üzerinde durularak mezar taşları için yayında ayrı bir bölüm oluşturulması dikkat çekici ve güzel bir ayrıntıdır. Disiplinler arası tarih ve sanat tarihi bilimlerini tamamlayıcı bilgilerle verildiği bu mimari monografi, zengin kaynakçası ile bağlantılı konular üzerinde çalışacak araştırmacılar için aydınlatıcı kaynak niteliğindedir.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

**TARİHÇE; KAPSAM;
YAYIN İLKELERİ; YAZIM
KURALLARI**

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN olarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve Ender Özbay'dır.

JOURNAL OF ART HISTORY

**HISTORY; SCOPE;
PUBLISHING PRINCIPLES;
SPELLING RULES**

HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VIth printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VIIth printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIIIth printing).

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel, hakemli bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, **Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat** gibi branşlarının yanı sıra ve dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda **sanat** (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), **mimarlık, kültürel miras** gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere

PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES

Journal Of Art History is a scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of **art** (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, **architecture, cultural heritage**. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged

gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;
- makalelerini içeren yayınlanmış/basılmış sayıdan, kendilerine posta ile 1 adet gönderileceğini
- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlandığını

kabul etmiş ve bu bağlamda yayın haklarını Sanat Tarihi Dergisi'ne devretmiş sayılırlar.

(Not: Güncel olarak, 100 adet basılan dergi, basılmış olan sayının yazar ve hakemlerine, bazı kurum ve üniversite kütüphanelerine posta ile birer adet gönderilmektedir.)

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazdıkları dilin imla, nok-

to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal and ethical responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong to the writer.)

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;
- They will be sent one copy of the published/printed edition containing their articles via post;
- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through DergiPark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: Currently, one copy of the printed edition of the journal, which is printed in 100 copies, is sent to the writers and the reviewers, some institutions and university libraries.)

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling,

talama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları yardımıyla “*intihal*” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

punctuational and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “*plagiarism*” by means of some softwares. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "*iki yana dayalı*" olmalı ve *ilk satır girintisi* 1,25 cm olarak *ayarlanmalıdır*. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliştilirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

2. The name of the writer/writers, title and corporation information, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]

3. Makalenin başında, Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin her biri ortalama 200 sözcük olmalı fakat 150 sözcükten az olmamalıdır. Her bir özeti altında beşer adet anahtar kelime yer almalı; Türkçe özeti başında verilen makale başlığı, İngilizce özeti başında da İngilizceye çevrilmiş olarak verilmelidir.
4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
3. There must be both Turkish and English abstracts at the beginning of the article. Each abstract must be 200 words in average but not less than 150 words. Each summary must have five keywords beneath; and the title must be presented in both languages as well.
4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (Times New Roman & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.

7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Metinde kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazım ilkeleri aşağıda örneklenmiştir:

7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. The cross-references to the sources within the text (attribution) must be presented as the footnote; not within the text. Bibliography and footnote (cross-reference/attribution) writing principles are as follows:

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer’s works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir’ Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir’de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It’s enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkeri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmî Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.

8. Yazar tarafından hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır.

Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, *jpeg*, *png*, *tiff* formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki *gönderme* ile tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.

9. Makalede kullanılan *kısaltmaların* yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde *resim*, *fotoğraf*, *şekil*, *çizim* gibi unsurlara gönderme yapıldığında *Res.*, *Fot.*, *Şek.*, *Çiz.* kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.

10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "**makale gönder**" butonuna basarak yük-

8. At the article prepared by the writer, the visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the *jpeg*, *png*, *tiff* formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the *reference* within the text.

9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as *picture*, *photograph*, *figure*, *drawing* within the text, the abbreviations *pic.*, *photo*, *fig.*, *dwg.* can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.

10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Jour-

leme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda sanattarihi.dergisi@gmail.com adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

11. Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

nal of Art History (<http://dergi-park.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address sanattarihi.dergisi@gmail.com, during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

11. If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

Translaetd by **Özlem KORKMAZ**

Ege University Rectorate
International Office

ozlem.korkmaz@ege.edu.tr

korkmz.ozlem@gmail.com

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

Vakfiyelere Göre <i>Vâkıf, Bâni, Binâ</i> Unvan ve Sıfatları <i>Titles Of Waqfs, Founders And Structures According To Deeds Of Foundation</i> Nilgün ÇEVİRİMLİ	193-219
Karamanlıların Soy Kütükleri: Karamanlıca (Grek Harfli Türkçe) Kitabeli Mezar Taşları <i>The Pedigrees Of Karamanids: Grave Stones With Epitaphs In Karamanlidika (Written With Greek Letters)</i> Cemal EKİN	221-241
Manisa Sultan (Mesir) Camisi'nin Akustik Özelliklerinin Değerlendirilmesi <i>Evaluation Of Acoustic Features Of Manisa Sultan Mosque</i> Fatma YELKENCİ SERT - H. İbrahim ALPASLAN - Özgül YILMAZ KARAMAN	243-259
Sultan II. Abdülhamid'in Sanat Hâmilîği <i>Art Patronage Of Ottoman Sultan Abdülhâmid II</i> Ayşe ERSAY YÜKSEL	261-293
Anna Komnena'nın Alexiad'ında İstanbul Surdışı Yerleşmeleri <i>Extra-Mural Settlements Of Istanbul In Anna Comnenas Alexiad</i> Lale YILMAZ	295-313
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan, Saip Tuna'ya Ait "Nü" İsimli Tablonun Restorasyonu <i>The Restoration Of Painting "Nude" By Saip Tuna Found In Collection Of The Ankara State Museum Of Paintings And Sculptures</i> Berna ÇAĞLAR ERYURT – Bekir ESKİCİ	315-331
Myndos (Asar Adası) Geç Antik Dönem Seramikleri <i>Late Antiquity Pottery Of (Asar Island) Myndos</i> Sinan MİMAROĞLU	333-361
Kayseri Çifte Medrese'de Gevher Nesibe Darüşşifası'nın Konumu Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Assessment On The Location Of Gevher Nesibe' Dar'al-Shifa In Çifte Medrese At Kayseri</i> Mehmet KUTLU	363-377
Antik Phrygia'da Bizans Sikke Dolaşımı <i>Byzantine Coin Circulation In Phrygia</i> Zeliha DEMİREL GÖKALP	379-393
I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri; Max Beckmann'ın <i>Die Hölle</i> (Cehennem), Käthe Kollwitz'in <i>Der Krieg</i> (Savaş) Baskı Dosyaları <i>The Effects Of The First World War On The Language Of Art; Max Beckmann's Die Hölle (The Hell) and Käthe Kollwitz's Der Krieg (The War) Portfolios</i> Ali Şahan KURU	395-421
Prof. Nejat Diyarbakirli'nin Hayatı ve Eserleri F. Nalan TÜRKMEN	423-431
Prof. Nejat Diyarbakirli: Bir 'Hareket' ve Düşünce Adamı Yaşar ÇORUHLU	433-445
Kitap Tanıtımı: "Denizli Teslim Baba Tekkesi" Başaran Doğu GİTAL	447-449



ISSN: 1300-5707



13005707