



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



Yıl : 2015

Sayı: 35

ISSN: 1300 - 9206

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ



Prof. Dr. Fahri IŞIK
ÖZEL SAYISI

ERZURUM - 2015

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

YIL: 2015

SAYI:35

ISSN: 1300-9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
DERGİSİ**

JOURNAL of the FINE ARTS INSTITUTE

"Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"

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

ERZURUM - 2015

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı/Number 35 Kış/Winter 2015

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

Sahibi / Owner

Yönetim Kurulu Adına
Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN

Yayın Yönetmeni / Editor

Yrd. Doç. Dr. Zerrin
KÖŞKLÜ

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

Dizgi / Typesetting

Muhammed Emin DOĞAN
Ahmet YUKA

İngilizce Editörü / Foreign Language Editor

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Teknik Redaksiyon / Technical Reduction

Dr. Muhammet L. KINDİĞİLİ

Yazı İşleri / Editorial Secretary

İlyas GÜNDAY

Yazışma Adresi / Correspondence

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

Baskı / Press

Zafer Medya Grup
Yenikapı Caddesi Kadioğlu Sokak Yakutiye/ERZURUM
0442 234 22 85



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

DERGİ HAKEM KURULU

Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM	(Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdulkadir YILMAZ	(Bayburt Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan DİLER	(Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet BEŞE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ÜNSAL	(Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayten ER	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Babek KURBANOV	(Gaziantep Üniversitesi)
Prof. Dr. Başak İPEKOĞLU	(İzmir İleri Teknoloji Enstitüsü)
Prof. Dr. Bekir DENİZ	(Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent VARDAR	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ALYILMAZ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahri IŞIK	(Burdur Üniversitesi)
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Gonca İlbeyi DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakkı ACUN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim KARPUZ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI	(F.S.M. Vakıf Üniversitesi)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet İNBAŞI	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhittin SERİN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Naci İSPİRLİ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Necati GEDİKLİ	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Hafis YANIK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen Özkul FINDIK	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Recai KARAHAN	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Prof. Dr. Remzi YAĞCI	(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Reşat BAŞAR	(İzmir Yüksek Tek. Enst.)
Prof. Dr. Selami ECE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Turgut KARABEY	(Erzincan Üniversitesi)
Prof. Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet SARI	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet IŞIKLI	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet ÖNAL	(Harran Üniversitesi)
Doç. Dr. Mete DEMİRBAŞ	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurettin KOÇHAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurettin ÖZTÜRK	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Selma ELYILDIRIM	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Yakup GÖKDAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf ÇETİN	(Ağrı İ.Ç. Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Korkmaz MERAL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT	(Pamukkale Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Adem ÇELİK	(M. Kemal Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Cemal SEVİNDİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Hasan AKDAĞ	(Uşak Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER	(Ordu Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Yusuf BİLEN	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ	(Atatürk Üniversitesi)

Atatürk Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

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

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

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

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

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

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

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

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

Makale Yazım Düzeni

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

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

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

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

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

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

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

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

İÇİNDEKİLER

PROF. DR. FAHRİ İŞİK

(9-15)

**Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ - Prof. Dr. Haldun ÖZKAN -
Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ - Dr. Muhammet Lütfü KINIĞILI**

KEMAH KALESİNDE EVLER

Houses in Kemah Castle

(16-35)

Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU - Yrd. Doç. Dr. Halim KORUCU

ERZİNCAN ALTINTEPE KAZISI

Erzincan Altintepe Castle

(36-59)

Doç. Dr. Nurettin KOÇHAN - Doç. Dr. Korkmaz MERAL
KYZİKOS'TA YAPILAN KAZI ve SONDAJLARLA İLGİLİ
BİR DEĞERLENDİRME

The Evaluation of the Excavation and Drilling made in Cyzicus

(60-77)

Doç Dr. Mehmet İŞIKLI - Arş Gör. Ayşegül AKIN - Gülşah ÖZTÜRK

VAN AYANİS URARTU KALESİ KAZILARINDA YENİ DÖNEM

Excavation at Ayanis Castle: Recent Excavations

(78-92)

Yrd. Doç. Dr. Ruhi KONAK - Yrd. Doç. Dr. Yahya YEŞİLYURT

MUSTAFA HAMİ'NİN "SEVKÜ'L-ASKERÎ" ELYAZMASINDA

YER ALAN TEMALİ RESİM ÖRNEKLERİ

Picture Samples on Yemen in Mustafa Hami's Manuscript named

"Sevkü'l-Askeri

(93-118)

Öğr Gör. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

"BENİ 20 YIL SONRA ANLAYACAKLAR" SETTAR BEHLULZADE

"They Will Understand Me in 20 Years Time" Settar Behlulzade

(119-145)

Yrd. Doç. Dr. Demet OKUYUCU YILMAZ

ERZURUM ARKEOLOJİ MÜZESİNDE BULUNAN HİRİSTİYANLIK

DÖNEMİ LİTÜRJİK OBJELERDEN ÖRNEKLER

A Group of Liturgical Work Placed in Erzurum Archaeology Museum

(146-180)

Yrd. Doç. Dr. Selman CAN - Esengül YILDIZ ALTUNBAŞ
AYASOFYA I. MAHMUD KÜTÜPHANESİ ve GEÇİRDİĞİ ONARIMLAR
Hagia Sophia Mahmud I Library and its Restorations
(181-222)

Yrd. Doç. Dr. Zerrin AYDIN TAVUKÇU
ALABANDA: TARİHİ COĞRAFYA, TOPOĞRAFYA,
ARAŞTIRMA ve KAZILAR
Alabanda: Historical Geography, Topography, Survey and Excavations
(223-256)

Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL - Arş Gör. Yiğit KARABULUT
TRT SANATÇILARININ MÜZİK EĞİTİMİ DURUMLARININ
İNCELENMESİ
The Investigation of Trt Artists Music Education Status
(257-270)

Prof. Dr. A. Metin KARKIN - Arş. Gör. Selin OYAN
MERSİN'DE YAŞAYAN, SON YÖRÜKLER OLAN SARIKEÇİLİLER'İN
YAŞANTILARI, KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ ve YÖRÜK MÜZİĞİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA
A Study On Life, Cultural Features and Music of Sarikeçililer, The Last Yoruks
(Turkish Nomads) Living in Mersin Province
(271-285)

Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK
RESİM ÇÖZÜMLEMESİ ÜZERİNE: JEAN FOUQUET
(1420-1481)'NİN MELUN DİPTİĞİ'NDE "GÜZEL KADIN" AGNES SOREL
On Painting Analysis: "Beautiful Lady" Agnes Sorel in Jean Fouquet's
Melun Dyptich
(286-302)

Yrd. Doç. Dr. İlnur EMEKLİ
ABDURRAHMAN MUNİF ve RİSÂLE MİN VERÂÎ'L-HUDÛD ADLI
KISA ÖYKÜSÜ
Abdelrahman Munif and His Short Story Resale Min Veraal Hudud
(303-315)

FAHRİ İŞİK

Fahri İŞİK 27 Ekim 1944 yılında Malatya'nın Yeşilyurt (Kileyik) Köyünde doğdu. İlk ve Orta Öğretimini Malatya da tamamladıktan sonra, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Klasik Arkeoloji ve Çağdaş Anadolu Arkeolojisi Kürsüsü'nden 1965 yılında üstün başarı ile mezun oldu. Bu başarısının semeresini 1966 yılında gittiği Almanya Bonn, Rhein Friedrich-Wilhelm Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsüne başlamakla aldı. Bu Enstitüde doktora çalışmalarına başlayan İŞİK, 1973 yılında "Die Koroplastik von Theangela in Karien und Ihre Beziehungen zu Ostionien zwischen 560-270 v.Chr." başlıklı tezini 'çok övgüye değer' payesiyle tamamladı.

Doktorasını tamamlamasının ardından Türkiye'ye dönen İŞİK aynı yıl, 1973 de Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde Dr. Asistan olarak göreve başladı. Aynı Üniversite'de 1976 yılında Doç. Dr. ünvanını aldı ve ardından 1983 yılında da Profesörlük kadrosuna atandı. 1990 yılına kadar Atatürk Üniversitesi'nde çalışan İŞİK bu Bölümün gelişmesine büyük katkı sağladı. 1990 yılında Akdeniz Üniversitesi'ne atanan İŞİK burada Arkeoloji Bölümünü kurdu. 2011 yılına kadar Akdeniz Üniversitesi Arkeoloji Bölüm'de bir yandan lisans derslerini yürüten İŞİK, diğer yandan yüksek lisans ve doktora programları açarak yeni elemanların yetişmesini sağladı. Prof. Dr. Fahri İŞİK, 2011 yılında Akdeniz Üniversitesi'nden emekli oldu. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Klasik Arkeoloji Anabilim dalında bilgilerini öğrencileri ile paylaşmaya devam etmektedir.

1988 yılında Patara Antik kentinde kazılara başlayan Prof. Dr. İŞİK, halen aynı kentte kazılarını devrettiği Prof. Dr. Havva İŞKAN başkanlığındaki kazılara desteğini sürdürmektedir. Bu arada bilimsel çalışmalarına da hiç ara vermeyen İŞİK'in, Türkçe ve yabancı dillerde yazdığı birçok makale ve kitapları da yayınlanmıştır. Bu çalışmalarının yanı sıra yurt içinde ve yurt dışında katıldığı bir çok sempozyum, toplantı, seminer ve konferanslarda Anadolu'nun, medeniyetlerin beşiği olduğu tezini savunmaktadır. İŞİK'in, Klasik Arkeoloji ve

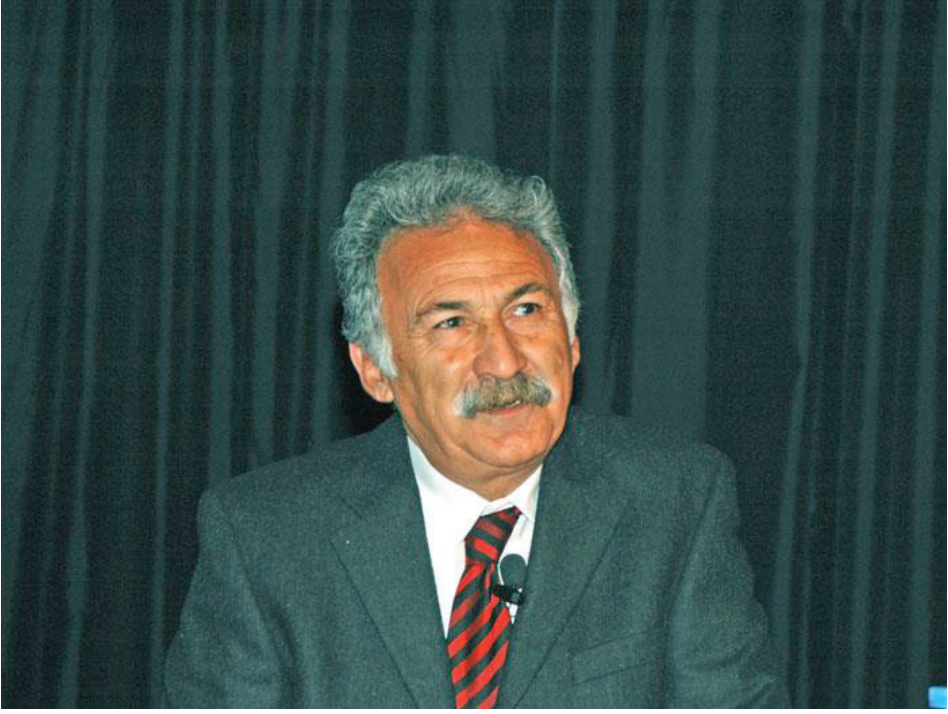
Anadolu Arkeolojisi bağlamında Doğu-Batı ilişkileri konularındaki görüşleri bilim camiası tarafından kabul gören bir EKOL olmuştur.

Yayınları

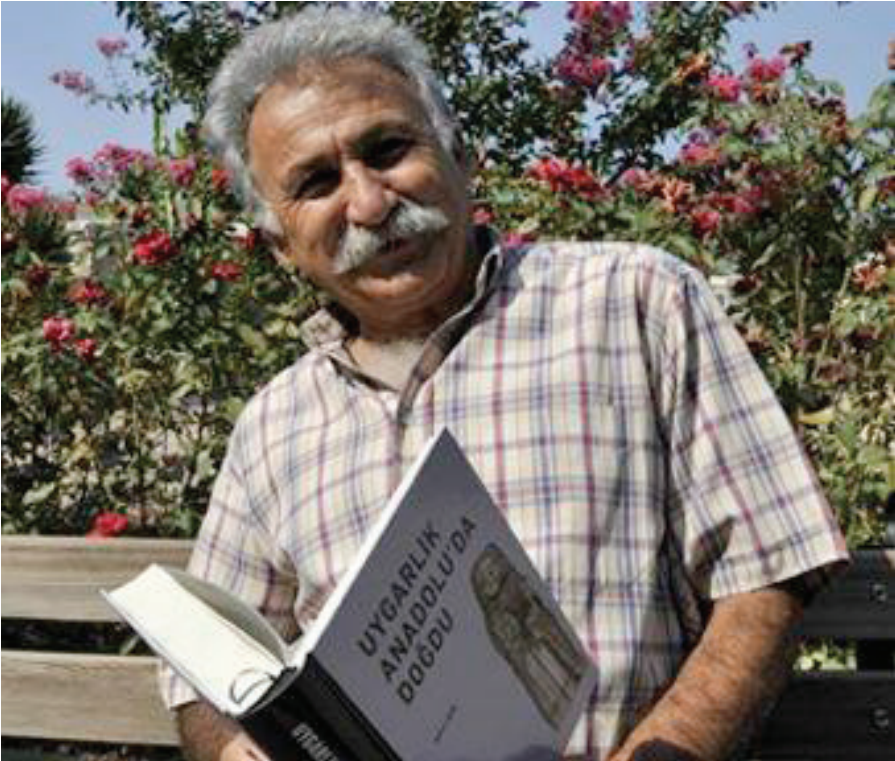
- F. Işık, Uygarlık Anadolu'da Doğdu (2012)
- F. Işık, ; “Caput Gentis Lyciae”, Capital of the Lycian League. Patara (2011).
- F. Işık, “Caput Gentis Lyciae”, Lykia Birliği'nin Başkenti. Patara (2011)
- F. Işık, Die Girlandensarkophage aus Aphrodisias, Sarkophagstudien 5 (2007).
- F. Işık, Die Statuetten vom Tumulus D bei Elmalı. Ionisierung der neuhethitisch-phrygischen Bildformen in Anatolien, LYKIA V, 2000 (2003).
- F. Işık-H. İşkan-N. Çevik, Miliarium Lyciae. Patara Yol Kılavuz Anıtı/ Das Wegweisermonument von Patara, Önrapor/Vorbericht. Lykia IV, 1998/1999 (2001).
- F. Işık, Patara. The History and Ruins of the Capital City of Lycian League (2000).
- F. Işık, Doğa Ana Kubaba. Tanrıçaların Egede Buluşması, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Monografi Dizisi I (1999).
- F. Işık, Die offenen Felsheiligtümer Urartus und ihre Beziehungen zu denen der Hethiter und Phryger, Documenta Asiana Bd.II (1995).
- F. Işık, Die Koroplastik von Theangela in Karien und ihre Beziehungen zu Ostionien zwischen 560 und 270 v. Chr., İstanbuler Mitteilungen Beiheft 21 (1980).
- "Lykian Civilization's Transition from Hellas to Anatolia During the '25 Year' Period of Patara Excavations", in: H. İşkan - F. Işık (Eds.), From Sand Into a City. 25 Years of Patara Excavations, International Symposium Proceedings, 11-13 Nov. 2013 Antalya, Patara VII.1 (İstanbul 2015) 619-640.
- F. Işık, "Patara Kazılarının '25 Yılı' İçinde Hellas'tan Anadolu'ya Yön Değiştiren Lykia Uygarlığı", in: H. İşkan - F. Işık (Eds.), From Sand Into a City. 25 Years of Patara Excavations, International Symposium Proceedings, 11-13 Nov. 2013 Antalya, Patara VII.1 (İstanbul 2015) 603-618.
- F. Işık, "Karanlık Dönem'in Aydınlığı ve Frig Sanatının 'Anadoluluğu' Üzerine", Anadolu/ Anatolia 24, 2003, 19-33.
- F. Işık, “Der Hl. Nikolaos von Patara und sein Grab in Myra”, Belleten 219, 1993, 401-411.

- F. Işık, "Şirinlikale. Eine unbekannte urartäische Burg und Beobachtungen zu den Felsdenkmälern eines schöpferischen Bergvolks Ostanatoliens", *Belleten* 200, 1987, 499-533.
- F. Işık, *The Light of the 'Dark Ages' and on the Anatolian Character of the Phrygian Art*
- F. Işık, "Patara", *Stadtgrabungen und Stadtforschung im westlichen Kleinasien. Geplantes und Erreichtes, Akten des internationalen Symposions, Bergama 2004, BYZAS 3, 2006, 263-279.*
- F. Işık, "Zur Anatolischen Demeter", *Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı / A Festschrift for Orhan Bingöl on the Occasion of His 67th Birthday*, 2013
- F. Işık, "Die Sarkophage von Aphrodisias", *Marburger Winckelmann-Programm* 1984, 243-281
- F. Işık, "Zur Sarkophagkunst in Pontus Galaticus", *Marburger Winckelmann-Programm* 1983, 275-285
- F. Işık, "Das Kuppelgrab von Halifet Alp-Gazi in Amasya und sein wiederverwendeter römischer Girlandensarkophag", *Marburger Winckelmann-Programm* 1983, 247-274
- F. Işık, "Kleinasiatische Girlandensarkophage mit Pilaster- oder Säulenarchitektur", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, Beiblatt* 53, 1982, 30-146
- F. Işık, "Zur Datierung des verschollenen Girlandensarkophags aus Alaşehir", *Archaeologischer Anzeiger* 1977, 380-383.
- F. Işık, *Batı Uygarlığının Kökeni. Erken Demir Çağ Doğu-Batı Kültür ve Sanat İlişkilerinde Anadolu*, *TAD* 28, 1989, 1-39
- F. Işık, *Zur Entstehung Phrygischer Felsdenkmaler*, *Anatolian Studies*, 37, 1987
- F. Işık, *Zur Entstehung der tonernen Verkleidungsplatten in Anatolien*, *Anatolian Studies* 41, 1991.
- F. Işık, *Zu den Anfängen Ionischer Architektur*, *AMS* 54, 2005
- F. Işık, *Die Nachhethitische Königsstele von Karakuyu beim Karabel-Pass - Zur kulturellen Kontinuität vom bronzezeitlichen Mira zum eisenzeitlichen Ionia*
- F. Işık, "Ionisches bzw. Anatolisches am Polyxena-Sarkophag zur Schöpferkraft der Ionier und Entstehung des 'griechischen' Realismus", in: O. Bingöl (Ed.), *Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal 100 Yaşında*, 2012, 109-138.
- F. Işık, "Das Leto-Heiligtum in Asarcık am Xanthostal Zur sog. Akkulturation in Lykien anhand seiner frühen Tempelbauten", *IstMitt* 60, 2010, 81-115.
- F. Işık, "Anadolu-Lykia Uygarlığı Lykia'nın 'Hellenleşmesi' Görüşüne Eleştirel Bir Yaklaşım", *Anadolu / Anatolia* 36, 2010, 65-125.
- F. Işık, "Patara 2008", *Anadolu / Anatolia* 36, 2010, 229-243.

- F. Işık, “Anadolu-Ion uygarlığı ‘Kolonizasyon’ ve ‘Doğu Hellen’ Kavramlarına Eleştirel Bir Bakış”, *Anadolu / Anatolia* 35, 2009, 53-86.
- F. Işık, “Mopsos Mitosu ve Bilimsel Gerçekler: Perge ve Karatepe’nin Kuruluşu Üzerine”, *Festschrift für Prof. Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag/ H. Abbasoğlu’na Armağan I (2008)* 571-585.
- F. Işık, “Pişmiş Toprak Mimari Levhaların Frig Kökenine Yeni Bir Kanıt”, *Festschrift für A. Muhibbe Darga/A. M. Darga’ya Armağan (2008)* 275-282.
- F. Işık, “Protogeometrik Yontucuklar Işığında Ege Göçlerinin Niceliği ve İonia Kültür Kimliği Üzerine”, in: 65. Yaşında Ahmet Coşkun Özgünel’e Armağan / *Festschrift für Ahmet Coşkun Özgünel zum 65. Geburtstag, 2007*, 209-222.
- F. Işık, “Lykia’nın Dip Tarihi ve Hint-Avrupalılar’ın Anadolulaşması Üzerine”, *Festschrift für Refik Duru/R. Duru’ya Armağan (2007)* 229-236.
- F. Işık, “Patara. Eine lykische Metropole erwacht aus ihrem, Antike Welt (1999, V) 477-493.
- F. Işık, “Tempelgräber von Patara und ihre anadoluischen Wurzeln”, *Lykia* 2, 1995, 160-186.
- F. Işık, “Pttara im Land vom hethitischen Lukka und homerischen Lykia”, *Lykia* 1, 1994, 1-11.
- F. Işık, “Patara. Dünü, Bugünü ve Geleceği”, *TürkAD*, 29, 1991, 35-69.
- F. Işık, “Ein Neuer beleg zum phrygischen Ursprung der architektonischen tonplatten”, *Anadolu / Anatolia* 34, 2008, 17-25.







KEMAH KALESİNDE EVLER

Hüseyin YURTTAŞ

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

Haldun ÖZKAN

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

Zerrin KÖŞKLÜ

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

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
muhammet.kindigili@gmail.com

Öz

2014 yılı Kemah Kalesi Kazısı çalışmalarında, K5-9 ve K4-9 plan karelerinde ve K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 plan karelerinde bulunan evlerin mimarisi ortaya çıkarılmıştır. Yaklaşık 600 m²lik bir alanda birbirine bitişik evlerin bir sokak etrafında sıralandığı çalışmalarla tespit edilmiştir. Alanda kuzey-güney doğrultusunda 2 m ile 4 m arasında değişen bir sokağın iki yanında birbirinden farklı mekânlara sahip evlerin yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Bu evlerden bazıları tek bir mekâna sahip iken, bazıları da iki, üç ve dört mekândan oluşmaktadır. Zeminden yaklaşık 1 m yükseklikte belirlenen duvarlar düzgün olmayan bir doğrultuda inşa edilmiştir. Duvarları çamur harçlı, moloz taş örgülüdür. Düzensiz plan kuruluşuna sahip olan evlerin tandrevi olarak nitelendirdiğimiz bölümlerinde yere gömülü tandırlar tespit edilmiştir. Tandırların da bulunduğu mekânlarda küçük iki gözlü duvar ocaklarına rastlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kemah, Kemah Kalesi Kazısı, Ev Mimarisi

Houses in Kemah Castle

Abstract

House architecture in K-5 and K4-9 and K5-2, 3, 4 and K6-2, 3, 4 plan squares was excavated in 2014 Kemah Castle Excavation. It is determined that the houses are designed next to each other on a street in approximately 600 square meters site. In this site, houses which have different rooms are located to both sides of the street which has two-four meters wideness along with North-South direction. While some of these houses have only single room, others have two, three and four rooms. The walls were built one meter above the ground and they have no straight direction. The walls have middy mortar and rubble work. The houses had irregular construction plan and floor furnaces (tandır) are excavated in the parts of these houses described as Tandır Evi. The rooms where the floor furnaces also exist have also small two-compartment ovens.

Keywords: Kemah, Kemah Castle Excavations, Home Architecture

Bu makalenin konusunu Kemah Kalesi Kazısı 2014 yılı çalışmalarında ortaya çıkarılan mahalle dokusu ve evler oluşturmaktadır. 2014 yılı Kemah Kalesi Kazısı Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ başkanlığında Prof. Dr. Haldun ÖZKAN, Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ, Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM, Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK ve Dr. Muhammet Lütfü KİNDİĞİLİ'dan oluşan bilim heyeti, Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümlerinden-Gazi Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünden katılan Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora öğrencileri ile 36 işçinin katılımlarıyla gerçekleştirilmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Temsilcisi olarak Ankara Etnografya Müzesi'nden İsa YILMAZ görev almıştır. 2014 Kazıları, Hamam Yapısı, K5-9 ve K4-9 plan karelerindeki çalışmalar, K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 plan karelerindeki çalışmalar, Bey Camii, yürüme yolları, Kale yolu çalışmaları ve seramik havuzu olmak üzere yedi alanda gerçekleştirilmiştir. Bu alanlardaki kazı çalışmaları ile birlikte eş zamanlı olarak bir de sondaj gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada K5-9, K4-9, K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 plan karelerindeki ev örnekleri tanımlanmıştır.

1. K5-9 ve K4-9 Plan Karelerindeki Çalışmalar: K5-9 plan karesinin güneydoğu köşesindeki tandirevi, 6.65 m x 5.85 m ölçülerindedir (Çizim 1). Tandirevinin beden duvarları moloz taş örgüyle meydana getirilmiş olup beden duvarları 0.72 m kalınlığa sahiptir. Bu bölümün eğimli arazi sebebiyle kuzeyi ve güneyi arasında 1.75 m kot farkı bulunmaktadır. Kireç zemin, güneyde yüzeyden -2.20 m derinlikte tespit edilmiştir.

Zeminde doğu ve batı beden duvarlarının kenar ortalarında, üst örtüyü taşıyan ahşap direklerin oturtulduğu yuvalar bulunmaktadır. Kemah'taki geleneksel evlerde benzer uygulamalarda görülmektedir. Mekânın güney beden duvarına 2.57 m, doğu beden duvarına 2.76 m mesafede zemine gömülü bir de dibek taşı ortaya çıkarılmıştır. İçten 0.10 m çapındaki bu dibek taşının, tandırın ve ocak nişinin varlığı mekânın tandirevi fonksiyonunda olduğunu kanıtlamaktadır.

Tandirevi bölümünün güneybatısında iç çapı 0.45 m, dış çapı 0.64 m olan bir tandir çıkarılmıştır. Tandırın yörede külve adı ile bilinen havalandırma deliği, tandırın kuzeyinde tandıra 0.90 m mesafede tespit edilmiştir. Tandirevinin güneydoğu köşesinde 0.55 m genişliğe ve 0.55 m yüksekliğe sahip moloz taş ile kapatılmış olan niş bulunmaktadır.

Tandirevinin kuzey beden duvarının güney yüzüne doğu beden duvarından 1.81 m mesafede 0.85 m genişliğinde 0.64 m derinliğinde ve 0.80 m yüksekliğinde bir ocak nişi ortaya çıkarılmıştır. Ocak nişi iki bölümlüdür. Tandirevinin kuzeydoğu köşesinde kuzey-güney doğrultusunda 2.10 m uzunluğunda, 0.64 m genişliğinde ve zeminden 0.21 m yüksekliğinde kireç ile kaplanmış bir bölüm ortaya çıkarılmıştır. Aynı uygulama nişin batısında da görülmektedir. Doğu-batı istikametindeki bu alan 2.90 m uzunluğunda, 0.22 m genişliğinde ve zeminden 0.21 m yüksekliğinde olup yine kireçle kaplanmıştır. Yükseltilmiş bu iki bölümün nişin iki yanında yer alması bu bölümlerin tandirevi eşyalarının konulduğu sekiler olduğunu göstermektedir.

Tandirevi, kuzey duvarının batı köşesindeki 1.05 m genişliğine sahip açıklıkla dışarıya, kuzeybatı duvarının kuzey köşesindeki 1.00 m genişliğindeki açıklıkla da başka bir mekâna açılmaktadır. Tandirevinin moloz taş olan kuzey beden duvarı batıya doğru açıklıktan itibaren kerpiç örgü ve kireç sıva 12.50 m boyunca devam etmektedir. Dökülen kireç sıvanın altında kerpiç malzemenin eriyerek toprak haline döndüğü görülmüştür. Tandirevinin batısında 1.60 m genişliğinde ve bu kerpiç duvarın kuzeyde sınırını belirlediği bir koridorun varlığı ortaya çıkarılmıştır.

Tandirevinin hemen batısında 3.75 m x 4.00 m ölçülerinde bir başka mekân yer alır. Doğu, batı ve kuzeyden moloz taş örgü ile çevrilen bu mekânı üç yönde çeviren beden duvarlarının kalınlığı 0.72 m'dir. Bu mekânın kuzeyi açık bırakılmıştır. Böylece mekânın eyvan tarzında olduğu anlaşılmıştır. Kemah'taki var olan konut örneklerine bakılarak buranın yakacak odun vs. için ayrılmış bir mekân olduğu düşünülebilir. Kireç zemin, güneyde yüzeyden -2.20 m derinlikte tespit edilmiştir. Bu bölümün batı beden duvarı kuzeyde 3.70 m boyunca batı yönde 0.85 m kalınlıkla devam etmektedir.

Yakacak için ayrıldığı düşünülen bu alanın batısında, güneyde 1.80 m, kuzeyde 2.10 m, doğuda 3.30 m ve batıda ise 3.50 m ölçülere sahip bir başka mekân yer alır. Bu bölümün sınırlarını belirleyen dört yöndeki beden duvarları kerpiç malzemeden meydana getirilmiştir. Mekânın -2.20 m derinlikteki zemini, sıkıştırılmış topraktır. Bu alanın girişi tespit edilememiştir. Ancak girişin batı yönde olması muhtemeldir ki eğer kerpiç malzemeli bir giriş açıklığı mevcut idiyse eriyerek yok olduğu düşünülebilir. Bu varsayım mekânın diğer yönlerdeki duvarlarının sağlam olarak ortaya çıkarılışına dayandırılmaktadır. Buranın konuta ait odalardan birisi olması muhtemeldir.

Girişi ve fonksiyonu belirlenemeyen bölümün hemen batısında, güneyde 2.85 m, kuzeyde 1.00 m, doğuda 3.40 m ve batıda ise 2.30 m ölçülere sahip diğer bir mekân yer alır. Mekânın -2.20 m derinlikteki zemini, sıkıştırılmış topraktır. Bu mekânın da girişi ve fonksiyonu tam olarak belirlenememiştir. Mekânının, doğusundaki gibi eve ait odalardan birisi olmalıdır. Bu mekânın hemen batısında 2.10 m x 2.35 m ölçülerinde bir alan ortaya çıkarılmıştır. Alanın -2.20 m derinlikteki zemini kireçtir. Bu alan tandirevinin batısında 1.60 m genişliğinde ve 12.50 m uzunluğunda devam eden koridorun güneydeki devamı olduğu anlaşılmaktadır.

Koridorun kuzeyinde 1.40 m x 1.15 m ölçülerinde bir bölüm yapılan kazılarla ortaya çıkarılmıştır. Bu bölümün girişi güneydoğu köşede yaklaşık 0.60 m genişliğindeki açıklıkla sağlanmıştır. Mekânın zemininin sıkıştırılmış toprak ile meydana getirildiği anlaşılmıştır. Bu zeminin altında batıya doğru devam eden 0.40 m genişliğinde ve 0.55 m derinliğinde bir kanal tespit edilmiştir. Bu kanalın varlığı ve mekânın ölçüleri bölümün tuvalet olduğunu göstermektedir. K5-9 ve K4-9 plan karelerindeki çalışmalar, yapılan kazılarla ortaya çıkarılan mekânların beden duvarlarının üst bölümlerinin toprak ve samandan oluşan çamur harçla koruma altına alınarak sonlandırılmıştır.

2. K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Çalışmalar: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 plan karelerindeki kazıların sonuçlanması ile Kemah Kalesi içerisindeki mahallelerden birisi ortaya çıkarılmıştır (Çizim 2-10). Ortaya çıkarılan mekânlar, kale içerisindeki sivil mimari doku hakkında ilerleyen dönemlerde yapılması düşünülen çalışmalara ışık tutması bakımından önemlidir (Foto. 3-5).

600 m²lik alanda gerçekleştirilen kazılar ile güneyden kuzeye doğru olan meyilli arazide ortada bir sokak ve bu sokağın doğusunda ve batısında sıralanan evler ortaya çıkarılmıştır (Çizim 3-10).

Sokak: Sokak, güney-kuzey istikametinde 17.39 m uzunluğunda olup genişliği 2.14 m ile 3.56 m arasında değişmektedir (Foto. 6). Sokağın en güneyinde meyilli arazi sebebiyle üç basamak görülmektedir. Bu basamaklar

düzgün olmayan dikdörtgen şeklindedir. Üçüncü basamaktan sonra sokak kuzeye doğru rampa şeklinde devam etmektedir. Hem basamaklar hem de rampa şeklindeki bu yolun zemini sıkıştırılmış topraktır. Sokağın zemininde batı kenarı boyunca bir de kanal tespit edilmiştir. Zeminden 0.60 m derinlikte olan bu kanalın genişliği 0.40 m'dir. Kanalın üzeri ahşap tahtalar ve üzerindeki moloz taşlar ile kapatılmıştır. Kanalın sağlam olarak ulaşılan bölümleri orijinalinde olduğu gibi tahtalar ve moloz taşlar ile kapatılarak koruma altın alınmıştır.

Sokağın Batısındaki Konutlar: Sokağın batısında 3 ev yapısı ortaya çıkarılmıştır (Foto. 7). Bunlar kuzeyden güneye doğru 1, 2 ve 3 Nolu evler olarak adlandırılmıştır. 1 No'lu ev dört mekândan meydana gelmektedir. 1 No'lu evin kuzeybatıdaki ilk bölümü doğuda 7.70 m, batıda 6.43 m, kuzeyde 8.15 m ve güneyde 8.10 m ölçülerindedir. Bu bölüm kuzeydoğu köşede 1.90 m genişliğindeki bir açıklık ile sokağa açılmaktadır. Bu mekânın doğudaki duvarının kuzeyde kalan 1.48 m'lik bölümü sağlam olarak ortaya çıkarılmamıştır. Kerpiç malzemeli bu duvarın kuzeyinde bir girişin olması muhtemeldir. Bahsedilen olası giriş açıklığı ile ilk bölümün batısındaki ikinci mekâna geçilmektedir.

1 No'lu evin ikinci mekânı doğuda 6.49 m, güneyde 9.34 m, kuzeyde 5.59 m ve batıda 11.90 m ölçülerine sahiptir. Bu bölümün batı sınırını kalenin kuzey surlarından güneye doğru uzanan sur duvarı meydana getirmektedir. Mekânın güney duvarına 5.48 m mesafede, 0.56 m genişliğinde doğu-batı doğrultusunda 5.32 m uzunluğunda doğu-batı istikametinde devam eden bir kanal tespit edilmiştir. Bu kanal sokağın batısında devam eden kanal ile birleşmektedir. Kanalın kuzeyinde tam kenar ortasına denk gelecek şekilde kuzeye doğru uzanan zeminden çöktürülmüş bir bölüm bulunmaktadır. Buranın mekânı ikiye bölen bağdadi duvarın oturtulduğu kısım olduğu Kemah'taki halen varlığını devam ettiren evlere bakılarak söylemek mümkündür. Mekânın kireç malzemeli zeminine göre 0.10 m çöktürülmüş bu kısım 4.00 m uzunluğunda ve 0.15 m genişliğindedir. 1 Nolu evin ikinci bölümünde güneydoğu köşeye yakın yerde bir de tandır ortaya çıkarılmıştır. Tandırın ağız bölümünün içten çapı 0.69 m'dir. Bu bölümde ayrıca bir de ocak nişi tespit edilmiştir. Ocak 0.85 m genişliğinde ve 0.50 m derinliğindedir. Nişin zemini tuğlalar ile 0.25 m genişliğinde iki bölüm haline getirilmiştir. Mekânın kuzey duvarına 5.60 m mesafede 0.50 m genişliğinde zeminden 0.21 m yükseltilmiş bir alan tespit edilmiştir. Bu bölüm doğu-batı istikametinde 3.20 m kadar devam etmektedir. Zeminden yükseltilmiş olan bu alan zemin gibi kireç kaplıdır. Tandır, ocak nişi ve tandirevi gereçlerinin konulduğu seki olması muhtemel bu alanın varlığı konutun bu ikinci bölümünün tandirevi fonksiyonunda olduğunu göstermektedir.

Evin ikinci mekânından üçüncü bölümüne güneybatı köşesine 0.72 m uzaklıktaki giriş ile ulaşılmaktadır. Giriş açıklığı 1.03 m genişliğindedir. Bu girişten iki basamakla çıkılan üçüncü bölümün kuzeybatı köşesinde 1.45 m x 0.94 m genişliğinde bir sahanlık bulunmaktadır. Bu alan, üçüncü bölümün sıkıştırılmış toprakla meydan getirilen zemininden 0.13 m düşük kottadır. Üçüncü bölüm doğuda 3.64 m, güneyde 4.33 m uzunluğundadır. Bu mekândan dördüncü bölüme doğudaki 0.78 m genişliğindeki bir giriş ile ulaşılır. Bu giriş, üçüncü bölümün kuzeybatı köşesine 1.64 m mesafededir. Girişin derinliği 0.72 m'dir. Evin dördüncü mekânı kuzeydoğu köşede sokağa açılmaktadır. Bu noktadaki açıklık 1.50 m genişliğindedir. Dördüncü bölüm doğuda 4.95 m batıda 3.68 güneyde 4.24 ve kuzeyde 4.20 m ölçülerine sahiptir.

Sokağın batısındaki 2 No'lu ev iki bölümden meydana gelmektedir. 1 No'lu evin dördüncü mekânının hemen güneyinde yer alan bu eve, sokağın güneyindeki üç basamaktan ortadakinin batısından ulaşılır. Evin bu ilk bölümüne girişi sağlayan açıklık tam olarak tespit edilememiştir. Bu belirsizliğin sebebi, bu noktadaki kerpiç duvarın eriyerek yok olmasıdır. Bu ilk bölüm, güneyde 2.85 m kuzeyde 2.00 m ve batıda 6.84 m uzunluğuna sahiptir. Günümüze tam olarak ulaşamayan doğu duvarı ise sokak yapısına bakılarak kuzey-güney ve güneydoğu-kuzeybatı istikametinde iki kırık hattan meydana geldiği söylenebilir. İkinci evin birinci bölümünün kuzeybatı köşesindeki 0.95 m genişliğindeki açıklık ile konutun diğer mekânına geçilir. Bu mekân, doğuda 3.59 m, batıda 4.77 m, kuzeyde 7.24 m ve güneyde 7.18 m uzunluğundadır. Bu bölümün güneydoğu köşesine 0.48 m mesafede batı duvarına açılmış 0.68 m genişliğinde ve 0.50 m derinliğinde bir niş ortaya çıkarılmıştır.

Sokağın batısındaki son ev aynı zamanda ikinci konutun hemen güneyinde yer almaktadır. Bu ev iki bölümden meydana gelmektedir. Evin girişi belirlenememiştir. Evin ilk bölümü ikinci evin hemen güneyinde yer almaktadır. İki ev birbirinden doğu-batı istikametindeki 1.25 m genişliğindeki duvarla ayrılmıştır.

3 No'lu evin ilk mekânı, doğuda 4.95 m, batıda 6.70 m kuzeyde 7.00 m güneyde 6.03 m ölçülerine sahiptir. Bu bölümün güneybatı köşesine 1.20 m mesafede doğu yönde 0.88 m genişliğinde iki basamaklı bir merdiven tespit edilmiştir. 0.25 m yükseklikteki basamaklardan oluşan bu merdiven ile konutun kuzeydeki mekânlarına geçildiği düşünülmektedir. Mekânın içerisinde ağız çapı içten 0.81 m olan bir tandır ortaya çıkarılmıştır. Bu mekânın doğusunda 5.45 m genişliğinde bir sahanlık yer alır. Bu sahanlığın kuzeybatı köşesinde 1.50 x 1.60 m ölçülerinde kareye yakın bir mekân bulunmaktadır. Bu bölümün evin tuvaleti olduğu düşünülmektedir.

Sokağın Doğusundaki Evler: Sokağın doğusunda 4 adet ev ortaya çıkarılmıştır (Foto. 7). Bu 4 ev kuzeyden güneye doğru 1, 2, 3 ve 4 No'lu evler olarak adlandırılmıştır. 1 No'lu ev, kuzeyde ve güneyde olmak üzere birbiriyle bağlantılı iki mekândan oluşur. Evin girişi belirlenememiştir. Evi meydana getiren iki mekândan kuzeydeki, doğuda 3.35 m, batıda 3.85 m, kuzeyde 6.55 m ve güneyde 6.35 m ölçülerine sahiptir. Güneydeki ise doğuda 2.25 batıda 2.50 m, kuzeyde 6.10 m ve güneyde 6.10 m ölçülerindedir. Bu iki bölüm arasında 1.75 m kot farkı bulunmaktadır. İki bölüm birbirinden 0.80 m genişliğinde doğu batı istikametindeki bir duvar ile ayrılmaktadır. Mekânların birbirleriyle bağlantıları da bu duvar üzerinde açılan 0.90 m genişliğindeki açıklıktan sağlanmıştır. Birinci bölümün kuzey duvarına, 0.75 m genişliğinde ve 0.50 m derinliğinde bir niş açılmıştır. Yine bu bölümde sıkıştırılmış toprak ile meydana getirilmiş zemine gömülmüş ve ağız çapı içten 0.70 m olan bir tandır ortaya çıkarılmıştır.

Sokağın doğusundaki 1 No'lu evin hemen güneyinde 2 No'lu ev yer alır. Oldukça tahrip olmuş beden duvarlarına sahip bu bölüm doğuda 3.95 m, batıda 3.85 m, kuzeyde ve güneyde 1.85 m ölçülerine sahip olup bu bölümün girişi tespit edilememiştir.

2 No'lu evin batısında 3 No'lu ev yer almaktadır. Doğuda 12.27 m, batıda 8.60 m, kuzeyde 2.50 m ve güneyde 3.95 m ölçülerine sahiptir. Bu bölümün girişi sokağın kuzeydoğusunda 1.00 m genişliğinde ve 2.60 m uzunluğundaki rampa şeklindeki yoldan sağlanmış olmalıdır.

4 No'lu ev 2 No'lu evin güneyinde yer almaktadır. Doğuda 7.20 m, batıda 7.75 m, kuzeyde 4.65 m ve güneyde 5.45 m ölçülerine sahip bu mekân içerisinde bir tandır tespit edilmiştir. Kireç zemin içerisine gömülmüş olan tandırın ağız çapı içten 0.74 m'dir (Foto. 8). Bu bölümden 0.95 m genişliğindeki açıklıktan itibaren kireç döşeli rampa ile güney ve batıdaki mekânlara geçilir.

Sokağın hem doğusundaki hem batısındaki evlerin tamamı kerpiç duvarlar ile inşa edilmiştir. Sadece sokağın batısındaki evlerin batı duvarını meydana getiren sur duvarında moloz taş örgü kullanılmıştır. Kerpiç duvarlar zaman içerisinde toprak haline gelmiş ve yok olmaya yüz tutmuştur. Bu duvarların yerden olan yüksekliği yer yer 0.20 m ye kadar düşebilmektedir.

Kerpiç duvarların mevcut haliyle korunması amacıyla üzerleri çamur ve samandan oluşan çamur harçla koruma altına alınmıştır. Sokağın batısındaki evlerden 1, 2 ve 3 No'lu evler ile sokağın doğusundaki 4 nolu evin zemininde kireç diğer mekânlarda sıkıştırılmış toprak kullanılmıştır. Çalışma alanının kuzeyinde sur duvarlarının yıkılması sebebiyle 20.00 m uzunluğunda ve 1.00 m yüksekliğinde hafriyat içerisinden çıkarılan moloz taşlarla harçsız bir istinat duvarı örülmüştür.

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde Kemah Kalesi evlerini; “İç kalede toprak örtülü altıyüzkadar ev vardır. Fakat dar bir yerde kurulmuş, bağısız, bahçesiz evlerdir. İçerisinde (Kara-Yakup oğlu)'nun, (İbrahim Çelebi)'nin evlerinden başka bahçeli ev yoktur...” şeklinde tanımlamaktadır¹. Kazı sonucu ortaya çıkarılan evler 220 dönümlük Kemah Kalesi'nin yaklaşık üçte ikisini oluşturmaktadır. Kalenin doğu batı doğrultusunda burçlarla tahkim edilmiş sur duvarının kuzey kesimindeki bu alan uydu fotoğraflarından da belirlendiği gibi yoğun bir yerleşim alan olduğu görülmektedir.

Yaklaşık 600 m²lik bir alanda gerçekleştirilen kazı çalışmaları sonucunda birbirine bitişik evlerin bir sokak etrafında sıralandığı ortaya çıkarılmıştır. Burada kuzey güney doğrultusunda 2 m ile 4 m arasında değişen bir sokağın iki yanında birbirinden farklı mekânlara sahip evlerin yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Bu evlerden kimi tek bir mekâna sahip iken, kimi de iki, üç ve dört mekândan oluşmaktadır. Zeminden yaklaşık 1m yükseklikte belirlenen duvarlar düzgün olmayan bir doğrultuda inşa edilmiştir. Duvarları çamur harçlı, moloz taş örgülüdür. Düzensiz plan kuruluşuna sahip olan evlerin tandirevi olarak nitelendirdiğimiz bölümlerinde yere gömülü tandırlar ortaya çıkarılmıştır. Tandırların da bulunduğu mekânlarda küçük iki gözlü duvar ocaklarına rastlanmaktadır. Bu bölümlerin duvar kenarlarında tandirevi eşyalarının konulduğu yerden 0.15m-0.20m yüksekliğinde yaklaşık 30cm genişliğinde küçük sekiler de yer almaktadır.

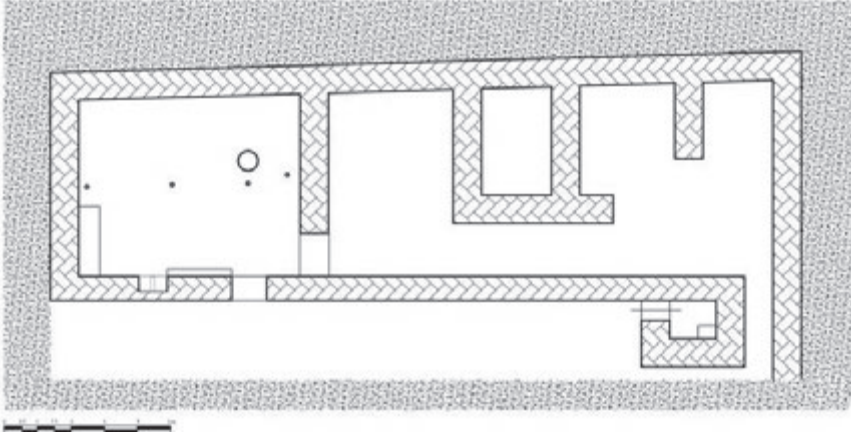
Kemah Kalesi'nde mevcut evlerin duvar dokusu, örtü sistemi ve kullanım amacı ile yerleştirilen ocak ve tandırların varlığı günümüzde terk edilmiş Tanasur Deresi çevresindeki ev yapıları ile büyük bir benzerlik göstermektedir (Foto. 9-12). Yaklaşık 0.50 m ile 1m arasında değişen kalınlığa sahip duvarların içleri alçı, dışları toprak sıvalıdır. Ahşap kirişlerle örtülü olan ev tavanlarının üstü tahtalarla kaplanmış bunun da üzeri bir nevi killi toprakla örtülmüştür. Düz toprak damların günümüzde de hala kullanılmakta olduğu görülmektedir. Kazı çalışmaları ile ortaya çıkarılan bu evlerde yer yer sıva izlerine de rastlanan duvar örgüsünün fazla yüksek ele geçmemesi, XVIII. yüzyıldan itibaren başlanan aşağı Kemah'a yerleşim neticesinde kullanılabilir malzemenin götürüldüğüne işaret etmektedir. Bu nedenle belirli bir yüksekliğe kadar duvarlar tespit edilmiş, üst örtüsünü oluşturan ahşap hatıllar, tavan kaplamaları ve duvar hatılları yeniden değerlendirilmek üzere taşınmış olmalıdır. Kazı sonucunda metal aksamın ele geçmemesi de bu taşınmaya bağlanabilir.

¹ Evliya Çelebi, Seyahatnâme, (Çev. M. Zillioğlu), Üçdal Neşriyat, C1-2, İstanbul, 1996, 615-618.

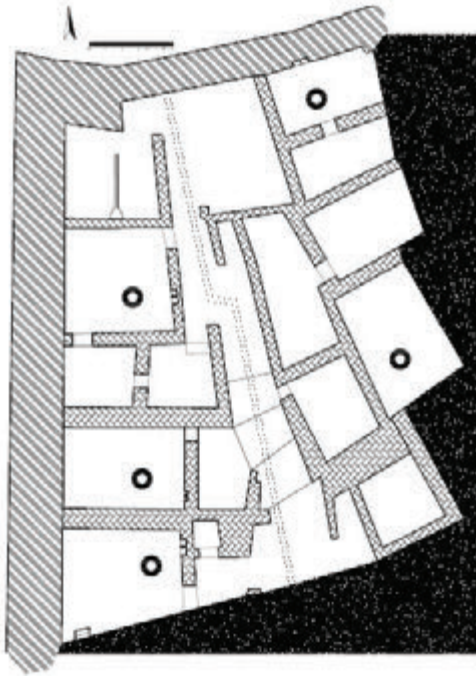
Kemah Kalesi'nin küçük bir yerleşim alanı oluşturması çoğu zaman 2500-3000 arasındaki kale nüfusunun barınmasına yönelik evler ve diğer yapıların bu kadar sıkışık yerleştirilmiş olmasını izah edebilir. Evliya Çelebi'nin de belirttiği üzere 600 evin ikisi hariç hiç birinde bahçenin bulunmaması, sokakların dar oluşu küçük bir alana sıkışmanın sonucudur. Kalenin en önemli sorunu elbette ki sudur. Kale içerisinde kazı sonucu netlik kazanan hamam yapısının taşıma su ile çalışması mümkün olamayacağına göre suyun sürekli sağlandığı bir kaynağın olması gerekmektedir. Munzur Dağlarının eteğinde kurulu olan Kemah Kalesi Karasuyun hemen kenarında yer alır. Munzur Dağları su kaynakları açısından oldukça zengindir. Kalenin güneyinde günümüzde de mevcut olan su kaynaklarından kaleye su çıkarılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Bey Cami'nin kuzeyinde yapılan kazı çalışmaları esnasında künkler ortaya çıkarılmıştır. Bu künklerle hem hamama hem de diğer yapılara su sağlanmış olmalıdır. Sokak dokusunun alt kesiminde ortaya çıkarılan kanalizasyon sistemi de suyun varlığına işaret eden bir diğer unsurdur. Kemah Kalesi'nin doğu kısmında kale zemininden yaklaşık 50 m aşağısındaki Tanasur Deresine ulaşan 350m uzunluğundaki su tünellerinin varlığı özellikle kuşatma anında suyun temini konusunda önemli bir görev ifa etmektedir. Yine kale içerisinde su sarnıçlarının varlığı da bilinmektedir.

Batı duvarı ile kalenin kuzeybatı köşesini oluşturan ve yönetim mekânlarının yer aldığı düşündüğümüz alanla komşu bir durum ortaya koymaktadır. Evlerin kuzey sınırını ise kalenin Tanasur Deresi tarafındaki sur duvarları oluşturur.

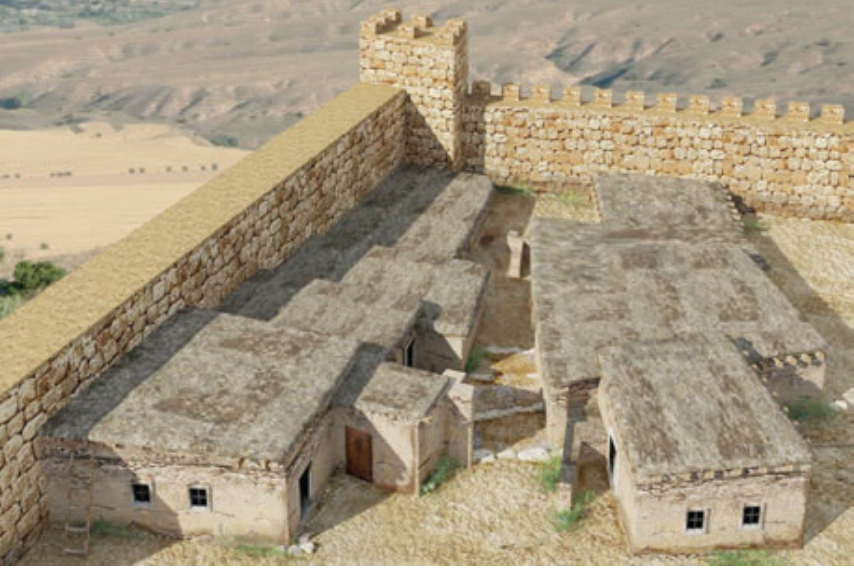
Kalenin Roma Çağından beri kullanılageldiğini tahmin ettiğimiz ilk yerleşim alanının günümüzden 2000 yıl öncesine kadar geri götürmek mümkündür. Malzemesi son derece basit, işçiliği de kalitesiz sivil mimarlık örneklerinin belirli aralıklarla yıkılıp yeniden yapıldığı veya büyük ölçüde onarıldıkları düşünülmelidir. Kemah'ı başkent olarak değerlendiren ve burada Mengücekoğulları Devletini kuran Melik Ahmet Gazi'nin (Mengücek Gazi) yeniden kurduğu bu yerleşim alanı yaklaşık 1000 yıllık bir sürecin devamı niteliğindedir. Türk mimari geleneğinde dini ve sosyal yapıların dışında kalan sivil mimari örnekler fazla önem verilmediği dünyanın gelip geçici bir mekân olarak algılanması düşüncesi bu yapıların mimari anlayışı ile örtüşmektedir. Bu nedenle gerek Selçuklu Çağından gerekse Osmanlı'nın son dönemleri hariç sivil mimari örneklerle pek karşılaşmamaktadır. Buna Selçuklu saray yapıları da dâhildir.



Çizim 1: Kemah Kalesi Kuzey Yöndeki Konut



Çizim 2: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar



Çizim 3: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



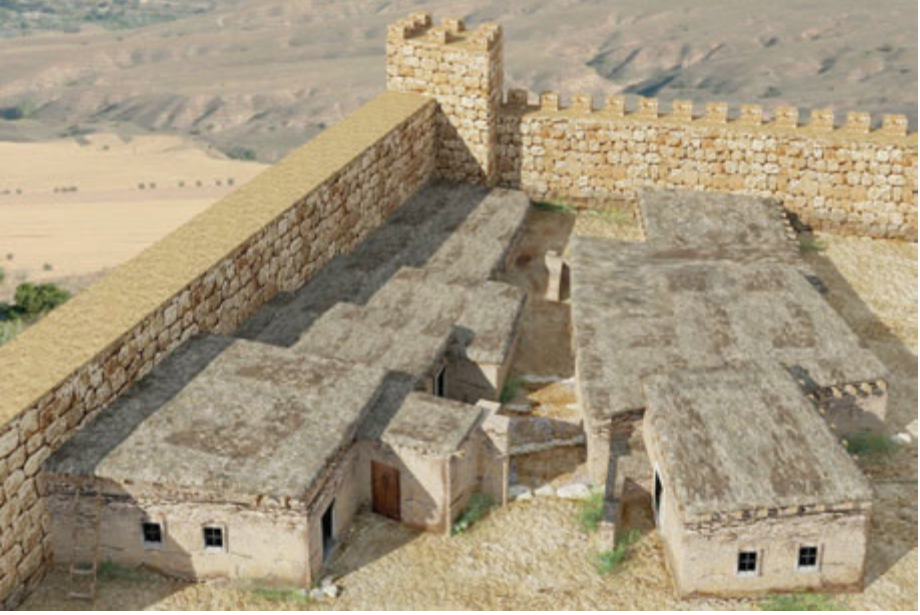
Çizim 4: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 5: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 6: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 7: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 8: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 9: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Çizim 10: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konutlar, Restitüsyon



Foto. 1: Kemah Kalesi Kuzey Yöndeki Konut



Foto. 2: Kemah Kalesi Kuzey Yöndeki Konut



Foto. 3: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konut Çalışma Alanı



Foto. 4: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konut Çalışmalarının Başlangıcı



Foto. 5: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Konut Çalışma Alanı



Foto. 6: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Sokak Dokusu



Foto. 7: K5-2, 3, 4 ve K6-2, 3, 4 Plan Karelerindeki Mahalle Dokusu



Foto. 8: Çıkarılan Tandırlara Bir Örnek



Foto. 9: Tanasur Deresi'nde Terk Edilmiş Evler ve Üst Örtüleri



Foto. 10: Tanasur Deresi'nde Terk Edilmiş Evler ve Üst Örtüleri



Foto. 11: Tanasur Deresi'nde Terk Edilmiş Evler ve Mekan Düzenlemeleri



Foto. 12: Tanasur Deresi'nde Terk Edilmiş Evler ve Sokak Dokusu

ERZİNCAN ALTINTEPE KALESİ

Mehmet KARAOSMANOĞLU

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
mkaraos@atauni.edu.tr

Halim KORUCU

Yrd. Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
halimk@hotmail.com

Öz

Erzincan Altintepe Kalesi ilk kez 1959-1968 yılları arasında Prof. Dr. Tahsin Özgüç tarafından kazılmıştır. Bu kazılarda çıkarılan Urartu Dönemine ait mimari kalıntılar ve küçük eserler Anadolu arkeolojisine önemli katkılar sağlamış ve temsil ettiği kültürün tek örnekleri olarak değerlendirilmiştir. 2003 yılından itibaren Atatürk Üniversitesi ve Kültür ve Turizm Bakanlığı adına Prof. Dr. Mehmet Karaosmanoğlu başkanlığındaki bir ekip tarafından kazılar devam etmektedir. İlk Dönem kazılarının ardından korumasız kalan kaledeki tahribat ve ortaya çıkarılan bazı mimari yapıların tarihlendirmesindeki sorunlar bilim dünyasının dikkatini çekmiştir. Devam eden ikinci dönem kazı ve onarım çalışmalarıyla önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Bu makalede 2003-2015 yılları arasında Altintepe Kalesi'nde gerçekleştirilen çalışmaların sonuçları paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Urartu Mimarisi, Kanalizasyon sistemi, Haldi Tapınağı, Mezarlar, Bizans Kilisesi

Erzincan Altintepe Castle

Abstract

Erzincan Altintepe Castle has been excavated for the first time by Prof. Tahsin Özgüç between 1959 and 1968. Architectural findings belonging to the Urartian Period and small findings which were taken out during those excavations provided important contributions to the Anatolian archaeology and they were considered as the unique samples of the culture they represented. The excavations

of second term have been continued by a team under the chairmanship of Prof. Dr. Mehmet Karaosmanoğlu on behalf of Atatürk University and Ministry of Culture and Tourism since 2003. Destructions and dating problems in the castle which are unprotected after the first excavations draw the attention to scientific world. Ongoing excavations and restorations of the second term have provided significant results.

This paper will provide information about the results of the excavations at Altıntepe between 2003 and 2015.

Keywords: Urartian Architecture, Sewage system, Haldi Temple, Tombs, Byzantine Church.

Türkiye'nin doğusunda, yüksek dağlarla çevrili, verimli Erzincan ovasının kuzey doğu bölümünde yer alan volkan konilerinden, manzaralı konumuyla, en ilgi çekicisi Altıntepe'dir (**Foto. 1**). Kent merkezine 16 km uzaklıkta ve ova seviyesinden 60 m yükseklikteki bu doğal tepe ilk kez 1959-1968 yılları arasında merhum Sayın Prof.Dr. Tahsin Özgüç tarafından kazılmıştır. Bu kazılarda Urartu Dönemi'ne ait önemli mimari kalıntılar ve küçük eserler ortaya çıkarılmıştır. Kazılardan ele geçen malzeme yayınlanan birçok makalede ve iki cilt kitapta değerlendirilmiştir (Özgüç, 1966; Özgüç, 1969). Kalede Urartu Dönemi yapıları Anadolu arkeolojisine önemli katkılar sağlamış ve temsil ettiği kültürün tek örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Yaklaşık 200 m. çapındaki tepenin üst kısmında; Doğu Roma Surları, Urartu Dönemi'ne ait iç ve dış surlar, iç kale kapısı, mabet-saray, apadana, iç surların hemen dışında depo binası ile tepenin güney yamacında açılan terasa yerleştirilen açık hava tapınağı ile yeraltına yapılan 3 taş örme oda mezar ortaya çıkarılmıştı. İlk kazılardan sonra korumasız kalan kale defineciler tarafından yağma edilmiştir. Kalede ikinci kez 2003 yılında Atatürk Üniversitesi adına Prof. Dr. Mehmet Karaosmanoğlu başkanlığında başlanan kazılar ve onarım çalışmaları devam etmektedir.

Tunç Çağları ve Erken Demir Çağı

İlk dönem ve ikinci dönem kazılarında ortaya çıkarılan seramikler Altıntepe'deki ilk yerleşmenin Tunç Çağlarına ait olduğu bilinmektedir. İlk dönem kazılarıyla ilgili yayınlarda verilen bilgide oldukça kısıtlıdır (Özgüç, 1961: 267). İkinci dönem kazılarında Apadana içinde ve güneyinde açılan sondajlarda yangın tabakası içinde yapısı belli olmayan taşların arasında kazıma

çizgili, parlak siyah perdahlı Karaz türü seramik parçaları bulunmuştur (Korucu, 2012: 86).

Diğer yandan erken demir çağa ait toplanan seramikler elle veya çarkta yapılmıştır (Korucu, 2012: 86 vd.) . Dönem özelliği olarak kahverengi ve gri renk çoğunlukta olmak üzere siyah ve kırmızı da kullanılmıştır. Tek renkliliğin hâkim olduğu seramiklerin bazılarında pişirilmeden dolayı dış ve iç yüzde renk ve ton farklılıkları da görülür. Yiv, çentik, kazıma çizgi ve baskı nokta bezeme kullanılmıştır.

Gerçekleştirilen kazılarda her iki dönemin mimarisi konusunda bugüne dek bir veriye rastlanmaması, Urartu Dönemi'nde tepenin güneyden kuzeye doğru tesviyesi sırasında alttaki tabakaların tahrip edilmesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Urartu Dönemi Yapıları

Altın-tepe'deki Urartu dönemi yapıları, T. Özgüç'ün de belirttiği gibi, ilk kat MÖ 8. yüzyılın ikinci yarısına ikinci katta MÖ 7. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilir (Özgüç, 1966: 12).

Tapınak Kompleksi:

Kalenin önemli kalıntılarından Tapınak, Urartu mimarisinin en iyi korunmuş ve özenli yapılarından. 27.20 x 30 m ölçülerinde dikdörtgen, etrafi revaklarla çevrili, bir avlunun içinde yer alan yapı kare planlıdır (**Foto. 2; Foto. 3**). 4 köşede, temel taşının üstüne açılan 1 cm derinliğinde ve 8.5 cm çapındaki oyuklara, tunçtan 8 cm çapında, 0.8 cm kalınlığında birer disk yerleştirilmiştir (Karaosmanoğlu, 2010: 211). Bu disklerin ölçüm noktaları olarak dört köşeye yerleştirildiklerini ve temel atma törenleri sırasında üzerine sunu yapılarak kutsandığını düşünüyoruz. Çekirdek tapınağın dıştan ölçüleri 13.80 x 13.80 m kare planlıdır. Köşeleri, 50 cm derinliğindeki, çıkıntılı tapınağın kalın duvarlarının kaliteli işçilikli üçtaş sırasından sonrası kerpiçle yükseltilmişti. Kule tipli yapının yüksekliği, bir kenarıyla aynı, yaklaşık 14 m olmalıdır (**Çiz.1**).

Tapınak girişi güney doğu duvarının tam ortasına açılmıştır. Avludan cellaya çıkılan ikili basamağın her iki yanına mızrak dikmek için taş kaideler yerleştirilmiştir (**Çiz. 2**). Üç tarafı çerçeveli girişteki derin eşik taşının arkasında tek kanatlı bir kapıyla girilen cella /tanrı evi 5.20 x 5.20 m kare planlıdır (Karaosmanoğlu, 2010: 212). Zemin sıkıştırılmış toprak olan Cellanın arka duvarı önünde bir podyum vardır (Özgüç, 1966: 4). Tapınağın içinde tek sıra taş örgünün üstündeki sıvalı kerpiç duvarlar renkli resimlerle bezeliydi (Özgüç, 1966: 33).

Avluyu içerden çeviren, özenle işlenmiş 20 taş kaide üstüne basan 4.5 m uzunluğundaki ahşap direkler, revakların üst örtüsünü taşıyordu. Geniş tutulan ön avludaki sütun kaidelerinin kaba kısımları zemin altına gömülürken, doğu, kuzey ve batıdaki sütun kaidelerinin kaba kısımları zemin üzerinde bırakılmış ve revakların iç kısmına taş döşenerek tepenin güneyden kuzeye eğiminden oluşan düzensizlik giderilmiştir. Buradaki sütun kaidelerinin kaba kısımlarını gizlemek için ön yüzlerine düzgün taş dizilmiş olmalıydı. Cephe hariç, yaklaşık 2 m kalınlığındaki avlu duvarlarının temeli taş, üstü kerpiçtir. Avlu girişinin bulunduğu güney duvarı, T3 nolu odanın güney duvarıyla birlikte, 0.45 m çıkıntı yapan, 5 adet rizalitle desteklenmiş ve kompleksin cephesi oluşturulmuştur. Avlunun batı revakından bir kapıyla girişin sağlandığı ortada büyük, sağ ve sol tarafta daha küçük boyutlu T1, T2, T3 nolu odalar tapınak işlevleri için kullanılmaktaydı. Bu odaların duvarları da renkli duvar resimleriyle süslenmişti (Özgüç, 1966: 33). Urartu döneminde yaşanan büyük depremde tapınak kompleksi zarar görmüş, Avlunun güney ve doğu revakları yıkılmıştır. Bu nedenle kalede yapılan tadilatla genişletilen apadananın kuzey duvarı, yıkılan tapınak avlusunun güney duvarının bir kısmı üstüne, yeni yapılan depo binası da tapınak avlusunun doğu duvarı üstüne oturtulmuştur.

Yamuk Planlı Avlu ve Saray

Tapınak kompleksine ait odaların batısında yamuk planlı bir avlu ile 3 oda daha yer alır. Yamuk planlı avluya tapınak kompleksinin önünden geçilmekteydi. Burada “taş kurnalı” ve “çağ taşlı” banyo odası ile alaturka taşlı bir tuvalet bulunuyordu (Karaosmanoğlu-Yılmaz, 2012: 357) (**Foto. 4-5**). S1, S2, S3, S4, S5, S6 nolu odalar tapınakla birlikte yapılmışlar ve yöneticinin ikamet ettiği odalardır. S3 nolu odanın doğu duvarı apadana bitişiğindeki mutfığa kadar uzatılarak giriş çıkış için bir kapı açılmıştır. Böylece saray, tapınak kompleksinden soyutlanmıştır. Kapı önüne sağdaki ve soldaki odalara gidiş için zemine tek sıra sal taş döşenmiştir. S1 nolu odanın arka duvarında açılan niş içine bir lavabo/pisuar yerleştirilmiştir.

Bölgede yaşanan büyük depremde kale gerçekleşen büyük yıkımın ardından ilk dönem apadanasının batı ve kuzey kesimini çeviren odalar işlevini kaybettiği için bu bölümleri de içine alan “genişletilmiş apadana” yapılmıştır. Bu nedenle S6 nolu oda iptal edilmiş, ikamet odalarından S3 nolu odanın güneyine S7 ve S8 nolu odalar eklenmiştir. Tapınak kompleksinin güney cephesindeki batıdan ikinci rizalitiyle, yeni yapılan genişletilmiş apadana arasına bir duvar

ör÷lmüştür. Yamuk planlı avluya geçiş tapınak kompleksinin batısındaki ortadaki odanın batı duvarından açılan bir kapıyla sağlanmıştır.

Havuz

S2 ve S3 nolu odaların batısı ile iç sur duvarı arasında yer almaktadır. 13.50 x 5.50 m boyutlarındaki havuzun, ortaya doğru eğimli zeminin altı 70 cm kalınlığında kille doldurulmuş, üstüne ve eğimli kenar duvarlarına, suyun sızması için, killi toprak ile tuz karışımından oluşturulan çamur içerisine yumruk büyüklüğündeki renkli çakıl taşları mozaik gibi döşenmiştir (Karasmanoğlu, 2011: 368; Karaosmanoğlu, 2012: 122 vd.) **(Foto. 6)**.

Batı Kapısı

Havuzun güney bitişğine, iç kaleyi çeviren surun batı kesimine basamaklarla geçilen bir kapı geçidi açılmıştır. Oldukça kaliteli işlenmiş taşlarla yapılmış kapı kalenin ve havuzun su ihtiyacı karşılamak amacıyla açılmıştır. Su, tepenin batısından geçen ovadaki fay hattının yakınlarından çıkan kaynaklardan taşıma sistemiyle sağlanıyordu. İki bastion tarafından korunan kapı geçidi 2 m genişliğindedir **(Foto.7-8)**.

Mahzen ve Geç Urartu Dönemi Depo Binası

Tapınak kompleksinin doğu avlu duvarı dışındaki alana, yeraltına kesme taşlarla bir mahzen yapılmıştır (Karaosmanoğlu, Korucu, Yılmaz, 2012: 304). Bazı duvarlarında özenle işlenmiş dört sıra taşın korunduğu 9 x 13 m ölçülerinde ve 2.5 m derinliğindeki yapının zemini de kesme taş döşelidir **(Foto.9)**. Herhangi bir buluntunun ele geçmemesi nedeniyle işlevini bilemediğimiz mahzen, kalenin sur duvarlarının ve birçok yapının tamamen yerle bir olduğu büyük depremden sonra işlevini kaybetmiştir. Bu yıkımın ardından kalenin sur duvarları geliş güzel kırılmış devasa taşlarla yeniden yapılırken, mahzenin içi killi toprakla doldurulduktan sonra bu alan omuzlarına dek gömülü pitosların sıralandığı dikdörtgen planlı dıştan 27 x 16.50 m ölçülerinde büyük bir depo binasına dönüştür÷lmüştür **(Foto. 10)**.

Yükseklikleri 2 m'ye yaklaşan Pitoslar; kırmızı, perdahlı, kalın cidarlı, kalın dışa dönük ağız kenarlı, uzunca boyunlu, yumurta gövdeli, düz diplidirler. Pitos gövdeleri üzerinde sıkça karşılaştığımız ve gövdeyi kuşak şeklinde saran plastik bantların genişlikleri gövdede buldukları yere göre değişebilmektedir.

Bazı pitosların üstünde kazıma çizgilerle hiyeroglifler ve kabartma hilal bezekler işlenmiştir. Urartu dönemi Kalesinin istilası sırasında çıkan büyük bir yangın sonucu pitosların iç çeperlerinde kalın yanık katmanı oluşmuştur.

Kanalizasyon Sistemi

Kalenin kurulmadan önce planlandığını yapıların altına yerleştirilen batıya ve doğuya yönlendirilmiş kanalizasyon sisteminden anlıyoruz. Tapınağın güney köşesine 1 m mesafeden başlayan yağmur sularını ve libasyon sunularını dışarı atan, kanalizasyon sistemi batıdaki odaların altından geçerek iç sur dışına ulaşmaktadır (Karaosmanoğlu-Yılmaz, 2012: 354) **(Foto. 11)**.

Kuzeydeki S1 nolu odanın arka duvarının temel taşları üzerine ve kerpiç duvara açılan bir niş içine yerleştirilen yalak biçimli lavabo/pisuar uzun çörtentiyle duvar dışında yer altına yerleştirilen kanalete ulaşmaktadır. Yamuk planlı avluda zemin altında güneye doğru devam eden kanalet başlangıçta uzun andezit blokların “u” biçiminde oyulmasıyla oluşturulurken (Özgüç, 1966: 9, fig:13 a,b;), devamında taş örgü olarak sürdürülmüştür (Karaosmanoğlu, Korucu, Yılmaz, 2009: 121). S2 nolu odanın doğu duvarı dış kenarında yer alan ve tarihte ilk örnek olarak bildiğimiz “alaturka taşlı” tuvaletin akıntısını da alarak tapınaktan gelen kanala bağlanır. Bu alanda kanalın üstüne yerleştirilen ve üzerinde banyo yapılan, benzerleri Erzincan’da hala kullanılan bir “çağ taşı” ortaya çıkarılmıştır. S2 nolu odanın ve bitişiğindeki zemini çakıl taşı döşeli havuzun altından geçerek sur dışına çıkan bu kanala, ilk dönem apadanasının kuzeyindeki mutfaktan gelen kanalette bağlanmıştır. Bir kanalda iç kalenin girişinin önündeki iç avlunun ortasından başlamakta ve kapının altından geçerek doğuya doğru yönlendirilmiştir.

İlk Apadana/Kabul salonu

Tapınak kompleksinin girişinin yaklaşık 6 m güneyine, anakayanın düzleştirilmesiyle oluşturulan ve çevresinden 2 m yükseklikteki alana Urartu dönemindeki ilk apadana yapılmıştır. 15 x 37 m boyutlarındaki yapının çatısını, içten kaliteli işlenmiş altı sütun kaidesine basan 2 x 3 sıralı 6 ahşap direk taşımaktaydı (Karaosmanoğlu-Korucu, 2012: 133). Duvarların alt sırası kaliteli işlenmiş taşlardan örülmüş, üstü ise kerpiçle yükseltilmiştir. Her iki evre yapısında giriş aynı yerden, doğu köşedeki kapıyla, sağlanıyordu. Apadana zemini çevresinden 2 m yüksekte olduğu için kapı eşiği önüne konulan ahşap bir merdiven yerleştirilmiştir.

Yapının kuzey duvarına bitişik, 2 m düşük seviyede dikdörtgen planlı bir oda ile içinde iki tandır, bir ocak, 4 pitos'un ve batı tarafında sertleştirilmiş kil zemine gömülü ve yayık asmak amacıyla kullanılan 15 cm çapında iki ahşap direğin bulunduğu, mutfak yer almaktadır (**Çiz. 3**)². Mutfağın güney batı köşesindeki çağ gideri zemin altına taşlardan örülerek yapılan kanalizasyon sisteminin bir kolunu oluşturmaktadır. Mutfağın güneyine, 0.65 m kotta eğimli bir yolla çıkılan zemine yerleştirilmiş bir sütun kaidesi bulunan büyük bir oda ile güney bitişğine içinde pitosların sıralandığı ve çatısını iki sütunun taşıdığı bir depo binası eklenmiştir. Buradaki pitoslar ilk dönem depo binasındakilerle birebir benzerdirler. Bölgede yaşanan büyük depremde Apadana çevresiyle birlikte yıkılmış, mutfakta da büyük bir yangın çıkmıştır.

Genişletilmiş Apadana

İlk apadana ile kuzey ve güney batı bitişğindeki yapılar büyük depremden zarar görmüştür. Bu yıkımda tapınağın güney ve doğu revaklarının ve avlu duvarlarının da yıkıldığı izlenmektedir. Bu yıkımın ardından aceleyle kalede yeniden tadilata gidilmiştir. İlk Apadananın yerine, 6 m kuzey ve 6 m güneybatıya doğru genişletilerek kısmen tapınak avlu duvarı üstüne oturan, Anadolu'daki Urartu döneminin en büyük Apadanası yapılmıştır. "Genişletilmiş Apadana" adını verdiğimiz yapı çevresindeki yapılardan 2 m'lik kısmen doğal bir yükselti üzerine oturan zeminin genişletilen yönlerine 2 m'lik bir dolgu yapılmıştır (Karaosmanoğlu-Korucu, 2012: 134). T. Özgüç'ün kazılarında ortaya çıkarılan 44 x 25.30 m dikdörtgen planlı yapının çatısını içindeki 110-120 cm çapındaki, 3 x 6 sıralı, 18 taş kaideye basan direkler taşıymaktaydı. Yapının duvarları temelde dört sıra taş üstüne kerpiçle yükseltilmiştir. Genişletilmiş Apadanaya giriş, ilk kapı geçidinin daraltılmasıyla, yine aynı yerden, doğu köşeden sağlanmıştır. Kapı önüne yine ahşap bir merdiven yerleştirilmiştir ve buraya İç Kale Kapısı önündeki iç avludan geçişi sağlayan iki oda eklenmiştir. Bu kapı odalarının ve Apadananın içini secco tekniğinde yapılmış renkli resimler süslüyordu (Nunn, 2012) (**Foto. 12**). Bu yapının güney duvarı bitişğine, düşük seviyede, çatısı iki ahşap direk tarafından taşınan yamuk planlı bir mutfak yerleştirilmiştir. Genişletilmiş Apadanada bir yangınla son bulmuştur.

² Benzer bir uygulama Kuşaklı/Sarissa'da görülmektedir. Buradaki iki direk arasında yayık tipi kapların asılı olduğu düşünülmektedir (Powrozniak 2010, 182, Abb.119).

K 1 ve K 2 Yapıları

Tapınak kompleksinin kuzeyine düşük kotta iç sur duvarına bitişik K 1 ve K 2 yapıları yerleştirilmiştir. K 1 yapısının çatısını zeminindeki tek sıra 6 kaide üstüne basan ahşap direkler taşıyordu. İçinde herhangi bir buluntu ele geçmeyen yapının işlevini bilmiyoruz. K 2 yapısında sıkıştırılmış zeminde farklı yerlerde ortaya çıkarılan 5 adet tandırdan dolayı “tandır odası” olarak isimlendirilmiştir (**Foto. 13**).

Depo Binası

Kuzey İç sur duvarlarının dışında yer alan iki odalı depo binası ilk dönem kazılarında ortaya çıkarılmıştır (Özgüç, 1969: 34 vd.). Kuzeydeki oda 15.80 x 10 m ebatlarındadır. İçinde çatıyı taşıyan ağaç direklerin bastığı dört kaide, Urartu dönemi ilk evresine ait kaliteli taş işçiliğine sahiptir. Taş temel üstüne basan sıvalı duvarlar kerpiçtendir. Odada 6 x 10 sıralı 60 erzak küpü omuzlarına kadar gömülüdür. Ağız kenarları kalın ve dışa dönüktür. Silindir boyunlu, yumurta gövdeli, düz dipli pitosların omuzlarında ve gövde ortalarında kalın kabartma destek kuşakları vardır. Küplerin hepsi kırmızı, astarlı, kalın cidarlı ve perdahlıdır. Bazı pitosların üstünde kazıma ile hiyeroglifler çizilmiştir. Küplerin bazılarının üstünde de kabartma hilal motifi yer almaktadır.

Geç Urartu ve orta çağ surlarının altında kaldığından ölçüleri belirlenemeyen ikinci odada ancak 11 adet pitos açığa çıkarılmıştır.

Açık Hava Tapınağı

Tepenin güney yamacındaki mezarlık terasında 1 nolu mezarın doğusunda yer alan yapı 7.75 m genişliğinde ve 11.70 m uzunluğunda alçak bir duvarla çevrilmiştir (Özgüç, 1969: 28 vd.). Kutsal alanda, dört kaide üstüne dikilmiş, tepeleri kavisli, 2.30 m yüksekliğinde 0.50 m eninde yekpare taştan, kaliteli işçilikli dört stel bulunmaktadır. Bunların ön kısmında üstüne hayat ağacı yerleştirilen ve libasyon yapılan 0.50 m çapında yuvarlak bir sunak yer almaktaydı. Yanındaki mezarlardan dolayı ölü kültürüyle ilgili olmalıdır (Çevik, 1999: 346). Urartu kültüründe tam teşekküllü ele geçen tek örnek olması nedeniyle önemli bir yapıdır.

Mezarlar

Altıntepe Kalesi'nin, Urartu Dönemi'ndeki yöneticileri, tepenin güney yamacına açılan terasta yeraltına düzgün işlenen taşlarla örülmüş mezar odalarına gömülmüşlerdir. Toplam üç mezarın ikisi kaçak kazılarda, üçüncüsü Özgüç'ün bilimsel kazılarında ortaya çıkarılmıştır (Özgüç, 1969: 10 vd.). Bu mezarlar,

planları, taş işçilikleri ve mezar armağanlarıyla Urartu kültüründe ölü gömme adetlerini yansıtan en güzel örneklerdir. Altın düğmeli elbiseler giydirilmiş cesetler mezarlardaki, taş lahitlere ya da ahşap sandukalara yatırılmışlardır (**Foto.14-15**).

Diğer Urartu yerleşmelerinde bu taş lahitlerin bir benzeri bugüne dek ele geçmemiştir. Mezar armağanı olarak tunç kazanlar, altın bir kâse, gümüş ve tunçtan mobilya aksamaları, fildişi figürinler, at koşum takımları, tunç kaplar ele geçmiştir. Bu eserler bugün Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

Sur Duvarları

Doğu batı ticaret yolu üstünde Erzincan Ovası'nın kuzeydoğu bölümündeki bir tepe üzerine kurulan Altın-tepe Kalesi savunması zor olduğundan dolayı etrafı çift surla çevrilmiştir (Özgüç, 1969: 3). İç sur tepenin düzleştirilmiş üst kesimindeki yapıları çevirmektedir. Surların Doğu kesimine tek geçişli bir kapı açılmıştır. Kapı ön avlusu yandaki kule çıkıntılarının uzantısıyla derindir.

Kilise

Tepenin doğu yamacındaki doğal bir teras üzerine inşa edilen Kilise 2003 yılında başlanan, ikinci dönem kazılarında ortaya çıkarılmıştır (**Foto.16**). Doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen planlı ve iç ölçüleri 19.60 x 11.30 m olan yapıyı 1 m kalınlığındaki duvarlar çevirir. 2 x 3 sütunlu bazilikal planlı yapının doğu duvarının iç kısmına yerleştirilen apsis platformu ile her iki yanında küçük hücreler /pastoforyon yer alır. Yapının tabanını kaplayan geometrik, bitkisel ve değişik hayvan figürlerinin işlendiği renkli mozaik döşeme bölgede benzersizdir (**Foto. 17-24**).

Duvarlarında azizlerin resmedildiği renkli taş ve altınsuyuna batırılmış camlardan oluşturulan mozaiklerden korunan tek parça bugün Erzincan Müzesi'ndedir. Kilisenin yıkılmasından sonra burası mezarlık olarak kullanılmıştır.

Kaynakça

- Çevik, N. (1999). "Hayat Ağacının Urartu Kült Törenlerindeki Yeri ve Kullanım Biçimi" Anadolu Araştırmaları XV, 335-367
- Özgüç, T. (1966). Altın-tepe. Mimarlık Anıtları ve Duvar Resimleri/Architectural Monuments and Wall Painting, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

- Özgüç, T. (1969). Altıntepe II. Mezarlar, Depo Binası ve Fildişi Eserler/Tombs, Storehouse and Ivories, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Özgüç, T. (1961). "Altıntepe Kazıları" Belleten XXV, Sayı: 97-100, 253-267
- Karaosmanoğlu, M. (2008). "Altıntepe Kalesi İkinci Dönem Kazıları" (Ed. B. Can-M. Işıklı) Doğudan Yükselen Işık Arkeoloji Yazıları, Atatürk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Armağanı, 69-83.
- Karaosmanoğlu, M. (2010). "Yeni Bulgular Işığında Altıntepe Urartu Tapınağı" XV. Türk Tarih Kongresi, 1.Cilt, 209-220
- Karaosmanoğlu, M. (2011) "Erzincan Altıntepe Kalesi-Erzincan Altıntepe Fortress" (Haz. /Ed. Kemalettin Köroğlu-Erkan Konyar) Urartu, Doğu'da Değişim-Transformation in the East, 366-373
- Karaosmanoğlu, M. (2012). "Erzincan-Altıntepe Urartu Kalesinden Günümüze Yansımalar", Aktüel Arkeoloji Dergisi, Kasım-Aralık 2012, Sayı:30, 122-125
- Karaosmanoğlu-Korucu (2012). "The Apadana of Altıntepe in The Light of The Second season Excavations" (Ed. A. Çilingiroğlu and A. Sagona) Anatolian Iron Ages 7, The Proceeding of the Seventh Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Edirne, 19-24 Nisan 2010, Ancient Near Eastern Studies 39, 131-148
- Karaosmanoğlu, M.-Yılmaz, M.Ali (2012). Altıntepe Urartu Kalesi Kanalizasyon Sistemi" (Ed. B. Söğüt) Stratonikeia'dan Lagina'ya From Stratonikeia to Lagina Ahmet Adil Tırpan Armağanı /Festschrift in Honour of Ahmet Adil Tırpan, 353-366
- Karaosmanoğlu, M.-Korucu, H.-Yılmaz, M.Ali (2009). "Altıntepe Urartu Kalesi 2007 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları" 30. Kazı Sonuçları Toplantısı, 1. Cilt, 119-138
- Karaosmanoğlu, M.-Korucu, H.-Yılmaz, M.Ali (2012). "Altıntepe Urartu Kalesi 2010 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları" 33. Kazı Sonuçları Toplantısı, 3. Cilt, 303-318
- Nunn, A. (2012). "Wandmalerei in Urartu" (Ed. S.Kroll, C.Gruber, U.Hellwag, M. Roaf & P.Zimansky)Biainili-Urartu, The Proceedings of the Symposium held in Munich 12-14 October 2007, , 321-337
- Powroznik, K. Josef (2010). Die Eisenzeit in Kuşaklı, Kuşaklı-Sarissa Band 5. Rahden, Westf: VML Verlag Marie Leidorf.



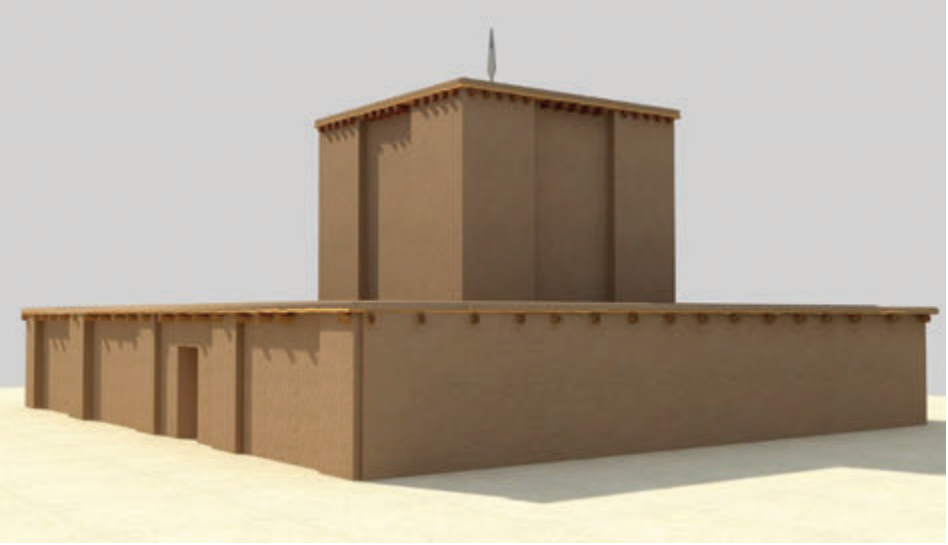
Foto. 1: Altıntepe'nin Havadan Görünüşü



Foto. 2: Altıntepe Haldi Tapınağı



Foto. 3: Altuntepe Haldi Tapınağı



Çiz. 1: Tapınak Yeniden Kurma Denemesi



Çiz. 2: Tapınak Yeniden Kurma Denemesi



Foto. 4: Yamuk Planlı Avludaki Tuvalet ve Banyo



Foto. 5: Urartu Dönemine Ait Tuvalet



Foto. 6: Havuz



Foto. 7: Batı Kapısı



Foto. 8: Batı Kapısı



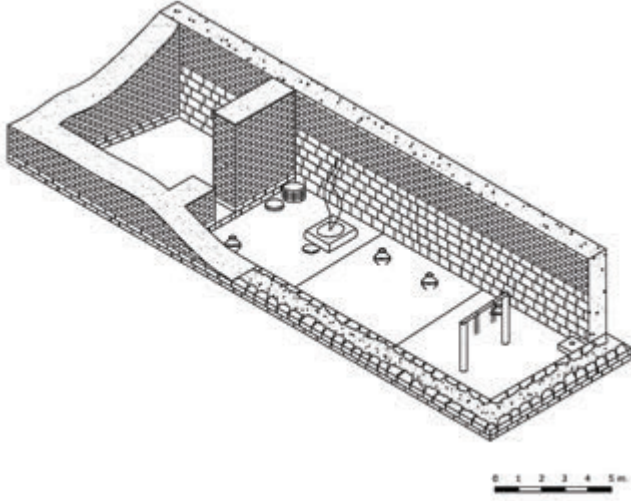
Foto. 9: Mahzen



Foto. 10: Geç Urartu Dönemi Depo Binası



Foto. 11: Kanalizasyon Sistemi



Çiz. 3: Mutfak Yeniden Kurma Denemesi



Foto. 12: Apadana'daki Duvar Resimlerinden Bir Örnek



Foto. 13: Tandır Odası



Foto. 14: 3 Nolu Mezardaki Taş Lahitler



Foto. 15: 3 Nolu Mezardaki Taş Lahitler



Foto. 16: Altuntepe Kilisesi



Foto. 17: Altıntepe Kilise Mozaiklerinden Boğa



Foto. 18: Altıntepe Kilise Mozaiklerinden Boğa



Foto. 19: Altuntepe Kilise Mozaiklerinden Geyik



Foto. 20: Altuntepe Kilise Mozaiklerinden Panter



Foto. 21: Altıntepe Kilise Mozaiklerinden Hayvan Figürleri



Foto. 22: Altıntepe Kilise Mozaiklerinden Hayvan Figürleri



Foto. 23: Altintepe Kilise Mozaiklerinden Hayvan Figürleri



Foto. 24: Altintepe Kilise Mozaiklerinden Hayvan Figürleri

**KYZİKOS'TA YAPILAN KAZI ve SONDAJLARLA İLGİLİ BİR
DEĞERLENDİRME**

Nurettin KOÇHAN

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
nkochan@atauni.edu.tr

Korkmaz MERAL

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
kmeral@atauni.edu.tr

Öz

Kyzikos antik kentinin büyük bir bölümünün Düzler mahallesiyle iç içe ve tamamına yakınının özel mülkiyet üzerinde yer alması uzun zamandır birden çok alanda kazı yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle 2006-2015 yılları arasındaki ikinci dönem çalışmalarında sadece Hadrian Tapınağı ile birkaç alanda kazı ve sondajlar yapılabilirdi. Bu çalışmada 2006-2015 yılları arasında Kyzikos antik kentinde yaptığımız kazı ve sondajlarla ilgili kısa bir değerlendirme yapmaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Kyzikos, Hadrian Tapınağı, sondaj, nekropol

The Evaluation of the Excavation and Drilling made in Cyzicus.

Abstract:

As the ancient city of Cyzicus is almost located on a private property and a large part of it is near Düzler neighborhood, it has been difficult to excavate in more than one area for a long time. Hence, during the second term excavations between the years 2006-2015, only in some areas including the temple of Hadrian could be excavated and drilled. In this study we tried to make an evaluation about the excavations and drills that we had carried out in Cyzicus between 2006 and 2015.

Keywords: Cyzicus, Temple of Hadrian, sounding, necropolis

Kyzikos, antik adı Arktonnessos (Ayı Adası) ya da Arkton Oros (Ayılar Dağı) olan günümüz Kapıdağı Yarımadası'nın ana kara ile birleştiği kıstağın güney ucunda yer almaktadır (Koçhan, 2011: 11). Propontis'te stratejik açıdan anakarayı ve Kapıdağı'nı kontrol edebilecek konumda olmasının yanı sıra üç doğal limana sahip olması nedeniyle tarih boyunca önemini korumuştur.

Özellikle Hellenistik ve Roma dönemlerinde bölgede söz sahibi olan kentin ortaya çıkarılmasına yönelik ilk düzenli kazı çalışmaları 1989-1997 yılları arasında yapılmış olup, ikinci dönem kazı çalışmaları 2006 yılında tekrar başlamış ve halen devam etmektedir. Kentin büyük bir bölümünün Düzler mahallesiyle iç içe ve tamamına yakınının özel mülkiyet üzerinde yer alması kazı yapmayı zorlaştırmaktadır. Bu problem 2006 yılından beri kazı çalışmalarımızı büyük oranda etkilemiş olup, düzenli olarak sadece Hadrian Tapınağı'nda kazılar yapılabilmektedir. Burada 2006-2015 yılları arasında Kyzikos antik kentinde yaptığımız kazı ve sondajları ele almaya çalışacağız (Çiz. 1).

Hadrian Tapınağı Çalışmaları

2006 yılında başlanan ikinci dönem kazı çalışmalarında tapınağın doğu ön ve güney uzun taraflarında çalışmalar devam ettirilmiştir (Çiz. 2, Res. 1). Ancak çıkan dolgu malzemenin döküldüğü alanın uzak olması, zaman kaybına sebep olduğu için çalışmalar son dönemlerde sadece batı alanda yoğunlaştırılmıştır. Çalışma şartlarının çok zor ve ağır olduğu Hadrian Tapınağı'nda birçok yerde yüksekliği 5-6 m'yi bulan dolgu toprak da kazının hızlı ilerlemesini engellemektedir. 2006 yılından itibaren üzeri tamamen çalı ve ağaçlarla kaplı olan alanda yapılan çalışmalarda ilk karşımıza çıkan buluntular Orta Çağa aittir.

On yıllık kazı sürecinde çok sayıda mezar ve depolama amaçlı pythoslar çıkarıldı (Koçhan ve diğ. 2008: 12, Res. 2; Koçhan ve diğ. 2009: 165, Res. 7; Koçhan ve diğ. 2011: 189). Mezarlar tapınak alanının tamamında gelişmiş güzel yerlerde ve kodlarda karşımıza çıkarken, pythoslar genellikle tapınağın zemin döşemesi seviyesinde bulunmuştur (Koçhan ve diğ. 2008: 12, Res. 1; Koçhan ve diğ. 2011, 189, Res. 1). Açılan 10'dan fazla mezarın çoğunluğunu kiremit örnekler oluştururken, bazen küçük çocukları gömmek için küp mezarların kullanıldığı da görülmüştür. Ölü hediyelerinin olmadığı mezarlar büyük oranda zarar görmüş ve kiremit örtüleri çökmüştür. Bütün olumsuzluklara rağmen mezarlar dönemin gömü geleneği hakkında bilgi vermesi ve tapınağın

terk edildikten sonra zamanla farklı amaçlar için kullanıldığını göstermesi açısından önemli buluntulardır. Tapınak alanında sıkça karşılaştığımız bir başka geç dönem buluntu grubu ise pithoslardır (Koçhan-Meral 2014: 232). Her kazı döneminde dolgu toprak içinde karşılaştığımız örneklerin, genellikle üçlü gurup halinde birbirlerine bitişik olarak yerleştirildikleri gözlenmiştir. Ortalama 1.00-1.50 m yüksekliğe, 1.00 m çapa ve 5 cm cidar kalınlığına sahip olan pytosların çoğu kırık olarak ele geçmiştir. Çünkü tapınak tamamen yıkılmadan buraya yerleştirilen örnekler daha sonraki süreçte tapınak yıkıntıları altında kalmış olup, bu da zarar görmelerine neden olmuştur. Bugüne kadar bulunan örneklerden sadece iki tanesi sağlam olarak çıkarılmış olup, kazı sonrası Bandırma Arkeoloji Müzesi'ne teslim edilmiştir. Geç dönem buluntu gruplarından biri de bir arada bulunan amphoralardır (Koçhan-Meral 2014: 232). Bu seramikler tapınak zemin döşemesinin yaklaşık 50 cm altında bulunmuştur. Oval gövdeye sahip olan amphoraların kaideleri ovaldir. Ayrıca gövdelerinde çark izi bulunan örneklerin üzerinde yapım yeri veya ustasını gösteren herhangi bir işaret ya da mühre rastlanmamıştır. Şarap veya zeytinyağı depolamak için kullanıldığını düşündüğümüz amphoralar Akdeniz dünyasında genel olarak MS 5. yüzyıldan 7. yüzyılın ilk dönemlerine kadar kullanım görmüştür (Özen 1975: 13; Williams 1977: 182; Wiseman 1992: 96; Diamanti 2010: 41, 1).

Kyzikos Antik Kenti'nin önemini yitirmesinde üç neden öne çıkmaktadır; 1-Belirli aralıklarla meydana gelen depremler nedeniyle yapıların tahrip olmaları ve onarılamamaları. 2-Roma İmparatorluğu ikiye bölününce Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkent olarak Konstantinapolis'i seçmesi ve onun inşasında Kyzikos'taki yapıların malzemesinin kullanılması. 3-Hadrian Tapınağı da dâhil kentte bulunan birçok mermer yapı malzemesinin yakılarak kireç yapılması. Hadrian Tapınağı'nda bunu doğrular nitelikte Orta Çağa (Res. 2) ve Cumhuriyet Dönemine ait kireç kuyuları, kazılarda ortaya çıkarılmıştır (Koçhan ve diğ. 2010: 53, Res. 8; Koçhan ve diğ. 2011: 189, Res. 4; Koçhan-Meral 2012: 261). Tapınakta yapılan kazı çalışmaları sırasında hem doğu hem de batı kısa kenarlarda geniş bir alana yayılan yangın katmanları tespit edilmiştir. Tapınağın doğu tarafında bulunan kireç kuyusu 3.30 m çapa, 2.50 m derinliğe sahiptir. Tespit edilen yangın katmanları ve bu geç dönem kireç kuyuları, Hadrian Tapınağının 20. yüzyılın ortalarına kadar tahrip edildiğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Koçhan-Meral 2014: 232).

2010 yılı çalışmalarında tapınağın güneybatı köşesinde tapınakla farklı işçilik gösteren duvar kalıntıları tespit edilmişti (Koçhan-Meral 2014: 232, Res. 9). Devam eden çalışmalarda, bu yapının geç dönemde tapınağın güneybatı

bölümüne eklendiği anlaşılmıştır. Duvar işçiliği, kullanılan moloz taşlar ve devşirme malzemeler geç dönemde yapıldığı konusundaki düşüncelerimizi desteklemektedir. İçinde çıkan malzemenin yapısından ve gelişi güzel bir duvar işçiliğine sahip olmasından dolayı Orta Çağa ait kireç ocağı (?) olabileceğini tahmin ettiğimiz bu ek yapının plan ve işlevi ilerleyen yıllarda daha sağlıklı olarak ortaya konacaktır (Res. 3).

Kazılarda bulunan sütun başlıklarına ait parçalardan da anlaşılacağı gibi etrafı mermer bloklarla döşeli olan tapınak korinth düzeninde ve dipteros planlı olmalıdır (Koçhan 2014: 287; Koçhan-Meral 2012: 259). Yaklaşık doğu batı yönünde uzanan 7 adet galeri üzerine oturtulmuş olan tapınağın naos kısmı, bazı kısımlarda bir birine bağlanan bu galerilerin üzerinde yer almaktaydı. Kyzikos Hadrian tapınağı ile ilgili araştırma yapanlar, tapınağın ölçülerini bilmediklerinden, genel olarak Ancona'lı Cyriacus'un verdiği ölçüleri dikkate alarak tapınağın stylobat uzunluğunu 360 ayak, genişliğini 160 ayak olarak kabul eder (Reinach 1890: 526; Hasluck 1910: 11; Barattolo 1995: 79). Tarihçi Herodotos (Herodotos 1973: 590) bir ayağın 0.296 m olduğunu bildiriyor. Cyriacus'un verdiği ölçüleri buna göre günümüz ölçülerine çevirince tapınağın stylobatının 106,56 m uzunluğunda ve 48.84 m genişliğinde olması gerekir. Kazı çalışmaları sonucu tapınağın güney uzun kısmın eutynteria seviyesindeki ölçüsünün 116,23 m olduğu tespit edildi (Koçhan-Meral 2014: 234; Koçhan 2013: 80; Koçhan 2014: 288). Yaptığımız ilk incelemelere göre tapınağın kısa kenarlarının 70 m ye yakın olduğunu tahmin ediyoruz. Güney uzun tarafta zemin döşemesinden itibaren beşinci basamakta yer alan havalandırma boşlukları, hemen kuzeyinde yer alan ve boydan boya uzanan galeriye açılmaktadır. Bu havalandırma boşluklarının 15 adet olduğu tespit edildi.

2013 yılı çalışmalarında özellikle tapınağın üzerine oturduğu tonozlarda yaptığımız çalışmalardan hareketle, daha önce havalandırmalar arasına denk geldiğini düşündüğümüz sütunların havalandırma boşluklarının üzerine oturduğunu düşünmekteyiz. Çünkü havalandırmalar arasında kalan boşlukların üzeri tonozlarla örtülü olmalıydı. Tapınağın boyutlarını dikkate aldığımızda sütunların altı dolu olan havalandırma boşlukları üzerinde olma olasılığı daha çok ön plana çıkıyor (Çiz. 3).

Tapınağın sütun sayıları da tartışmalıdır. Bazı araştırmacılar tapınağın 6 x 15 sütun, bazıları 8 x 15 sütun ve bazıları da 8 x 17 sütun olduğunu kabul eder (Reinach 1890: 525; Hasluck 1910: 14; Ashmole 1956: 182; Barattolo 1995, 96.). Tapınağın ön kısmında 8 sütun olduğu genelde kabul ediliyor. Çünkü bazı sikkelerde önde 8 sütunlu tapınak resimleri var (Ertüzün 1964: 136, Res. 26;

Barattolo 1995: 65; Delaine 2002: 205, Res. 1). Kazı çalışmalarında bulunan iki parça halindeki sütun kaidesinden hareketle uzun kenardaki sütun sayıları belirlenmeye çalışıldı (Koçhan-Meral 2014: 234; Koçhan 2014: 290). Buna göre havalandırma pencereleri üzerine birer sütun yerleştirildiğinde uzun kenarda 16 sütunun olma olasılığı daha fazla ağırlık kazanıyor (Koçhan 2013:80; Koçhan 2014:292) (Çiz. 3). Ancak özellikle güneybatı köşeye ortaçağda yapıldığını düşündüğümüz ek yapı nedeniyle bu bölüm büyük oranda tahrip olmuştur (Res. 1).

İlerleyen yıllarda tapınağın galerileri üzerinde ve batı tarafında kuzeye yapacağımız çalışmalar sonucu daha kesin sonuçlara ulaşacağımızı düşünüyoruz. Hadrian Tapınağı'nda devam eden kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan arkeolojik kalıntılar her geçen yıl sorunlu olan noktaların aydınlatılmasına yardımcı oluyor. Bundan sonraki yıllarda da Roma Dönemi'nin Anadolu'daki en büyük ve en muhteşem tapınağına toprak altında olan bölümleri ortaya çıkarıldıkça tapınağın bilinmeyen yönlerinin çözüleceği ve bu anlamda arkeolojiye yön vereceği inancındayız.

Nekropol Çalışmaları

İkinci dönem kazı çalışmalarının ikinci yılında Erdek Jandarma Karakolu'nun uyarısı üzerine batı nekropol alanında 18-22 Temmuz 2007 tarihleri arasında zorunlu olarak sondaj çalışmaları yapıldı. Bu çalışmalar sonucu bir lahit (Koçhan ve diğ. 2009, 167; Meral 2012: 25) birde örgü oda mezar açıldı (Koçhan ve diğ. 2009, 167: Res. 9-13). Bu alanda açılan sondajda -40 cm de lahit kapağına ulaşıldı. Bunun üzerine açma, lahdi içine alacak şekilde 5x5 m ölçülerine genişletildi. -50 cm den sonra çevresinden sürekli kum çıkan lahdin zeminine -2.00 m de ulaşıldı. 2.48 m uzunluğa ve 1.32 m genişliğe sahip olan lahdin toplam yüksekliği 1.54 m dir. Bezemesiz kaba işçilikli lahit açıldığında içinin zamanla 40 cm yüksekliğe kadar kum ve toprakla dolduğu görüldü (Res. 4, 5). Temizlenmeye başlanan çamur dolgu içerisinden düzensiz ve dağılmış halde 10 adet kafatası çıkmasına karşılık, kemikler üzerinde çalışma yapan antropologlar 12 adet iskeletin olduğunu belirtmektedirler (Gözlük Kırmızıoğlu ve diğ. 2009: 139). Lahitten 7 adet cam unguentarium, 4 adet pişmiş toprak unguentarium, 4 adet cam kâse, 1 adet pişmiş toprak kap, 1 adet iki parçaya bölünmüş iğne, 4 adet impression altın pul, bir çift altın küpe, 1 adet yüzük taşı ve çok sayıda kırılmış cam ve seramik parçaları çıkarıldı (Koçhan ve diğ. 2009, 167, Resim 9-11; Meral 2012: 25).

Nekropol alanındaki ikinci çalışma lahdin yaklaşık 7 m kuzeyinde yapıldı. Sondaj, zeytin ağaçlarıyla kaplı alanda açıldığı için zorunlu olarak 3x3 m ölçülerinde ayarlandı ve kazılmaya başlandı. Açmanın doğu tarafında duvar bulunması üzerine açma duvar boyunca kuzeye ve batıya doğru genişletildi. Çalışmalar sırasında duvarın batı tarafında yan yatmış silindirik stelin üst kısmına ulaşıldı. Stelin altında düzensiz bir konumda altlığı tespit edildi. 1.12x1.10x0.35 m ölçülere sahip altlığın üzerine oturtulan, alttan ve üstten silmeli 1.17 m yüksekliğindeki stelin üzerinde 7 satırlık bir yazıt yer almaktadır (Res. 6). Bu yazıtta, “*Aelius Marcus Diogenianus'un bu mezarı kendisi ve ailesi için yaptığı, biri bir başkasını buraya gömmeye kalkıştığında, limandakilere 1500 drahmi vermesi gerektiği yazılıdır*”. Stelin altında düzgün blokların olduğu anlaşılınca, stel ve altlık buradan kaldırılarak çalışmalar sürdürüldü. Üzeri dikdörtgen iki blokla örtülü olan mezar açıldı (Çiz. 4, Res. 7). Tamamı toprak ve kumla dolu olan mezarın duvarlarında yanık, içindeki dolgu toprakta ise kül izlerine rastlandı. Bu da yazıtta rağmen buraya sonradan yakılarak gömü yapıldığını göstermektedir. Değişik zamanlarda gömü yapıldığı anlaşılan 1.50 m yüksekliğe, 1.65 m uzunluğa ve 0.75 m genişliğe (Çiz. 5) sahip olan oda mezarın içinden farklı kodlarda toplam 9 adet iskelet çıkarıldı (Koçhan ve diğ. 2009, 167, Resim 12-13).

Buraya ilk gömülenlerin baş kısımlarının güneyde olduğu ve yan yana gömüldükleri zeminde bulunan kafataslarından anlaşılmaktadır. Ayrıca ölü hediyesi olarak konmuş 1 adet altın kolye, 2 adet impression altın pul, 3 adet altın küpe, 1 adet altın kolye parçası?, 1 adet altın yüzük, 2 adet yuvarlak 6 adet ince uzun siyah boncuk, 11 adet pişmiş toprak unguentarium ve 1 adet terrakotta figürin çıkarıldı (Res. 8). Asıl mezar sahiplerine ait olduğunu düşündüğümüz seramik buluntular zeminde ve mezarın kuzeydoğu kısmında yer alırken diğer buluntular farklı seviyelerden çıkmıştır. Yapılan değerlendirmeler ve silindirik stelin üzerindeki yazıttan hareketle oda mezar, benzer yazıtlardan ve harf stilinden MS 2-3. yüzyıla tarihlenebilir (Koçhan ve diğ. 2009, 167, Resim 12-13).

Her iki mezardan çıkarılan buluntuların benzerliği dikkate alındığında yaklaşık aynı döneme ait oldukları düşünülmektedir. Küçük buluntuların formları ve gelişimi hakkındaki bilgilerimiz çoğunlukla kutsal alanlar ve mezarlardan ele geçen örneklerle dayanmaktadır. Özellikle defineciler her dönemde mezarların içine bırakılan hediyelerle ilgilenmiş ve soymuşlardır. Bu da kaçak kazılar sonucu ele geçen, ama yeri kesin olarak bilinmeyen eserlerin tarihleyici bütünden kopmasına neden olmuştur. Kyzikos'ta yapılan kazılarda ele geçen buluntular hem tarihlendirme hem de değerlendirme açısından önem taşımaktadır. Mezar

buluntularının çeşitliliği Roma İmparatorluğu sürecinde Kyzikos'un önemini ve farkını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra çıkarılan eserler tek başına bir üretimi kanıtlayacak nitelikte olmasa da, Kyzikos'un günlük yaşantısı ve mezar geleneği hakkında bilgi vermesi yönünden de önemlidir. Ayrıca gün yüzüne çıkarılan Kyzikos eserleri, hem Roma Dönemi tipolojisi açısından hem de Mysia Bölgesi ve Kyzikos malzemesinin tanınması açısından dikkate değerdir.

Sondaj Çalışmaları

Sondaj 1: Bazı yayınlarda Thrakikos limanının tersane olarak kullanıldığı belirtildiği için, gerçekten bu amaçla kullanılıp kullanılmadığını belirlemek amacıyla 07-10 Ağustos 2006 tarihleri arasında limanının batı tarafında, günümüzde Demirkapı olarak adlandırılan yerde, 3x3 m ölçülerinde açmalar açılmıştır Koçhan ve diğ. 2008, 15, Resim 12-14). Ancak tersane ile ilgili herhangi bir buluntu belirlenememiştir. Bu açmalardan birinde, 1.00 m derinlikte bir pithosun alt kısmı ele geçmiş (Res. 10), Hadrian Tapınağı'ndaki örnekte olduğu gibi, kurşun kenetlerle onarılarak kullanılan bu pithosun çevresinde mimari kalıntı tespit edilememiştir. Hemen altında ham toprağa ulaşılmıştır. Açmalarda her hangi bir tabakalaşma tespit edilememiş, ancak ele geçen bazı seramik parçalarında fırınlama hatalarının olduğu görülmüştür. Yapılan çalışmalarda, 1.00 m lik seviyede büyük çoğunluğu kırık ve dağınık halde olmak üzere, Helenistik Çağ'dan Doğu Roma Dönemi sonuna kadar farklı tarihlere ait seramikler ile terrakotta eserler ele geçmiştir. Buluntuların çeşitliliği ve bazı eserlerde fırınlama hatalarının olması buranın kullanılmayan bu tür eserlerin atıldığı bir yer olduğu izlenimi uyandırıyor.

Sondaj 2: Erdek Jandarma Karakolu'nun "Alanda daha önce kaçak kazı teşebbüslerinin olduğu " uyarısı üzerine, 11 Temmuz 2007 tarihinde tiyatronun güneyinde çalışmalar yapıldı (Koçhan ve diğ. 2009, 166). Yürüme zemininde duvar kalıntılarının bir kısmı belli olan yapının -0.25 m de yapı zeminine ulaşıldı. Kalan izlerden zemine önce taş plakaların döşendiği ve bunun üzerinin kiremit levhalarla kaplandığı belirlendi. Kuzeye ve doğuya doğru duvarları devam eden yapının güney duvarının yanından aşağı devam edilerek temeli tespit edilmeye çalışıldı. 1.50 m inildiğinde temelde moloz taş, oda zeminine denk gelen seviyede iki sıra tuğla, onun üzerindeki korunan kısımda ise biraz daha düzgün blokların kullanıldığı ve bunların harçla tutturulduğu görüldü. Orta Çağ'a ait bir konut olduğu anlaşılan alanın fotoğrafları çekilip çizimleri yapıldıktan sonra (Çiz. 6, Res. 10), özel mülkiyet olduğu için çalışmaya son verildi.

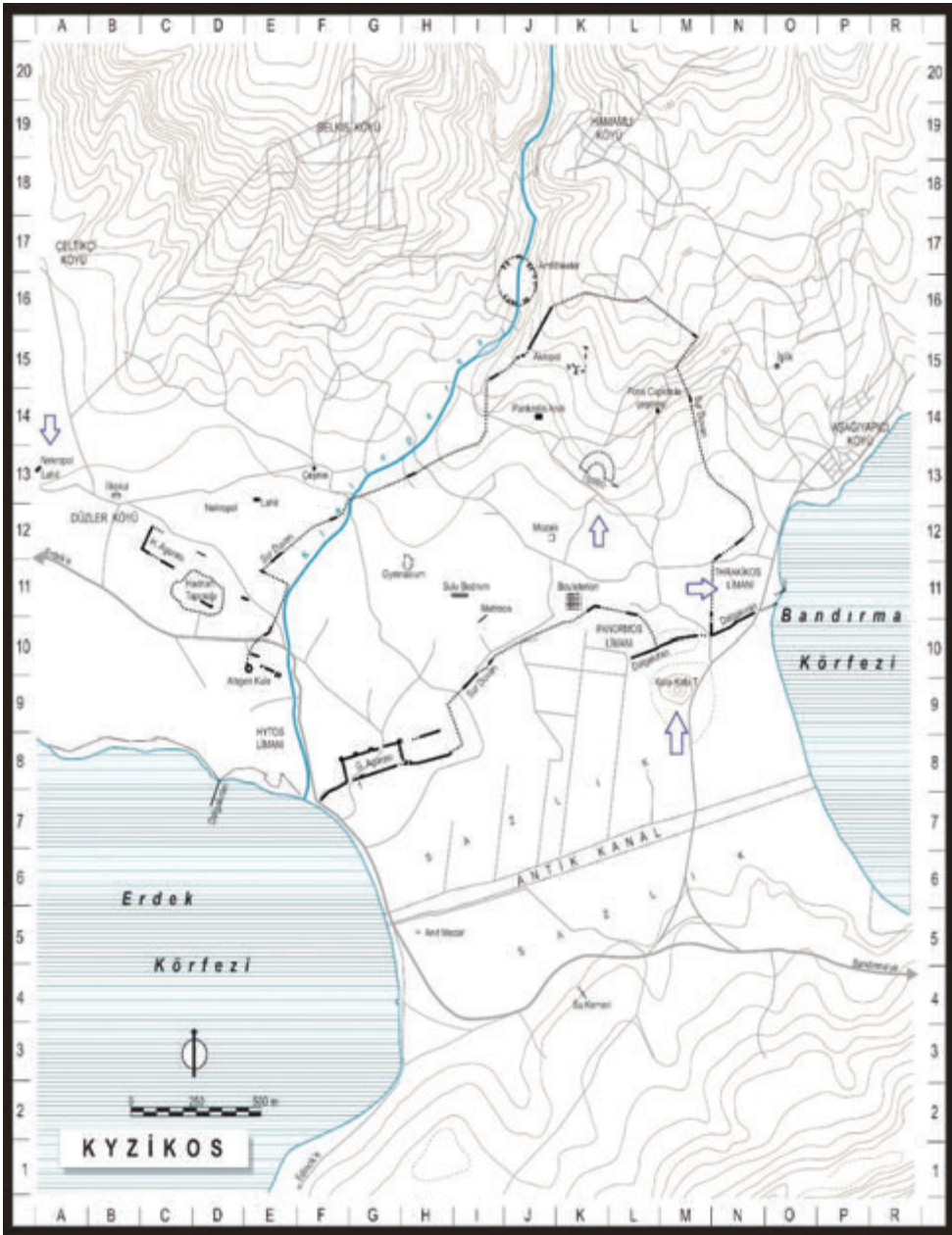
Sondaj 3: 27-31 Temmuz 2009 tarihleri arasında ise kentin doğu tarafında, Bandırma Körfezine yakın bir alanda Aşağıyapıcı yolunun batı tarafında bulunan Karakafa Tepe'de sondaj çalışması yapılmıştır. 3x3 m ölçülerinde açılan sondajda -2.00 m derine inilmiştir. Tarım toprağından itibaren kum kaplı zemine ininceye kadar tabakalanmanın olmadığı görülmüş ve karışık halde seramik parçaları tespit edilmiştir. Özellikle kum tabakasının hemen öncesi kısım yoğun seramik buluntusuyla dikkati çekmektedir (Res. 11). Çalışma sonucu bu alanda bir yerleşimin varlığını gösteren tabakalaşmaya rastlanmaması ve yoğun biçimde bulunan ve etütlük olarak bile değerlendirilemeyecek kadar küçük parçalara ayrılmış olan seramikler kentteki seramik işliklerinin burayı çöplük olarak kullanmış olabileceklerini akla getirmektedir. Bu alanda da yer sahibinden alınan izinle çalışmalar yapıldığı için daha fazla devam ettirilememiş olup, çalışmalar sonlandırılmıştır (Koçhan ve diğ. 2011, 190, Resim 10-12).

Kyzikos antik kenti tamamen özel mülkiyet içinde kaldığı için kamulaştırma yapılmadan uzun soluklu kazı yapmak olanaksızdır. Önümüzdeki yıllarda yapılacak kamulaştırmalar daha sağlıklı kazı çalışmaları yapılmasını sağlayacaktır. Bunların gerçekleştirilmesi de Kyzikos antik kentinin hem bilim dünyasına, hem de ülke turizmine kazandırılması anlamına gelecektir.

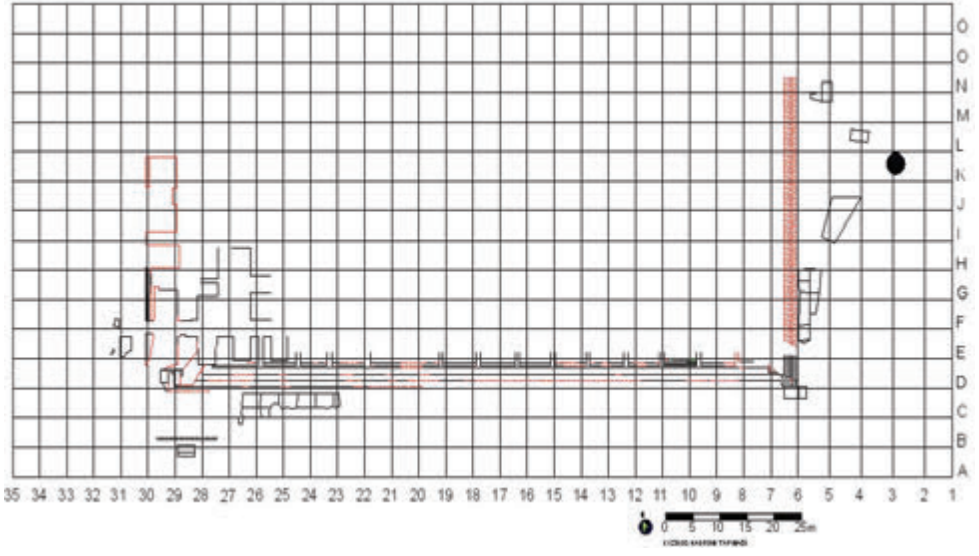
Kaynakça

- Ashmole, B., "Cyriac of Ancona and the Temple of Hadrian at Cyzicus" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19, 1956.
- Barattolo, A., "The Temple of Hadrian-Zeus at Cyzicus. A New Proposed Reconstruction for a Fresh Architectonic and İdeological Interpretation" *İstanbul Mitteilungen*, 45, 1995, 57-108.
- Diamanti, C., *Stamped Late Roman/ Proto Byzantine Amphoras From Halasarna of Kos, Rei Cretariae Romanae Favtorvm Acta*, 41, 2010.
- Ertüzün, R. M., *Kapıdağı Yarımadası ve Çevresindeki Adalar. Tarih ve Arkeolojisi Üzerinde Araştırmalar*, Ankara, 1964.
- Gözlük Kırmızıoğlu, P.-Yaşar, F. -Yiğit, A. -Erol, A. S., "Kyzikos İskeletlerinin Dental Analizi" 24. Arkeometri Sonuçları Toplantısı 2009, 139-163.
- Hasluck, F. W., *Cyzicus*, Cambridge, 1910.
- Herodotos, *Herodot Tarihi*, Çev. M Öktem, İstanbul, 1973.
- Koçhan, N.-Meral, K.-Motor, H.-Güneş, F., "Kyzikos 2006 Yılı Kazısı" 29. Kazı Sonuçları Toplantısı 1, Ankara, 2008, 11-21.

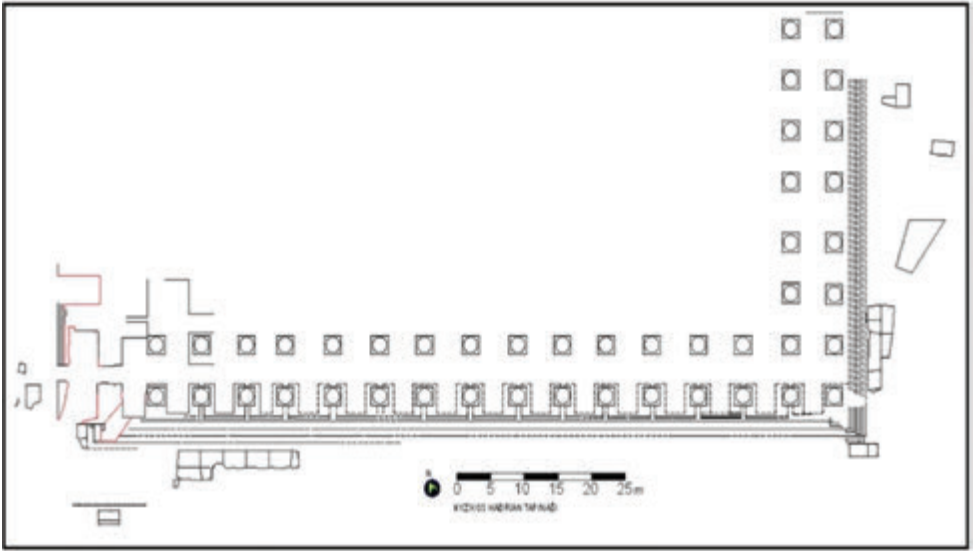
- Koçhan, N.-Meral, K.-Güneş, F., “Kyzikos 2007 Yılı Kazıları”, 30. Kazı Sonuçları Toplantısı 1, Ankara, 2009, 163-177.
- Koçhan, N.-Meral, K., “Kyzikos 2008” 31. Kazı Sonuçları Toplantısı 2, Ankara, 2010, 51-62.
- Koçhan, N.-Meral, K.-Motor, H.-Has, A. C., "Kyzikos, 2009" 32. Kazı Sonuçları Toplantısı 1, Ankara-2011, 188-199.
- Koçhan, N.-Meral, K., “Kyzikos 2010”, 33. Kazı Sonuçları Toplantısı 1, Ankara, 2012, 257-270.
- Koçhan, N.-Meral, K., “Kyzikos 2011” 34. Kazı Sonuçları Toplantısı 2, Çorum, 2013, 337-346.
- Koçhan, N., Kyzikos Tarihi ve Mimari Kalıntıları, Bursa, 2011.
- Koçhan, N., “Kyzikos, Hellespontus’da Bir Eyalet Merkezi” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 31, 2013, 69-91.
- Koçhan, N., “New Proposals on Cyzicus Hadrian Temple” *Centre de Recherche Universitaire Lorrain D’Histoire Universite de Lorraine, Cyzique, Cité Majeure et Méconnue de la Propontide Antique* 51, 2014, 279-294.
- Koçhan, N.-Meral, K., “İkinci Dönem Kyzikos Kazıları 2006-2013” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü 40. Kuruluş Yılı Armağanı Anadolu’nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40 Yılı*, Ankara-2014, 229-254.
- Malalae, J., *Chronographia*, Bonn, 1831.
- Meral, K., “Kyzikos’tan Lahit Mezar Buluntuları” *Türk Tarih Kurumu Höyük* 5, 2012, 25-44.
- Perrot, G.-Guillaume, E., “Le Temple d’Hadrian a Cyzique”, *Revue Archeologique* 9, 1864.I, 350-360.
- Reinach, Th., *Sur L’Epoque et le Nambre des Néocorats De Cyzique in Rev. Num VIII*. 1890.
- Williams, C., “A Byzantine Well-Deposit from Anemurium (Rough Cilicia)”, *Anatolian Studies*, Vol. 27, 1977, 175-190.
- Wiseman, J., (Genel Editör), *Stobi, Result of the Joint American-Yogoslav Archaeological Investigetons, 1970-1981*, Vol. 1, 1992.



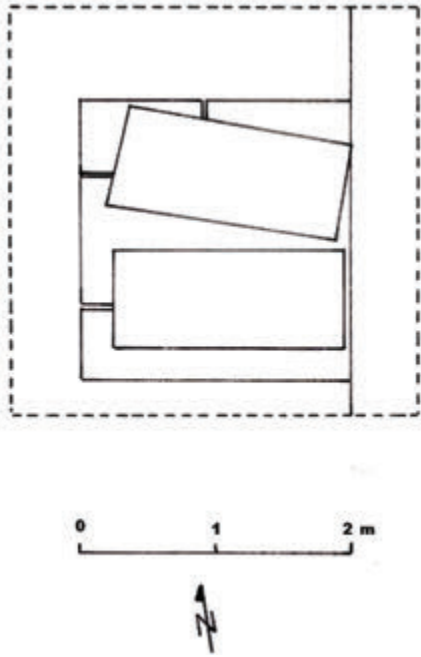
Çiz. 1: Kyzikos Antik Kenti Harita



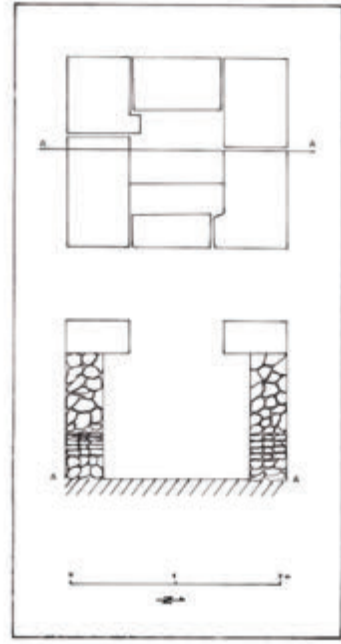
Çiz. 2: Hadrian Tapınağı



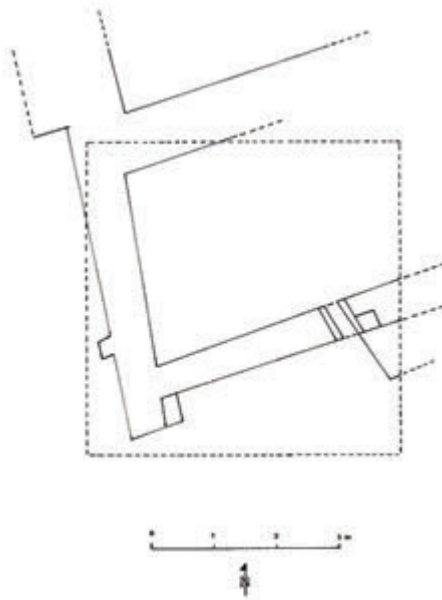
Çiz. 3: Hadrian Tapınağı



Çiz. 4: Odamezar Planı



Çiz. 5: Odamezar Plan ve Kesiti



Çiz. 6: Sondaj 2 Yapı Kalıntısının Planı



Foto. 1: Hadrian Tapınağının Doğudan Görünüşü



Foto. 2: Hadrian Tapınağının Güneybatı Köşesi



Foto. 3: Hadrian Tapınağının Batıdan Görünüşü



Foto. 4: Lahit



Foto. 5: Lahit



Foto. 6: Odamezar ve Yazıtlı Stel



Foto. 7: Odamezar



Foto. 8: Odamezar Buluntuları



Foto. 9: Pythos



Foto. 10: Sondaj 2 deki Yapı Kalıntısı



Foto. 11: Karakafatepe Sondajı

VAN AYANIS URARTU KALESİ KAZILARINDA YENİ DÖNEM

Mehmet IŞIKLI

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

Ayşegül AKIN

Arş. Gör., Düzce Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
aysglakin@gmail.com

Gülşah ÖZTÜRK

Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
gulsahoztrk1@gmail.com

Öz

MÖ. 9-6. yüzyıllar arasında çekirdeğini Van Gölü çevresinin oluşturduğu Urartu Krallığı'nın en önemli kalelerinden biri olan Ayanis Kalesi, Van şehrinin 35 km. kuzeyinde bu günkü adı Ağartı olan köyün sınırları içerisinde yer alır.

Urartu Krallığı'nın son kralı olan, Arğişti oğlu II. Rusa tarafından inşa ettirilen bu kale, kralın inşa ettirmiş olduğu beş kaleden biridir. Hem yazılı belgeler hem de günümüzde yapılan dendrokronolojik analizlere göre Ayanis Kalesi, MÖ. 677-673 tarihinde inşa ettirilmiştir. Urartu Arkeolojisi için önem arz eden bu kalede kazılar Prof. Dr. Altan Çilingiroğlu tarafından 1989 yılından başlatılmıştır. Kesintisiz olarak günümüze kadar devam eden kazılar, 2013 yılından beri Doç. Dr. Mehmet Işıklı tarafından yürütülmektedir. 26 yıllık süreçte yürütülen kazı çalışmalarında Urartu Arkeolojisine yönelik binlerce eserden oluşan eşsiz bir koleksiyon ortaya çıkarılmıştır. Bu makale, 2013 yılından beri yeni bir sürecin içerisine giren Ayanis Kalesi kazılarında, alan çalışmaları ile eş zamanlı olarak yürütülen "koruma, onarım ve restorasyon" çalışmalarının sonuçları konusunda bilgiler verecektir.

Anahtar Kelimeler: Ayanis, Urartu, Van, Urartu Kalesi.

Excavation at Ayanis Castle: Recent Excavations

Abstract

Ayanis castle, one of the most significant castles of Urartu Kingdom which is mainly comprised of Van Lake district between 9-6 B.C, is situated at 35 km north of Van, which is now called Ağartı Village.

The last great king of Urartian Kingdom, the son of Arghishti II, built this castle, the one of five castles which were built by the same king. According to both the inscribed evidence and dendrochronology analyses from Ayanis, the castle was estimated to be built in 677-673 BC. The excavations in the fortresses, which is important for Urartian Archaeology, was launched in 1989 by Prof. Altan Çilingiroğlu. The excavations which have been carried out under the auspicious of Assoc. Prof. Dr. Mehmet Işıklı since 2013 continue till now. The twenty-six years of ongoing excavations have uncovered a unique collection of thousands of artefacts for Urartian Archaeology.

This article is about the results of "protection, repair and restoration" works which is simultaneously carried out with the field work at Ayanis Castle excavations that have been included in the process undergoing since 2013.

Keywords: Ayanis, Urartian, Van, Urartian Castle.

Ayanis Kalesi ve Kazıları

Van Ayanis Kalesi kazı çalışmalarının serüveni, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ile Ege Üniversitesi tarafından ortaklaşa yürütülen "Van Projesi" kapsamında Prof. Dr. Altan ÇİLİNGİROĞLU başkanlığında 1989 yılında başlatılmış ve 2012 yılına kadar kesintisiz bir şekilde sürdürülmüştür. 2013 yılı itibari ile de kazı çalışmaları Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü öğretim üyelerinden Doç. Dr. Mehmet IŞIKLI tarafından devam ettirilmektedir.

Urartu Krallığı'nın başkenti Tuşpa'ya bir günlük yürüyüş mesafesinde bulunan kale, doğal bir kayalık üzerine kurulmuştur. Bu günkü Ayanis/Ağartı köyünün 500 metre kuzeyinde yer alan kalenin Van Gölünden yüksekliği 250 metre, deniz seviyesinden yüksekliği ise 1866 metredir. (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015: 310). Batısı ve kuzeyi Van Gölü ile çevrili olan ve kuzeybatısında, gölü bu yönde sınırlayan Süphan Dağı, Ayanis'in çevresinde bulunan en belirgin topografik unsurlardır. Kuşkusuz ki kentin konumunun seçiminde bu unsurların

payı büyüktür. Ayanis tapınak yazıtında kendisine 1 koyun kurban edilmesi gereken bir tanrı olarak kabul gören Eiduru'nun yani Süphan Dağı'nın Ayanis Kalesi'nin konumunun belirlenmesinde Urartulular için belli bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir.³ Ayrıca Ayanis'in hem gölün kıyısında olması hem de Başkent Tuşpa'ya oldukça yakın bir mesafede sarp tepe ve kayalık zeminde yer alması diğer Urartu kalelerinde olduğu gibi yer seçiminde stratejik davranıldığını düşündürmektedir.

Urartu'nun son büyük kralı Arğişti oğlu II. Rusa (MÖ. 685-645) tarafından inşa ettirilen kalelerin en görkemlisi olan Ayanis Kalesi, yazılı belgelerde "*Süphan Dağının Karşısındaki Rusa'nın Kenti (Rusahinili Eiduru-kai)*" olarak yer almaktadır. Kaleden ele geçen yazılı belgeler kalenin ve kentin kurucusunun II. Rusa olduğunu doğrulamaktadır. Yazılı belgelerin dışında kalenin tarihlendirilmesinde yararlanılan bir diğer önemli veri grubu ise farklı yıllarda yapılan dendrokronolojik çalışmalardır. Bu çalışmalar kalenin MÖ. 677-673 yılları arasında inşa edilmiş olabileceğini göstermiştir ki bu durum yazılı belgelerce de desteklenmektedir.

Kalede 1989 yılında başlatılan çalışmalar kesintisiz olarak günümüze kadar devam etmiştir. Bu süreçte muazzam bir görselliğe ve zengin buluntu grubuna sahip kalenin sadece %10'luk bir bölümü ortaya çıkarılabilmektedir. Sistemli ve disiplinler arası çalışmaların yürütüldüğü bir kazı olma özelliğine sahip olan Ayanis Kalesi Kazıları bünyesinde bu güne kadar, arkeo-zooloji araştırmalarından arkeo-jeofizik çalışmalarına kadar birçok proje yürütülmüştür. Geride kalan 26 yılda da kazı ekibi içerisinde çok sayıda Türk ve yabancı arkeolog birlikte çalışmıştır.

İç kent (sitadel) ve dış kent olarak iki bölümden oluşan Ayanis Kalesi'nde yıllardır yürütülen sistemli kazılar sayesinde Urartu'ya ait çok sayıda ünik eser gün yüzüne çıkarılmıştır. Ayanis Kalesi'nin geçmiş dönemlerinde sitadelden başlayarak Urartu askeri mimarisinin en önemli örneklerinden olan Doğu ve Güney Surlar, Kalenin Anıtsal Kapısı, Doğu Payeli Salon, Haldi Tapınağını da bünyesinde barındıran Tapınak Alanı, Evsel Mekânlar, Batı Depo Odaları ortaya çıkarılırken, dış kentte de Güney Tepe ve Pınarbaşı mevkiilerinde sivil halka ait olabileceği düşünülen yapılar gün yüzüne çıkarılmıştır (Çilingiroğlu, 2011: 338-365; Çilingiroğlu-Işıklı, 2015: 309-324) **(Foto. 1)**.

³ Eiduru yani Süphan Dağı'nın sadece kentin konumunun tanımlanmasında kullanılan bir topografik unsur olmadığını, Ayanis Kalesi'nin yerinin söz konusu dağ tanrısının konumuna göre tanımlandığına dikkat çekilmektedir (Çevik, 2009: 198).

Geçmiş sezonlarda kazıları tamamlanan “Evsel Mekânlar ve Batı Depo Odaları’ndan” ele geçen zengin buluntular bu mekânların işlevselliği hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamıştır. Tapınak alanının hemen batısında tespit edilen birbirleriyle bağlantılı 9 adet dikdörtgen veya kare planlı, taş temel üzerine kerpiç duvara sahip olan yapılar kazıcısı Prof. Dr. Altan Çilingiroğlu tarafından “domestic mekânlar” olarak tanımlanmıştır. Tapınak alanı ile bağlantısı tespit edilemeyen evsel mekânlardan ele geçen buluntular bu mekânların hem günlük işlerin ve üretimle ilgili faaliyetlerin yürütüldüğü alanlar olabileceğini hem de krâli düzeyde dini törenlere ev sahipliği yapmış olabileceğini düşündürmektedir (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015: 311).

Urartu depolama sistemi ve ekonomisi hakkında önemli bilgiler veren Batı Depo Odaları ise sitadelin en batısında yer almaktadır. Eğime bağlı olarak uzanan ve basamaklar şeklinde düzenlenen depo odasının iki katlı olduğu düşünülmektedir. Bodrum katında yarıya kadar zemine gömülmüş çok sayıda pito ve küpcükler bulunmuştur. Bunların dışında bu güne kadar çok sayıda bulla ve 10 adet depo yazısı kazılarda gün yüzüne çıkarılmıştır (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015: 312).

Sivil halkın yaşadığı dış kentte 1996-2003 yılları arasında gerçekleştirilen kazı çalışmaları Paul Zimansky ve Elizabeth C. Stone başkanlığında Amerikalı bir ekip tarafından yürütülmüştür. Pınarbaşı ve Güney Tepe’ de gerçekleştirilen kazılarda yapılan manyometre araştırmaları ve bununla bağlantılı olarak yürütülen kazı çalışmaları sonucunda, Dış Kent’in ana ve ara yolları olan düzenli olarak tasarlanmış bir kent olduğu anlaşılmıştır. Sivil halkın varlığına dair çarpıcı sonuçlar sunan “Dış Kent Kazıları” şimdilik Doğu Anadolu’daki ilk ve tek sistemli kazı olma özelliğine sahiptir. Burada yürütülen kazı çalışmalarından ele geçen buluntular kaledekilerden farklıdır. Bunlar daha çok günlük işlerde kullanılan türdendir ve düşük kalitede mallardır. Pınarbaşı ve Güney Tepe’deki en dikkat çekici durum iki yerleşimin mimarisinin birbirinden farklı olmasıdır. Pınarbaşı’ndaki yapılar Güney Tepe’ye göre daha anıtsal olmasına rağmen ele geçen buluntular kalite olarak daha düşüktür. Tam tersi durum Güney Tepe için geçerlidir ki, burada mimari yapı Pınarbaşı’na göre daha yalın iken ele geçen küçük buluntular daha kalitelidir. Bu durum ilk bakışta çelişki yaratsa da anlaşılabilir değildir. Muhtemelen Güney Tepe, dış kentin elit insanların yaşadığı bölümü oluştururken; Pınarbaşı’da kent içindeki idari yapıyı temsil ediyor olmalıydı (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015: 312).

Ayanis Kalesi Kazılarında Yeni Dönem Çalışmaları

2013 yılı itibariyle yeni bir sürecin içerisine giren Ayanis Kalesi Kazıları'nda öncelikli amaç "koruma, onarım ve çevre düzenlemesi"dir. Kültür Bakanlığı, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden gelen izinler doğrultusunda koruma-onarım ve çevre düzenlemeleri çalışmaları yapılmıştır. Son iki sezondur da (2014-2015) koruma ve onarım çalışmaları ile birlikte eş zamanlı olarak kazı çalışmaları yürütülmüştür. Koruma ve onarıma yönelik çalışmalar Güney Sur, Anıtsal Kapı ve Tapınak Alanı'nda yürütülürken, kazı çalışmaları ise Kuzeydoğu Sur, Kuzey Yamaç, Batı Yamaç ve Tapınak alanında gerçekleştirilmiştir (Işıklı-Caner, 2014: 28-38). Bu nedenle Ayanis Kalesi'nde yürütülen çalışmaları iki ayrı alt başlık altında değerlendirmek daha doğru olacaktır.

1. Koruma, Onarım ve Çevre Düzenlemesi Çalışmaları

Ayanis Kalesi'nde geçtiğimiz yıllarda yürütülen kazı çalışmalarında kalenin sur sistemine dair önemli sonuçlara ulaşılmış, güney ve doğu sur duvarları kısmen ortaya çıkarılmıştır. Doğu sura göre daha ince işçilikli ve kaliteli olan güney sur duvarları, bazalt taş temeller üzerinde yükselen anıtsal kerpiç bedenleri ile birlikte anıtsal kapının ihtişamlı görünüşü Urartuların cephe mimarisine verdiği önemi gösterir niteliktedir (Çilingiroğlu, 2012: 111). Urartu askeri mimarisinin en önemli örneğini temsil eden bu alanda koruma, onarım ve çevre düzenlemesine yönelik çalışmalar son 3 yılda ağırlık kazanmıştır. Bu çalışmalar sırasında güney surda ana kayanın daha geniş bir kısmı açılmıştır (Işıklı, yayında).

Devam eden çalışmalarımızın en önemli kısmını ise güney surda üst yapının iyi korunmuş kısımlarının iklim şartlarından ötürü daha fazla zarar görmesini engelleyebilmek adına geleneksel kerpiç sıvama yöntemi ile sıvanarak, pasif koruma altına alınması oluşturmuştur. Bu işlemler kerpiç sur bedenlerin kabarmış yüzeylerden, otlardan arındırılması, kerpiç beden yüzeylerin harcı tutabilmesi açısından ıslatılması ve ardından sıvanın uygulanmasından oluşan bir süreci kapsamaktadır. Son olarak ta sıvanan kerpiç duvarlarda, sıvanın dayanıklılığını arttırmak için yöre halkı tarafından kullanılan ve kale yakınındaki kil yatağından elde edilen yeşil kil ile sıvanan yüzeylerin perdahlama işlemi gerçekleştirilmiştir (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015b: 231-245).

Korumaya yönelik bir diğer çalışma da; güney sur duvarının doğuya doğru bastiyon yaptığı, yoğun akıntı toprağının geldiği kısımda istinat duvarının örülmesi olmuştur. Böylelikle hem eğim nedeniyle akan toprak engellenecek hem

de surun üst yapısının günümüze ulaşmayan kısmının görsel açıdan daha estetik görünmesi sağlanacaktır. Benzeri bir çalışma anıtsal kapının batı kulesinde de kısmen uygulanmıştır (Işıklı, yayında; Işıklı-Caner, 2014: 37). Koruma-onarıma yönelik yürütülen bu çalışmalarda surun yapısı ve kerpiç blokların ölçüleri dikkate alınarak yaklaşık 2000 adet kerpiç bloğu dökülmüştür. Kalıcı olarak korunabilmesi için kapsamlı bir restorasyon ve üzerini kapatacak bir çatı projesiyle bu alan önümüzdeki yıllarda bir seyir alanı olacaktır. Kaldı ki bu deneysel çalışma ile birlikte bile şu an tüm ihtişamıyla dikkatleri üzerine çekmektedir (**Foto. 2**).

Ayanis Kalesi'nde koruma ve onarıma yönelik çalışmaların yürütüldüğü bir diğer alan, Ayanis Kalesi'nin en önemli yapısı olan Haldi Tapınağını da bünyesinde barındıran "Tapınak Alanı"dır. Tapınak alanındaki kazı ve onarım çalışmalarına yeni dönem kazılarında da devam edilmiştir. Bu alanda da payelerin ve alanda ki bazı kerpiç duvar kısımlarının pasif korunmasına yönelik olarak, geleneksel sıvama yöntemine başvurulmuştur. Yeni dönem kazılarında yapının korunması açısından uygulanabilecek en kolay ve en ucuz yöntem olan sıvama çalışmaları sırasında eldeki imkânlardan faydalanılarak, güney surda olduğu gibi çekirdek tapınağın kerpiç kısımları ile birlikte alanın kerpiç yüzeylerinin tamamı sıvanmıştır. Geleneksel yöntemler göz önünde bulundurularak, yapılan kerpiç yüzeylerin sıvama işleminin ardından diğer alanlarda olduğu gibi yeşil kil ile perdahlama işlemi gerçekleştirilmiştir (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015b: 233; Işıklı-Caner, 2014: 37) (**Foto. 3**).

Tapınak alanında koruma ve onarım amacıyla uygulanan bir diğer çalışma da, payeli salon ve çekirdek tapınak içerisindeki bazalt paye ve duvarlardan kopan-düşen parçaların yerlerinin tespiti ve yapıştırılması işlemidir. İlk etapta payelerden ve cella içerisindeki intaglio (oyma tekniği) bezemeli bloklardan kopan bazalt parçaların yerleri bulunarak numaralandırılmıştır. Acil müdahale gerektiren çatlak ve kırıklara yönelik olarak ta numaralandırılması yapılan bazı parçalar yerine yapıştırılarak, sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. İleri ki kazı sezonlarında bu alanda daha kapsamlı çalışmalar yapılacaktır (Işıklı, yayında).

Ayanis'te koruma ve onarımla ilgili çalışılması gereken diğer buluntu grubu da taşınabilir küçük objelerdir. 26 yıllık Ayanis kazıları başta metal olmak üzere seramik, taş ve diğer malzemelerden yapılmış Urartu Arkeolojisinin her biri özgün örnekleri olan binlerce buluntuyu gün ışığına çıkarmıştır. Özellikle metal (bronz) eserlerin korunma ve onarımına dönük bazı uluslararası projeler yapılmıştır. Bu kapsamda birçok bronz Urartu eseri onarımdan geçmiş ve koruma

altına alınmıştır. Bu tür konservasyon ağırlıklı çalışmalara önümüzdeki sezon da devam edilecektir. Bu konuda ayrıca önemli bir çalışma 25 yıllık Ayanis Kazılarının binlerce envanterlik eserini de içeren bir veri tabanının oluşturulması ve kullanıma açılmasıdır. Şu an için en zengin Urartu arkeolojik kültür envanterlerinden birine sahip olan Ayanis kazıları için bu veri tabanı projesi öncelikli çalışmalardan biri olarak görünmektedir.

2. Kazı Çalışmaları

2014 ve 2015 yılı kazı sezonları itibariyle tapınak alanında temizlik, pasif koruma ve onarım çalışmaları dışında kazı çalışmaları da eş zamanlı olarak yürütülmüştür. Kazı Çalışmaları Tapınak ve Sur Duvarları ile ilgili alanlarda devam ettirilmiştir. Tapınak alanındaki çalışmalar, ilk dönem kazılarından da varlığı bilinen tapınak alanının doğu duvarı üzerindeki bir girişte yürütülmüştür. Yapılan kazı çalışmaları ile bu girişin anıtsal bir giriş olduğu ve bu girişin büyük salon niteliğinde büyükçe bir mekâna açıldığı anlaşılmıştır. Bu büyük mekân doğu depo odaları ile payeli salonu birbirine bağlayan bir mekân durumundadır. Bu mekânın mimarisi net olarak henüz ortaya konamamış sadece doğu duvarı açığa çıkarılabilmektedir. Mekânın alanın kuzey ve güneyi boyunca yürütülen çalışmalarda, güney kısımda (tapınak yapısının arka kısmına denk gelen alanda) mermer bir zemine ulaşılmıştır. Tıpkı cella içerisinde olduğu gibi su mermeri blok-plakaların döşenmesi ile oluşturulan bu alanın kabaca 20 metre karelik bir kısmı şimdilik açığa çıkarılmıştır (**Foto. 4**). Devam edecek çalışmalarla tüm mekân açıldığında bu mermer tabanın durumu da net olarak anlaşılacaktır (Işıklı-Özdemir, yayında).

Bu mekândan Urartu sanatına ait çok sayıda ilginç ve ünik buluntu ele geçmiştir. Eserlerin özgünlüğü ve niteliği bu mekânın krâli ve dini nitelikli bir mekân olması gerektiğine işaret etmektedir. Buluntular arasında; kireç taşıdan bir aslan ve koçbaşı heykeli, stilize bir figürine ait gövde parçası (torzo), üzerlerinde palmet ve hayat ağacı motifli olan bezemeli taş eserler, çok sayıda altın parçaları, bezemeli altın ve tunç rozetler, bezemeli kireç taşıdan aplik parçalar, boncuklar, metal objeler, taş kap parçaları ve bunların yanı sıra çok sayıda mozaik parçası dikkati çeker. Bu önemli buluntuların yanı sıra 2015 kazı sezonunda bu alandan tapınağın ön cephesindeki 16 metrelik yazıta ait bir parça ele geçmiştir (**Foto. 5**).

Yeni dönem kazılarında çalışmaların yürütüldüğü bir diğer alanda Kuzey Yamaç açmasıdır. İlk çalışmaların 2014 kazı sezonunda başlatıldığı bu alanda başlıca hedef, kalenin kuzey kesimindeki sur sisteminin ortaya çıkarılmasıdır. Son iki sezondur devam eden kazı çalışmaları 5x5'lik 5 ayrı açmada 5x25 metre

karelik bir alanda yürütülmektedir. Yüzey ve akıntı toprağın kaldırılması ile başlayan çalışmalarda, sur sistemine ait olabileceği düşünülen kerpiç bloklara rastlanılmıştır (Işıklı, yayında; Işıklı-Özdemir, yayında). Henüz net bir mimariye rastlanılmayan bu alanda tespit edilen en önemli ayrıntı; alanda doğudan batıya doğru yaklaşık 2 m kalınlığında, eğimli bir şekilde devam eden kül ve kemik içeren tabakanın varlığıdır. Bu tabakada çok sayıda buluntu ele geçirilmiştir. Bu buluntu grubunu çok sayıda bronz parçaları, seramikler, ahşap parçaları, silindirik bir mühür, sayıları 6'ya ulaşan çivi yazılı ve damga mühürlü bullalar ve fildişinden bir hayvan figürünü oluşturmaktadır (Işıklı, yayında; Işıklı-Özdemir, yayında). Bu alandan ele geçen yoğun hayvan kemiği ve çivi yazılı bullaların varlığı, İran'da II. Rusa'nın inşa ettirdiği Bastam Kalesi'nde ortaya çıkarılan "kemik odasını" anımsatsa da, henüz net bir şey söylemek için erkendir (Işıklı, 2014b: 115; Işıklı, yayında; Işıklı-Özdemir, yayında) **(Foto. 6)**.

Kalenin sur sistemini tam olarak ortaya koyabilmek amacı ile başlatılan Kuzey Yamaç çalışmalarından sonra, aynı amaç doğrultusunda bu sezon batı yamaçta da çalışmalar başlatılmıştır. Van Gölüne ve Süphan Dağına hâkim bir konumda yer alan alandaki çalışmalarda; ana kayaya oturan basamaklar, kanallar, yataklar ve devamında doğu surla benzeyen sur temelleri ortaya çıkarılmıştır **(Foto. 7)**. Doğu ve batı surların teknik ve malzeme açısından benzer iken, plan açısından farklılık gösterdiği gözlenmiştir. Ana duvara paralel ön kısımlarda başka duvarların varlığı batı yamaçtaki sur sistemini doğu surlardan ayırmaktadır (Işıklı, yayında).

Ayanis Kalesi'nde İnterdisipliner Çalışmalar ve Geleceğin Projeleri

Çeyrek asırdır devam eden kazılar Urartu Krallığı'nın en önemli kalelerinden olan Ayanis Kalesi için paylaşılacak bilginin bitmediğini göstermektedir. Ayanis Kalesi'nde eş zamanlı olarak yürütülen kazı ve "pasif koruma"ya yönelik çalışmaların yanı sıra elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve bilim dünyasında yayılması açısından geliştirilen projelerin varlığı şimdiye kadar olduğu gibi yeni dönem kazı sürecinde de devam etmektedir. Bu düşünceden hareketle; 2014 yılında interdisipliner bir çalışma olarak bölgenin jeolojik yapısını ve depremselliğini araştıran bir proje gerçekleştirilmiştir.

Van Bölgesi'nde birden fazla ana fay zonu bulunmaktadır. Bu nedenle bölgede geçmişten günümüze kadar, 200-300 yılda bir büyük şiddetli depremlerin tekrarlandığı gözlenmiştir. Bunlardan biri olan ve 2011 yılı içerisinde 7 büyüklüğünde bir deprem üreten Alaköy-Mollakasım arasındaki fay hattının tarihsel süreç içerisinde olduğu gibi günümüzde de hem bölgeye hem de

Ayanis Kalesi'ne verdiği zarar gözle görülebilmektedir. Bu noktadan hareketle depremin Ayanis Kalesi üzerindeki etkilerini ve kalenin bir anda terk edilmesinde depremin bir payının olup olmadığının araştırılması net proje kapsamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğüne desteklenen ve Ayanis Kazı Başkanlığı ile ortaklaşa gerçekleştirilen “Ağartı Köyü (Van Gölü Doğusu) Civarının Aktif Tektoniği ve Ayanis Kalesi'ne Olan Etkileri” başlıklı proje kapsamında kale ve civarının jeolojik haritası çıkarılarak, depremin kaleye olan etkileri üzerine incelemeler yapılmış ve son olarak kalenin inşasında kullanılan malzemelerden numuneler alınarak analizler gerçekleştirilmiştir. Söz konusu proje ile ilgili ilk sonuçlar yayınlanmaya başlamışsa da analiz ve yayın çalışmaları hala devam etmektedir (İdil vd., 2015: 433-444; Şengül, Işıklı, Aras, yayında).

Ayanis Kalesi için gelecekte yapılması hedeflenen projelerin temelini koruma, onarım ve kalenin kısmi ziyaret açılmasını kapsayan konu başlıkları oluşturmaktadır. Koruma-onarıma yönelik çalışmalar açısından önemli bir gelişme, Van Bölge Koruma Kurulu'nda görüşülmekte olan kalenin kapsamlı bir restorasyon ve konservasyon projesinin kabul edilmesidir. Bu proje, kalenin belli başlı yapılarında olduğu gibi kalenin en önemli yapısı olan tapınak alanının çatı ile kapatılmasını kapsamaktadır (Çilingiroğlu-Işıklı, 2015b: 234). Ayrıca bu proje kapsamında, Ayanis Haldi Tapınağında da kapsamlı bir restorasyon ve konservasyon çalışmalarının yapılması hedeflenmektedir. Bu anıtsal ve görkemli yapının gerekli koruma onarım çalışmalarının yapılmasının ardından ziyarete açılması kazı başkanlığı kadar yerel yönetimlerinde öncelikli beklentisidir. Söz konusu tapınak yapısı içerisindeki eşsiz taş işleme eserleri dikkate alındığında buradaki çalışmaların çok özenli ve uzman kişiler tarafından yapılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu konuda gerekli prosedürlerin tamamlanmasının ardından çalışmalara kısa bir süre içerisinde başlanması hedeflenmektedir. (Işıklı, 2014b: 116).

Bilindiği üzere, Ayanis Kalesi aralıksız devam eden uzun soluklu bir kazıdır. Bu nedenle geride bıraktığı 26 yıllık süreçte Urartu kültürüne ait mimari ve sanatsal açıdan değerlendirilebilecek sayısız eser ortaya çıkarılmıştır. Tüm bu eserlerin dijital ortamda depolandığı tek bir alan yaratabilmek amacıyla, “Ayanis Kalesi Kazılarında Ele Geçen Eserlere Ait Veri Tabanı Projesi” düşünülmektedir. Böylesine sistematik bir yöntem hem kazı çalışmalarımız hem de yayına yönelik bilimsel çalışmalarımız sırasında eldeki tüm verilere en kolay ve en hızlı şekilde ulaşmamızı sağlayacaktır. Gerekli alt yapı hazırlıklarının ardından bu sistem yeni dönem Ayanis Kalesi Kazıları'nda faaliyete geçirilecektir.

Ayanis Kalesi, Doğu Anadolu Bölgesine dikkatlerin çekilmesi gerektiğini gösterir nitelikte potansiyele sahiptir. Bölge arkeolojisi için önem arz eden bu kalenin sistematik olarak yürütülecek kazı ve projelere ihtiyacı olduğu aşikârdır. Sadece alan çalışması yapıp yapıyı ya da eseri ortaya çıkarmanın ötesinde koruma, onarım ve proje odaklı bütünsel bir yaklaşımla yürütülecek çalışmalar ile birlikte Urartu Kültürüne ait izlerin daha sağlam veriler üzerine dayandırılacağı kesindir. Çeyrek asırdır devam eden kazılar bizlere ve bilim dünyasına bu kale için söylenecek sözlerin ve sunulacak bilginin bitmediğini göstermektedir. Bu nedenle amacımız ve isteğimiz Ayanis Kalesi kazılarının geçmişten geleceğe kadar olan sürecindeki gibi aynı dinamizm ile devam etmesidir. Zîra Urartu Arkeolojisinin tüm eksik kalan ya da bilinmeyen yönleri Ayanis ve kazısı yapılacak diğer Urartu yerleşimleriyle ortaya çıkacaktır.

Kaynakça

- Çevik, Ö. (2009). “İskân Yeri Seçiminde Bilişsel Faktörlerin Olası Rolü: Rusa'nın Eiduru (Süphan) Dağı Önündeki Kenti-Ayanis”. H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, M. Erdalkıran, F. Dedeoğlu, M. B. Baştürk, E. Konakçı (Eds.). Altan Çilingiroğlu'na Armağan Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Bir Hayat (ss. 195-202).
- Çilingiroğlu, A., Salvini, M. (2001). “The Historical Background of Ayanis”. A. Çilingiroğlu, M. Salvini (Eds.). Documenta Asiana VI, Ayanis I, Ten Years Excavations at Rusahinili Eiduru- kai 1989-1998 (ss. 15-24).
- Çilingiroğlu, A. (2005). “Ritual Ceremonies in the Temple Area of Ayanis”, Anatolian Iron Ages 5, ss. 31-37.
- Çilingiroğlu, A. (2006). “Ayanis Urartu Tapınağının Mülkleri”. T. Takaoğlu (Ed.). Anadolu Arkeolojisine Katkılar, 65 Yaşında Abdullah Yayıncılık'ta Sunulan Yazılar (ss. 75-79).
- Çilingiroğlu, A. (2011). “Ayanis Kalesi”. K. Köroğlu, E. Konyar (Eds.), Urartu Doğuda Değişim (ss. 338- 365).
- Çilingiroğlu, A. (2012). “Ayanis Kalesi”, Aktüel Arkeoloji 30, ss. 110-113.
- Çilingiroğlu, A., Işıklı, M. (2015). “25. Yılında Ayanis Kalesi Kazıları Dün, Bugün ve Gelecek”. H. Kasapoğlu-M. Ali Yılmaz (Eds.). Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40 Yılı (ss. 309-323).
- Çilingiroğlu, A., Işıklı, M. (2015b). “2013 Yılı Ayanis Kalesi Koruma ve Onarım Çalışmaları” [Bildiri]. 36. Kazı Sonuçları Toplantısı 3.Cilt, 02-06 Haziran 2014 (ss. 231-244). Gaziantep.
- Işıklı M. (2014b). “Reflectings on Twenty Five Years of Excavations at Ayanis; Past, Present and Future”. ARAMAZD (Armenian Journal of Near Eastern Studies), VIII/1-2 (ss. 110-119).

- Işıklı, M., Caner, E. (2014). “Doğu Anadolu Yaylasında Görkemli Bir Kültürel Miras: Ayanis Urartu Kalesi”. *Taç Dergisi*, 4, ss. 28-37.
- Işıklı, M. (yayında). “25.Yılında Ayanis Kalesi Kazıları: Son Dönem Çalışmaları”, *Doğu Anadolu’da Bir Uygarlık Urartulular Sempozyumu*, 13-15 Ekim 2015, Kadir Has Yayınları.
- Işıklı, M., Özdemir, M. (yayında). “2014 Yılı Ayanis Kalesi Koruma ve Onarım Çalışmaları” [Bildiri]. 37. Kazı Sonuçları Toplantısı, 11-15 Mayıs 2014. Erzurum.
- İdil, A.Ç., Işıklı M., Gürer A., Gürer D. (2015) “Restoration Project for “Van Ayanis” Fort Temple Area and Documentation of Adobe (Mud-Brick) Buildings Material for Conservation Purposes”. *Gazi University Journal of Science GU J Sci* 28/3 (ss. 433-444).
- Payne, M. R. (2006). *Urartu Çiviyazılı Belgeler Katalogu*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Salvini, M. (2001). “The Inscriptions of Ayanis (Rusahinili Eiduru- kai) Cuneiform and Hieroglyphic”. A. Çilingiroğlu, M. Salvini (Eds.). *Documenta Asiana VI, Ayanis I, Ten Years Excavations at Rusahinili Eiduru-kai 1989-1998* (ss. 251-278).
- Şengül, A., Aras, O., Işıklı, M. (yayında). “Ağartı Köyü (Van Gölü Doğusu) Civarının Aktif Tektoniği ve Ayanis Kalesi’ne Olan Etkileri”, 37. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 11-15 Mayıs 2015, Atatürk Üniversitesi-Erzurum.



Foto. 1: Ayanis Kalesi'nden Genel Görünüm ve Kazısı Yapılan Alanlar



Foto. 2: Güney Sur-Anıtsal Kapı Koruma-Onarım Çalışmalarından Sonraki Hali



Foto. 3: Tapınak Alanındaki Koruma-Onarıma Yönelik Çalışmalar



Foto. 4: Tapınak Alanındaki Mermer Döşeli Alan



Foto. 5: Son Dönem Buluntularından Örnekler



Foto. 6: Kuzey Yamaç Açması



Foto. 7: Batı Yamaç Açması

**MUSTAFA HAMİ’NİN “SEVKÜ’L-ASKERİ” ELYAZMASINDA YER
ALAN YEMEN TEMALİ RESİM ÖRNEKLERİ**

Ruhi KONAK

Yrd. Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
ruhikonak@gmail.com

Yahya YEŞİLYURT

Yrd. Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Uluslararası İlişkiler Bölümü
yahyayesilyurt@hotmail.com

Öz

Sevkü'l-Askeri, içeriğinde Yemen'in Osmanlı Devleti tarafından fethine ilişkin bilgiler barındırması açısından önemli bir eserdir. Bu eseri kaleme alan, Osmanlı ordusunda hizmet veren genç bir doktor Mustafa Hami'dir. Mustafa Hami'nin eserini orijinal kılan asıl mevzu ise eserinde çizdiği renkli ve siyah-beyaz resimlerdir. Bu resimler 1849 yılında yapılan bir askerî operasyonun panoramik görüntüsünü sunması açısından ayrıca öneme sahiptir. O tarihlerde fotoğraflama tekniğinin olmaması, çizimlere aynı zamanda vaka sunumu olarak ayrı bir değer de katmaktadır. Bu çalışmada, Sevkü'l-Askeri, Türk literatüründe ilk kez bir araştırmaya konu yapılmış ve eserin önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca eserde bulunan çizimlerin bilimsel bir metotla incelenmesi de bu çalışmanın diğer ana temasını oluşturmaktadır. Çizimler geleneksel Türk sanatları açısından incelenerek, tarihi bir vakaya ışık tutulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yemen, El Yazması, Resim, Osmanlı Devleti.

**Picture Samples on Yemen in Mustafa Hami's Manuscript named
“Sevkü'l-Askeri**

Abstract

Sevkü'l-Askeri is an important manuscript in that it contains information about the conquest of Yemen by the Ottoman Empire. This manuscript was written by Mustafa Hami who served the Ottoman Army as a young doctor. What makes Mustafa Hami's book so authentic is his colorful black and white drawings. These pictures are valuable in that they reflect a panoramic view of a military operation conducted in 1849. In those days, lack of photography techniques contributes to the drawings a different value as a case report. In this study, *Sevkü'l-Askeri* was treated for the first time as a research in the Turkish literature

and we try to shed light on its importance. Another theme of this study is the scientific treatment of the drawings. The drawings will be examined in terms of traditional Turkish arts to shed light on historic case.

Keywords: Yemen, Manuscript, Picture, the Ottoman Empire.

Osmanlı Devleti ve Yemen Münasebeti

Osmanlı Devleti Memlûk idaresindeki Mısır'ı fethettikten sonra dikkatini daha da güneye yöneltmiştir (Abaza, 1979: 1; Ferro, 2002: 63). Osmanlı Devleti, dönemin en büyük siyasal İslam kuruluşu olması; Müslümanların yaşadıkları coğrafyaların önemli olması ve İslam olan toprakların korunma ihtiyacının doğması gibi nedenlerle Yemen'e inmek zorunda kalmıştır (El-Behravi, 1979; Yemen Salnamesi, 1313: 301; Yavuz, 1983: 46).

Yavuz Sultan Selim'in 1517'de Mısır'ı aldığı anda Yemen, Memluk valisi tarafından idare edilmekteydi (Yavuz, 2002: 105). Mısır'ın Osmanlılar tarafından ele geçiriliş haberini alan Vali Emir İskender, halkı bir camide toplayarak Osmanlı Devleti adına hutbe okutmuştur. Böylece Yemen'de Osmanlı idaresinin başladığı söylenilmektedir (Yemen Salnamesi, 1308: 58; Yavuz, 2002: 106). Çünkü Osmanlı Devleti'nin Yemen ile ilk temasları dolaylı yollardan olduğu görülmektedir. Zira doğrudan merkezden yahut taşradan yönetici atama yerine, bölgeden idarecileri tercih etmesi Osmanlı Devleti'nin henüz fiili olarak bölgede olmadığını bir göstergesidir. Dolayısıyla bu durumun bir neticesi olarak, Yemenliler derhal isyan etmişlerdi. Bazı Çerkez idareciler ve İmam Şerefeddin önderliğindeki halk, bağımsızlıklarını bildirerek isyan hareketi başlatmışlardır. Bu esnada Yavuz Sultan Selim'in yerine Osmanlı tahtına Kanuni Sultan Süleyman çıkmıştı.⁴ Kanuni, Mısır valisi Süleyman Paşa'yı (Hadım) Yemen olaylarını halletmesi için bölgeye sevk etmiştir (Mughul, 1974; Melzig, 1943).

Süleyman Paşa sefer hazırlıklarına başladığı esnada, Hindistan yakınlarında Portekiz saldırılarına direnen Müslüman Gücürat Sultanı Bahadır Şah, Osmanlı Devleti'nden yardım istemişti (Abaza, 1979: 3; Playfair, 1970: 101; Mughul, 1974: 125-131). Bu isteğin de etkisi ve Osmanlı Devleti'nin güney siyaseti nedeniyle, 27 Haziran 1538'de Hadım Süleyman Paşa, 70 gemi ve yaklaşık 20 bin askerden oluşan donanmasını Süveyş'ten hareket ettirmiştir (Turan, 1979: 195; Melzig, 1943: 18; Peçevi İbrahim, 1992: 160).⁵ Hindistan

⁴ Kanuni Sultan Süleyman'ın dönemi için bakınız Yaşar Yücel, *Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl*, TTK Basımevi, Ankara 1991.

⁵ Şerafettin Turan, "Süleyman Paşa (Hadım)", *İA*, C. XI, M.E. Basımevi, İstanbul 1979, s. 195; Melzig, *Kanuni Sultan Süleyman Devrinde Amiral Hadım Süleyman Paşa'nın*

güzergâhında ne kadar emirlik varsa hepsine elçi gönderen Süleyman Paşa, onlardan Osmanlı Devleti'ne bağlılıklarını bildirmelerini istemişti. Süleyman Paşa, Aden'i Osmanlı Devleti'ne bağlayınca buraya sancak beyi olarak Behram Bey'i atamıştır (Yemen Salnamesi, 1313: 301; Yavuz, 2002: 108). Behram Bey'in emrine 500 kişilik bir kuvvet bırakarak, Gücürat tarafına yapılmakta olan sefere devam etmiştir (Melzig, 1943: 50-63; Mughul, 1974:137-140; Yavuz, 1983: 47).

Gücürat'a pek yardımı olmayan Osmanlı donanması, güçlü Portekiz donanması karşısında çaresiz geri dönmek zorunda kalmıştır. Geri dönüş yolunda Bâbü'l-Mendeb Boğazı'nı geçerek Yemen'in Moha açıklarında demirleyen Süleyman Paşa, buranın emiri olan Ahmet'e de elçiler göndererek Osmanlı Devleti'ne bağlılığını istemiştir. İlk başlarda elçi gönderilmesinin sebebi, bölgenin Müslüman oluşundan ileri gelmekteydi. Çünkü Müslüman kanı dökülmesine razı olmayan Süleyman Paşa önce diplomasi yolunu tercih etmekteydi. Ancak Emir Ahmet'in bağlılığını bildirmemesi üzerine karaya asker çıkarıp Emir Ahmet'in hakkından gelinmiştir (Abaza, 1979: 4; Playfair, 1970: 102; Kurtoğlu, 1940: 70-77). Moha'nın idaresi de Gazze sancakbeyi Bıyıklı Mehmet Paşa'nın oğlu Mustafa Bey'e verilmiştir. Bundan böyle 1539 yılında, Yemen'de fiili olarak Osmanlı hâkimiyeti başlamış ve Anadolu-Türk insanının da Yemenle irtibatı sağlanmıştır (Özbaran, 2004: 135; Mughul, 1974: 167-169).

Ancak zamanla merkezden atanan valiler Yemen'de nüfuz mücadelesi yaşamaya başlamışlardı. Tıpkı Memluk valisi İskender'in Osmanlı Devleti'ne bağlı olduğunu söylediği zaman isyan ettikleri gibi; Yemen'de Osmanlı paşalarının çekişmesini fırsat bilen İmam Mutahhar, 1569'da isyan etmiştir (Yavuz, 2002: 122). 1569'daki bu olay; Osmanlı idaresine karşı sonu bitmek bilmeyen isyan hareketlerinin ilki olma özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla devlet derhal tedbir almak için harekete geçmiş, Murat Paşa'yı isyanı bastırmakla görevlendirmiştir (Yemen Salnamesi, 1313: 305). Daha sonra Osmanlı ordusu pek başarı elde edemeyince durum merkeze iletilmiştir (Yavuz, 1983: 48). Bu kere 1569'da Özdemir Paşa'nın oğlu Osman Paşa, Yemen'e atanmıştır. Osman Paşa da pek başarılı olamayınca Koca Sinan Paşa, buraya görevlendirilmiştir.⁶ Onun yoğun çabaları neticesinde yeniden idare kurulmuştur (Mustafa Nuri Paşa, 1992: 109; BOA., A.DVN.MHM. d.07: 768).

1628'e kadar hâkimiyet tesisi ve kendi devlet adamlarının çekişmeleriyle uğraşan Osmanlı Devleti, Yemen'de ip üzerinde bir idare sürdürmüştür. Zira en

Hint Seferi, s. 18; Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi*, C. I, Haz. Bekir Sıtkı Baykal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1992, s. 160.

⁶ Sinan Paşa hakkında detaylı bilgi için bk., Şerafettin Turan, "Sinan Paşa (Koca)", *İA.*, C. X, M.E. Basimevi, İstanbul 1979, s. 670-675.

küçük bir takatsızlık karşısında, mezhebî olarak Osmanlı yönetimini tanımayan imamlar peyda olmuş⁷ ve Yemen’de Osmanlı Devleti’nin başına sıkıntılar açmışlardır. 1628’de İmam Muhammet diye birinin önderliğinde ikinci isyan dalgası başlamıştı. Bu kez isyan, içerisine “*Seyyitlik*” davasının da karıştırılmasıyla çok geniş bir tabandan destek bulmuştur. Dolayısıyla geniş bir bölgeye yayılan isyanla mücadele hem uzun hem de yıpratıcı bir hale gelmiştir. Kansu Paşa, bir yandan isyan eden Zeydiler ve diğer taraftan da düzeni bozulan ordusuyla uğraşmak zorunda kalmıştır. San’a’da muhasara edilmiş olan Haydar Paşa kurtarılmasına rağmen San’a ele geçirilememiştir. Nitekim emrindeki kuvvetlerin yıpranması ve geri kalanların da Yemen’den ayrılması üzerine Kansu Paşa, Yemen’de daha fazla duramamıştır. Ardından Zeydi İmamı Muhammet, Yemen’de hâkim duruma geçmiştir (Naima Mustafa Efendi, 1968: 1009-1010).

İsyanın 1635’e kadar uzaması nedeniyle Yemen, Zeydi İmamları’nın idaresine terk edilmiştir (Sırma, 1982: 441; Abaza, 1979: 5-10). Osmanlı Devleti’nin Mısır ve çevresinde etkinliğinin azalması ve öncelikli politikasını başka bölgelere kaydırmalarıyla Yemen meselesi bir süreliğine rafa kaldırılmıştır. 1800’lerin başında İngilizlerin değişen Doğu politikalarıyla Aden’e yerleşmeleri ve Aden’le kalmayıp Hadramût ve çevrelerine de yerleşme izinleri almaları, Osmanlı Devleti’ni harekete geçirmiştir. Osmanlı Devleti’nin topraklarına Batılı Devletlerin göz diktikleri ve Yemen’de dini önderler arasında bir karışıklığın doğduğu esnada, Mekke şerif muavini Kıbrıslı Tevfik Paşa, Sultan Abdülmecid’e bir layiha sunmuştur. Nitekim bu raporun etkisine kapılan Sultan, Kıbrıslı Tevfik Paşa’yı Yemen’de yeniden idare kurması yönünde görevlendirmiştir. Mısır ve Hicaz’dan donatılan, yaklaşık 3 bin kişilik Osmanlı ordusu, 1849’da Yemen’i yeniden merkeze bağlamak için harekete geçmiştir (Sırma, 1996: 49-51).

Tevfik Paşa, Mekke Şerif’i ile birlikte San’a’yı alabilmek amacıyla Hudeyde’den karaya çıkmıştır. Daha sonra San’a İmamı Muhammet Yahya ile Hudeyde’de görüşme yapmıştır. Arap kabileleri tarafından sıkıştırılan İmam, Tevfik Paşa ile anlaşmış ve birlikte San’a’ya girmişlerdir. Ancak o sıralarda Arap kabileler, önder olarak Yahya’nın yerine Ali Mehdi adında birisini getirince Tevfik Paşa ile İmam Muhammet Yahya arasındaki anlaşma afakî kalmıştır. Buna bir de Tevfik Paşa’nın tedbirsiz davranması ve Osmanlı askerlerini San’a’da serbest hareket etmesine izin vermesi eklenince olayın seyri değişmiştir. San’a sokaklarında Osmanlı askerlerinin serbest bırakılmasını fırsat bilen halk, isyan etmiş ve askerlerin birçoğunu öldürmüştür. Kaçabilenler de Tevfik Paşa ile birlikte San’a kalesine sığınmışlardır. İmam Muhammet Yahya’nın

⁷ 1848 yılına kadar geçen süre içindeki Zeydi İmamlar için bakınız Yılmaz Öztuna, *Devletler ve Hanedanlar*, C. II, Ankara 1969, s. 437-440.

öldürülmesiyle sonuçlanan bu olayda, Tevfik Paşa, İmam Mehdi'nin yardımıyla kurtulmuş ve Hudeyde'ye geri dönmüştür. Nihai olarak Yemen'de yeniden hâkimiyet kurma girişimi ani bir isyan hareketi neticesinde başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bir sonraki girişimin tarihi olan 1871'e kadar Yemen'de yine idare kurulamamıştır (Ahmet İzzet Paşa, 1992: 88).

Kıbrıslı Tevfik Paşa'nın Ordusunda Bir Tıbbiyeli: Mustafa Hami ve Eseri

Bu çalışmaya konu edilen elyazması, İstanbul'da tıp okulunu bitirdikten sonra Hicaz'da askerî doktor olarak bulunan Mustafa Hami tarafından kaleme alınmıştır. Eser tek nüsha ve yazmadır. Eseri önemli kılan tarafıysa, Tevfik Paşa'nın yaptığı sefere katılmış olan yazarının kitabın sonuna eklediği tasvirlerle sahip olmasından ileri gelmektedir. Bu haliyle "*Sevkü'l-Askeri*", Tevfik Paşa'nın donanmasına katılan bir Osmanlı askerinin hatıralarını oluşturmaktadır. O günlere ait bilgilerimizin sınırlı oluşu, bu çalışmanın önemini katbekat artırmaktadır. Hatırat, Osmanlı Türkçesi (Rika Hat) ile yazılmış ve tek nüshadır. 75 varak ve yirmi altı resimden oluşan hatırat, bu anlamda ve alanda tek olma özelliğine sahiptir. Diğer taraftan söz konusu resimler 19. yüzyıl Osmanlı kitap resimlerinin bilinmeyen örnekleri arasında olmaları açısından da önemlidir.

Mustafa Hami, eserini kaleme alırken gerekçe olarak; Yemen'e yapılan bu sevkîyatın hangi surette gerçekleştiği ve San'a'ya kadar ilerleyen Osmanlı askerinin geçtiği güzergâhların nereler olduğunu anlatmak istemiştir. Kendisinin Hicaz'da askerî doktor olarak hizmet verirken, Tevfik Paşa'nın Yemen işleriyle ilgilenmesi için Padişah tarafından görevlendirilmesiyle, kendisini Yemen seferinde bulduğunu söyler.

"Bu 'abd-ı kâdim Mustafa Hâmî sîgar-ı sinimden beri Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne'de perverde olarak ilm-i tıbbî alâ kadri'l-vüs' tahsil etmiş olduğumdan, 'Asâkir-i Nizâmiye-i Mezkûre tabâbeti hizmet-i müstevcibetü'l-mefhareti ile Mekke-i Mükerrreme'de bulunduğum cihetle bendelerinin dahi bi'l-ma'iyeye Yemen canibine me'muriyetim tabi'at-ı maslahat icabından bulunmuş..."

(Mustafa Hami, 1849: 2)

Mustafa Hami'nin verdiği bu bilgilere göre 1849'dan önce Tıbbiye-i Şâhâne'den mezun olduğunu anlıyoruz. Ancak hangi tarihlerde Mekke'ye gönderildiği ve Yemen seferine katıldıktan sonra akıbetinin ne olduğu konusunda yeterli bilgiye sahip değiliz. Eserini tamamladığına göre, bu sefere katılıp, dönebilen şanslı Osmanlı-Türk ordusu mensuplarından birisidir.⁸ Mustafa Hami

⁸ Bursalı Mehmet Tahir'e göre H. 1295/M. 1878 yılında hayatını kaybetmiştir. Bakınız, Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, C. III, Matbaa-i Amire, İstanbul 1342, s. 251.

ve “*Sevkü’l-Askerî*” hakkında bir tanıtım makalesi yayımlayan Klaus Kreiser, müellifin hayatı hakkında verdiği bilgilerde bir-iki kaynağa dayanmakta ve olası ifadeler içermektedir. Örneğin, Bursalı Mehmet Tahir’in eserinde Mustafa Hami’den “*Paşa*” olarak bahsedildiğini ve Mustafa Hami’nin eserleri arasında Bursalı’nın “*Sevkü’l-Askerî*”yi saymadığını belirtmiştir (Kreiser, 1985: 161). Ayrıca Sicill-i Osmanî’de Hami Mustafa Paşa diye bir kişinin biyografisi kısaca verilmiştir. Ancak Bursalı Mehmet Tahir ile Mehmet Süreyya’nın verdiği bilgiler uyuşmamaktadır. İsimler benzer olmasına rağmen Mehmet Tahir’in verdiği bilgiler, “*Sevkü’l-Askerî*”nin müellifi olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.⁹ Kreiser ve Bursalı Mehmet Tahir’in verdiği bilgilerden yola çıkacak olursak, 30 Mayıs 1857 tarihli (06 Şevval 1273) Tıp Okulu’na gönderilen bir belgede, Doktor Mustafa Hami’den bahsedilmektedir. Ancak bu evrak Doktor Hacı Mustafa Hami’nin kim olduğu ve ne tür işler yaptığını gösteren sicil kaydından ziyade maaş ve kadro derecesinin yükseltilmesiyle alakalıdır. Bu nedenle edindiğimiz bilgiler, Mustafa Hami’yi Yemen seferinden 8 yıl sonra İstanbul’da karşımıza çıkarmaktadır (BOA., A.MKT.MHM., 111/90). Bir yıl sonraya tarihli, Sadaret Mektubî Kalemi Nezaret ve Devair yazışmalarına ait belgede Mustafa Hami, miralay olarak görülmektedir. Belgenin içeriği yine terfi ve maaş meselesi olarak görülse de bu belgede, Mustafa Hami’nin meslek hayatında bayağı mesafe kat ettiğini göstermektedir. Nitekim bu belgede Mustafa Hami, 1858 yılında 4. Rütbe’den 3. Rütbe’ye terfisi söz konusu edilmiştir (BOA., A.MKT.NZD., 240/37).

Günümüzde Osmanlı arşivinde bile Kıbrıslı Tevfik Paşa’nın Yemen seferi ile 1871’de Ahmet Muhtar Paşa’nın Yemen’i yeniden ele geçirdiği tarihe kadar yaşananlar hakkında yeterli Osmanlı belgesi mevcut değildir. 1840-1871 arasında yaşananların nelerden ibaret olduğuna yönelik bilgi ve belge sayısı yok denecek kadar az olduğu düşünülürse; Hami’nin bu eserinin mahiyeti ve kıymet derecesi ortaya çıkmış olacaktır. Nitekim Mustafa Hami, bu seferde yaşanan olayların unutulup gitmemesi için bu eseri yazdığını ve sonuna da bazı resimler çizerek, Osmanlı’nın bu harekâtını anlaşılır kılmaya çalıştığını belirtmiştir (Mustafa Hami, 1849: 2).

“...*Bazı vukû’ât ve meşhûdâtı bihasebi’l-tâfihi terkim eylemeyi iltizâm-ı acizî olmuş olmakla mahall-i ikâmetemizden hareketle Yemen cânibine muvâsalat ve orada ikmâl-i me’uriyet oluncaya kadar gerek esnâ-yı râhda ve gerek tenfiz-i ahkâm-ı seniyyede vukû’yâfte olan vâkı’âtın ve mehşûf-ı kuvve-i tabassur ve*

⁹ Hâmî Mustafa Paşa, askerlikten yetişip mirliva ve miralay olmuştur. 1290’da vefat eylemiştir. Değişik konulara dair 5-10 parça eser kaleme almıştır. Bakınız, Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, C. II, Haz. Nuri Akbayar, Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1996, s. 596.

mesmû'-ı simâh-ı teyakkunum olan mahaller ile ahâlisinin adet-i belediyye ve tabi'at-ı bedeniyyelerinin bend bend tahririne ve bazı eşkâl-i mücsemmelerinin tersim ve ilâvesine leh'ül-hamd muvaffak olunarak..." (Mustafa Hami, 1849: 2)

Yazma nüshayı özgün kılan gerekçe ise, yukarıda da belirtildiği üzere şüphesiz metnin sonuna eklemiş olduğu batı tarzı realist resim özelliğinde yapılmaya çalışılmış resim ve çizimlerdir. Sefere çıkan donanmayı tasvir ederek başlayan çizimler, Yemen'deki kale ve burçlar, Yemen'de yetişen otlar ve meyveler, Yemenlilerin kullandığı silahlar ve giysiler gibi renkli ve siyah beyaz görsellerden ibarettir.

Geleneksel Osmanlı kitap sanatları bağlamında minyatür sanatının ortadan kalktığı ve matbaanın kullanıldığı bu dönemde, resimli bir el yazmasına rastlamak oldukça ilginçtir.¹⁰ Bu nedenle düşük kaliteli de olsa barındırdığı resimler bakımından el yazması, 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatı açısından önemlidir. Bu resimler hem batı tarzı realist resme geçiş sürecinin primitif örneklerinin günümüze taşınması hem de ve Tıbbiye Mektebi'nde¹¹ de Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da olduğu gibi resim derslerinin verildiğinin anlaşılması açısından önemlidir.¹²

¹⁰ 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatı ve minyatür sanatından batı tarzı realist resme geçiş süreci hakkında bilgi bakınız: Günsel Renda-Turan Erol, "Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 1.*, Tilgat Basımevi, İstanbul 1980; Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1997; Serpil Bağcı, vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006; Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.

¹¹ 1826 yılında kurulan Mekteb-i Tıbbiye, 1827 yılında Tıphane-i Âmire ve Cerrahhane-i Mamure, 1839 yılında da Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şahane veya Mekteb-i Cedit-i Ulum-u Tıbbiye, 1846 yılında Mekteb-i Tıbbiye-i Mecidiye isimleriyle anılmıştır. Mekteb-i Tıbbiye hakkında detaylı bilgi için bakınız Doktor Galip Ata, *Tıp Fakültesi*, Yeni Matbaa, İstanbul 1341; Alaattin Avcı, *Türkiye'de Askeri Yüksek Okulların Tarihiçesi*, Genelkurmay Basımevi, Ankara 1963.

¹² Tıbbiye ile ilişkilendirilen yayınların çoğunda resim dersine ilişkin herhangi bir bilgiye yer verilememiştir. Çoğunlukla tıbbiye ismi satır aralarında anılmış; konuya ilişkin açıklama yapılan yayınlarda ise Tıbbiye müfredatları verilirken resim dersine yer verilmemiştir. Bu durum muhtemelen okuldan mezun olan öğrencilerin gelişen süreçte tual resmi yapmamış olmalarından kaynaklanmıştır. Ancak 20 Şevval 1256/15 Aralık 1840 tarihli arşiv belgesinde, Binbaşı Tevfik Bey'in üçüncü rütbeden memurlukla Mekteb-i Tıbbiye'ye resim öğretmeni olarak atandığı bilgisi verilmektedir. Bu belgeden 1840 yılı öncesinde ve sonrasında, tıbbiye mektebinde resim dersi okutulduğu ve hatta dersler için görevlendirilen öğretmenlerin ilgili alanda eğitim aldıkları da anlaşılmaktadır. Bakınız *BOA., İradeler Dahiliye Evrakı, (İ.DH.), 27/1314*. Diğer taraftan, doktor Galip Ata tarafından yazılan Tıp Fakültesi isimli kitapta, Mekteb-i Tıbbiye'de eğitim süresinin başlangıçta 4 yıl olduğu, daha sonra altı yıla çıkarıldığı ve

“Sevkü'l-’Askerî” Adlı Elyazmasında Yer Alan Resimler

El yazmasında yirmi altı adet resim bulunmaktadır. Bunlar arasında bir harita, üç bitki tasviri, bir sayfada yer alan altı insan başı tasviri çizilmiştir. Diğer on sekiz sayfada ise kale ve kent, liman, mezar, su kuyusu, vb. tasvirleri yer almaktadır. Söz konusu resimler birer sanat eseri olmaktan öte kitapta anlatılan konuların anlaşılabilirliğini artırmak üzere yapılmış, çizgisel tarzda ve suluboya tekniğinde renklendirilmiş topografik nitelikte basit resimlerdir (Mustafa Hami, 1849).

Bu resimler minyatür sanatından batı tarzı realist resme geçiş sürecinde, kitaplarda görülen realist anlayışta resimlerin erken örnekleri olmaları açısından önemlidir. Diğer taraftan resimlerin batı tarzı realist resim derslerinin verildiği Askerî Tıbbiye mezunu olan bir doktor tarafından 1849 yılında yapılmış olması da bir diğer önemli husustur. Yazar, ikinci defa ele geçirmek için Yemen’e yapılan sefer sırasında doktor olarak katıldığı Osmanlı ordusunun güzergâhında Şâb Denizi (Kızıldeniz) çevresindeki limanlar ve içindeki adaları gösteren bir harita çizmiştir (foto. 1). Denizin üst tarafında Berrü'l-Arab alt tarafına ise Afrika kıtası ibareleri belirgin bir şekilde yazmıştır. Haritayı takip eden sayfalarda Ordu güzergâhında yer alan kale, kulübe, konak, burç, kabristan, su kuyuları; Yemen silahları, Mecusi başları, kat, hına dalları ve muz meyvesinin tasvirlerini gerçekleştirmiştir.

Şâb Denizi haritasında, denizin çevresindeki yedi liman ve denizin içindeki on iki adanın yerlerini isimlerini yazarak belirtmiştir. Yüzeysel olarak hazırlanmış olan harita, siyah kurşun kalem ile çizildikten sonra mürekkep ile kontörlenmiş; kontörlerin dışına kırmızı mürekkeple gölgelendirme yapılmıştır. Deniz yüzeyi dış alandaki zemin renginin aksine mavi renkte sulu boya ile pürüzsüz bir şekilde boyanmış; adaların belirtildiği kontörlerin içi zemin renginde bırakılmıştır (Foto.1).

öğrencilerin alan derslerinin yanı sıra kültür dersleri de aldığı belirtilmiştir. Bu bağlamda yazar, müfredat hakkında bilgi verirken, birinci sınıfta Hüsni Hat dersi alan öğrencilerin ikinci sınıfta Resim dersi aldıklarına ilişkin bilgiyi de vermiştir. Bakınız Doktor Galip Ata, *Tip Fakültesi*, s. 92. Ancak Avcı'nın askerî okullarla ilgili kitabında verdiği 1866 yılına ait müfredatta Resim dersi yer almamaktadır. Bu nedenle 1866 yılından sonra resim dersinin, Tıbbiye Mektebi müfredatından kaldırılmış olabileceği düşünülebilir. Bakınız Avcı, *Türkiye’de Askerî Yüksek Okulların Tarihiçesi*, s. 22.



Foto. 1: Harita

Elyazmasında yer alan diğer resimler kendi aralarında gruplandırıldığında altı ayrı özellikte resimle karşılaşmaktadır. Bunlar iki grupta ele alınan renkli resimler, tek renkli resimler, bitki resimleri, silah resimleri ve insan başı tasvirlerinden oluşmaktadır. Resimlerin ortak özellikleri çizgi, renk uygulamaları, düzen fikirleri, işçilik gibi tasarım özelliklerinden anlaşıldığı üzere aynı elden çıkmış olmalarıdır. Diğer taraftan resimlerden, sanatsal açıdan çok fazla iddialı olmasa da yazarın batı tarzı realist resim açısından belirli bir eğitim almış olduğu; ancak bazı yönlerde resimlerinde biçimin yer yer minyatür sanatı özelliklerine kaydığı da anlaşılmaktadır.

Yukarıda tasnif edildiği üzere birinci grupta yer alan iki resimde yazar, Hudeyde Limanı (foto. 2) ve Moha Sahili (foto. 3) tasvirlerine yer vermiştir. Elyazmasındaki diğer resimlerde olduğu gibi, bu örnekler de yüzey herhangi bir cetvel içine alınmaksızın yatay gelişen dikdörtgen bir formda renklendirilmiştir. Batı tarzı realist resim özelliğinde tasarlanan bu resimlerden Hudeyde Limanı konulu olanında manzaraya hafif üstten olmak koşuluyla cepheden bakılmış, doğa ve mimari elamanlar ve gemiler bu bakış açısı doğrultusunda liman yönünde yatay eksene yerleştirilmiştir (foto. 2).



Foto. 2: Hudeyde Limanı

Tasvire konu edilen elemanların derinlik kurgusu içe doğru gelişen yatay ekseninde gerçekleştirilmiş; hiyerarşik düzen realist anlayışta önden arkaya doğru ölçülerdeki daralma ve küçülmeye bağlı olarak kurgulanmıştır. Sulu boya tekniğinde renklendirilen zeminde ön plandaki Arz-ı Hudeyde tepesi ve gökyüzü zemin renginde kızıl olarak bırakılmış, deniz maviye boyanmış, boyanın açık koyu değerleri ile yüzeyde hareket etkisi oluşturulmuştur. Dağ tepe formları sulandırılmış yeşil, kahverengi, gri ve mavi rengin açık tonları ile boyanmış siyah dış kontörleri ile sınırları belirtilmiştir. Bazılarının yüzeylerinde mevcut anatomiyi yansıtmak üzere olsa gerek çizgisel lekeler oluşturulmuştur (foto. 2).

Hudeyde Limanı'nın çevresindeki coğrafyanın özellikleri dağ, tepe, kumsal, büyük bitki örtüsü bakımından tanımlanmış; mescit, dükkân, türbe, vb. mimari elemanlar ve hurma ağaçlarının yer aldığı hurmalıklar, hurmalıkların hizasında sağ tarafta denize doğru hareket halinde dört deve üzerlerinde insan figürleri tasvir edilmiştir. Limanda irili ufaklı dokuz adet yelkenli tasvir edilmiş ve bu yelkenlilerin her birinin altına diğer elemanlarda olduğu gibi isimleri yazılmıştır (foto. 3).

Arka planda tasvir edilen ve cepheden tasvir edildikleri için iki boyut etkisiyle karşımıza çıkan mescit, dükkân, Beytü'l-Ariş, Mahallü'l Mâ, Türbe-i Eş-Şeyh Irakî, Kal'a-i Kamarân isimli yapılar, zemin renginde bırakılarak siyah renkte kontörler ile biçimlendirilmiştir. Limandaki birbirine benzer şekilli, irili ufaklı yelkenliler ise kahverengi beyaz gövdeleri, beyaz yelkenleri ve kırmızı Osmanlı bayrakları ile dikkat çekmektedirler. Diğer taraftan kahverengi gövdeli ve yeşil yapraklı hurma ağaçları ve suluboya tarzında pek de özenilmeden leke

olarak bırakılmış üstünde insan taşıyan deve figürleri de anlatımı destekleyen diğer unsurlar olarak tasvir edilmiştir.

Bu resim ile benzer biçim özelliklerine sahip Moha Sahili konulu resimde de yazar, manzaraya cepheden bakmış, mimari elamanları ve yelkenlileri bu bakış açısı doğrultusunda liman yönünde yatay eksene yerleştirmiştir. Tasvire konu edilen elemanların derinlik kurgusu, içe doğru gelişen yatay eksende gerçekleştirilmiş; hiyerarşik düzen realist anlayışta önden arkaya doğru ölçülerdeki daralma ve küçülmeye bağlı olarak kurgulanmıştır.

Sulu boya tekniğinde renklendirilen zeminde gökyüzü zemin renginde bırakılmış, deniz maviye boyanmış, boyanın açık koyu değerleri ile yüzeyde hareket etkisi oluşturulmuştur. Dağ, tepe formları sulandırılmış açık hardal tonları ile boyanmış ve siyah dış kontörleri ile sınırları belirtilmiştir. Bazı tepelerin yüzeylerinde mevcut anatomiyi yansıtmak üzere olsa gerek çizgisel lekeler oluşturulmuştur. Yazar bu örnekte genel bir manzara betimlemek istediğinden olsa gerek yelkenliler, mimari elemanlar ve arka fondaki dağ tepelerin isimlerini yazmamıştır (foto. 3).

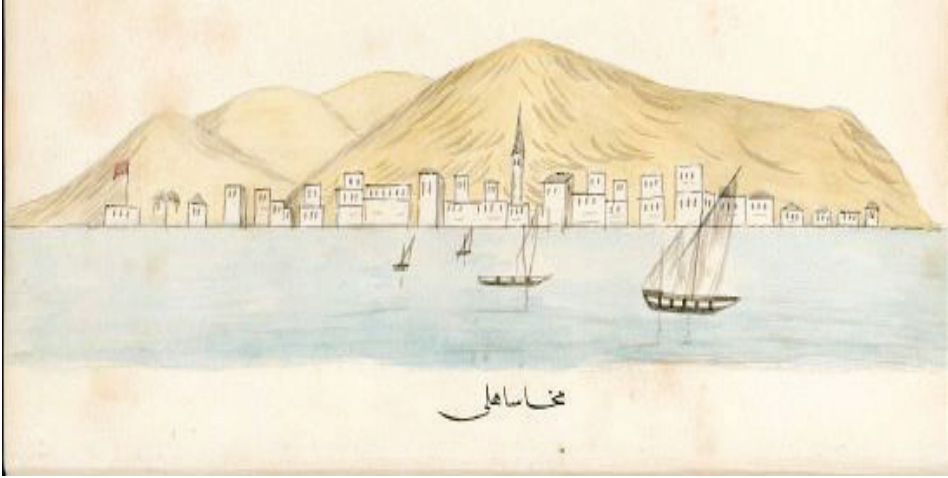


Foto. 3: Moha Sahili

İkinci grupta yer alan resimlerde de yazar yine batı tarzı realist resim özelliklerini kullanmaya çalışmıştır. Cizan Kalesi'nin tasvir edildiği resimde, ön planda haki kahverengi ve hardal renginde boyanmış bir tepe üzerindeki kale, sol arka planda ise uzak etkisiyle tasvir edilmiş bir kent görüntüsü mevcuttur (foto. 4). Kal'a-i Luhayya tasvirinde ise kale yeşil bir tepe üzerinde tasvir edilmiştir (foto. 5, 6).

Bu iki örnekte boyama tekniği ilk örnektekilere nazaran biraz farklılaşmıştır; nispeten kabalaşmıştır. Bu kez yakın plan kale tasvirleri

gerçekleştiren yazar, dağ, tepe formlarını detayları açısından betimlemeye çalışmış; dağ veya tepe formlarının zemininde kullandığı boyayı ışık gölge kuralları doğrultusunda uygulamıştır. Tepelerin üzerindeki kalelerin zeminlerin de leke halinde beyaz boya kullanmış, zeminin kendi kızıl tonu ile beyaz rengi sentezleyerek ışık gölge, renk geçişleri elde etmiştir. Kal'a-i Luhayya tasvirinde tepelerin zemininde yeşil, gri, hardal ve zemindeki açık kızıl rengi kullanarak ışık gölge efekti oluşturan yazar, tepenin yüzeyinin yeşil olduğuna da vurgu yapmış olmalıdır.

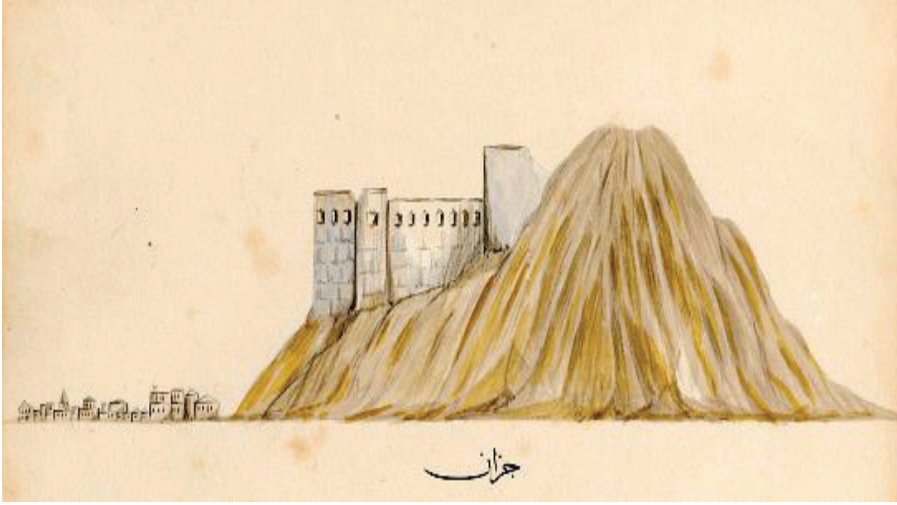


Foto. 4: Cizan Kalesi



Foto. 5, 6: Luhayya Kalesi

Üçüncü grupta yer alan toplam on altı adet resminden üç tanesi belirli bir manzaraya bağlı olarak tasarlanmışken, diğer örneklerde belirli bir manzaraya bağlı olmaksızın sadece kale, burç, türbe, konak, hastane, kulübe gibi mimari elemanların tasviri gerçekleştirilmiştir. Yazar bu resimlerin altına yazdığı yazılarda söz konusu yapıları şu şekilde isimlendirmiştir: Aşa tabir olunan ūrban kulübesi, Hudeyde'de Kal'a-i Şamiye, Hudeyde'de Kala-i Sıddıkkıyye (foto. 7), Hudeyde'de Burc-ı Meşra'a (foto. 8), Hudeyde'de Kala-i Yemûni (foto. 9), Hudeyde'de Beyt-i Devle nâm-ı kışla, Hudeyde İbrahim Paşa Konağı, Hudeyde'de hastahâne kılınan Beyt-i Sandios, Hudeyde'de burc-i hali nâm su burcu, Kal'a-i Beytü'l Fakih (foto.10, 11), Zebid'in İç Kal'ası (foto. 12, 13, 14, 15), Veysel-Karanî Hazretlerinin Merkad-ı Şerifleri, His Kal'ası, Merkad-ı Şeyh Şazili ve Sinan Paşa, Moha'da su burcu, Moha iskelesinde Burc-i Hükmi.

Siyah mürekkep kullanılarak tek renkte gölgelendirilen bu resimlerde mimari elemanların detayları çizgisel olarak ifade edilmiştir. Zemindeki mürekkebin gri tonda açık koyu değerleri ile yüzeyin derinlik farkları vurgulanmış, oval ve derin alanlar açık koyu ışık değerlerinin kullanılması ile belirtilmiş; çizgilerin yatay, dikey, diyagonal ve kavisli kullanımı ile üçüncü boyut verilmeye çalışılmıştır. Resimler her ne kadar realist batı tarz resim hususunda belirli bir bilgiye dayalı olarak gerçekleştirilmeye çalışılmış olsa da tasarımların, minyatür sanatı örneklerine benzer şekilde yüzeyin iki boyutlu yapısından uzaklaşmadığı da dikkat çekmektedir.

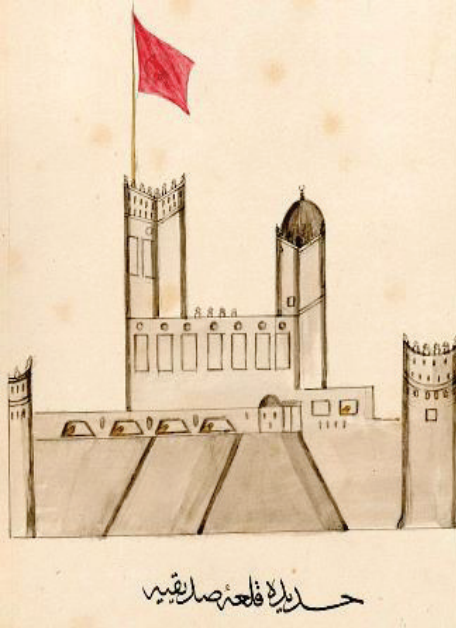


Foto. 7: Hudeyde'de Kala-i Sıddıkkıyye

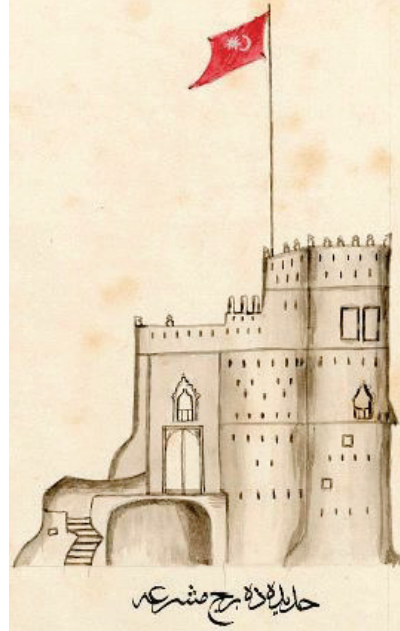


Foto. 8: Burc-ı Meşra'a



Foto. 9: Kal'a-i Yemûni



Foto. 10, 11: Kal'a-i Beytü'l Fakîh

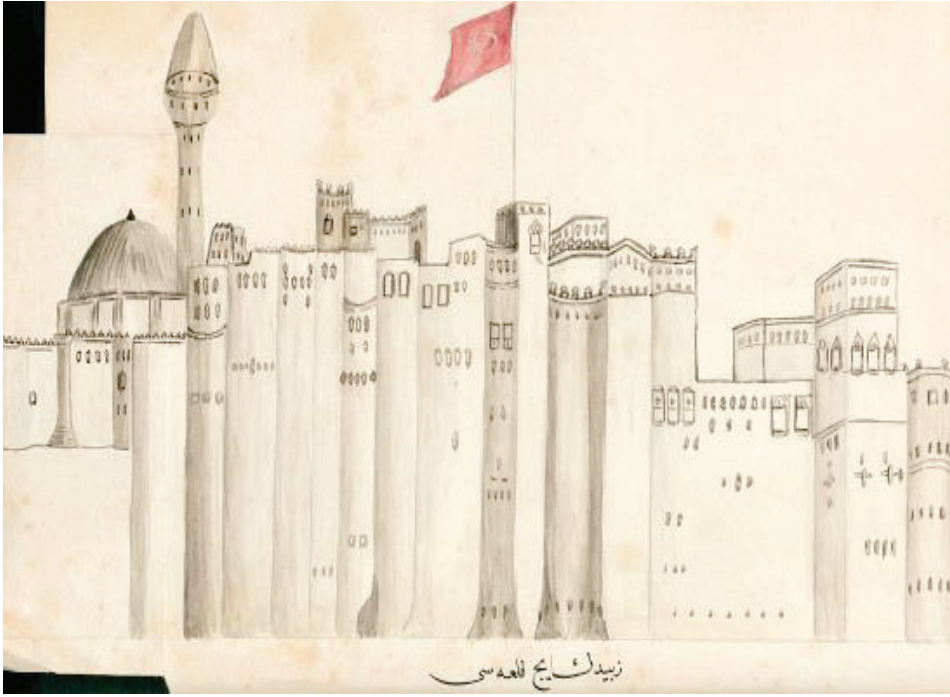


Foto. 12: Zebid'in İç Kal'ası



Foto. 13: Zebid'in İç Kal'ası



Foto. 14, 15: Zebid'in İç Kal'ası

Aynı grupta yer almalarına rağmen diğer örneklerin aksine grup kompozisyona sahip Veyse'l-Karanî Hazretlerinin Merkad-ı Şerifleri (foto. 16, 17), Merkad-ı Şeyh Şazili ve Sinan Paşa (foto. 18) ve Moha'da Su Burcu'nun (foto. 19) tasvir edildiği resimlerde topoğrafik anlatıma başvurulmuş, uzak yakın ilişkisine dikkat edilerek derinlik perspektif ilişkileri yansıtılmaya çalışılmıştır. Fakat diğer örneklerde olduğu gibi bu örneklerde de tasarım ve uygulamalar yüzeysel bir şematizme yönelmiştir. Bu açıdan minyatür sanatı örnekleri ile benzeşen ifade sanatsal bir çabadan çok izaha yönelmiştir (foto. 20). Yazar her ne kadar derinlik ilgilerini yatay ekseninde ifade etmeye çalışsa da Veyse'l-Karanî Hazretlerinin Merkad-ı Şerifleri örneğinde olduğu gibi arka planda derinlik ilgilerini dikey ekseninde ifade etmek zorunda kalmış; diğer bütün örneklerde olduğu gibi resim alanında atmosfer hissi oluşturamamıştır (foto. 21, 22).

Alt tarafta kurşun kalemle çizilmiş bir yer çizgisi ile sınırlandırılan mimari elemanlar üst tarafta detayları açısından ön arka plan vurguları yapılarak tasvir edilseler de söz konusu çizgiden dolayı minyatür sanatı biçim özelliklerini dışa vurur durumda kurgulanmışlardır (foto. 21, 22). Bu yapı doğrultusunda Osmanlıda ilk örneklerini Matrakçı Nasuh'un topoğrafik çalışmaları arasında gördüğümüz bu tarz şematik anlatımlı tasvirlerin, yazarın maksadıyla örtüştüğü fark edilmektedir. Dolayısıyla elyazmasında yer alan bu geçiş dönemi resimlerinde yazar her ne kadar derinlik perspektif ilgileri ön plana çıkararak, batı tarzında resimler tasarlamaya çalışsa da minyatür sanatının izahçı ve daha geniş bir bakış açısı olanağı sağlayan şematizminden yararlanmak zorunda kalmıştır.



Foto. 16, 17: Veyse'l-Karanî Hazretlerinin Merkad-ı Şarifleri



Foto. 18: Merkad-ı Şeyh Şazili ve Sinan Paşa

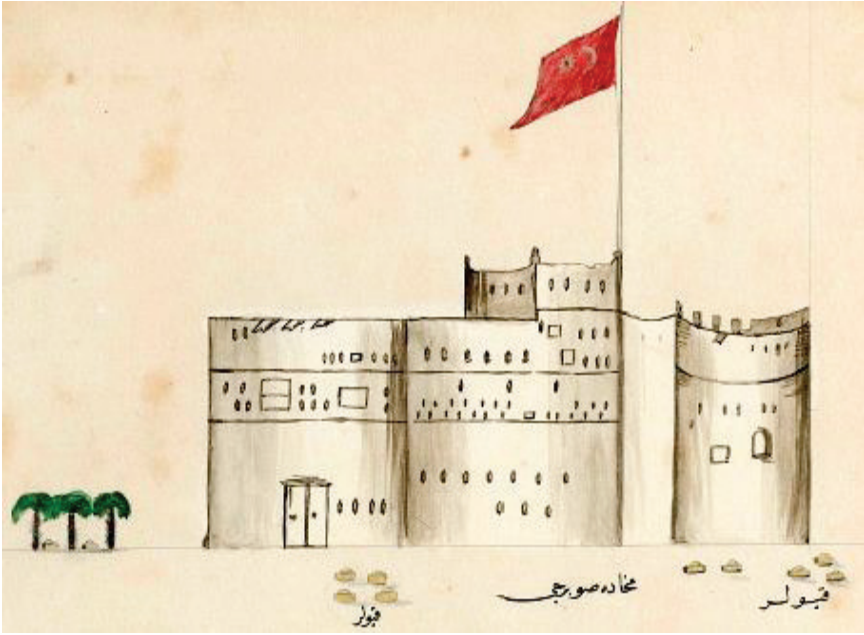


Foto. 19: Moha'da Su Burcu

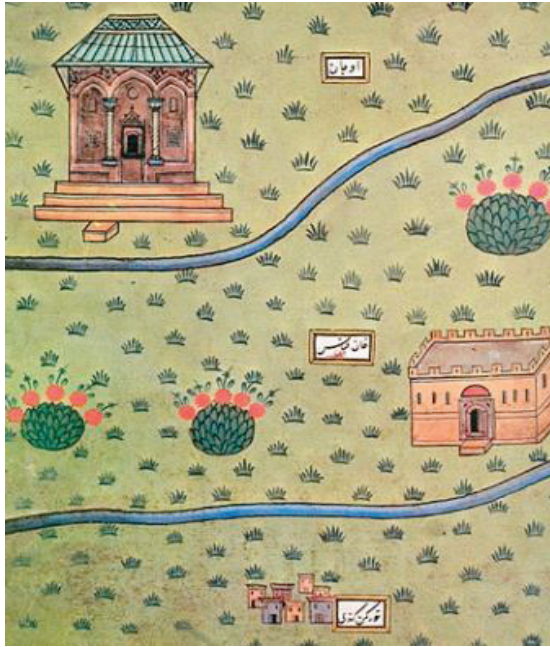


Foto. 20: Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, 1537, (İÜK. T. 5964) 30a.

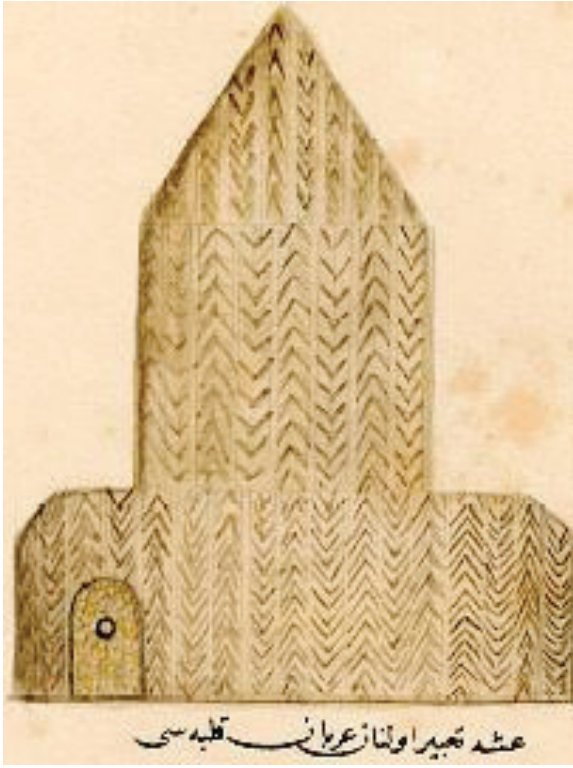


Foto. 21: Aşa tabir olunan Ürbân Kulübesi

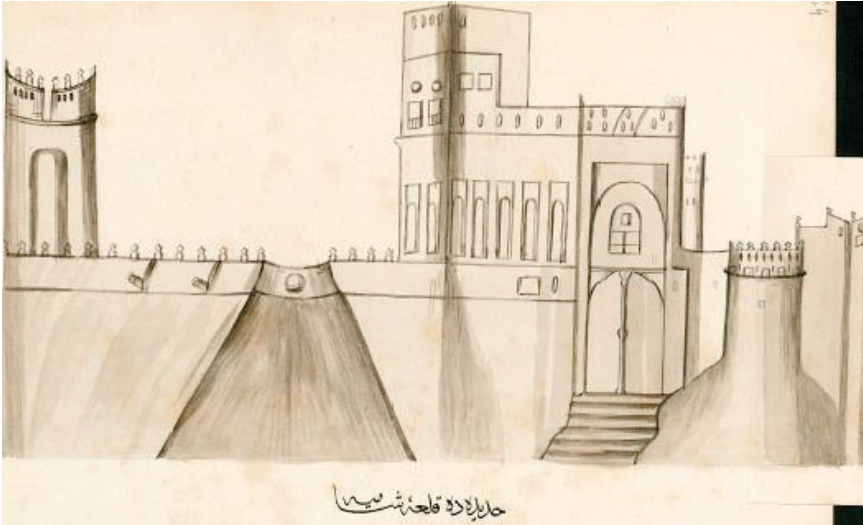


Foto. 22: Hudayde Kal'a-i Şamiye

Yazar, Yemen silahlarını tanıttığı sayfada bir adet tüfek, cenbiye olarak adlandırılan üç çeşit kama ve zürafa olarak aldandırılan bir mızrak tasviri gerçekleştirmiştir (foto. 23). Yüzeysel çizimler olarak karşımıza çıkan bu aletlerin tasarımları da boyanma özellikleri gibi acemice ve tarif amaçlı uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Yazar ayrıca üç farklı sayfada kat, hına bitkilerinin yapraklı dallarını ve muz meyvesi tasvirleri gerçekleştirmiştir (foto. 24, 25, 26). Bu sayfalarda da yazar çizimleri işçilik açısından detaylandırmadan gerçekleştirmiştir.

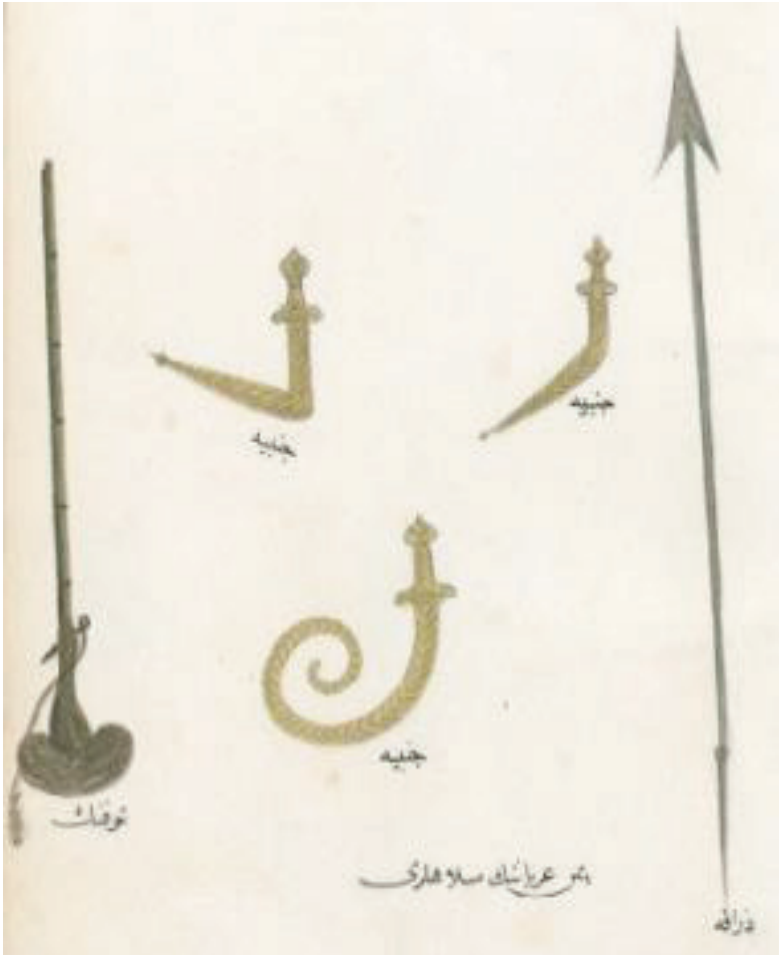


Foto. 23: Yemen Urbânlarının Silahları



Foto. 24: Ağızda çiğnedikleri Kat yaprağının dalı



Foto. 25: Hina dalı



Foto. 26: Muz tabir olunan meyve

Yazar, Banyan olarak adlandırılan iki Mecusi şapkasını önden arkadan ve yandan tasvir etmek üzere söz konusu yönlerden bıyıklı ve bıyiksız erkek başı tasvirleri gerçekleştirmiştir (foto. 27). Baş tasvirlerinde desen bilgisinin tatmin edici düzeyde olmadığı anlaşılan yazarın, sanatsal bir maksat yerine çizimlerini, metinleri aydınlatmak üzere gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

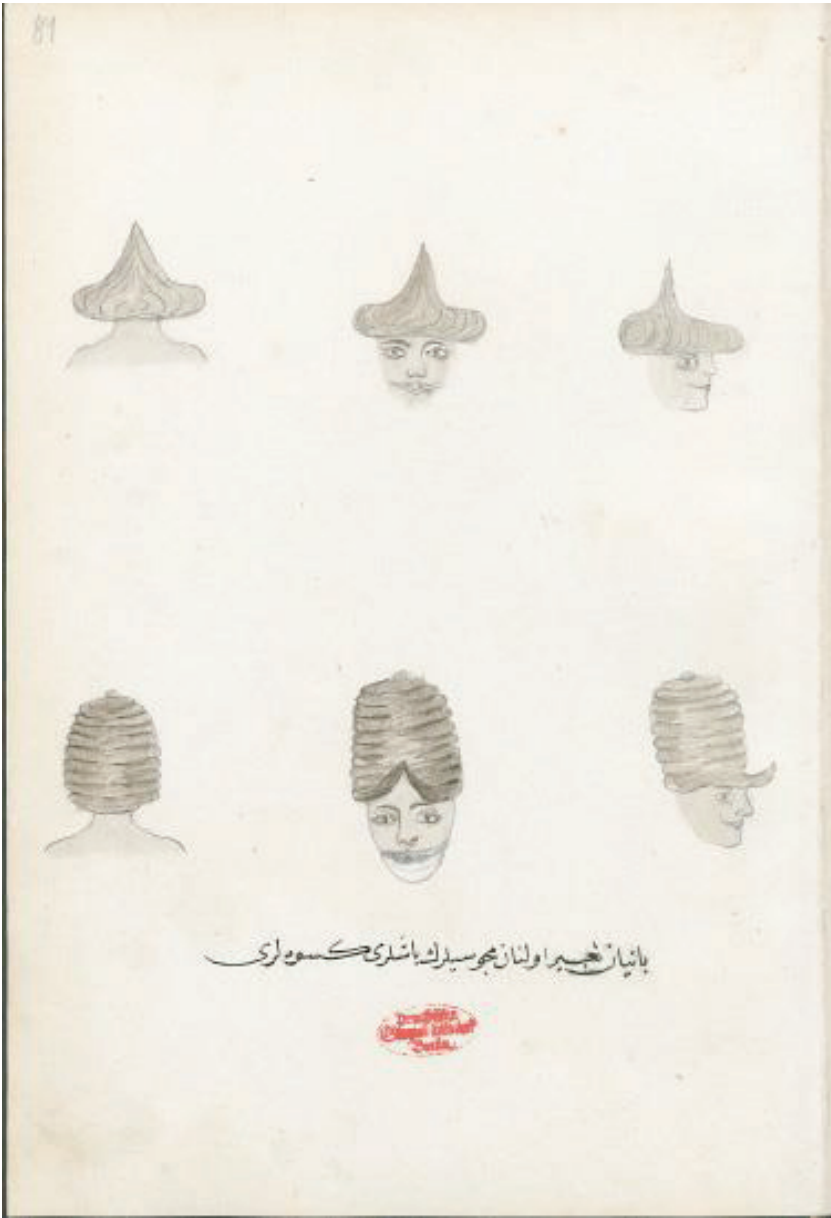


Foto. 27: Bânyân tabir olunan Mecûsilerin başları kisveleri

Değerlendirme

1849 yılında, İstanbul'dan Yemen'e gelerek Tevfik Paşa'nın donanmasına katılan Osmanlı askerinin hatıralarından oluşan ve orduda görevli bir doktor olan Mustafa Hâmî tarafından yazılan "Sevkü'l-'Askerî'l-Cedid Der-

Ahd-i Sultan Mecid’ adlı el yazmasında yer alan resimler, 19. yüzyıl Osmanlı kitap resimlerine ilişkin örnekleri temsil etmeleri açısından önemlidirler. Minyatür sanatı örneklerinde karşılaştığımız geleneksel biçimden batı tarzı realist resme geçiş sürecindeki biçimin özelliklerini yansıtan bu örneklerden, yazarın batı tarzı realist resim eğitimi aldığı ve bu eğitime bağlı bilgisini yeteneğinin el verdiği ölçüde resimlerinde uygulamaya çalıştığı görülmektedir.

Yazarın sulu boya tarzında renklendirdiği resimlerini, uygulama, kompozisyon ve konuları açısından altı grupta toplamak mümkündür. Bu resimler iki grupta ele alınan birkaç renkli resimler, tek renkli resimler, bitki resimleri, silah resimleri ve insan başı tasvirlerinden oluşmaktadır. Resimlerin ortak özellikleri çizgi, renk uygulamaları, düzen fikirleri, işçilik gibi tasarım özelliklerinden anlaşıldığı üzere aynı elden çıkmış olmalarıdır.

Elyazmasındaki resimlerin sanatsal anlamda övülecek nitelikte olmadıklarını söylemek mümkündür. Büyük bir gayret ve eğitime ilişkin sadık bir gayeyle tasvire yönelen yazar, kafasında belirlediği biçimi resimlerine uygularken her ne kadar kararlı görünse de belirli bir acemilik sergilemiştir. Zira bu örneklerde biçim, realist resim ile minyatür sanatı biçim özellikleri arasında bir yere yerleşmiştir. Ancak söz konusu özellik bilinçli bir çabanın ürünü de olabilir.

Yazarın batı tarzı realist resim özelliklerini kullanarak oluşturduğu kompozisyonları, geçiş dönemi resimleri olmaları açısından belirgin bir çelişkiyi yansıtır. Derinlik ve perspektif ilgileri ile kompozisyonları realist bir kurguya yönlendirilirken, boyutlandırma fikirleri yüzeysel aşamada kalmış görünmektedir. Mekânlarda hafif bir derinlik etkisi ile karşılaşılsa da atmosfer duygusu izleyiciyi etkileyici boyutta değildir. Diğer taraftan üslubun çizgisel bir anlatıma yönelmesi ve şematik bir izahı amaçlamış olması minyatür sanatı biçim özelliklerini dışı vuruyor olması bakımından dikkat çekmektedir.

İkinci grupta yer alan resimlerde uygulama tekniği farklılaşmakla birlikte, resimlerin manzara ilgileri ilk örneklere göre değişir. Bu örneklerde geniş açılı bakış yerine kaleleri merkeze alan daha sınıflandırıcı bir bakış söz konusudur. Bu bağlamda siyah mürekkep kullanılarak çizgisel olarak kontrollenen mimari elemanların yüzey detayları, rengin açık koyu değerleri ile verilmeye çalışılmıştır. Fakat söz konusu girişim doğrultusunda realist etkiler güç bir şekilde kullanılamamıştır. Aynı özellikler biraz daha basitleşmek koşuluyla silah, bitki ve insan baş tasvirlerinde de benzer şekildedir.

Konu yukarıda tartışılanlar bağlamda ele alındığında bu örnekler, minyatür sanatından batı tarzı realist resme geçiş dönemi Osmanlı resimleri olarak sanatsal açıdan önemsenecek düzeyde eserler olmasalar da dönemin güncel ürünleri olmaları açısından önemlidirler. Teknik anlamda resim eğitimi,

almış bir askeri doktorun bireysel çabası ile ürettiği bu resimler realist biçimin geleneksel biçimle yer değiştirmesi sürecinde her iki biçimin harmanlanarak bilinçsiz bir şekilde sentezlendiği örneklerdir.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları ve Süreli Yayınlar

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA.), Divan-ı Hümayun Mühimme Defterleri (A.DVN.MHM.) d.07.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA.), İradeler Dâhiliye Evrakı, (İ.DH.), Dosya No: 27, Gömlek No: 1314.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA.), Sadaret Mühimme Kalemî Evrakı (A.MKT.MHM.), Dosya No:111, Gömlek No: 90.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA.), Sadaret Mektubi Kalemî Nezaret ve Deavir (A.MKT.NZD.), Dosya No:240, Gömlek No: 37.

Yemen Salnamesi. (1313). San'a: Vilayet Matbaası.

Yemen Salnamesi. (1308). San'a: Vilayet Matbaası.

Araştırma Eserleri

Abaza, F. O. (1979). El-Hükmü'l-Osmani fi'l-Yemen 1872-1918. Beyrut: Darü'l-Adve.

Ata, G. (1341). Tıp Fakültesi. İstanbul: Yeni Matbaa.

Ahmet İzzet Paşa. (1992). Feryadım. İstanbul: Nehir Yayınları.

Avcı, A. (1963). Türkiye'de Askeri Yüksek Okulların Tarihçesi. Ankara: Genelkurmay Basımevi.

Bursalı Mehmet Tahir. (1342). Osmanlı Müellifleri. C. III, İstanbul: Matbaa-i Amire.

El-Behravi, M. A. (1979). Fethü'l-Osmaneyn Aden: Va İntiqa'l Al-Tawazin Al-Dawli Minal-Barr İlaa Dar al-Turath. Kahire.

Ferro, M. (2002). Sömürgecilik Tarihi. (Çev.M. Cedden) Ankara: 2002.

Peçevi İbrahim. (1992). Peçevi Tarihi (Cilt I). (Haz. B. S. Baykal) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kreiser, K. (1985). "An Unpublished Ottoman Manuscript on the Yemen in 1849: Mustafa Hami's Sevkü'l-askeri'l-cedid der-ahd-i Sultan Mecid". Arabian Studies, 7, 161-186.

Kurtoğlu, F. (1940). Hadım Süleyman Paşanın Mektupları ve Belgradın Muhasara Pılanı. Belleten, IV (13), 53-87.

Mehmed Süreyya. (1996). Sicill-i Osmanî. C. II, (Haz. Nuri Akbayar). İstanbul: Tarih Vakfı Yay.

Melzig, H. (1943). Kanuni Sultan Süleyman Devrinde Amiral Hadım Süleyman Paşa'nın Hint Seferi. İstanbul: Selami Sertoğlu Kitabevi.

- Mughul, M. Y. (1974). Kanuni Devri Osmanlıların Hint Okyanusu Politikası ve Osmanlı-Hint Müslümanları Münasebetleri 1517-1538. İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Mustafa Nuri Paşa. (1992). Netayicü'l-Vukuat (Cilt I). (Çev. N. Çağatay) Ankara.
- Mustafa Hami. (1849). Sevkü'l Askeri'l-Cedid Der-Ahd-i Sultan Abdülmecid. El Yazması Nüsha.
- Naima Mustafa Efendi. (1968). Naima Tarihi. II. (Çev. Z. Danışman) İstanbul.
- Özbaran, S. (2004). Yemen'den Basra'ya Sınırdaki Osmanlı. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öztuna, Y. (1969). Devletler ve Hanedanlar. C. II, Ankara.
- Playfair, R. L. (1970). A History of Arabia Felix Or Yemen. Amsterdam: Philo Press.
- Renda-Turan, G.-E. (1980). “Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler”, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. C. 1, İstanbul: Tilgat Basımevi.
- Sırma, İ. S. (1982). “Yemen'in Jeo-Politik Durumu ve Osmanlı Devletine Katılması”. Tarih Enstitüsü Dergisi (12), 427-444.
- Sırma, İ. S. (1996). Yemen İsyancıları. İstanbul: Umut Matbaası.
- Tansuğ, S. (1997). Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2008). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, Ş. (1979). “Süleyman Paşa (Hadım)”. İslam Ansiklopedisi, XI, 194-197.
- Turan, Ş. (1979). “Sinan Paşa (Koca)”. İslam Ansiklopedisi, X, 670-975.
- Yavuz, H. (1983). “Kabe ve Haremeyn'in Muhafazası Bakımından Hadım Süleyman ve Sinan Paşaların Yemen Seferi”. Diyanet Dergisi, 4 (XIX), 43-50.
- Yavuz, H. (2002). XVI. “Asırda Osmanlı Yemen Vilayeti”. Yeni Türkiye (Türkoloji ve Türk Tarihi Araştırmaları Özel Sayısı II) (8/44), 92-130.
- Yücel, Y. (1991). Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl. Ankara: TTK Basımevi.
- Serpil Bağcı, vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006;

"BENİ 20 YIL SONRA ANLAYACAKLAR"
SETTAR BEHLULZADE

Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

Öğr.Gör.Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
terlan@akdeniz.edu.tr

Öz

Sosyalist gerçekçiliğinin ideologları için SSCB'ye bağlı ülkelerde ulusalcı ve aykırı genç sanatçıların peyda olması, arzu edilmeyen bir olaydır. Azerbaycanlı genç sanatçıların eserlerinde de sosyalist gerçekçiliğe karşı çıkan özellikler görülmektedir. Bu gençlerin eserlerinde sosyalist gerçekçiliğe tepki göstermelerinin temelinde, kuşkusuz ulusal tarihi köklerine olan ilgileri yatar.

28 Nisan 1920'de 'Kızıl Ordu' işgalinden sonra, Azerbaycan'da çağdaş resim sanatı Sovyet Rusya'nın etkisi altına girmiş de olsa, daha 18. yüzyılın başlarından itibaren batılı anlamda resim yapan sanatçılar da yok değildi. Bu sanatçılardan Mirze Kadim İrevani, Hurşid Banu Natevan, Mir Möhsün Nevvab gibi isimleri örnek olarak sayabiliriz. Batılı ilkelerin estetik yoluyla topluma yayılma korkusu Sovyet ideologlarını epey meşgul etmekteydi. Tarihsel kökenlerine, dillerine ve yurtlarına araştırmacı bir ilgiyle yaklaşım kültürel kimliklerini yeniden tanımlamak isteyen bu sanatçılar, "batı sanatı misyoneri" damgası vurularak takibe alındılar. Bu bağlamda çağdaş resim sanatı tarihimizin batı tarzına yakın ilk eserlerinde, 16. yüzyılın Azerbaycan minyatürü, süsleme, halı ve kilimlerinin etkisi bariz şekilde görülmektedir.

Modeli ve natürmortu koşulsuzca tekrarlamayı dikte eden sosyalist gerçekçiliğin estetik prensiplerine karşı çıkan ve eserlerini serbest yaratıcılıkla ortaya koyan Azerbaycanlı sanatçılardan biri de Settar Behlülzade olmuştur. Bu makalede, sanat hayatına 1940-1950 yılları arasında başlayan ve daha sağlığında "aramızda dolaşan dahi" lakabını alan S. Behlülzade'nin hayat ve yaratıcılığında söz edilmektedir. Behlülzade yaratıcılığının, sosyalist gerçekçiliğin baskın olduğu dönemle çakışan ilk yıllarında, kadim ve keşmekeşli Azerbaycan tarihini cesaretle ele almıştır. 60-70'li yıllarda ise ana yurduna beslediği sevgisini, eserlerine yansıtmış geleneksel tasvir ve manzaralarla sanatımıza yeni bir nefes getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Settar Behlülzade, SSCB, sosyalist gerçekçilik, ideoloji, kültürel kimlik, Azerbaycan

“They Will Understand Me in 20 Years’ Time” Settar Behlulzade

Abstract

For the ideologists of socialist realism, the appearing of young artists with nationalistic and rebellious tendencies in the countries under the dominion of USSR was a disturbing development. However this fact did not stop some of the young artists from Azerbaijan to yield such works with the characteristics of anti-socialist realism. The reason behind their reactionary attitude against the socialist realism is, no doubt, due to their interest in their national and historical roots.

Following the occupation by Red Army in April 28 1920, the contemporary drawing of Azerbaijan inevitably went under the influence of Soviet Russia. However the existence of painters who painted in the western sense of the art could not be ignored since the 18th century. Mirze Kadim İrevani, Hurşid Banu Natevan, Mir Möhsün Nevvab are some of them who were considered as such painters. The fear that the western ideas would spread within society by way of aesthetics was a great concern for Soviet ideologists. Thus, they stigmatized these artists who with an inquiring attitude towards their national roots, language and homeland, as “the missionaries of the western art”. In this context, initial works of the contemporary history of drawing in Azerbaijan which are yielded in the western style had an apparent inspiration from the patterns of the 16th century miniatures, decoration, rugs and carpets of Azerbaijan.

Settar Behlulzade is one of the artists who worked with unrestrained creativity and did not comply with socialist realism which unconditionally dictated repeating of the model and the still-life to the artists. This article studies the life and the creativity of Behlulzade who began painting between 1940 and 1950 and got known as the “genius walking among us”. First years of the creativity of Behlulzade coincide with the most dominant years of the socialist realism over the world of art. Behlulzade, nevertheless, bravely tackled the very old history of Azerbaijan in his works. In the 60s and the 70s, he pre-dominantly reflected his love for his homeland on his works. His unique traditional depictions and panorama is considered as a new blood to our art.

Keywords: Settar Behlulzade, USSR, socialist realism, ideology, cultural identity, Azerbaijan

Azerbaycan Cumhuriyeti halk ressamı ve devlet sanatçısı unvanları bulunan Settar Behlulzade, 1960'lı yıllarda sık sık eleştirilere maruz kalmış olsa

da, Azerbaycan resim sanatı tarihinde manzara tarzına yeni bir nefes getiren sanatçının eserlerinin renk zenginliği, şiirsel ruhu ve özgün tarzı, milli tasvir sanatımızın en değerli incilerindedir.

UNESCO'nun ünlü şahsiyetleri ve önemli olayları kutlama programı çerçevesinde 2009 yılında ölümsüz sanatçı Behlulzade'nin doğumunun 100. yılı çeşitli etkinliklerle kutlanmıştır. Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Bilimler Akademisi ve Sanatçılar Birliğinin teklif ve öngörülerini temelinde ülkemizde, yurtdışında ve UNESCO seviyesinde bu önemli şahsiyetle ilgili etkinlikler düzenlenmektedir.

"Settar'ı daha sağlığında "dahi sanatçı" olarak kabul edenler de bulunmaktaydı. Onu "aramızda dolaşan dahi" olarak adlandıranlar sanatçının yaratıcılığını ve kişiliğini anlayanlardı şüphesiz"¹³.

1909'un Aralık ayında Bakü civarındaki Emircan köyünde dünyaya gelen Settar'a, aynı yılın Ocak ayında daha bebekken hayata veda eden Ebusettar isimli kardeşinin adını verdiler. Settar Behlulzade, Arapça'da 'örtün, kapatan' anlamlarına gelen isminin, anlamından farklı olarak, hayatında olduğu gibi sanatında da görüp kavradıklarını başkaları gibi görmezlikten gelip üstünü kapatmadı. Tam tersine, göremediklerimizi elinden geldiğince bize göstermeye çalıştı. Zaman zaman yeteneğinin olumsuz bir etkisi olan yalnızlığını -hiç evlenmedi- kendine de, başkalarına da unutturmayı başardı. Kimse 100 yıl önce köylü Behlül'ün (babası) erkek çocuğunun adının tarihe yazılacağını, dönemin meşhur insanları seviyesine yükseleceğini tahmin edemezdi."Settar 65 yıllık yaşamında çok sevdiği Azerbaycan toprağını karış karış dolaştı, tabiatını, sayısız nimetlerine hayranlığını, benzersiz bir sanatsallıkla dünyaya göstermeyi başardı. Sonunda kendi boyaları ve çizgilerinin renklerinde 'eriyip' giden ebediyete kavuştu, adını tarihe yazdı"¹⁴.

'Sanatçının renkler dünyasının güzelliğine vurgunluğu, sebepsiz değildi. Doğduğu köyde adını Abşeron yarımadasında bulunan Hile köyünden alan, meşhur "Hile" halılarının dokunulduğu muhteşem Murtuza Muhtarov camisini¹⁵, büyüdüğü evden çok iyi görünen Emircan gölünü, fıstık ve badem ağaçlarının bahar manzarasını kendisine ilk güzellik kaynakları olarak seçen küçük Settar'ın, ilkokul yıllarında resim sanatına meyil göstermesi doğal olsa gerek. Ailesinin, resime olan yeteneğini erken fark etmeleri ve doğru yönlendirmeleri de olayın bir

¹³ Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu". Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:9

¹⁴ Rəhimli, İ. "Səttar Dünyası". 1992. Işıq yayıncılık. Kitap (Bakü),s:163

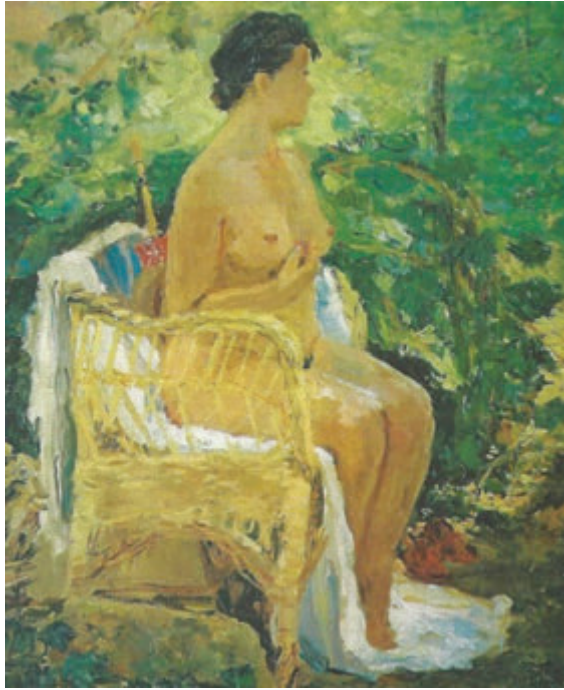
¹⁵ Cami, Sovyet döneminde halı dokuma atölyesine dönüştürülmüştür

parçası olmuştur. Yakınlarının söylediğine göre matematiği çok güçlü olan küçük Settar, okulda ve çevresindeki arkadaşlarına bu konuda yardım etmiş. Bu yüzden Settar'ın ilk zamanlar resim yapmasına geçici heves olarak bakılmış. Ancak, saatlerce sessiz sedasız bir köşeye çekilerek resim yaptığını görenler işin ciddiyetini anlamışlar. Sonunda renklerin romantik dünyasına olan ilgisi, ciddi bir sanat kariyerine uzanan yolun ilk basamağı oldu. Böylece 1927 yılında büyük bir başarıyla sınavı kazanarak, sonralar Ezim Ezimzade Sanat Mektebi adı ile ünlenen Azerbaycan Devlet Ressamlık Yüksek Okulu'nun öğrencisi oldu. Öğrencilik yıllarında hocası, ünlü ressam Ezim Ezimzade'nin dikkatini çeken Settar, hocasının baş ressamı olduğu 'Komünist' gazetesinde yayınlanan çeşitli konulara, karikatür çizme teklifi aldı. Büyük memnuniyetle teklifi kabul eden genç ressam, bu tarz onun için yeni olmasına rağmen, çizimleriyle mizah ile groteskin başarılı bütünlüğünü yakalayabilmiştir (Resim 1).



Resim 1. Karikatür, Komünist Gazetesi. 1932, Özel Koleksiyon

İğneleyici mizah karikatürlerindeki başarısı, hocasının dikkatini çekmişti. Bu yüzden Settar'a lisans eğitimini bu alanda almasını tavsiye etti. 1933 yılında sınavı kazanarak Moskova V. İ. Surikov Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Fakültesi'nin öğrencisi oldu. Dönemin ünlü grafik sanatçıları V. A. Favorsky, P. Y. Pavlinov, K. N. İstomin ve L. A. Bruni'den dersler aldı. Öğrencilik yıllarında yaşadığı bir olay başarılı bir öğrenci olan Settar'ın hayatını değiştirdi. Kırım'da yaz stajı zamanı, Settar'ın resim etütlerinin hocası, tanınmış ressam G. M. Şegal, ona resim fakültesine geçiş yapmasını önerdi. Settar hiç tereddüt etmeden bu teklifi kabul ederek, üçüncü sınıfta Şegal'ın atölyesinde eğitimine devam etti. Realist sanat geleneklerini derinden benimseyen genç Settar'ın o yıllarda yaptığı "Kadın Model" (1939) (Resim 2), "Çingene Kız"(1939) etütleri bu değişikliğin meyveleridir. Moskova yıllarında hocasından aldığı eğitimin yanı sıra, Tretyakov Galerisi ve Puşkin Müzesinde hocasının tavsiyesi ile yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden kopyalar yaptı. Bu çalışmaların ona kazandırdıklarını, özellikle lirik resimlere bu çalışmalar sonucu geçtiğini, her fırsatta vurgulardı ünlü sanatçı¹⁶.



Resim 2. Kadın Model, 1939. T.Ü.Y.B. Özel Koleksiyon

¹⁶ Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu". Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:11-25

Manzara janrında yaptığı ilk eserlerinde ("Gudyalçay Vadisi" (1953), "Gızbenöşeye (Kızmenekşeye) Giden Yol" (1953) vs.) eserlerinde bu olumlu etkilenme bariz görülmektedir. Settar bitirme çalışması olarak Babek harekâtı¹⁷ konusunu seçmiştir. Konu ile ilgili araştırma için 1939 yılında Bakü'ye döndü. Büyük ordu komutanı Babek'in, işgalcilere karşı yürüttüğü mücadeleyi kapsamlı bir şekilde araştıran sanatçı, konuyu yeteri kadar etkili ve detaylı verebilmek için iki tablo yaptı.

"Babek İsyanı" ve "Bezz Kalesinin Savunması" isimli tuval üzerine yağlı boya ile yapılmış iki tablo da Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar müzesinde sergilenmektedir. Bu çok figürlü tablolarla ilgili birçok sanat tarihçisi ve yazarın farklı yorumu olsa da, kadim ve keşmekeşli tarihimizin estetik bir ifadesi olması bakımından bu eserler, genç ressamın cesaretinin ve vatanseverliğinin göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Böylesine önemli, tarihi bir konuyu orta boyutlu tablolarla, kompozisyon kurulumu ve figürlerin yerleştirilmesi bakımından başarı ile ortaya koymuştur. "Bezz Kalesinin Savunması" tablosunda yabancı işgalcilere karşı mücadele veren halkın çok sayıda temsili figürle tasvir edilmesi ile kutlu bir savunma etkisi oluşturmuştur.

"Babek İsyanı" (Resim 3) tablosundaki süjenin ana hatlarını, Babek figürü etrafında toplanan savaşçılar oluşturmaktadır. Burada inanç ve düşünce ortaklığı üzerinden, arkadaşlarını savaşa çağıran kahramana, halkın verdiği destek temsil edilmektedir. Genç sanatçı her iki tablonun kompozisyon kurulumunda savaşçıların zafer ruhunu ve ortamın gerginliğini estetik genelleştirmelerle aktarmıştır. Uzaktan gözlemlene yöntemi ile yaşanan psikolojik gerginliği, renklerle başarılı bir biçimde yansıtmıştır. Her iki tablonun arka planında yer alan ve ilk bakışta dikkat çekmeyen manzara, S. Behlulzade'nin manzaracı yeteneğinin ilk belirtileri olarak hesap edilmelidir.

¹⁷ Azerbaycan'ın 9.yüzyılda yaşamış milli kahramanı.



Resim 3. Babek İsyanı. 1939, 65x112 T.Ü.Y.B.Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

SANATÇININ SERBEST YARATICILIK YILLARI (Savaş Sonrası, 1945-55 Arası)

Behlülzade'nin ilk eserlerinde vatanseverlik, yurtseverlik konusunu ele alması, toprağına, vatanına olan sevgisini, ülkesinin geçmişini ve bu gününü tablolarında cesaretle yansıtmaları sayesinde Azerbaycan tasvir sanatı, büyük bir yetenek kazanmış olur. Behlülzade'nin üstünlüğünü, özgünlüğünü daha iyi anlamak için, ister o tarihlerde, ister sonraki tarihlerde Bakü dışında eğitim alan sanatçıların bitirme çalışmalarının konusuna göz atmak yeterlidir (bildiğimiz gibi genelde sosyalist gerçekçilik konu edinilmiştir).

Bitirme çalışmalarını tamamlasa da savunmak, Behlülzade'ye kısmet olmadı, 1941 savaşı (Almanya-SSCB) yüzünden Bakü'de kaldı. Savaştan sonra, okulundan defalarca savunmaya çağırılrsa da gitmedi. Sebebini soranlara da hep; "diplomasız ressam olunmuyor mu?" yanıtını verdi. 1940'da SSCB'nin Azerbaycan'ı işgal etmesinin 20. yılı Moskova'da kutlanırken, S. Behlülzade bu eserlerini bir sergide izleyicilerine sundu. Hocaları tarafından olumlu değerlendirilen Settar, bundan bir yıl sonra (1941), SSCB Sanatçılar Birliği üyeliğine kabul edildi.

'Savaş yıllarında ilk sanat eğitimini aldığı okulda (Ezim Ezimzade) hocalık yapan Settar Behlülzade, savaştan sonra eğitimcilik hayatına son verdi.

Eğitimsizliğin yaratıcılığını engellediğine inanan sanatçı, 1945’de Gubalı Feteli Han (Resim 4) ve Hattat Mireli Tebrizi’nin portrelerini yaptı. Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar müzesinde sergilenen “Gubalı¹⁸ Feteli Han” tablosunda, Azerbaycan tarihini ele almıştır. Düşey kompozisyon kurulumunda Feteli Han, ihtişamlı bir giysi içinde, ayakta, emin bir görkemde tasvir edilmiştir. 18. yüzyılda parçalanmış Azerbaycan halklarının tek bir devlet çatısı altında birleştirilmesi için çalışan devlet lideri Feteli Han, düşünceli ve dalgın bakışları ile dikkat çekmektedir. Değerli kumaşla örtülü masasının üzerindeki el yazmaları ve Feteli Han’ın yüzünü ışıklandıran manzara, fazla ayrıntısı olmayan bu kompozisyon kurulumunda temel yardımcı parçalardır. Bu portrede büyük arzular içinde olan Han’ın psikolojik ve vatansever duygularının çözülmesine arka plandaki Guba’nın bahar manzarası, zirvesi karlı Şahdağ’ın görüntüsü yardımcı olmaktadır. Aynı yıl yaptığı Hattat Mireli Tebrizi’nin portresinde de kompozisyona dâhil ettiği bahar manzarası, Settar’ın manzara yeteneğinin yükselen bir seyirde izlediğini ortaya koymaktadır.



Resim 4. Guba’lı Feteli Han,1945. 230x120. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

¹⁸ Guba, Bakü’ye iki saatlik uzaklıkta güzel doğası ve eski tarihi ile ünlü bölge.

Sanatçı Guba'nın doğasının güzelliğini, "Gudyalçay Sahili" (1953) (Resim 5), "Gızbenöşeye Giden Yol" (1953) adlı seri tablolarında yansıtmaya çalışmıştır. Bu tablolarda sanatçının ifade dilinin değiştiğini, ana yurdun doğasına olan sevgisinden kaynaklanan coşku ve derin duyguları; Guba'nın kıvrılıp giden sonsuz yollarını, tarlalarını, dağlarını, ovalarını, tepelerini, bağlarını resmederek bizlere aktarmaya çalıştığını görüyoruz. "Gızbenöşeye Giden Yol" tablosunda Guba bölgesinin doğasını, lirik manzaralarını betimleyen ressam, "Bahar Nağmesi" (1957) (Resim 6) adlı eserinde, Şahdağ'ın bembeyaz zirvesine doğru uzanan geniş alanı, boyalardaki harmoni ve kolorit zenginlikle tasvir ederek tabloya anıtsal bir nitelik kazandırmıştır.

1954 yılında yaptığı "Yeşil Halı", "Bağlar Arasında" tablolarında, yer yer dağıttığı beyaz lekelerle ritim ve renk uyumunu tek düzelikten çıkarmıştır. 1955 yılında sanatçı Azerbaycan'ın güney bölgesi Lenkeran'a gider. Bölgenin kendine özgü doğası, billur zümrüdü yeşil örtüsü, göçmen kuşların mesken ettiği küçük gölleri, sanatçı için yeni ve ilginç betimleme alanları oluşturmuştur. "Doğma Düzlükler" (1957) tablosunda geniş düzlükler, yemyeşil ağaçlar, sazlık, yeşilbaş ördekler ve kuş sürüleri buraya ayrı bir güzellik vermiştir¹⁹.



Resim 5. Gudyalçay Sahili, 1953. T.Ü.Y.B. 94x200. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

¹⁹ Rəhimli, İ. "Səttar Dünyası". İşiq yayıncılık (Bakü),1992, s:55-90



Resim 6. Bahar Nağmesi, 1957. T.Ü.Y.B. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

RENK

S. Behlülzade, tek rengi uzun süre kullanmıştır. 1960-70’li yıllardaki birkaç eserde onu aşırı duygulandıran anlık görüntüleri, aynı rengin çeşitli tonlarıyla tamamladığı tablolardan bazıları Hazar Denizi’ne adadığı “Hazar Güzeli” (1961), “Mavi Efsane”(1961) ve “Petrol Taşları”dır (1961)²⁰. Sanatçı bu eserlerinde aynı rengin çeşitli tonlarıyla belirgin mesafe uzaklıkları, başka bir deyişle mekân derinliği elde etmiştir. Bu yapıtları monotonluktan çıkaran şey, özellikle kompozisyon kurulumunun eski minyatürlerde olduğu gibi üst üste sıralama ve spiralimsi diziliş ile uyum sağlayan detaylar serpiştirerek gölgeden vazgeçmesidir. Yine minyatürlerden etkilenerek, kompozisyonu oluşturan ayrı ayrı unsurlar bir bütünlük oluşturduğundan, her hangi bir renk üstün değildir. Ama bu unsurlar öylesine ustalıklarla serpiştirilmiştir ki, bu dizilişten eserin dominant noktasını görmek mümkündür (“Emsar Bağlarında” Resim 7). Kompozisyon kurulumunda genelde ön planı özellikle az dikkat çeken ve etkisiz yansıtırken, orta ve arka plan detay bolluğu, renk yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Renk, S. Behlülzade’ye göre manevi yük taşıyıcısı olduğu için onun zengin katlarına nüfus ederek görünmeyeni izleyicisine aktarmak istemiştir. Renk

²⁰Dünyada ilk kez denizden petrol çıkarılan bölge olan Azerbaycan sınırlarındaki Hazar Denizi civarında, ‘Neft Daşları’-Petrol Taşları adıyla, burada çalışan insanların barınma ihtiyacını karşılamak üzere 1950’de kurulan şehir.

sanatçının kendini ifade görevinin dışında, renk bütünlüğü bakımından tabloda tabloya değişen farklılıklar sağlamaktadır. Sanatçı ana yurdunu temsili, masalımsı tablolarla, her bölgenin doğa motifini yerel niteliklerle harmanlayarak sembolleştirmeyi başarmıştır. Behlülzade'nin tarzının özünü oluşturan özelliklerden biri de dönemine göre değişken fırça vuruşlarıdır. Özellikle o zamanlar (50'li 60'lı yıllar) tartışma ve yargılara sebep olan yıldan yıla değişen, bazen yumuşak, gerçek, akvarelimsi, bazen de lakonik, sert, ekspresif fırça vuruşları, ancak ve ancak Azerbaycan toprağını anlama ve his etmenin yansımasıdır. Biçimce bu fırça vuruşları ise yurt toprağının bağrındaki güzelliğin, ışığın, dokusunun tekrarıdır.

Behlülzade'nin son on yılda tek renklere üstünlük vermesi de dikkat çekmektedir. Sanatçının tek bir rengin üstünlüğüne itibar etmesi, özgüvenin göstergesidir ("Merdekan Bağlarında", "Azerbaycan Nağlı" vs.).

1970 yıllarında tuvali hırpalamadan akvarelimsi²¹ yöntemle, boya katının ince oluşu ile dikkat çeken bir dizi eser yapar. "Azerbaycan Bağlarında" (1970, 102x202cm) tablosunda zirvesi sisli dağlar, sarp kayaların göğsünden akan şelaleler, dağların eteklerinde üst üste sıralanan rengârenk ağaçlar akıcı fırça vuruşlarıyla serabımsı bir manzara oluşturmuştur.



Resim 7. Emsar Bağlarında, 1959. T.Ü.Y.B. 132x200. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

²¹ Suluboya etkisi veren ince boya katı

Behlülzade güçlü teknik bilgiye sahiptir. Bunun neticesidir ki, kullandığı sulu ve yağlı boyalar, hala ilk günkü tazeliğini korumaktadır. Sanatçı his ve duygularını, heyecanını yalnız çerçevelenmiş beyaz tuvale aktarmakla yetinmemiştir. Sıradan bir öğrenci defterini veya çeşitli ölçülerde sıradan mobilya kartonlarını da kendisi için ifade vasıtası olarak seçmiştir. Tüm yaratıcılığı boyunca çeşitli ölçülerde eserler yapmıştır. En küçük eseri 7,5x6,5 cm ölçüleriyle “Dal”dır (1953). En büyük eseri ise “Bizim Sonbahar” (1969) adlı 125x325 cm ölçülerindeki eseridir. Her iki eserin konusu, ölçüsü ile biri birini tamamlamıştır. En önemli özelliği ise büyük ve küçük ölçülü eserlerinde her zaman bir anıtsallık ve muhteşemliği ön planda tutmasıdır.

KOMPOZİSYON

“Lenkeran’da, Sonbahar”, “Ördekler”, “Su Birikintisi” ve yurdun güneyini konu edinen diğer eserlerinde sanatçı, subtropikal²² bölgenin sonbahar manzaralarını, renk çözümündeki başarısıyla resmetmiştir. 1955’in sonbaharında R. Mustafayev Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Müzesinde Behlülzade’nin kişisel sergisi açılmıştır. Behlülzade üç yıl boyunca Azerbaycan’ın çeşitli bölgelerinde yaptığı 180 adet manzara ve etütlerini sanatseverlere sunarak, başarılı çalışmalarıyla sanatseverlere, profesyonel manzara ressamı olduğunu kanıtlamış oldu. Daha sonra Azerbaycan’ın diğer bölgelerinden Karabağ’a giderek burada zengin etüt ve resimler yaptı. 1956 yılında Azerbaycan’ın çarpan yüreği Karabağ-Şuşa²³ ile ilgili seri eserlerinden; “Cıdır Düzü” , “Çakmak Ormanı”, “Bahar Nağmesi”nde ve onlarca diğer tablolarla bölgenin şairane güzelliğini yansıtmıştır. “Cıdır Düzü” ve “Dumana Bürünmüş Dağlar” tablolarında, gökyüzündeki bulutlardan süzülüp gelen güneş ışınları, gümüş-mavi renklerin ahenginden yararlanılmış dağ tasvirleri emosyonel etkiyi güçlendirmiştir. Bu seri eserler 1957’de önce Moskova’da, sonraysa Bakü’de başarıyla sergilenmiştir.

Son beş yılda (1952-57) Guba ve Şuşa bölgelerinde yaptığı seri manzaralarında, doğada mevcut renkleri tüm inceliğine kadar keşfederek kompozisyonunu zenginleştirmeyi başarmıştır. Bu tablolarla renklerin harmonisi, renk geçişleri ve onların yarattığı lirizm ve romantik ruh dikkat çekmektedir.

1960 yılında Bakü, Tiflis ve Erivan şehirlerinde açtığı kişisel sergilerde ressam,

²² Yıllık sıcaklık ortalaması 15-20 derece olan bölge

²³ Azerbaycan’a bağlı özerk Karabağ Cumhuriyeti’nin başkenti.

kendine özgü tarzını ve bakış açısını izleyicilerin beğenisine sunmuştur. Yaratıcılığının son dönemleri olan 1960-70'li yıllardaki birçok eserinde, daha güçlü renk tekniğinin ve dinamik fırça vuruşlarının hâkim olduğu manzaralarında kasten bıraktığı bölük parçalar ve belirsizlikler aslında sanatseverlerinin ve izleyicilerinin hayal gücünü harekete geçirmek içindi.

Behlülzade'nin 34 yıllık yaratıcılık hayatında yaptıkları, aslında bilinçli bir şekilde ve zaman içinde gerçekleştirdiği yeni bir estetik programa yönelik olduğundan, hayatı 'yeni bir resim yöntemini ve tekniğini yaşamakla geçmiştir' diyebiliriz.

Sanatçının yaratıcılık hayatının ikinci ve üçüncü döneminde klasik tarzdan uzaklaşması, hatta vazgeçmesi belli bir amaca yöneliktir. Onun için önemli olan kuru netlik değil, belli bir motiften alınan etkiyi, özgün bir karakterde yeniden gerçekleştirmek olmuştur. Nitekim, bilinçli olarak değil de kendisini duygunun 'esiri' olmaya bırakarak, doğanın mantıklı deformasyon yöntemini sahiplenmeye çalışmıştır.

Kendini sürekli yenileyen ressam, yaratıcılığının son döneminde, önceden sergilediği sanatsal teknik değerleri, yeni ve özgün vasıtalarla zenginleştirerek 'konuşma diline' dönüştürmüştür. Böylece gerçekçi lirizmi, şematik karakterli estetik temsillerle bütünleşerek özgün, ekspresif fırça vuruşlarına dönüşmüştür.

'1960'lı yıllar Settar Behlülzade'nin yaratıcılığında keskin bir dönüm aşamasına şahit olmuştur. Kompozisyon çözümü için önemli değişiklikler yaptı. Bunun yanı sıra, tabloları ayrı ayrı bölümlerin bütünleşmesinin, başka bir deyişle bütünle birleşmenin öne çıktığını görmekteyiz. Sanatçının son tablolarında gölge yerini zıt renklere bıraktı. Tüm bu köklü değişimlerle birlikte sanatçının gerçekliğe, canlı doğaya bu denli duygusal bir ifade dili ile yaklaşımı, Azerbaycan Sovyet Resim Sanatı tarihinde bir ilk sayılabilir.

Sanatçı fırçası ile ana yurdunun devamlı değişen, yenilenen doğasını bazen şairane- duygusal, bazen de sert-heyecan verici ifade ile bütünleştirerek panoram karakterli yeni kompozisyon kurulumunu elde etmiştir ("Toprak, Su, Güneş ve Emek" 1961, "Toprağın Arzusu" 1963 (Resim 8), "Gülüstan" 1965, "Aragvi" 1960 vs.). Bu yapıtlar, zengin renkleri, mükemmel ufku ve kompozisyon kurulumu ile dikkat çekmektedir. Bu manzaraların konusu olan bölgeler birçok ressam tarafından da ele alınmıştır. Ancak Behlülzade 'sosyalist gerçekçiliğin' estetik prensiplerinden ve gerçekliğe aşırı bağlı kalan sanatçılarından farkını, özellikle bu seri eserlerinde ortaya koymuştur.



Resim 8. Toprağın Arzusu, 1963. T.Ü.Y.B.150x225.Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

Sanatçı, ideolojik pranga işlevi gören “sıra dışı olmayacaksınız!” diktesinin tam tersini yaparak, bakış açısını ve özgürlüğünü hiçbir baskıya kurban etmek istemediğini göstermiş oldu. Şunu da vurgulamak gerekir ki, o dönem Behlülzade’nin tarzı ve tavrı sadece ideologlara değil, birçok sanatçıya da garip görünüyordu. Azerbaycan estetik erkânı için geleneksel (Sovyet gerçekçiliği geleneği bakımından) petrol ve pamuk konusu (Azerbaycan’da kolektif pamuk yetiştirme geleneği) karşısında, Behlülzade’nin (şairane, lirik) “Toprak, Su, Güneş ve Emek” (Resim 9) tablosundaki yorumlama tarzı son derece farklı ve ilginçtir. Dağınık olmayan renk katından fark edilen ‘gerçeklik’ her ne kadar gerçekten uzak görünse de halk tarafından inandırıcı bulunarak, kabul görmüştür. Renklerin yumuşak, ince katlı uygulanışı ve kalıplaşmış kompozisyondan nispeten uzaklaşması en azından Azerbaycan Resim Sanatı için yeni bir adımdı.



Resim 9. Toprak, Su, Güneş, Emek. 1961, T.Ü.Y.B. 150x225, Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

Genel olarak bakıldığında 60'lı yıllarda, Behlülzade'nin manzaraları geleneksel tasvir sanatımıza yeni bir nefes getirmiş oldu. Ancak şu da bir gerçektir ki, Settar Behlülzade bu arayışlarda yalnızlığa terk edilmemiştir. Sergilerinde sanatseverlerle birlikte, dönemin T. Salahov, T. Nerimanbeyov, M. Cavadov, E. Rzakuliyev gibi genç ve dinamik sanatçılar, ressama hep destek oldular. Aynı zamanda 'sosyalist realizmin' sanat ilkelerinin sınırları içinde 'boğulmaktan' kurtulmak isteyenlere, hükümet içinde de manevi destek verenler vardı. O zamanlar Azerbaycan Komünist Partisi Merkezi Komitesinin ikinci sekreteri (başkan yardımcısı) görevinde çalışan P. M. Yelistratov'un dolaylı desteği olmasaydı ne S. Behlülzade, ne T. Salahov, ne de T. Nerimanbeyov sanatsal arayışlarını sürdüremezlerdi. Çünkü kendilerini merkeze yani Moskova'ya ihbar eden kişilerin arasında çalışmak zorundaydılar.

Sonraki yıllarda Behlülzade Azerbaycan'ı karış karış gezip dolaştı. Yurdunun zengin tabiatını yakından bildiği içindir ki, her bölgeye özgü renklerle yapılmış seri eserler çelengi oluşturabildi. Guba tabiatında ortaya koyduğu zarafet, motif ve ruh haline, Nahçıvan bölgesini yansıtan seri eserlerinde rastlamıyoruz. Kendisinin de itiraf ettiği gibi; 'Nahçıvan toprağı rengârenkliğine

göre diğer bölgelerden farklıdır' (“Yılındağ” 1969, “Bizim Dağlar” 1971 vs)²⁴ (Eliyev, 2009: 123-146).

Behlülzade tabiatın koynunda yılmadan, bıkmadan çalıştı. Dinlenmeyi, yemek yemeği çoğu zaman unuttuyordu. Etrafındaki insanlar onu sabah erkenden, akşam geç saatlere kadar iş başında görebiliyordu. Şahit olanlar, bu çelimsiz insandaki enerjinin tükenmezliğinden hayrete düşmüşlerdir. Özellikle son döneminde (1965-73) ana yurdunun güzelliği Behlülzade'nin seri manzaralarının ana çizgisi olmanın yanı sıra; bayramı, iyimser ruhlu eserlerinde hassas, hazin nağmelere dönüşmüştür. Aynı zamanda 1965-70'li yıllarda yaptığı eserlerinde fırça vuruşlarının daha ekspresif olması ve dinamikleşmesi onu başkalarından ayıran özellikler arasında yerini alır. “Sahil” (1964), “Abşeron Motivi” (1970), “Corat Kavunları”, “Kadim Şamahı”(1971) ve birçok başka eserini buna örnek verebiliriz (Resim 10). Bu eserlerde lirik, romantik, ulvi duygular kompozisyon çözümüne ve resmin tarzına zenginlik getirmiştir.

Bu seri eserlerinde sanatçının kompozisyon kurulumunda iki yenilik göze çarpar. Birincisi; sanatçı panoramsı kompozisyondan uzaklaşarak manzaraları kuş bakışı açıdan ele almıştır. İkincisi olarak ise; manzara eserlerinin tamamı doğa gerçekçiliğinin lirik-romantik estetik yorumlanmasıdır. Doğanın bu tarzda yorumlanması o dönem Azerbaycan ve Sovyet Resim Sanatında yapılanlarla mukayesede yeni ve farklı yaklaşım sayılmaktadır.

Sanatseverler ve jüri üyeleri tarafından rağbet gören altı eseri, 1972'de Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti devlet ödülü almıştır (“Merdekan Bağlarında”, “Azerbaycan Nağılı”, “Piti”²⁵, “Şahnabad Dağları”, “Surahanı Toprağının Kadim Alevleri”, “Kelağayı ile Natürmort” vs.). Bu tablolar sanatçının bitmez tükenmez yeteneğinin, zengin fantezisinin ve yenilikçi bakış açısının bir göstergesidir. Bu yüksek ödülün verilmesi devlet sanatçısının Azerbaycan resim sanatı tarihinin gelişim aşamasındaki müstesna hizmet ve çabalarının yüksek değerlendirilmesinin bir ifadesidir.

Milli resim sanatımızın şekillenme sürecinde Behlülzade'nin verimli faaliyetleri sayesinde, manzara, sıradan bir tarzdan, sanatsal özelliğe sahip bir tarza dönüşmüştür.

²⁴ Əliyev, Z. “Sənətin Məcnunu”. Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:123-146

²⁵ Geleneksel etli, nohutlu yemek türü

NATÜRMORTLARI

Behlülzade'nin yaratıcılığı boyunca çizdiği natürmortlar da manzaraları kadar estetik üstünlüğü ile dikkat çekmektedir; "Piti" (1970), "Kelağayı ile Natürmort"²⁶ (1973) (Resim 11). Dünya sanat tarihinde öne çıkan Fransız ve Flaman natürmort janrını çok iyi inceleyen sanatçı, kendine özgü natürmortları ile döneminde ilgi odağı olmuştur.



Resim 10. Kadim Şamahı. 1971, T.Ü.Y.B. 84x95. Özel Koleksiyon

²⁶ Kelağayı, Azerbaycan'ın Şeki şehrinde üretilen bir tür ipek başörtüsü.



Resim 11 Kelağayılı Natürmort.1972, T.Ü.Y.B. 90x115. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

“Gelin Köşesi” (1970) gibi tabloları zengin ve benzersiz renk çeşitliliği ile öne çıkmıştır. Aynı zamanda bu eserler halk sanatımızdan beslenen zarafet ve harekete sahiptir, yaşama sevinci ve iyimser duygularla dolar taşar. Bu anlamda geleneksel hayat tarzımızı ifade eden “Piti”, “Kelağayılı Natürmort” bu özelliklere sahiptir. İşte bu kompozisyonlarda milli resim sanatımızda manzara ile natürmort tarzının bir arada kullanımı, bir ilk olmuştur. Behlülzade natürmortlarında gerçeklikten uzak, egzotik eşyalara yer vermemiştir. İçerisi piti ile dolu kaseler, kuma serpiştirilmiş Abşeron bölgesinin meyve ve sebzeleri, gelin köşesini süsleyen eşyalar, eski bakır eşyalar bu eserlerin temel nesnelere dir.

GRAFİK ESERLERİ

Behlülzade'nin grafik çalışmaları da yağlı boya çalışmaları kadar önemli sanatsal değer taşır. Grafik manzara ve natürmortları, Fuzuli şiirine olan bitmez tükenmez sevgisini yansıtan tabloları, geniş izleyici kitlesinin rağbetini kazanmıştır. Ancak sanatçının grafik eserleri 1966'da Prag'da, ölümünden sonra ise Moskova (1977), Yalta (1978), New York (1994), İstanbul (1994), Londra (1995), Bonn (1996), Bakü (1999 ve 2004) şehirlerinde sergilenmiş olsa da, sanatseverler hala tümü ile tanışma fırsatı bulamamışlardır.

Sanatçının grafik sanatına olan bağlılığını tüm yaratıcılığı boyunca

izlemek mümkündür. Bakü'de ilk eğitimini aldığı E. Ezimzade sanat okulunda, "Komünist" gazetesinde çalıştığı yıllarda, ardından Moskova'da eğitimi ve tüm yaratıcılığı boyunca hiç bırakmamıştır diyebiliriz. Çeşitli yerlerde yaptığı eskiz-resimler bir süre sonra muhtelif ölçülerde eserlere dönüşüyordu. Büyük usta Settar Behlülzade'nin grafik alanındaki çalışmalarını kesintisiz sanatsal arayışlarının neticesi olarak değerlendirmek gerekir. "Şamahı Etraf Bölgesi" (1964), "Gün Batarken" (1966), "Dağların Mucizesi" (1967) ve "Dut Ağacı" (1966) siyah tuşla yapılmış eserlerdir. Buralarda çizgisel yorumlamalar serbest ve akıcı olduğu kadar da dramatiktir. Genellikle siyah-beyaz çizgilerin yanı sıra bazen de doğanın değişken renk ruhunu, sıcaklığını vurgulamak için, sıcak renkler ilave etmiştir. Bunlara örnek olarak "Guba Motifi" (1965) ve "Siyah Lamba" (1965), gibi eserleri örnek gösterebiliriz.

'Zor biçime sahip manzara kompozisyonlarını gerçekleştiren çizgilerin ritmi, ışık-gölge zıtlığının yarattığı sanatsal ruh bu grafik çalışmalarda öne çıkıyor. Grafik çalışmalarını yağlı boya ile mukayese ederken, bunları ikinci dereceli çalışma olarak gören sanatçı, 1966 yılında Çekoslovakyalı sanatçılar ve sanatseverlerin ilgisinden sonra daha fazla ciddiye almaya başladı. 1966'nın baharında Prag'da "U Rječitsky" galerisinde, Behlülzade'nin grafik çalışmalarından oluşan kişisel sergisi açıldı. Bu Azerbaycanlı Sovyet bir ressamın, yurtdışında açılan ilk kişisel sergisi oldu. Büyük başarıyla gerçekleşen sergi açılışında sanatçının: "Ben yağlı boya ile çalışan bir ressamım, bu çalışmalar benim yağlı boya çalışmalarımın alt yapısıdır. Bu tür çalışmalardan atölyemde yüzlerce (600-800 adet) var. Bu alt yapı çalışmaları benim gözlemlerimin sonucunda ortaya çıkan siyah tuşla yaptığım çalışmalardır" sözleri ile fikrini ifade etmiştir. Bu sergiden sonra diğer Avrupa Sosyalist bloğu ülkeleri tarafından davet olsa da bir daha hiçbir ülkede sergi açmadı. Şunu da ilave etmek gerekir ki, Prag sergisinde kendisine düşen telif hakkını geri çevirerek, tam tersi birkaç eserini galeriye, Prag Milli Galerisine ve Çekoslovakya Sanatçılar Birliğine hediye etmiştir. Ölümünden sonra ise 1977'de Moskova Sanatçılar Birliği galerisinde grafik eserleri sergilenmiştir²⁷.

²⁷ Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu". Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:69-80



Resim 12. Dut Ağaçları. 1965, T.Ü.Y.B. 60x90. Azerbaycan Devlet İncesenet Müzesi

Sanatçının grafik eserlerini çeşitli tekniklerde çalıştığı manzaraları, natürmortları ve Fuzuli dünyasına adanmış tablolar oluşturuyor. Bu grafik eserler, yağlı boya eserleri gibi ilginç, lirik ve romantik ruhlu ve düşündürücüdür. Yüksek dağlar, derin dereler, erişilmez sarp kayalar, kemer biçimli yamaçların kuşağına dolanan dolambaçların yanı sıra, Abşeron bölgesine özgü denizin maviliği, inci taneler gibi dalgalara güzellik veren martılar, incir, dut ağaçları, meyve bahçeleri; tüm bunlar genelde Azerbaycan toprağının kendine özgü rengârenklik ve dolgunluğudur. Settar Behlülzade tükenmez sevgisiyle grafik manzaralarında da bu esrarengiz güzelliği, büyük ustalıkla canlandırabilmiştir. Derin köklerle toprağın kalbine doğru yol alan dut ağacı (Dut Ağaçları serisi) sanatçının toprağına, halkına olan sonsuz sevgisinin çizgisidir. Sanatçı bilinçli bir şekilde dutun köklerini ön plana çekerek (“Dut Ağaçları” 1965. Resim 12) buram buram ana yurdun toprağından beslenen kökleri yansıtmıştır. Yağlı boya eserlerinde olduğu gibi grafik eserlerinde de kendi dünyasını, fantezisini, yaşama sevincini

fevkalade çizgilerle izleyicilerine sunmuştur. Gençlik hararetiyle müdrüklük birlikteliği, Settar Behlülzade'nin grafik çalışmalarında kendine özgü bir ifade tarzı yaratmıştır ki, bu da Azerbaycan grafik sanatı tarihinde yeni bir çizgidir.

SANATÇININ ESERLERİNDE FUZULİ ŞİİRİNİN YERİ

Behlülzade'nin 'Fuzuli' unvanlı eserlerinde, insanoğlunun dünya (beşeriyet) kederi ve zorlukları ile yüz yüze geldiğini, omuzlarına ağır keder yükünü aldığını görmek mümkündür. Başka bir deyişle bu eserlerde Fuzuli'nin derin felsefi mısraları, Behlülzade'nin fırçasının güçlü sanatsal görüntüleriyle bütünleşmiştir. Sayısı hala belirlenmemiş (özellikle küçük boyutlu çalışmalarını hep hediye ettiği için, bu eserlerin tam tespiti yapılamamıştır) bu eserleri izledikçe adeta, söz ustasının ve kahramanlarının her an değişen ruh halini, yaşadıkları ızdırabı dikkatle izleyen bir araştırmacının nefesi hissedilir. Genelde ressamın yaratıcılığının karakteristik özelliklerinden olan, gerçekliğin felsefi-sanatsal ifadesini bu çalışmaların tamamında görmek mümkündür.

Ressamın, Fuzuli unvanlı grafik eserleri arasında 60-70'li yıllarda yaptığı portreleri özellikle dikkat çekiyor."Gazelhan" (1968) (Resim 13.) portresinde Fuzuli, ilkbahar mevsimi olmasına rağmen yüzü gülmeyen, kendi dünyasında, keder içinde çarpınan şair olarak, başka bir deyişle güzellik ve keder zıtlığında tasvir edilmiştir. Fuzuli'nin kederini derinden hisseden ressam "Şemi-Gariban" (1969), "Ehli Temkinim"(1969), "Mecnun" (1966) (Resim 14.) eserlerinde, yanan mumu şairle yüz yüze konumlandırmış, şairin 'gölgesini' takip eden acı hasret, onun dert ortağı olarak tasvir etmiştir.

'Siyah tuşla yapılmış "Şami-Gariban" çalışmasında şairin kederinin, mum ışığında dramatik bir şekilde çatık kaşları, siyah-beyaz çizgilerle tasviri, şairin:

*Ne iştir, ey felek, dildari dildarından ayırmak,
Cefakeş aşığı yâri-vefadarından ayırmak?*

satırları ile uyum sağlamıştır. Portrede gerçekten de, iki aşığın ayrılığın yürekten acıyan şair karakteri tüm düşünceliliğiyle izleyiciye aktarılmıştır. Ressam tüm Fuzuli portrelerinde şairin her daim değişen ruh halini, yazdığı satırlarda bularak karakteristik özelliklerini aktarmayı başarmıştır.

*Ehli temkinim, beni benzetme ey gül bülbüle,
Derde yok sabrı onun, ama bir feryadı var*



Resim 13. Gazelhan. 1971, Orgalit Ü.Y.B. 75x79



Resim 14. Mecnun.1966, Kağıt, Keçeli
Kalem, Tuş. 45x53

Behlülzade, satırlarından ilham alarak resmettiği Fuzuli portreleri içerisinde en başarılı kabul edileni 'Ehli Temkinim' portresidir. Önceki portrelerden farklı olarak şairin yüzünü siyah tuşun zarif ve hafif tonlarını uygulayarak, iç duygularını açmaya çalışmıştır. Bu tonun üzerine ilave ettiği çizgilerle karakterin psikolojik etkisini daha da zenginleştirmiştir. Ressam bu portresi ile izleyicisine müdrik filozof Fuzuli'yi tanıtmaya çalışmıştır²⁸

Ekspezif etkiyi güçlendirmek için değişik ifade araçları kullanarak yapılmış bu eser, Azerbaycan grafik sanatında 60'lı yılların değerli eserleri arasına dâhil edilmiştir. Diğer portrelerde olduğu gibi bu tabloda da mum, şairin derdini temsil etmektedir. Ancak diğer portrelerde şairin çehresi koyu, mumun ise ışıklı tasviri yerine, burada tam tersi yapılmıştır. Şunu da vurgulamak gerekir ki, birçok eserde rastladığımız, ancak farklı betimlenen mumlar aracılığı ile duygu ve düşüncelerini izleyicisine aktarmada kolaylık sağlamıştır. Ayrıca siyah lamba, pervane (kelebek), güneşin batışı kompozisyonlarının diğer temel ayrıntılarıdır.

S.Behlülzade'nin "Leyla ve Mecnun" konulu çok sayıda resminde, efsanevi aşkla Fuzuli şiirini görsel, sanatsal bir köprüye dönüştürürken, kendi duygularını, tedirginliğini, manevi sarsıntıları kısmen de olsa hafifletmiştir.

Resim tablolarında olduğu gibi, sanatçının grafik çalışmalarını da ifade tarzına göre kolaylıkla belli dönemlere ayırabiliriz. Resimlerine kıyasla grafik eserlerinin net tarihli (1960-70) olmasına rağmen, sanatsal özelliklerine göre dönemsel karakterlidir. Yapıtların bir kısmı 60'lı yıllarda, büyük bir kısmı ise 70'lerde yapılmıştır. Hem birinci hem de ikinci dönem yapıtlar, güçlü dışavurumcu özellikleri ile karakterize olur. Eserlerini incelediğimiz zaman, izleyicisinin dikkatini çekmek için sanatçının ne kısa perspektif, ne de mürekkep kompozisyon çözümü yöntemini kullandığına rastlamıyoruz. Bunun yerine grafik sanatının mümkün sanatsal ifade yöntemi, mantıklı çizgi zıtlıkları ile karakterleri öne çıkarmaya, ruh hallerini çözmeye üstünlük verdiğini görüyoruz.

Sanatçı birinci dönem grafik çalışmalarında genelde Fuzuli ve Mecnun ("Mecnun Ağlar, Mum Ağlar..."1960) karakterlerini ele almıştır. İkinci dönem çalışmalarında (yaşamının son dönemleri) çok sayıda Leyla karakterine müracaat etmiştir. Bu çalışmaların çoğu renkli keçeli kalemle yapılmıştır. Kırmızı, mavi, beyaz ve siyah renkler Leyla'nın sevip sevildiği günlerin, aşkla yanıp tutuşan kalbinin çırpıntılarının, yaşadığı gamlı kederli günlerinin sanatsal ifadesidir.

Genelde birçok manzarasında olduğu gibi, Fuzuli konulu grafik çalışmalarındaki estetik karakterler, eski minyatür sanatımızda olduğu gibi,

²⁸ Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu". Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:83-87

felsefi illüstrasyon mahiyetinin yanı sıra, çok derin anlam taşıyıcıları da olmuşlardır.

SON YILLARI

Sanatçının yaratıcılığının son birkaç yılındaki (1970-74) çalışmalarında, 60'lı yıllardaki lirizmin ifadecisi olan yumuşak fırça vuruşlarından, renk geçişlerindeki akvarelimsi saydamlık ve genelleştirmelerden vazgeçtiğini, bunun yerini öğrencilik yıllarından (grafik bölümünde geçen eğitim hayatı) gelen ekspresif fırça vuruşları alışkanlığının aldığını görüyoruz. Önce Bakü'de, sonra Moskova'da aldığı grafik eğitiminden (Moskova Üniversitesi'nde üç yıl süren grafik bölümü eğitimi) gelen ekspresif fırça vuruşlarını, "Kadim Şamahı" (Resim 10), "Mavi Kayalar" (1972), "Buzovna" (1971) eserlerinde görmek mümkündür.

Kuşkusuz Behlulzade'nin yaratıcılığının evrimsel aşamaları, kendine özgü niteliklere sahiptir. İster net gerçekçiliğin hâkim olduğu ilk aşamadaki Guba, Lenkeran, Şuşa manzaraları olsun, isterse de Göy Gölü'nün²⁹, Muğan'ın temsili tasvirleri ve isterse de son dönem yaratıcılığının neticesi olan dekoratiflik, şematik ve ekspresif manzara çalışmalarında, Behlulzade sanatsal kimliğini ortaya koyabilmiştir.

Sanatçı 50'li yıllardan son güne dek manzara çalışmalarında figüre çok az yer vermiştir. Kendine sık sık yönetilen bu soruları da şu şekilde cevaplıyordu genelde;

"Ben sanatımı, hayatımı ana yurdumun doğasına, Azerbaycan'a adadım. Doğada bildiğimiz gibi iki tür güzellik mevcuttur: Birincisi insanoğlunun dokunmadığı 'bakire' güzellik; ikincisiyse, insanoğlunun ona verdiği güzellik. Çalışmalarımın bir kısmında insan emeğinin bitip tükenmeyen kudretinin sonucu ortaya çıkan manzaraları, diğer kısmında ise insan ruhunun hâkim olduğu güzelliği ele aldım."³⁰

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Settar Behlulzade'nin benzersizliğinin özünde, fırçasının ve hayal dünyasının yarattığı 'yeni gerçeklik' yatmaktadır. Settar Behlulzade sanatının bugün de güncelliğini ve tazeliğini korumasının asıl sırrı, kendi sanat dilini oluştururken özgün dünya görüşü, kişiliği, gerçekliğe yaklaşımı sayesinde

²⁹ Gence bölgesinde bulunan mavi göl

³⁰ Abdulla, A. "Qapıları bir-bir Döydüm". Nurlan Yayıncılık.(Bakü), 2007,s:78.

akademik tasvir dilinden kolayca kopmasında yatar.

Değerini tam anlamıyla ölümünden sonra idrak ettik, ne yazık ki

Yaratıcılığını hiçbir akımla sınırlandırmak istemeyen sanatçı; "Benim için en iyi akım, sanatçının kalbinin sesi olsa gerek" düşüncesini hep savunmuştur³¹.

Behlulzade'nin sosyalist gerçekçiliğin Bakü misyonerleri tarafından sıkıştırılması, ona karşı mücadelenin son derece açık yöntemleri olmuştu. Azerbaycan Sanatçılar Birliği tarafından sanatsallıktan yoksun eserlere on-on beş bin ruble (o zaman için çok yüksek değer), S. Behlulzade'nin eserlerine ise 600 ruble değer biçilmesi, yurtdışından gelen misafir ve sanat alıcılarıyla Settar'ı tanıştırmamak gibi olaylar sanatçıyı gözden düşürmek, unutturmak ve yıpratmak amacını taşıyordu. Sadece 1985 yılında Moskova'da broşür niteliğinde albüm-kitabın basılması da bu yaklaşımın bir uzantısıydı. Tüm baskılara rağmen sanatçıyı 'çerçeveleyemediler'. Kendi inandığı yolda ilerledi, yarattı ve kendisi gibi farklı düşünen sanatseverlerin ve meslektaşlarının sevgisi, yardımı ve güveni sayesinde, o dönemde sosyalist gerçekçiliğe muhalif eserleri en yüksek ödülleri ve fahri adları aldı. Çabasının maddiyata bağlı olmadığını kanıtlamak ve onu görmezden gelen Moskova yandaşlarına tepkisini göstermek için devlet ödülü olarak kendisine tahsis edilen parayı geri çevirmek ve çalışmalarını birkaç yıl boyunca hiçbir yerde sergilememek gibi davranış ve tutumlar sergiledi. "Beni yirmi yıl sonra anlayacaklar" ifadesiyle S. Behlulzade, yaptıklarının hemen alkışlanmayacağını bildiği halde durmadan, usanmadan çalışmalarına devam etmiştir³².

Sanatçının kullandığı ifade vasıtaları, halkının karakterinin ifadesine yardımcı olmakla birlikte, aynı zamanda zamanın ruhu ile ortaya çıkmayı bekleyen, öncü sanatsal yorumlardır. Eğer 1942'de 'burjuva sanatını' yaymakla suçlayanları ciddiye alıp geri çekilseydi, o zaman Azerbaycan halkının çok sevilen sanatçısı olarak tarihe geçemezdi. Behlülzade ne yaptığını iyi bilen bir sanatçıydı. Tüm takip ve yıpratmalara rağmen, kendi misyonunu yürütmeye devam etti. Sovyet dönemi sergilerine bir anlık geri dönersek, esasen sosyalist gerçekçilik prensiplerini taşıyan gerçekçi eserlerin çoğunda, 'komünizme' giden

³¹ Abdinov, R.Tahirov,E." Səttar Bəhlulzadənin Gündəliklərindən". Qobustan

Yayıncılık Sayı:1. (Bakü),1989, s: 65

³² Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu". Azpoligraf Yayıncılık (Bakü),2009,s:9

işçi ve emekçiler, onların çalıştıkları mekanları konu alan eserleri görürüz. Bu tarz eserler genelde izleyici his ve duygularına hitap etmeyen, estetik özelliklerden uzaktırlar. Çok az sanatçı malum ideoloji çatısı altında özgünlük ortaya koymağı başarabilmiştir. İşte, Settar Behlülzade bu ‘azların’ içinde yer alıyordu.

Sovyet ideologları, sağlığında kendilerine tabi kılamadıkları ressamdan, ölümünden sonra da kendilerince öç alıyormuş gibi, bir süre adına sokak tahsisini engellemeye çalıştılar. Ardından güzellik vurgunu Settar Behlülzade’nin adına hiç yakışmayan bir ara sokağa, ressamın adını verdiklerinde genç şair Sabir Rüstemhanlı, Bakü Belediye Başkanlığı’na yazdığı poetik suçlama yazısında duygularını şu şekilde ifade etmiştir:

“Doğrusu hayret ettim, bu sokağı gördüğümde.
Ama hayret neylesin, bu yerde gayret gerekir”³³.

³³ Rüstemhanlı, S. Seçilmiş Eserleri. Şerq-Qerb yayıncılık.(Bakü), 2004,s:145

Kaynakça

- Adnan, S. "Gözəllik Carçısı". Bakı: İşıq Yayıncılık, 1969
- Abdulla, A. "Səttar Bayramı". Bakı: Qobustan. 1974, S. 22-28.
- Abdulla, A. "Rənglərin Möcüzəsi". Bakı: Ulduz. 1974, 7.S. 28-32.
- Abdullayev, M. "Əlvida Əziz Dost". Bakı: Ədəbiyyat və İncəsənət. 1974. - 19 Ekim, S.6.
- Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası. Ədəbiyyat, dil və incəsənət serisi. № 4. S.21-26.
- Abdinov, R. Tahirov, E. "Səttar Bəhlulzadənin Gündəliklərindən". Bakı: 1989. Qobustan.- Yayıncılık .№ 1.- S. 62-67.
- Abdulla, A. "Qapıları bir-bir Döydüm". Bakı: 2007. Nurlan Yayıncılık. Kitap. 93 S.
- Babayev, A. "Hisslərin Poeziyası". Bakı: Ədəbiyyat və İncəsənət. 1969, S.12.
- Borçalı, E. "Qubada" (Şiir). Bakı: 1974. Ulduz. Der. № 9.-S. 50.
- Bondarenko, P. "Böyük Mənzərə Ustası". Bakı: 1976. Qobustan –Sanat Dergisi. № 1.S. 44.
- Cebraillı, O. "Çağdaş Azərbaycan Resim Sanatında Minyatür Etkiləri". Birlik 27, (2009): 51-69
- Enveroğlu, İ. Çağdaş Azərbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi. Konya: 2005. Yayımlanmamış doktora tezi. Selçuk Üniversitesi
- Əliyev, Z. "Sənətin Məcnunu" Bakı: 2009. Azpoligraf Yayıncılık. Kitap. 390 .S
- Hacıyev, P. "Realist Sənətin Gücü" Bakı: 1955. Azərbaycan Gəncləri. S.5.
- Həbibov, N. "Doğma Təbiətin Ustad Nəğməkarı" Bakı: 1970. Qobustan–Sanat dergisi № 3. S. 41-42.
- Litvin, M. "Azərbaycan Xalq rəssamı Səttar Bəhlulzadə". Bakı: 1963. Azərbaycan, S.8.
- Rza, H. "Səttar Bəhlulzadəyə". (Şiir). Bakı: 1969. Sovet kəndi. S.4.
- Saraçlı, N. "Rənglər Öldürdü Məni". (Şiir) Bakı: 1989. Qobustan–Sanat dergisi. № 1. S.67.
- Rəhimli, İ. "Səttar Dünyası". Bakı: 1992. İşıq yayıncılık. Kitap. 170 S (Azərbaycan və Rus dilində)
- Rüstəmhanlı, S. Seçilmiş Eserləri. Bakı: 2004. Kitap, Şərq-Qərb yayıncılık. 334.S
- Tahirov, S. "Yollar, Mənzərələr". Bakı: 1993. İşıq yayıncılık. (kitap-albüm) 120. S.

ERZURUM ARKEOLOJİ MÜZESİNDE BULUNAN HİRİSTİYANLIK DÖNEMİ LİTÜRJİK OBJELERDEN ÖRNEKLER

Demet OKUYUCU YILMAZ

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

Öz

Bu çalışmada Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Hıristiyanlıkla bağlantılı bir grup Litürjik eser incelenmiştir. 1942 yılında Çifte Minareli Medrese'de, 1944 yılında Yakutiye Medresesi'nde ve 1967 yılında günümüzdeki binasında faaliyet gösteren Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde Erzurum ve çevresinden arkeolojik kazılar, satın alma ve bağış yöntemleri ile elde edilen eserler teşhir ve depo bölümlerinde muhafaza edilmektedir. Hıristiyan kültürüne ait eserlerinin tamamı satın alma yolu ile müzeye kazandırılmıştır. Rumlar ve Ruslara ait oldukları tespit edilen, maden ve sedef eserlerin tarih aralığı XIX. ve XX. yüzyıllardır.

Anahtar Kelimeler: Erzurum Arkeoloji Müzesi, Hıristiyanlık, Rum, Rus, Maden, Sedef, Litürji

A Group of Liturgical Work Placed in Erzurum Archaeology Museum

Abstract

In this study, a group of liturgical work placed in Erzurum Archaeology Museum has been investigated. In Erzurum Archaeology Museum served in Double Minaret Madrasah during the period of 1942-1944, in Yakutiye Madrasah during the period of 1944-1967, and in the current building from 1967 up to date. Historical works of Erzurum and around have been obtained by archaeological excavations, payment and donations are conserved in departments of exhibition and depot. All pieces belong to Christian culture have been presented to the museum by payment. The metal and nacre works that were retained to Rum and Russians are dated back to XIXth and XXth centuries.

Keywords: Erzurum Archeology Museum, Christianity, Greek, Russian, Mine, Pearl, Liturgy

Hıristiyanlık Filistin bölgesinde doğan semavi bir dindir. 46-47 yıllarında (İsa'dan yaklaşık 15-20 yıl sonra) Pavlus ve Barnaba'nın da aralarında bulunduğu İsa'ya inananların Antakya'da bir araya gelmeleri ile kendilerini "Hıristiyan" olarak adlandırmaları ile bu isimle anılan (Küçük-Tümer-Küçük, 2011:349) Hıristiyanlığın kendine özel inanç esasları, mabet ve ibadet uygulamaları vardır. Günlük, haftalık ve yıllık olarak ayrılan bu ayinlerin vazgeçilmez unsurları litürjik³⁴ eşyalardır. Bu çalışmada Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bir grup litürjik eşya ve birkaç dini içerikli günlük kullanıma yönelik, litürjik olmayan, obje incelenmiş; İncil kapağı, haç, paten, çeşitli formlarda kolye uçları, ikonalar ve hastalar için komünyon kutusundan oluşan 31 eser tanıtılmıştır.

Eser No 1: İncil kapağı

Envanter No: 2.3.75

Boyutları: 22.5x18.5 cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: 1889

Müzeeye Geliş Şekli: Satın alma

Çizim No: 1

Foto. No: 1-3

Bu tür kitap kapakları İncil, dua kitapları veya dini içerikli kutsal kitapları korumak amacı ile kullanılan metal kaplamalardır. Erzurum Müzesi'nde bulunan eser baklava dilimi şeklindedir. Boyut ve form itibarıyla kapağın merkezinde bulunan parça olduğu anlaşılan levha iki parçanın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Arka yüzde metal plakalar ile birleştirme noktaları oluşturulmuştur. Yine bu yüzde görülen izler levhanın altın suyuna batırılmış olmasını muhtemel kılmaktadır. Eserin dört köşesinde ve köşe ortalarında yer alan delikler aplike yerleridir.

Kitap kapağının üzerinde figüratif ve bitkisel süslemeler kullanılmıştır. Levhada Anastasis sahnesi yer almaktadır. Anastasis sahnesi yeryüzünde, Hz.

³⁴ Litürji, bir dinin törenlere ve tapınma biçimine ilişkin kurallarının tümü. Litürjik ise litürjiye ilişkin olgulardır. (Sözen-Tanyeli, 2012:191)

İsa'nın mezarının bulunduğu yerde betimlenmiştir. Sahnenin temel figürü, mezarından yukarıya doğru yükselmekte olan, sağ el ile dirilişin simgesi haçlı flamayı taşıyan, sol eli ile de takdis işareti yapan Hz. İsa'dır.

Haçlı halesi ile İsa uzun saçlı ve sakallı, detaylı bakıldığında yüzünde bir acı ifadesi ile yarı çıplaktır. Vücudu sağ omuzu üzerinde arkaya atılan sol kolu üzerinden de vücudunun önüne düşen kısmen uzun, asimetrik ve uçuşur haldeki kumaşlarla örtülüdür. Kompozisyonun sağ alt bölümünde gelişen olay karşında şaşkın ve korku dolu olan üç Romalı asker, solunda ise üç kadın figürü yer almaktadır. Askerlerden biri sırtı dönük ve yere düşmek üzere iken tasvir edilmiştir.

Eser üzerinde Rumca iki yazıt bulunmaktadır³⁵. Bunlardan levhanın alt köşesinde bulunan yazı metni şöyledir;

ΑΠΟΣΛΟΣ ΛΟΥΚΑΣ ... ΘΕΟΥ

KNXII 1889

Anlamı

Havari Lukas ...Tanrı'nın

KNHP³⁶ 1889

İsa'nın sol tarafında ise *ANASTASİS TOU HRİSTOU* "İsa'nın Dirilişi"³⁷ ifadesi bulunmaktadır.

Levhanın çevresi dört yönden kıvrılan yapraklar arasından çıkan çiçek motifleri ile süslenmiştir.

³⁵ Bu çalışmadaki Rumca yazıların tamamı Prof.Dr. Evangelia Aleksandru ŞARLAK tarafından okunarak Türkçeye çevrilmiştir. Yardım ve desteklerinden dolayı hocama teşekkür ederim.

³⁶Bu ifade net olarak çözülememiştir. Yapan veya Yaptıranla alakalı bir kısaltma olabileceği gibi tarih belirten ifadeler de olabilir. Rakam olarak K 20, N 50, H 600, P 80'e denk gelmektedir. Bu sayılar binli tarihleri karşılamamaktadır.

³⁷ Anastasis Hz. İsa'nın ölümünün üçüncü günü dirilmesi olayıdır. (Matta 28:1-8; Markos 16:1-8; Luka 24:1-12; Yuhanna 20:1-12)

Eser No 2: İncil kapağı

Envanter No: 2.2.75

Boyutları: 22.5x18.5 cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: 1820

Müzeeye Geliş Şekli: Satın alma

Çizim No: 2

Foto. No: 4-6

Eser baklava dilimi şeklinde bir formdadır. İncil kapağını oluşturan bu merkezi levha birbirlerine metal plakalarla bağlanan iki parçadan oluşmaktadır. Altın suyuna batırıldığı düşünülen eserin çevresini applike delikleri kısmen mevcut olup ayrıca alt ve üst bölümlerde de yer yer kopmalar görülmektedir. Bitkisel ve figüratif süslemelerin hakim olduğu plakanın merkezinde Anastasis sahnesi yer almaktadır. Levhanın çevresi dört yönden kıvrılan yapraklar arasından çıkan çiçek motifleri ile süslenmiştir.

Hz. İsa'nın mezarının bulunduğu yerde betimlenen sahnenin temel figürü, mezarından yukarıya doğru yükselmekte olan, sağ el ile dirilişin simgesi haçlı flamayı taşıyan, sol eli ile de takdis işareti yapan Hz. İsa'dır.

Haçlı halesi ile İsa uzun saçlı ve sakallı, detaylı bakıldığında yüzünde bir acı ifadesi ile yarı çıplaktır. Vücudu sağ omuzu üzerinde arkaya atılan sol kolu üzerinden de vücudunun önüne düşen kısmen uzun, asimetric ve uçuşur haldeki kumaşlarla örtülüdür. Kompozisyonun sağ alt bölümünde gelişen olay karşında şaşkın ve korku dolu olan üç Romalı asker, solunda ise üç kadın figürü yer almaktadır. Askerlerden biri sırtı dönük ve yere düşmek üzere iken tasvir edilmiştir.

Eser üzerinde Rumca iki yazıt bulunmaktadır. Bunlardan levhanın alt köşesinde bulunan yazı metni şöyledir;

“ΔΙΕΠΙΤΡΟΠΙΣ ΕΚΛΙΣΙΑΣ ΙΩΑΝΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

.....1820”

Anlamı:

“Ioannu Prodromou Kilisesi Mütevelli Heyeti

.....1820”

İsa'nın sol tarafında ise *ANASTASIS TOU HRISTOU* “İsa'nın Dirilişi” ifadesi bulunmaktadır.

Eser No 3: İncil kapağı

Envanter No: 2.7.75

Boyutları: 11 x 9,5 cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: XIX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın alma

Çizim No: 3

Foto. No: 7-8

Dövme tekniği ile yapılan üçgen formlu eser çok parçalı bir İncil kapağının köşe levhasıdır. Muhtelif yerlerinde aplike delikleri bulunan levha kopma ve bükülmelerden dolayı kısmen deforme olmuştur. Levhanın dik açı ile birbirine bağlanan sırt ve alt bölümleri, ön taraftan çekiçlenerek çökertme olarak yapılmış ve ince bir sıra daire ile sınırlandırılmıştır. Üç taraftan kıvrık dallar, yapraklar ve stilize edilmiş çiçeklerle çevrelenen levhanın ortasında İncil yazarı Markos bir elinde İncil, diğer elinde ise kamış ile yazma eylemini gerçekleştirirken tasvir edilmiştir. Yarım boydan tasvir edilen Markos kısa saçlı, kısa sakallı ve bıyıklı olarak ele alınmıştır. Başlı haleli olan evangelist himation benzeri bol dökümlü bir kıyafet içerisinde. Başının üstünde, sol tarafta Rumca “mάρκος” “Markos” yazısı okunabilmekte, hemen karşısında ise Markos'un sembolü olarak bilinen stilize edilmiş bir aslan figürü, başı hizasında yukarıda ise insan başı şeklinde tasvir edilmiş bir melek yer almaktadır.

Eser No 4: İncil kapağı

Envanter No: 2.6.75

Boyutları: 11,62 x 11,39 cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: XIX. yy.

Müzeeye Geliş Şekli: Satın alma

Çizim No: 4

Foto. No: 9-10

Bir İncil kapağının köşe levhası olan üçgen formlu eser dövme tekniği ile yapılmıştır. Levhanın muhtelif yerlerinde applike delikleri mevcutken üzerine tutturulduğu zeminden ve metal applike ipinden parçalar görülebilmektedir. Levhanın sırt ve alt bölümleri çekiçleyerek çökertme olarak yapılmış ince bir sıra daireyle, üçgenin diğer bölümü ise ortasında insan yüzü şeklinde bir melek ve meleğin iki yanından devam eden stilize edilmiş çiçeklerle tamamlanmıştır. Levhanın merkezinde oturur vaziyette olduğu anlaşılan İncil yazarı Luka yer almaktadır. Başı haleli, kısa sakallı, uzun saçlı, bol dökümlü kıyafet içerisindeki evangelist İncil yazarken tasvir edilmektedir. Başının gerisinde Rumca “Λούκας” ismi okunabilirken hemen karşısında yer alan sembolü boğa oldukça şematiktir.

Eser No 5: İncil Kapağı (Haç)

Envanter No: 2.1.75

Boyutları: 21.6 x 26.6 cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: XIX. yy.

Müzeeye Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: 5

Foto. No: 11-12

Gümüşten döküm, süslemeler ve detayları ise kazıma ve dövme teknikleri ile yapılan eser sağlam durumdadır. Haç kolları üç yapraklı yonca şeklinde sonlanmaktadır. Altın suyuna batırıldığı anlaşılan ve üzerinde sık aralıklarla yerleştirilmiş applike delikleri görülen haç metal plakalarla

tutturulmuştur. Figüratif süslemelerin hakim olduğu eserin merkezinde Çarmıhta İsa sahnesi yer almaktadır. Golgota tepesini sembolize eden kurukafa üstüne dikilen haçın üzerinde yer alan İsa uzun saçlı, sakallı ve başı haçlı hale içerisinde, belini kapatan örtü ile zayıf bedenli olarak tasvir edilmiştir. Başının iki yanında monogramları IC ve XC, kollarının altında (Σταυρός του Χρήστου) “stavrosis tou hristou”, “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” başının üzerine ise INBI (Iesous Nazoraios Basileus tou Ioudaion-Nasıralı İsa Yahudilerin Kralı) kısaltması yazılmıştır.

Haçın üst kolunda, bulutlar üzerinde oturan, sağ eli ile takdis işareti yaparken, sol elinin altında da bir globus tutan tanrı tasviri yer almaktadır. Uzun saçlı, sakallı, hiton ve himation giyimli figürün başında, içte üçgen dışta daire şekilli olmak üzere, çift hale bulunmaktadır. Üçgen hale üzerinde "O ω N" tanrıyı veya Hz. İsa’yı niteleyen bir monogram yazılıdır.

Sağdaki haç kolunda Hz. Meryem, sol kolda ise başka bir figür resmedilmiştir. Meryem maphorion, diğer figür ise (Mecdelli Meryem ?) bol dökümlü kıyafetlidir. Hz. Meryem’in "MP ΘΥ" diğer figürün ise IΘ ΘΛ şeklinde monogramları yer almaktadır.

Eser No 6: Paten

Envanter No: 2.5.75

Boyutları: 17,2 cm çap

Malzeme: Gümüş

Tarih: XIX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: 6

Foto. No: 13-14

Yaklaşık eş boyutlardaki dört parçanın birleştirilmesi ile meydana getirilen, dip kısmı ve ağız kenarı yumuşak geçişlerle bağlanan eser dövme tekniği ile ortasındaki bezemesi ise kazıma tekniği ile yapılmıştır. Daire formu, ağız kenarına doğru genişleyerek yükselen paten kadesiz ve sade özellikler göstermektedir. Büyük oranda sağlam olan eserin dip bölümü ve ağız kenarında küçük açılmalar görülmektedir.

Patenin iç yüzeyinde “Acıların Adamı (İnsanı)” (Man of Sorrows) (Kazhdan, V.2, 1991: 1287) tasviri bulunmaktadır. Sahnede Hz. İsa belden yukarısı çıplak, kollarını göğsünde birleştirmiş, başı hafif düşmüş ve gözleri kapalı olarak bir lahit içerisinde yer almaktadır. İsa'nın arkasında haç, iki yanında ise mızrak ve zufa dalı (ucuna sirkeli sünger takılan dal) bulunmaktadır. Uzun saçlı ve sakallı olan İsa'nın halesi içerisinde "O ω N", haçın iki yanında ise ΙΣ ΧΣ şeklinde monogramları okunmaktadır.

Eser No 7-8-9-10-11-12-13-14: Kolye Ucu

Envanter No: 39.86, 40.86, 41.86, 42.86, 43.86, 44.86, 45.86, 46.86

Boyutları: 3.2 x 2 cm.

Malzeme: Sedef

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: 7

Foto. No: 15

Haç formundaki eserin ön yüzüne kazıma tekniği ile Çarmıhta İsa tasviri yapılmıştır. Basit çiziklerle yapılan tasvirde çarmıh eserin bizzat kendisi kabul edilmiş, onun üzerinde yer alan İsa figürü ise son derece basit ve şematik olup vücut oranları ve anatomisi bozuktur. İsa'nın başının üzerinde INBI kısaltması yazılıdır. Haçın üst kısmında kolye ipinin geçirildiği küçük bir delik açılmıştır. Eserin arka yüzü boş bırakılmıştır.

Eser No 15-16-17-18-19: Kolye Ucu

Envanter No: 34.86, 35.86, 36.86, 37.86, 38.86

Boyutları: 3,2 cm. çap

Malzeme: Sedef

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: 8-9

Foto. No: 16-17

Yuvarlak formlu eserin ön ve arka yüzünde kazıma tekniği ile yapılmış bezemeler bulunmaktadır. Özensiz olarak nitelendirilebilecek bezemeler basit ve rastgele çiziklerle yapılmıştır. Kolye ucu dıştan küçük dalgalarla çevrelenmiş, yüzeyi de on iki küçük yuvarlak delikle hareketlendirilmiştir. Yonca formunda nihayetlenen üst bölümde ise kolye askısının geçirildiği delik bulunmaktadır. Her iki yüzde de merkezden dışa doğru genişleyerek devam eden, düzgün çizgilerle yapılmış daireler çerçeveleri oluşturmuştur. Ortadaki alana figürler, devamında ise deliklerin arasını dolduran basit üçgenler yapılmıştır.

Eserin ön yüzünde Hz. İsa, arka yüzünde ise Hz. Meryem tasvirleri yer almaktadır. Portre şeklindeki tasvirler son derece basit ve şematiktir. Hz. İsa saçlı, kısa sakallı, himation giyimli ve başı haleli olup sağ eli ile takdis işareti yaparken Hz. Meryem’de ellerini göğsünde birleştirmiş halde, maphorion içerisinde ve başı haleli olarak resmedilmiştir. Her iki figürün de boyun kısmında belirginleştirilmiş küçük bir daire muhtemelen kolyenin kendisine yapılan bir ithaftır.

Eser No 20-21-22: Kolye Ucu

Envanter No: 47.86, 48.86, 49.86

Boyutları: 3 x 2,5 cm.

Malzeme: Sedef

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: 10

Foto. No: 18

Dörtgen şekilli kolye ucu son derece basittir. Uç kısmında kolye askısının geçirildiği bir delik bulunmaktadır. Etrafı basit kırıklarla dalgalandırılan eserin ön yüzünde başı yana doğru olarak görülen şematik bir Hz. Meryem tasviri vardır. Kazıma olarak yapılan figür son derece sadedir. Eserin arka yüzü boş bırakılmıştır.

Eser No 23: Kolye Ucu

Envanter No: 50.86

Boyutları: 2.4 x 2.1 cm.

Malzeme: Sedef

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 19

Haç şeklindeki eserin üst kısmında kolye askısının geçirildiği bir delik ve haç kollarını belirginleştiren yuvarlak açıklıklar görülmektedir. Etrafı zikzaklı olan eserin her iki yüzü de bezemesizdir.

Eser No 24: Haç kolye

Envanter No: 883

Boyutları: 3.8 x 3.2 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 20

Haç şeklindeki kolyenin üzerinde çarmıhta İsa figürü görülmektedir. Genel hatları ile tanımlanabilen tasvirde çarmıhın altında, Golgota tepesini sembolize eden, kurukafa, üstünde ise bir tabela yer almaktadır. Eserin arka yüzünde ayakta duran bir insan figürü ve yazı fragmanları görülebilmekte fakat bunlar çok silik oldukları için okunamamaktadır. Kolyenin uç kısmında ise askı için bir delik bulunmaktadır.

Eser No 25: Haç kolye

Envanter No: 857

Boyutları: 5.5 x 3.2 cm.

Malzeme: Piriñ

Tarih: XIX.-XX. yy

Müzeeye Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 21-22

Eser haç şeklinde olup haç kolları yonca formunda sonlanmaktadır. Yüzeyinin tamamı bezeme alanı olarak değerlendirilen eserin merkezinde bir haç bulunmaktadır. Haç üzerinde yatay ve dikey olarak Rusça yazılar bulunmaktadır³⁸. Yatay kollarda “спаси и сохрани- kurtar ve koru”; dikey kollarda ise “господи помилуй меня- Yarabbi, bana merhamet et” ifadeleri yazılmıştır. Haç kolları arasında kalan bölümler de bir yazı şeridi ile daire içerisine alınmıştır. Burada “иисус христос-Назreti İsa”, “пресвятая богородица-Танrı'nın Kutsal Annesi” ve “свят свят господь бог- Yüce Allah'ım” yazıları okunmaktadır. Haçın üst kolunda başı haleli, oturtur vaziyette, orans duruşlu ve başının iki yanındaki IC XC monogramları ile Hz. İsa; sağ kolda büst şeklindeki tasviri, hale içerisindeki başı, piskoposluk giysileri stikharion, phelonion ve omophorionu ve С N (святой николай) monogramları ile Aziz Nikolay; sol kolda benzer tarzda tasvir edilmiş С П Р (святой петр) kısaltmaları ile Aziz Peter; alt kolda ise oturur vaziyette, elinde haç tutan, başı haleli ve yan tarafında “пресвятая богородица-Танrı'nın Kutsal Annesi” ifadesi ile nitelenen Hz. Meryem tasviri bulunmaktadır.

En üstte askı deliği bulunan haçın arka yüzü, öndeki şekillerin konturları haricinde, boş bırakılmıştır.

³⁸ Rusça yazılar Arş. Gör. Murat YILMAZ tarafından okunarak Türkçeye çevrilmiştir. Yardımlarından dolayı Arş. Gör. Rahman ÖZDEMİR'e de teşekkürlerimi sunarım.

Eser No 26: Madalyon

Envanter No: 882

Boyutları: 3.8 x 3.2 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XIX.-XX. yy.

Müzeeye Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 23-24

Oval formlu madalyonun üst kısmında sonradan bir delik açılmıştır. Her iki yüzünde Dış çerçeve ile içteki noktalı çerçeve arasında kalan bölümde yazılar, merkezde ise figürlü bezemeler bulunmaktadır.

Ön yüzün merkezine kucağınca çocuk İsa'yı taşıyan Theotokos Meryem tasviri yapılmıştır. Meryem maphorion giyimli olup başında bir taç ve içerisi yıldızlarla doldurulmuş halesi görülmektedir. Çocuk İsa sağ eli ile takdis işareti yaparken himation kıyafetli, haçlı haleli olgun bir görünümdeydir. Her iki figürün halesi dıştan ışın dizisi ile çevrelenmiştir. Ön yüzde yer alan yazı kuşağı karşılıklı yerleştirilen birer çiçek ile ikiye bölünmüştür. Üstte “образ божьей матери избавительница- Tanrınnı Anası bizi kötülüklerden koru”, altta ise находится в новом фоне на кавказе-Кafkaslardaki Yeni Afon Manastırı³⁹nda bulunur” ifadeleri yazılmıştır.

Arka yüzde, ortada bir kilise maketinin iki yanında yer alan, hiton ve himation giyimli azizler görülmektedir. Madalyonu çevreleyen Rusça yazıtta göre bu kişiler Aziz Pandleimon ve havari Simon Kananit'tir. Yazıtın tamamı ve Türkçesi şöyledir; “святой великомученик и целитель пантелеймон и святой

³⁹Afon Manastırı, Abhazy'a'nın Karadeniz kıyılarındaki Gudauta bölgesinde yer alan kasabadır. III. Yüzyılda Grek kaynaklarında ismi geçen bölge Gürcüler, Bizanslılar ve Abhazlar arasında el değiştirmiştir. Afon Manastırı bölge açısından son derece önemli bir dini yapılar topluluğudur. 1874 yılında Athos Dağı Rossikon Manastırının, son derece kalabalık, Rus kesimleri kendilerine yeni bir manastır yeri arayışı içerisine girmişlerdir. 1880 yılında, Çar 3. Alexander'in destekleri ile Abhazya'daki Psyrtskha bölgesinde, havari Simon Kananit'e adanan ve yeni Athos manasına gelen “novi afon” ismi ile anılan bu manastır kurulmuştur. https://en.wikipedia.org/wiki/New_Athos

апостол симон кананит- Kutsal, (din uğruna) cefakar ve Doktor Pandeileimon ve Kutsal Havari Simon Kananit”.

Eser No 27: İkona (Skladen=iki yan kanadı katlanabilen ikona)

Envanter No: 321

Boyutları: 5 x 5 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 25

Eser üç panelli ikonanın orta levhasıdır. Kare formlu eser alt köşelerinde bulunan daire şekilli yuvalarla sağındaki ve solundaki panellere bağlanmaktadır. İkonanın yüzeyi mavi renkte cilalıdır. En dışta iki yana eğik çizgilerle oluşturulmuş bir çerçeve, bunun devamında ise kare formlu, içerisinde Platytera Meryem (Evreni Genişçe kucaklayan, Hükmedici Meryem) ikonası bulunmaktadır. Hz. Meryem maphorion kıyafetli, başı haleli ve orans duruşludur. Meryem'in göğsü üzerinde madalyon içerisinde himation giyimli, ellerini göğsünde birleştirmiş halde Hz. İsa betimlenmiştir. Tasvirler dışında kalan yerler basit şekillerle doldurulmuş, Meryem'in başının iki yanına ise "MP ΘΥ" monogramı yazılmıştır. Eserin arka yüzü boş ise bırakılmıştır.

Eser No 28: İkona (Kolye)

Envanter No: 880

Boyutları: 3,7 x 2,5 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 26

Dikdörtgen formlu, tepe kısmında ise yuvarlak bir askı deliği bulunana eserin ön yüzünde Pantokrator İsa tasviri yer almaktadır. Uzun saçlı, sakallı betimlenen İsa hiton ve himation şeklindeki bol dökümlü kıyafetler içerisinde olup sağ eli ile takdis işareti yaparken sol elinin altında da bir globus ve ucunda hale bulunan bir asa tutmaktadır. İsa'nın başındaki haçlı halesinin içerisinde "O ω N", başının iki yanında ise IC XC monogramları; başının etrafında ise Rusça "иисус христос вседержитель" - "evrenin yaratıcısı ve tek efendisi Hazreti İsa" ifadesi yazmaktadır. İkonanın tasvir dışında kalan bölümleri kıvrık dalları andıran motiflerle bezenmiştir.

Eserin arka yüzünde çarpmıha gerilme sahnesi tasvir edilmiştir. Kısmi erimeler nedeni ile sahnenin tamamı net olarak görülememekle beraber merkezde Golgota Tepesine atfen yapılmış basamaklar üzerine yerleştirilmiş bir haç, haç üzerinde silik olmakla beraber İsa, iki yanında ise IC XC monogramları tanımlanabilmektedir.

Eser No 29: İkona

Envanter No: 834

Boyutları: 5,2 x 5,2 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 27-28

Eser üçlü taşınabilir (seyahat) ikonanın üst kapağını oluşturan levhadır. Kare formlu eserin kapanırken içe gelen kısmı çökertme yüzeyli, dışa gelen yüzü ise düz ele alınmıştır. İkonaya ait diğer parçalar mevcut olmamakla birlikte eserin sol tarafında diğer parça ile bağlantıyı sağlayan iki yuva bulunmaktadır.

İkonanın iç kapağında merkeze doğru daralarak devam eden iki sade çerçeve, merkezinde ise Koimesis sahnesi tasviri bulunan kare bir alan vardır. Sahne ikonografideki tanımına uygun olarak tasvir edilmekle birlikte figürler, mimari öğeler ve sahnenin diğer unsurları birer siluet şeklinde olup detaylara yer verilmemiştir.

Sahnenin merkezinde yatar şekilde Hz. Meryem ile Meryem'in günahsız ruhunu temsil eden küçük bir çocuğu kucağında tutan Hz. İsa yer almaktadır. Meryem'in başucunda elinde buhurdan tutan havari Petrus, ayakucunda ise havari Paulus, yatağın alt tarafında melekler, sahenin diğer bölümlerinde ise başka figürler ayakta durmaktadır. Üst bölümdeki üçlü kemer ile olayın bir mekân dahilinde gerçekleştiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Eserin arka yüzünde merkezde oval bir çerçeve içerisine alınan bir haç, haçın iki yanında mızrak ve zufa dalı (ucuna sirkeli sünger takılan dal) ile başta IC XC monogramları olmak üzere çok sayıda monograma yer verilmiştir. Bunun dışında kalan yüzey ise stilize edilmiş bitki desenleri ile bezenmiştir.

Eser No 30: İkona

Envanter No: 828

Boyutları: 7,5 x 7 cm.

Malzeme: Pirinç

Tarih: XX. yy.

Müze Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 29

Eser, üçlü taşınabilir (seyahat) ikonanın orta bölümünü oluşturan levhadır. İkonanın iki yanında diğer paneller ile bağlantıyı sağlayan üçer yuva, üst kısmında ise iki askı deliği bulunmaktadır. Yaklaşık olarak kare formlu olan ikonanın çökertilmiş iç yüzünün merkezinde Pantokrator İsa tasviri, ikonanın devamında ise kare kademeli basit çerçeveler bulunmaktadır. İkona yüzeyi mavi renkli mine taklidi ile boyanmıştır.

Pantokrator İsa uzun saçlı kısa sakallı, hiton ve himation giyimli olup sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eli ile de açık bir İncil tutmaktadır. Başındaki haçlı hale içerisinde "O ω N", başının iki yanında ise IC XC monogramları; omuzlarının iki yanında ise Rusça "ИИСУС ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ- Evrenin Yaratıcısı ve Tek Efendisi Hazreti İsa" ifadeleri yazılmıştır. İsa tasviri dışındaki alanlar rastgele çizgilerle doldurulmuştur. Eserin arka yüzü boş bırakılmıştır.

Eser No 31: Hastalar için Komünyon Kutusu

Envanter No: 36.90

Boyutları: 7,1 x 3.5 x 4cm.

Malzeme: Gümüş

Tarih: 1855

Müzeeye Geliş Şekli: Satın Alma

Çizim No: -

Foto. No: 30-32

Dikdörtgen formlu eser kutu ve kapaktan oluşan iki parça halindedir. 4cm derinliğindeki kutu sade olup arka tarafında çeşitli damgalar görülmektedir. Bunlardan sağ uçtaki C.A. eseri yapan kişinin monogramıdır. Başka bir damgada A.K. harfleri ile eserin yapıldığı yerin damgası, altta 1855 ile eserin yapım tarihi; 84 rakamı ile gümüşün ayarı belirtilmiştir. Sol uçta sembolik olarak Aziz George ve Ejderha betimi basılmıştır. Kapağın yüzeyinde kazıma tekniği ile bir haç tasviri yapılmıştır. Haç Golgota tepesini sembolize eden bir alan üzerine yerleştirilmiş olup sağ ve solunda mızrak ve zufa dalı (ucuna sirkeli sünger takılan dal) bulunurken haçın iki yanında ise IC XC monogramları yazılmıştır. Haç kollarının kesişme noktalarından ışınlar çıkmaktadır.

Değerlendirme

Erzurum Arkeoloji Müzesi Arkeoloji ve Etnoğrafik Eserler koleksiyonlarında bulunan Hıristiyan dini ve kültürü ile alakalı 31 eser bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bunlar İncil kapakları, Paten, kolye uçları, ikonalar ve bir komünyon kutusudur.

Tarihlendirme açısından ele alındığında eserlerin bir grubunun, üzerlerinde yer alan ve tarih bilgisi de veren yazılarından hareketle, XIX. yüzyıl Rum Ortodokslarına diğer bir grubunun ise Ruslara ait oldukları görülmektedir. Üzerlerinde herhangi bir yazı veya bir bilgi olmayan eserler ise başka bir grubu oluşturmaktadır.

Eserlerin müzeeye geliş şekilleri satın almadır. Nereye ait oldukları veya orijinal sahiplerinin kimler olduğu bilinmemektedir. Gümüş, sedef ve piriç malzemeli eserlerin tamamı Hıristiyan dini motiflerini taşımaktadır. İncil

kapakları ve çeşitli kullanım şekillerindeki haçlar eserlerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bunlara ilaveten taşınabilir ikonalar ve ökaristi ayininde (Küçük, Tümer, Küçük, 2011: 409) kullanılan bazı litürjik eserlerde katalogda yer almıştır. Kolye uçları hem malzeme hem de form ve kullanım açısından katalog yelpazesini genişletmektedir.

Katalogda 1,2,3, ve 4 numarada tanıtılan eserler birer İncil kapağıdır. Kitap kapağı olarak da isimlendirilen bu eserler ayinlerde okunan İncil ya da dua kitabı gibi kutsal kitapları muhafaza etmek için kullanılırlar (Acara, 1997: 266). Antik dönem el yazmalarının ahşap, deri, fildişi, metal ve ipek gibi orijinal kitap kapaklarından günümüze ulaşan örnekler vardır. Antik dönem kitap kapakları Bizans dönemi kitap kapaklarına örnek olmuştur. VI. yüzyıla tarihlendirilen Kaper Koraon ve Sion (Kumluca) Hazinelerinde yer alan, gümüş plakalardan oluşan ve bir kemer altında ayakta duran figürler veya haç motifleri ile bezeli örnekler Bizans Sanatına ait önemli verilerdir. XI. yüzyıldan itibaren kitap kapakları kilise envanterlerine kayıt edilmiştir. Bu kayıtlarda merkezdeki haç şeklindeki panellere *stauroi*, köşelerdeki L şekilli parçalara *gammata*; menteşeli bantlara *kompothelika*, madalyon şekilli olanlara *boulai*, çivibaşlarına *karpbia* ve badem şekilli başlıklara *amygdalia* ismi verilmiştir. Bu kapakların en süslü olanları İnciller için kullanılır ve bu İnciller genellikle ya ökaristi ayini küçük girişi boyunca ya da altar üzerinde sergilenirler. Çarmıha gerilme, Deisis ve İsa'nın Doğumu ortaçağ İncil kapaklarında sıklıkla görülen temalardır. XIV. yüzyıla kadar Çarmıha gerilme ön kapakta, Anastasis sahnesi ise arka kapakta yer almıştır. Her iki sahne melekler, peygamberler, azizler, piskoposlar veya kristolojik sahnelerle çevrelenmiştir (Kazhdan, V.1, 1991:305-306).

Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde bulunan kitap kapaklarının ana levhaları olan ikisinin üzerindeki Rumca kitabelerinde tarihleri ve yaptıran kişileri belirtilmiştir. Genel bir ifade ile XIX. yüzyıla ait olan bu İncil kapakları bağış olarak yaptırılıp kiliseye hediye edilmiştir. Üzerlerinde İncil yazarları Markos ve Luka'nın betimlendiği köşe parçaları (*gammata*) benzer özellikler göstermekle birlikte muhtemelen aynı kapağın köşe parçalarıdır. Kitap kapağı olarak, çarmıha gerilme sahnesinin tasvir edildiği haç şeklindeki panel ise bir *stauroi* olarak değerlendirilmiştir. Katalogda tanıtımı yapılan kitap kapakları üzerinde Anastasis ve Stavrosis sahneleri ile evangelist betimlemelerine yer verilmiştir. Bizans ve Ortaçağ temaları ile mukayese edildiğinde Erzurum Arkeoloji Müzesindeki kitap kapaklarının Bizans geleneğini devam ettiren Post Bizans dönemi eserleri oldukları görülmektedir (Krş. Foto.1).

Paten, Ökaristi ayininde içerisinde kutsal ekmeğin konulduğu yuvarlak ve derin olmayan litürjik bir eşyadır (Kazhdan, V.3, 1991:1594-1595; Acara, 1997: 132). Patenler üzerinde iki grup tasvir görülmektedir. Bunlar Havarilerin Komünyonu, haç ve kristogramdan oluşan dini tasvirler ile sahneleri çevreleyen çeşitli bitkisel bezemelerdir (Krş. Foto.2) (Acara, 1997: 133). Katalogda tanıtımı yapılan paten üzerinde “Acıların İnsanı İsa” tasviri görülmektedir. Bu tasvirin yer aldığı en güzel örneklerden biri Preslav’da bulunan patenlerden biridir. Aynı yerde bulunan diğer patenler üzerinde haç, Hz. İsa, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilme ve kilise babaları resmedilmiştir (Kazhdan, V.3, 1991:1594-1595).

Gümüşün litürjik eşyaların yapımında kullanımı IV. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Çok sayıda farklı formda paten, kalıs, yelpaze, kandil, buhurdan, ibrik, röliker yapılmıştır. Bazı örnekler figürlü ya da haç motifli olmakla birlikte çoğu sadedir. Küçük şehirlerdeki kiliselerin kendilerine ait gümüş eşyaları olduğu bilinmektedir. Suriye’deki kiliselerde bulunan çok sayıdaki gümüş eşya buna ilaveten Korydalla (Kumluca, Antalya) bu anlamda önemli örneklerdir (Koch, 2007: 180).

Katalogda 7-14 arasındaki numaralar ile tanıtımı yapılan haç formlu, üzerinde şematik ve basit tarzda Çarmıha gerilme tasviri kazınan sedef kolye uçları üzerlerindeki INBI kısaltmasından dolayı doğu Hıristiyanlığına verilebilirler. 15, 16, 17, 18, 19 numaralı daire formlu bir yüzünde İsa diğer yüzünde ise Meryem tasviri bulunan sedef kolye uçları; 20, 21, 22 eser numaraları ile tanıtımı yapılan tek yüzünde sıradan ifade ve teknikte Meryem tasviri görülen sedef kolye uçları; 23 numaralı haç formlu kolye ucu birbirleri ile benzer özellikler göstermektedirler. Kolye uçları gerek malzeme gerekse figüratif bezemelerinin form ve teknikleri bakımından birbirleri ile aynıdır. Bu sebepten dolayı herhangi bir sanat değeri taşımayan eserlerin XX. yüzyıllara ait oldukları düşünülmektedir.

Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde haç formlu iki kolye bulunmaktadır. Bunlardan 25 numaralı eserin, üzerindeki yazılardan dolayı, bir Rus haçı olduğu anlaşılırken 24 numaralı eserin aidiyeti anlaşılammıştır.

Ruslara ait bir diğer eser 26 numara ile tanıtılan madalyondur. Hem haç hem de madalyon malzeme olarak pirinç olup üzerlerindeki dua ifadeleri ve aziz ithafları Rus Ortodoks inancındaki önemli kişilere birer atıftır.

İkona, Yunanca kökenli “ikon” kelimesinden türemiş olup resim ve tasvir anlamı taşımaktadır (Yücel, 1993:151). İkona terimi duvara bağımlı ve duvardan bağımsız tüm dinsel temalı resimler için kullanılmaktadır (Şarlak, 2001:7).

Boyalı, çift yüzölçümlü, mozaik ve metal gibi ikona türleri mevcuttur (Kazhdan, V.2, 1991:977-981).

Katalogda tanıtımı yapılan ikonlardan 28 numaralı eser kolye şeklinde 27, 29 ve 30 numaralı eserler ise Skladen ismi verilen iki yan kanadı katlanabilen ikonlardır. Boyutları itibarıyla taşınabilir olan bu ikonlar özellikle seyahatlerde kullanımı kolay eserlerdir. İkonlar diğer panellerle bağlantılıdır. Tasvir bakımından detaycı olmamakla beraber son derece sade ve şematik özellikler göstermektedirler. Kabartma olarak yapılan yüzeylerde zeminin mavi renkle boyandığı ve böylece renkli minenin taklit edildiği görülmektedir.

Rus Ortodokslarında, tarihi Rusların Hıristiyanlığı kabulüne kadar inen (Yandım, 2007:273) ikona sanatı dönem ilerledikçe özellikle siyasi sebepler nedeniyle dalgalanmalar yaşamıştır. En önemli ikona okulları Moskova, Novgorod, Tver ve Pskov olup bunlara ilaveten çok sayıda okul ve ikonograf Rus ekolünü devam ettirmiştir. XIX. yüzyılda Rusya'da ikonlara talep artmış, ikona ticareti sebebi ile ikonografi kuralları bozulmuş ve resim tekniği zayıflamış; XX. yüzyılda Çar Petro zamanında kullanılan Venedik stiline geri dönmüştür. Bununla birlikte ikonlarda yeni bir teknik de göze çarpmaktadır. İkona kazınarak kabartma olarak yapılır, dore renk kullanılır veya renkli mine taklit edilir (Şarlak, 2001:110-115) (Krş. Foto. 3, 4, 5).

Genel olarak bakıldığında Rus metal eserlerinin günümüzde internet ticareti de dahil olmak üzere satışlarının yapıldığı görülmektedir. Satışı yapılan eserlerin Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde yer alan eserler ile büyük oranda benzerlikler gösteren, aynı yüzyıllara ait, benzer malzemeden yapılmış, teknik ve tasvir açısından da yakın örnekler oldukları gözlemlenmiştir.

Rus ikona sanatı gelişimi içerisinde değerlendirildiği zaman katalogda tanıtımı yapılan ikonaların en erken XX. yüzyıla tarihlendirilmeleri mümkündür.

Tanıtımı yapılan objeler arasında ünik bir örnek olan 31 numaralı eser litürjik bir eser olup ökaristi ayinine katılamayacak durumda olan hasta ve benzeri kişiler için ayini yapmak üzere tasarlanmış, içerisine ekmeğin muhafaza edildiği bir kutu, kalis ve kaşık konulan 1855 tarihli bir kutudur. İçerisinde ayin eşyalarının yerleri bölümlenen bu kutular dıştan bir zincir geçirilerek boyundan asılabilmektedir. Bu tür eşyalar hem doğu Ortodoks hem de batı Katolik kiliselerinde görülmektedir (Krş. Foto. 6,7,8).

Kaynakça

Acara, Meryem (1997). Bizans Maden Sanatında Dini Törenler Sırasında Kullanılan (Litürjik) Eserler, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi ABD, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Kazhdan, Alexander P. (1991). The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 1,2,3, New York, Oxford.

Koch, Guntram (2007). Erken Hıristiyan Sanatı, İstanbul.

Küçük, A., Tümer G., Küçük M.A. (2011). Dinler Tarihi, Ankara.

Sözen, M.- Tanyeli, U. (2012). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul.

Şarlak, Evangelia Aleksandru (2001). Post-Bizans Dönemi İstanbul Kiliselerinde Duvardan Bağımsız İkonalar, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ABD (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Yandım, Sercan (2007). “The Russian-Orthodox Icon Painting and its Repercussions on the Russian Art of the 20th. Century”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S.24, Ankara, 271-282.

Yücel, Erdem (1993). “İkonalar” Mad., İstanbul Ansiklopedisi, C.4., İstanbul, 151.



Foto.1: İncil Kapağı Ön Yüzü



Çizim 1: İncil Kapağı Ön Yüzü



Foto.3: İncil Kapağı Arka Yüzü



Foto.4: İncil Kapağı Üzerindeki Yazılar



Foto.5: İncil Kapağı Ön Yüzü



Çizim 2: İncil Kapağı Ön Yüzü



Foto.6: İncil Kapağı Arka Yüzü



Foto.7: İncil Kapağı Üzerindeki Yazılar



Foto.8: İncil Kapağı Ön Yüzü



Çizim 3: İncil Kapağı Ön Yüzü



Foto.9: İncil Kapağı Arka Yüzü



Foto.10: İncil Kapağı Ön Yüzü



0 1 2 3 4 5 cm

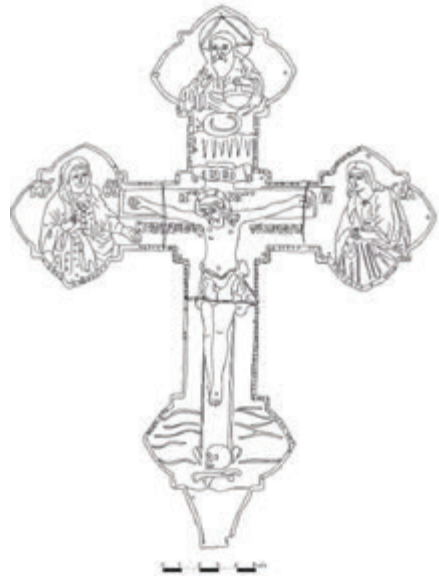
Çizim 4: İncil Kapağı Ön Yüzü



Foto.11: İncil Kapağı Arka Yüzü



Foto.12: Haç Ön Yüzü



Çizim 5: Haç Ön Yüzü



Foto. 13: Haç Arka Yüz

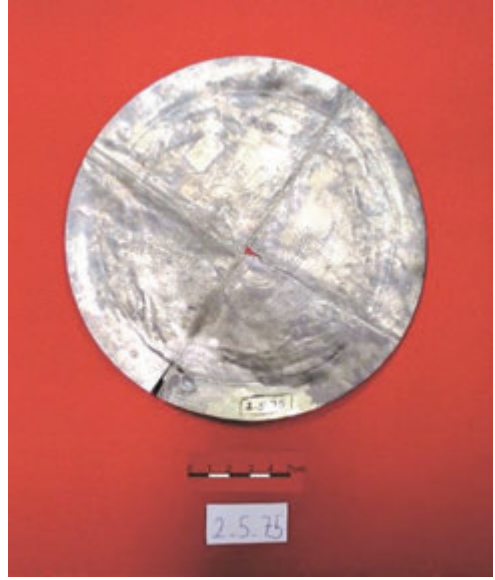
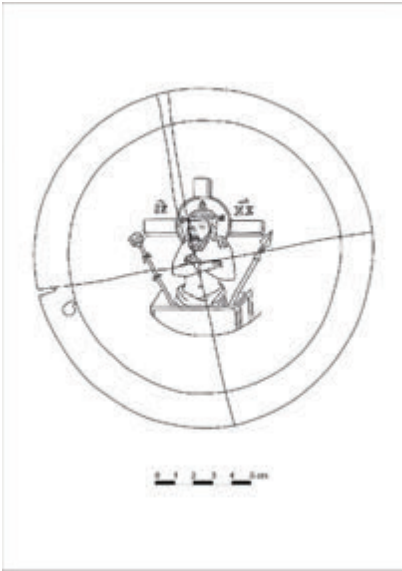


Foto.14: Paten Ön Yüzü



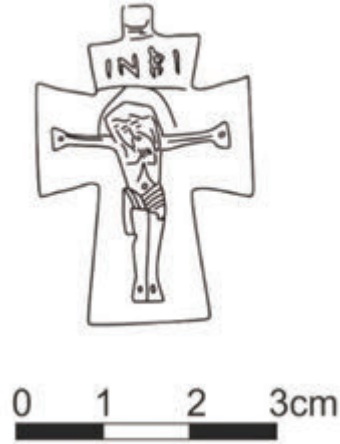
Çizim 6: Paten Ön Yüzü



Foto.15: Paten Arka Yüzü



Foto.16: Haç Formlu Kolye Ucu



Çizim 7: Haç Formlu Kolye Ucu



Foto. 17-18: Daire Formlu Kolye Ucu Ön ve Arka Yüzü



Çizim 8: Daire Formlu Kolye Ucu
Ön Yüzü



Çizim 9: Daire Formlu Kolye Ucu
Arka Yüzü



Foto. 19: Dörtgen Formlu Kolye Ucu



Çizim 10: Dörtgen Formlu Kolye Ucu

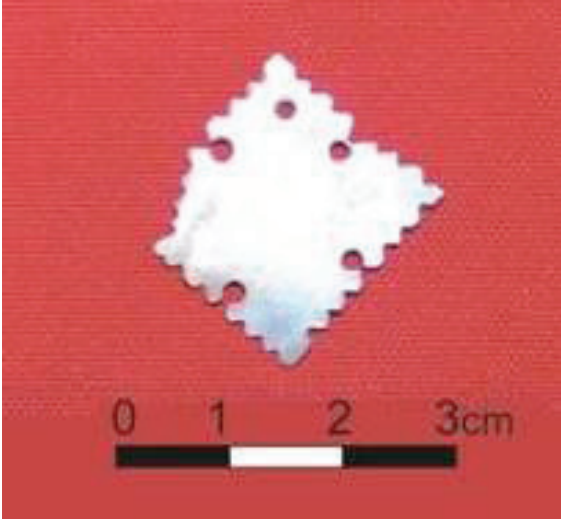


Foto. 20: Haç Formlu Kolye



Foto. 21: Haç Kolye



Foto. 22: Haç Kolye Ön Yüzü



Foto. 23: Haç Kolye Arka Yüzü



Foto. 24: Madalyon Ön Yüzü



Foto. 25: Madalyon Arka Yüzü



Foto. 26: İkona

Foto. 27: Dikdörtgen Formlu Kolye
Ön Yüzü



Foto. 28: İkona Ön Yüzü



Foto. 29: İkona Arka Yüzü



Foto. 30: İkona Ön Yüzü

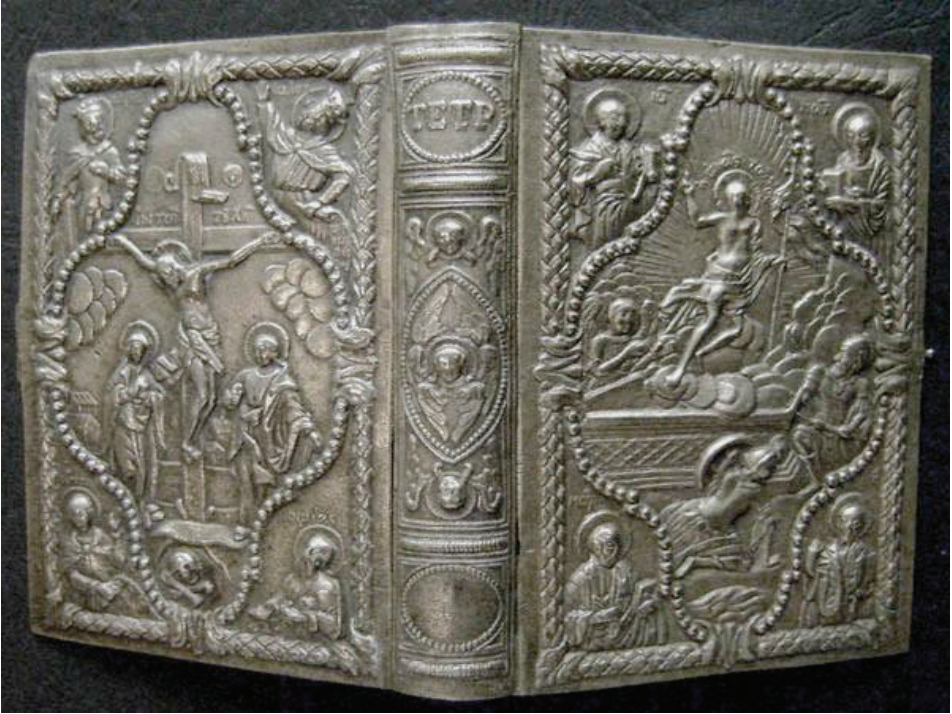


Foto.31: Komünyon Kutusu Parçaları



Foto. 32: Komünyon Kutusu Kapağı

Foto. 33: Komünyon Kutusu Damgaları



Krs. Foto. 1: 19.yy, Rumlara ait Gümüş İncil Kapağı
<http://www.iconastas.co.uk>



Krş.Foto.2: Kumluca (Sion) Hazinesi Pateni (www.pinterest.com)



Krş. Foto. 3: Çok Parçalı (Skladen) İkona Ön ve Arka Yüzü
(<http://www.russianstore.com>)



Krş. Foto. 4: Çok Parçalı (Skladen) İkona Ön ve Arka Yüzü
(<http://www.russianstore.com>)



Krş. Foto. 5: Çok Parçalı (Skladen) İkona Ön ve Arka Yüzü
(<http://www.russianstore.com>)



Krş. Foto. 6: Komünyon Kutusu Kapağı ve Damgaları(<http://www.russianstore.com>)



Krş. Foto. 7: Komünyon Kutusu ve Eşyaları (<http://www.russianstore.com>)



Krş. Foto. 8: Komünyon Kutusu Damgaları (<http://www.russianstore.com>)

**AYASOFYA I.MAHMUD KÜTÜPHANESİ VE GEÇİRDİĞİ
ONARIMLAR**

Selman CAN

Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Bölümü

selmcan@gmail.com

Esengül YILDIZ ALTUNBAŞ

Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

esengulyildiz@gmail.com

Öz

Sultan I.Mahmud tarafından yaptırılan eklentiler ile Ayasofya'yı bir külliyeye çevirmiştir. Dönemi içinde şadırvan, sıbyan mektebi, imarethane ile birlikte bir de kütüphane inşa ettirmiştir. Kütüphanenin vakfiyesine göre 1740 tarihinde inşası tamamlanmış; açılışı Sultan I.Mahmud'un katılımıyla aynı yılın nisan ayında yapılmıştır. Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi; mimarisi, kitap koleksiyonunun zenginliği ve geniş personel kadrosu ile önemli kütüphaneler arasındadır. Kütüphanede eğitimin düzenli hale getirilmiş, verilecek dersler vakfiyede belirlenmiş, öğrencilere ücret ödenmiştir

Kütüphane yapısı, Ayasofya'nın güney nefi üzerinde iki payanda arasına inşa edilmiştir. Mimari biçimlenme açısından diğer kütüphane yapılarından farklılık arz eder. Bir koridor üzerinde birbirine bağlanan giriş holü, okuma salonu, ışık taşılığı ve hazinesi-i kütüb bölümlerinden oluşmaktadır. Giriş holü ile okuma salonu Ayasofya iç mekân içinde, hazine-i kütüb bölümü ise dışında kalmaktadır. Farklı mimari tasarımı ile ünik bir eser olarak değerlendirilebilir. Mimari kurgusu ve kütüphaneciliğin, aynı zamanda eğitimin önemsendiği kütüphaneye ilişkin kısa bir tarihsel süreç ile ardından Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet döneminde geçirdiği onarımlardan bahsedilmiş, ardından kapsamlı bir biçimde İstanbul İl Özel İdaresi ve İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü kontrollüğünde, İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge

Laboratuvarları Müdürlüğü raporları doğrultusunda yapılan 2012-2014 yılı restorasyonu anlatılarak değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sultan I.Mahmud, Ayasofya, Ayasofya Kütüphanesi, I.Mahmud Kütüphanesi, Restorasyon.

Hagia Sophia Mahmud I Library and its Restorations

Abstract

Hagia Sophia had been transformed into Islamic-Ottoman social complex in the period of Sultan Mahmud I, after the construction of new buildings. Sultan Mahmud I had built a library in addition to a fountain (sadirvan), a primary school, and an almshouse. According to the endowment, the construction of the library had completed in 1740; the library was opened in April, the same year with the participation of Sultan Mahmud I. Hagia Sophia Mahmud I Library was one of the important libraries of its era including its architecture, large collection of books and large personnel strength. The reasons that make the Library developed and became an important institution are; large collection of books, the lectures will be brought into regular education personnel working with determination in the endowment and the payment of wages in case of student attendance.

Architecture of the Library; Library was built between two buttresses on the south nave of Hagia Sophia. This type of architecture differentiates Hagia Sophia Library from other libraries. The Library consists of entrance hall, reading hall, light stony ground and Hazine-i Kutub (place where the books were preserved) combining along a corridor. Entrance hall and reading hall with reticulate facade are located indoor; Hazine-i Kutub section is located outdoor of Hagia Sophia. Considering this different type of architectural design, the structure might be gradable as unique.

In this article, an assessment is done by explaining the restoration in 2012-2013 after the brief historical process of the Library with its significant architectural type. The subject restoration was done in accordance with the reports of Istanbul Restoration and Conservation Center Laboratories and controlled by Istanbul Special Provincial Directorate of Administration and Istanbul Directorate of Surveying and Monuments.

Keywords: Sultan Mahmud I, Hagia Sophia, Hagia Sophia Library, Sultan Mahmud I Library, Restoration

I. Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi Tarihçesi

Sultan I.Mahmud özellikle kütüphane yapı türüne önem vererek Osmanlı padişahları arasında en çok kütüphane yaptıran sultan olmuştur. Yirmi beş yıllık iktidarlığı süresince döneminde toplam on iki adet kütüphane yaptırmıştır. Kendi adına Ayasofya, Fatih ve Galatasaray I.Mahmud Kütüphanesi ile inşasını başlanan ancak ölümünden sonra tamamlanan Nuruosmaniye Kütüphanesi de dahil dört müstakil kütüphane kurmuş, Süleymaniye Camisi içindeki kütüphaneyi yeniden düzenletmiş, Revan Köşkü'nü kütüphaneye dönüştürmüştür (Şahin, 2009, s.113-118).

Sultan I.Mahmud, Ayasofya'da sıbyan mektebi, imaret binası ve şadırvanı yaptırarak yapıyı külliye dönüştürmüştür. Ayrıca, Ayasofya iç mekânda, güney nef üzerinde 1740 yılında bir de kütüphane inşa ettirmiştir. Mimarının kim olduğu kesin olarak bilinmemesine karşın h.1155/m.1742 tarihine kadar hassa baş mimarı olan Kayserili Hacı Mehmed Ağa'nın olduğu düşünülebilir. (Yetişkin Kubilay, 1998, s.153).

Kütüphanenin vakfisi 1152 şevvalinde (Ocak 1740) hazırlanmış ve kitapların bir kısmı aynı yılın şaban ayında temin edilmişse de açılış merasimi ancak 24 Muharrem 1153 /21 Nisan 1740 tarihinde yapılmıştır (Erünsal, 1988, s.88, Akgündüz, Öztürk, Baş, 2006, s.214). Sultan I.Mahmud'un da katıldığı açılış merasiminde Buhar-i Şerif hatmedilmiş, duası okunmuş, kütüphane müfessir ve muhaddisleri tarafından birer açılış dersi verilmiş, Ayasofya vaizinin vaazı ardından dua ile merasim son bulmuştur. Sultan I.Mahmud kütüphane görevlilerine hediyeler vermiştir. (Erünsal, 1988, s.88, Akgündüz, Öztürk, Baş, 2006, s.214). Şair Zeynî tarafından söylenmiş olan inşa kitabesi, hazine-i kütüb'e giriş kapısının iç tarafa bakan kemer aynasında, Sultan I.Mahmud'un tuğrasının üst tarafında yer almaktadır.

Görenler tarh-ı matbû'un didiler Zeyniyâ Tarih

Bu nev dârü'l-kütüp icâd-ı sultân-ı cihân-ârâ (1152/1740) (Ayvansarayı, 2001, 42)

Kütüphane açılışının ardından saray ve devlet görevlileri tarafından kitap bağışları olmuştur. Tarihçi Subhî'ye göre kütüphanenin kuruluşundaki kitap sayısı 4.000 adet olup, bu dönemine göre oldukça büyük bir rakamdır. Subhî,

ayrıca açılış öncesi hazırlıkları sırasında, kütüphanenin som suma yastıklarla döşendiğini ve her tarafa perdeler çekildiğinden bahsetmektedir. Toderini ise, yerlerin camilerdeki gibi döşendiğinden söz etmektedir (Yetişkin Kubilay, 1998, s.153).

Sultan I.Mahmud kütüphaneyi açılış sonrasında da ziyaretlerde bulunmuş, görevlilere hediyeler vermiştir. Kütüphane kataloğunun girişinde I.Mahmud tarafından kütüphanenin kurulmasına ilişkin bir giriş ve Haremeyn müfettişinin Anadolu ve Rumeli kazaskerlerinin tasdik ve mühürleri vardır (Erünsal, 1988, s.88). Açılış yalnızca devlet erkânı arasında önemsenmemiş, halk tarafından da benimsenmiştir. Kütüphaneye yapılan ek vakfiyelerle personel sayısı ve ücretler arttırılmıştır. Altı hafız-ı kütüb, bir mücellit, bir katib-i kütüb ve tatbiki-i kütüb ayrıca günlük beş akçeye çalışacak bir buhûri ile kullanacağı buhur için de beş akçe baha-yı buhur tayin edilmiştir.

Kütüphanelerde başlayan “Kütüphanede öğretim” bir süre sonra burada da başlamış, düzenli bir hale getirilmiş, dersiam, muhaddis ve şeyhü'l-kurranın öğrencilere vereceği dersler vakfiyede önceden düzenlenmiştir. Derslere devam eden öğrencilere ise vakfiyede ücret tayin edilmiş, ilm-i feraiz, hadis, ulûm-ı nafia, ilm-i kıraat dersleri okutulmuştur. Öğrenci sayısı II.Mahmud döneminde 30 olup, öğrenciler belli miktarda ücret almaya devam etmişlerdir (Erünsal, 1988, s.90). Kütüphaneye ait dördü el yazması bir basma beş tane kataloğu bulunmaktadır. (Eyice, 1991, s.215).

II. Mimari ve Süsleme

Kütüphane, Ayasofya iç mekanda güney nefte iki payanda arasına konumlandırılmıştır. Kütüphane küçük bir giriş, okuma odası, ışık taşılığı ve hazine-i kütüb ve bu birimleri birbirine bağlayan bir koridordan oluşmaktadır. Yapıyı, Ayasofya iç mekândan ayıran giriş cephesi boyunca devam eden altın yaldızlı pirinç şebekedir. (Plan 1)

Giriş Holü: Okuma odasının daha gerisinde olan giriş holü, enine dikdörtgen küçük bir mekân olup üstü aynalı tonozla örtülüdür. Aynalı tonoz dışta bir alem ile sonlanmakta, etrafında ise ince işçilikli ahşaptan bir bordür dönmektedir. Mekânın Ayasofya'ya bakan cephesi ve batı cephesinin bir kısmı pirinç şebekelidir (Foto 1). Şebekeler mukarnas başlıklı sütunlara birbirinden ayrılmış kemerli, barok bezemeli, altınla tombaklanmış⁴⁰ panolardan

⁴⁰ Özgününde tombaklı olan şebekeler restorasyonla altınla varaklanmış.

oluşmaktadır. Ana giriş kapısı iki bronz pano arasında iki kanatlı ve aynı sanatla işlenmiş pirinç şebekenin devamı niteliğindedir. Kapıda "Ya Fettah"⁴¹ yazılı iki tokmak bulunur. Giriş kapısının sağında okuma salonuna açılan kemerli kapı, karşısında koridora açılan mermer söveli Bizans dönemi kapısı yer almaktadır.



Plan 1: Ayasofya Kütüphanesi Kat Planı

⁴¹Ya Fettah; Allah'ın isimlerinden, kullarının her türlü güçlük ve sıkıntılarının açan, kolaylaştıran manasına gelmektedir.

Kapı üstünde mermer işlenmiş celis sülüs hatla yazılı “Kelime-i Şehadet” kitabe bulunmaktadır. Mekânın duvar yüzeyleri mermer kaplı olup, orijinal çini bordürler geçmektedir.



Foto. 1: Kütüphanenin Ayasofya İç Mekanında Kalan Giriş Cephesi.

Okuma Salonu; dikdörtgen planlı olup Ayasofya'nın güney nefi üzerinde konumlandırmıştır. Mekân pirinç şebekeli cephesi ile Ayasofya'nın ana mekânına bakmaktadır. Batılılaşmanın getirdiği yeni süsleme anlayışına uygun olarak barok tarzda bitkisel motifli kıvrımlarla bezeli pirinç dökme şebekeler, aralarında mukarnas başlıklı sütunlarla bölümlenmiş altı ayrı panodan oluşmaktadır. Her bir panonun kemer kayıtlarında kitabe bulunmaktadır. Şebekenin karşısında yer alan cephe Ayasofya'nın Bizans dönemi özgün duvar ve pencerelerinden oluşmaktadır.

Pencereler, okuma salonu ve kütüphane arasında kalan ışık taşılığına bakmaktadır. Pencere araları çini ile kaplanmış, pencere altında Bizans dönemi mermer kaplamaları olduğu gibi korunmuştur. Girişin karşısında kalan cephede yine Bizans dönemi mermer levhalar ile üstünde XVIII. yüzyıl çinileri görülmektedir. Duvarın merkezine somakiden I.Mahmud tuğrası yerleştirilmiştir. Tuğranın etrafında yeşil renkli çiniler ve ahşap çıtayla geçilerek bir pano oluşturulmuştur. Panonun üstünde iki ayrı çini kitabe yer almaktadır(Foto 2).

Giriş kapısının solunda fildişi ve sedef kakmalı kapaklı bir niş⁴² ve devamında mermer taklidi bir duvar yüzeyi vardır. Nişin gerisinde ise Ayasofya'nın sütunlarından biri yer almaktadır Döşemesi, özgün Ayasofya mermer zemininin üstüne ahşap karkas sistemi üstüne ahşap kaplamadır. Odanın üstü ahşap düz kaset tavanla örtülüdür. Odanın dışta üst örtüsü ise mahfil olarak kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Bu bölüm düz ahşap döşeme ile kaplanarak etrafı yüksek ahşap bir korkulukla dönmektedir. Bu bölüme okuma salonunun dışarı batı cephesinde bulunan küçük bir kapıdan ulaşılan merdivenle çıkılmaktadır. Kapının bulunduğu duvar yüzeyi boş bırakılmamış, belki de Ayasofya'nın mermer levhalarla kaplı yüzeyleriyle uyum sağlaması için mermer taklidi yapılmıştır.



Foto. 2: Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi Okuma Salonu.

Koridora geçiş Bizans dönemine ait mermer söveli, büyük bir ahşap kapı ile sağlanmaktadır. Koridor tonozla örtülü, "L" biçimindedir. Koridordan birkaç basamakla, okuma odası ve kütüphane mekânını birbirinden ayıran ışık taşığa ulaşılmaktadır. Taşığa çıkıldığında Ayasofya güney cephesi ile Osmanlı

⁴² Neriman Malkoç(1956) bu dolap içinde kitapların Dewy sistemine göre tasnif edilmiş fişlerini saklayan katalog çekmeceleri olduğundan bahsetmektedir.

döneminin kesme taş örgülü hazine-i kütüb yapısı görülmektedir. Bu taşlık bir dönem kütüphanenin kömür deposu olarak kullanılmıştır.(Koçu,1960, s.1483.) Koridorun sonunda sağ tarafta pencere açıklığı, sol tarafta ise hazine-i kütüb kısmına ait giriş kapsı mevcuttur. Koridor duvar yüzeyleri iri rozetler, çintemani, çin bulutu gibi soyut motifler ile şakayık ve kıvrık dallardan oluşan motifli çinilerle kaplanmıştır. Ayrıca koridorda yer alan bahar dalı kompozisyonlu XVI. yüzyıl pano döneminin en güzel örneklerindendir. Kütüphanede XVI., XVII., XVIII., ve XIX. yüzyıllara ait İznik, Kütahya, Tekfur Sarayı çinileri birlikte kullanılmıştır. Yıllar içinde yapılan onarımlar sırasında aralarına 16.yüzyıl taklidi Fransız fayansları da eklenmiştir (Foto 3).



Foto. 3: Okuma Odası İle Hazine-İ Kütüb Bölümünü Bağlayan Koridor.

Hazine-i kütüb bölümü kütüphanenin diğer bölümlerinden farklı olarak Ayasofya dışında iki payanda arasına kesme taştan inşa edilmiştir. Hazine-i kütüb bölümü; Ayasofya içinde yer alan diğer kütüphane birimleriyle bağlantısı bir koridor üzerinden sağlanmıştır. Hazine-i kütüb kısmına, üzerinde mermere işlenmiş celi sülüs "*besmele*" kitabesi bulunan bir kapıdan girilmektedir. İç kısımda ise I. Mahmud'un tuğrası ile üstünde ise on dört beyitlik Arapça inşa kitabesi bulunmaktadır. İnşa kitabesinde bir kartuşun içinde hattat imza satırı bulunmakta, hicri 1153/M.1740 tarihi buluna kitabede "İsmail" adı geçmektedir.

Demir kanatlı bir kapı ile girilen hazine-i kütüb bölümü, kubbeli bir kare mekân ile mermer sütun ve kemerlerle ayrılan dikdörtgen bir bölümden oluşmaktadır. Kare mekan sekizgen kasnağa oturan kubbe ile örtülüdür. Kasnakta mermer üzerine işlenmiş celi sülüs ile Fâtır Sûresi'nin 35/29-35. âyetleri yazılıdır. Kuşağın hattat imzası bulunmamakla birlikte, kaynaklarda I.Mahmud dönemi yapısı olan Ayasofya Şadırvanı celi sülüs yazılarının hattatı, Baltacızâde Mustafa Paşa olduğu kayıtlıdır (Eyice, 1991, s.214; Berk 2006, s.67). Bütün hazine-i kütübü dolaşan diğer bir kitabe kuşağı da kırmızı zemin üzerine paftalar halinde celi ta'lik yazı kuşağıdır.



Foto. 4: Hazine-İ Kütüb Bölümü Kubbe Örtüsü.

Kare mekânı örten kubbe alçı malakariler ile bezenmiştir. Kubbede, altı adet zarif alçı içlik pencere ile bulunmaktadır. Kubbenin kör cepheleri boş bırakılmamış sağır alçı içlik pencere yapılarak pencere düzeni devam ettirilmiştir. Kare mekânın ışık taşığına bakan cephesinde altlı-üstlü toplam altı pencere ile aydınlanmaktadır.(Foto 4)

Dikdörtgen bölüm, kare mekândan ikisi duvarda ikisi serbest olmak üzere, mukarnas başlıklı, zarif dört sütun ve bunlara oturan yuvarlak kemerlerle ayrılmıştır. Zemin bir basamak kadar yüksek tutulmuş ve üstü aynalı tonozla

örtülmüştür. Aynalı tonoz, kubbede olduğu gibi malakari bezemelidir. Bu bölüm padişah türbelerinin bulunduğu hazireye bakmaktadır. Cephede altlı-üstlü altı pencere ve yan cephede ise iki pencere ile aydınlanmaktadır.



Foto. 5: Hazine-İ Kütüb Bölümü ve Kitaplığın Görünüşü.

Hazine-i kütüb bölümünün pencere araları ve duvar yüzeylerinde nişler yer almaktadır. Bu nişlerden bir kısmı daha önceki restorasyonlar sırasında kapatılmış olup yapılan 2012-2014 yılı restorasyonunda yeniden açılmıştır. Ayrıca kapanarak niş olarak kullanılan bir pencere de bu uygulama sırasında özgün kullanımına dönüştürülmüştür. Mevcut nişlerin bazıları çini ile bezeli olup ahşap edirnekari bezeli, tel kafesli zarif kapaklarla korunmaktadır(Foto 5).

Kubbenin tam altına kitaplık yerleştirilmiştir. Kübik forma sahip kitaplık dönemin çizgisinde zarif bir işçilikle yapılmıştır. Kare taban üzerine oturan kitaplık, tabanın dört köşesine oturan, dört kare prizma biçimindedir. Üstte ise dört köşede de ahşap, tel kafesli sekizgen formlu kubbe ile örtülmüştür. Kubbeler altın varaklı alemlerle son bulmaktadır. Kitaplığın dıştan çepeçevre dolaşan lento üzerinde ve içte kâğıt üzerinde bulunan yazı yer almaktadır. Dışta dolaşan yazı kırmızı zemin üzerine altınla yazılmıştır. Kitaplığın menteşeleri, ters lale

biçimindeki tutamakları ile anahtarlıkları pirinçten olup zarif bir işçilikle işlenmiştir.

Hazine-i kütüb bölümünün tüm duvar yüzeyi ile pencere ve niş içleri çinilerle kaplanmıştır. Bu bölümdeki çiniler XVI. yüzyıl İznik çinileri olup yapılan onarımlar sırasında aralarına Fransız fayansları takılmıştır.

III. Kütüphanenin Yüzyıllar İçinde Geçirdiği Onarımlar

Osmanlı Dönemi Onarımları

Kütüphane, 1777 yılında imaret ile birlikte onarım görmüş ve 4920 kuruşluk bir harcama yapılmıştır. Sultan II.Abdülhamid döneminde kütüphane ile II.Selim ve III.Murad Türbe yapılarının çinileri ve tamiratına ilişkin 1883 yılında sadrazam tarafından hazırlanan ve padişaha sunulan dilekçede 104.143 kuruşluk yekun tutan harcamanın, Suphi Paşa tarafından tavsiye edilen ve muhtemelen Fransız mimar Mösyö Derüni tarafından yaptırılacak onarımın 1883 yılı bütçesinden karşılanacağı belirtilmiştir. Mösyö Deruni tarafından kütüphanenin çinileri ve dolapları tamir edilmiş, yenilenmiştir. Onarımına ek olarak 1884 Nisan ayında 1261 kuruşluk harcama yapılmıştır. Türbeler, kütüphane ve diğer bazı mahallerin tamiratı gerekmiş; 1896 yılında emanet yöntemi ile 36224 kuruş harcanarak yapılmıştır. Kütüphanenin 1906 yılında da önemli onarımlar geçirdiği kaynaklarda geçmekle birlikte detay bulunmamaktadır. (Diker, 2010, s.64,90,101; Yetişkin Kubilay, 1998, s.159-160; Eyice, 1991, s.214).

Cumhuriyet Dönemi Onarımları

Osmanlı dönemi sonrası Cumhuriyet döneminde Ayasofya'nın müzeleştirilmesi sürecinde kütüphane kendi vasıflarını koruyarak Maarif Vekâleti İdaresi'ne bağlanmıştır. Kütüphane 1959-60 yılları arasında Kütüphaneler Genel Müdürlüğü'nün emriyle onarım görmüş, okuma odasının sedirleri kaldırılmış, yerler parke döşenmiştir. Maarif Vekâleti'nce dönemin Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kuruluna iletilen raporda kitaplığın kurtlandığı ve kitaplara zarar verdiği bu nedenle kaldırılması gerektiği ve yerine yeni bir raf sistemi yapılması talep edilmiş, kurul tarafından talep edilen öneriyi reddederek sert bir dille eleştirilmiştir. Kitaplığın yapının bir parçası olduğu ve yerinde korunarak müdahale edilmesi gerektiğine karar verilmiştir. Aynı öneri ikinci defa gelmiş ve kurul tekrar ilk kararın geçerliliğini vurgulamıştır Kütüphanenin kitaplarının bir bölümü 1916 yılında Türk İslam Eserleri Müzesine götürülmüş, fihriste göre kalan 5086 cilt kitap kütüphanenin kapatılması ile 1968 yılında Süleymaniye

Kütüphanesi'ne taşınmıştır(Diker, 2010, s.130; Yetişkin Kubilay, 1998, s.159-160; Eyice, 1991, s.214).

TAÇ Vakfı 1981 yılında ayrılan bir ödenekle, kapsamlı onarımla yapıya müdahale etmiştir. Hüsrev Tayla yapılan restorasyonun detaylarını TAÇ dergisinde kaleme aldığı makalesinde anlatmıştır. Restorasyon kapsamında okuma salonu, koridor ve hazine-i kütüb bölümünün duvarlarında bulunan ve uzun süre kubbe kurşunlarından içeri sızan suların etkisi ile kabaran çiniler ele alınmış konservasyonu yapılarak sağlamaştırıldığı, kabaran sıvaların raspa edilerek yeniden yapıldığı, giriş tonozu ve okuma salonu tavanları üstündeki orijinal olmayan siyah renkte boyanın raspalanarak orijinal renklere ulaşıldığı ve ihyasının yapılarak sergilendiğinden bahsetmektedir. Hazine-i kütüb bölümündeki kubbe ve tonozda yapılan araştırma raspasında veriye ulaşamadığı, ahşap pencere doğramaları elden geçirilerek onarıldığını yazmıştır. Hazine-i kütüb kısmındaki kitaplık dolabı ile ilgili olarak rölövesinin alındığı, kitaplığın numaralandırılarak söküldüğü, bu söküm çalışmaları sırasında dolabın bazı kayıtlarında menteşe izlerine rastlandığını anlatmıştır. Bu doğrultuda daha titiz bir inceleme yapılarak dolabın daha önceki bir onarım sırasında sökülerek şeklinin değiştirildiği tespitinin yapıldığını vurgulamıştır. Kitaplık üzerinde yapılan çalışmalarda kitaplığın bazı kısımlarında özgün olmayan ağaç parçalarının kullanıldığı; sonuç olarak kitaplığın mevcut şekli ile U planlı olmayıp kare tabanın dört köşesine oturan kare prizma olduğu kanaatine varıldığını ifade etmiştir. Kitaplığın önce böceklenmeye karşı ilaçlandığı; ardından tespit edilen biçimde birleştirildiğini anlatmıştır. (Tayla,1986, s.13-16) (Plan 2)

Yukarıda bahsi geçen Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yapılan restorasyonların boyutu bilgi ve belgenin az olması sebebiyle tam olarak bilinmemektedir. Ayrıca görsel malzemenin azlığı nedeniyle de yapıda bir karşılaştırma yapılamamaktadır. Tespit edilen fotoğraflardan biri Sebah&Joallier'e ait Ayasofya kapısından çekmiş olduğu fotoğraftır. Geride görülen kütüphanenin parlayan şebekeleri ve giriş holünün tonozu görülmektedir (Foto6a - Foto 6b detay). Kütüphaneye ilişkin bir diğer görsel belge Gurllit'e aittir. Resmedilen güney cephesinin sütunlarının gerisinde siluet halinde kütüphane görülmektedir(Foto7). Bir diğer görsel ise 1920"li yıllara tarihlenen ait fotoğraftır(Foto8). Fotoğrafta kütüphanenin bulunduğu nef doğu yönünden çekilmiş olup okuma salonu şebekeleri görülmektedir(Ousterhout, Başgelen,2005,s.53). Bilgi, belge ve raporlama ile yürütülen, yapıyı bütüncül

olarak ele alan ve bilinen en kapsamlı onarım 2012 yılında başlayarak 2014 yılında tamamlanmış olan restorasyondur.

Söz konusu restorasyonda uygulamalar ilk olarak okuma odasında araştırma raspaları yapılarak başlanmıştır. Ahşap yüzeylerin üzerinde değişik dönemlere ait macun ve boya tabakasına rastlanmıştır. Tavan yüzeyinde genel olarak en üstünde Tayla'nın bahsettiği 1981 yılı onarımlarında kullanılan ya da öyle olduğu varsayılan boyalar bulunmuştur. Tavan yüzeyinde yer alan zemin, çita ve bordürler üzerinde yapılan raspalar sonucunda mevcut boyanın altın tek boya katmanına rastlanmış; mevcut renklerin daha açık tonları tespit edilmiştir. Özgün boya katmanının altında ise Osmanlı döneminde kullanılan beziryağı ve üstübeç içeren bir macun kullanıldığı gözlenmiştir. Tavanda farklı olarak bordürde geçen sarı rengin altında motifler ile tavanın bazı kısımlarında yapılan boya raspalarında zarar görmüş koyu yeşil bir zemine de rastlanmıştır. Söz konusu tavanın öncelikle hasarlı olan ahşap tavan kaplamaları onarılmış, kurtarılamayacak gibi olanlar ise yenilenmiştir. Ahşaplardaki tamirat işlemi ardından boya ihyalarına geçilmiş, boya katmanları aynı renkte tümlenmiş, boya olmayan yüzeyler boyanmıştır(Foto: 9-10-11).

Okuma odasındaki bir diğer uygulama pirinç şebekelerin üzerinde yapılan araştırma ve konservasyon işlemidir. Barok tarzı şebekeler klasik yapı detaylarına sahip kütüphane yapısının önemli özelliklerinden biridir. Uygulamaya ilk olarak şebekeleri okuma odası içinden kapatan ve muhdes olduğu anlaşılan ahşap pervazlı sabit pencereler yerlerinden sökülmüştür. Daha önceki restorasyonlar sırasında boyanan şebekeler üzerinde araştırma raspa yapılmış; iki önemli sonuç elde edilmiştir. İlk olarak özgün katmana ulaşılarak altın yüzey bulunmuş; ardından yapılan analiz ile de şebekenin altınla varaklanmadığı, altınla tombaklandığı⁴³ anlaşılmıştır. İkinci olarak şebeke kayıtlarında kitabe olduğu belirlenmiştir. Yüzeyinde yapılan raspa denemelerinde sonra, raspa uygulamasının tombağa vereceği zarar düşünülerek konservasyonu yapılan şebeke sülyenlenerek altınla varaklanmıştır(Foto 12-13). Kitabeli yüzeylerde ise raspa itinalı biçimde yapılarak tombak açığa çıkarılmış,

⁴³ Tombak; bakır ve bakır alaşım malzemenin "altın-cıva" amalgamı yardımıyla yaldızlanmasına tombaklama, bu tarz eserlere tombak denmektedir. XVIII. yüzyılda ekonomik nedenlerle altın ve gümüş eserlerin yapımının azalması, sebebiyle yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Genelde küçük taşınabilir eşyalarda uygulanan bu teknik bu kadar büyük ölçek eserlerin üzerinde uygulanması nadir olarak görülmektedir.

yazılar sürme altınla tamamlanmıştır. Kitabenin estampağı alınmış ve okutulmuştur⁴⁴ (Çizim 1-2-3-4-5).



Çizim 1) el-Muukit, el-Hasib, el-Celil, el-Kerim, el-Rakib, el-Mucib, el-Vasi, el-Hakim, el-Vedüd el-Mecid yazmaktadır.



Çizim 2) el-Adl, el-Lâtîf, el-Habîr, el-Halîm, el-Azîm, el-Gafûr, eş-Şekûr, el-Aliyy, el-Kebîr,



Çizim 3) el-Fettâh, el-Alîm, el-Kâbîd, el-Bâsîr, el-Hâfid, er-Râfi, el-Muiz, el-Müzill, es-Semi', el-Basîr, el-Hakem,



Çizim 4) el-Müheymîn, el-Azîz, el-Cebbâr, el-Mütekebbir, el-Hâlık, el-Bâri', el-Musavvir, el-Gaffâr, el-Kahhâr, el-Vehhâb, er-Rezzâk,

⁴⁴Kitabeler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Öğretim Üyesi Ali Rıza Özcan tarafından okunmuştur.



Çizim 5) Bismillahirrahmanirrahim Hüvallahülezi La İlahe İlla Hü er-Rahmân, er-Rahîm, el-Melik, el-Kuddûs, es-Selâm, el-Mü'min,

Odanın giriş kapısı yanında kötü işçilikle imal edilmiş muhdes ahşap dolap ile duvar kaplamalar sökülerek özgün duvar yüzeyler açılmıştır. Giriş kapısı ve nişin yanında yer alan duvar yüzeyinde hasar görmüş mermer taklidi tespit edilmiştir. Bu yüzeyler sağlamlaştırılmış, mermer taklidinin tümlmeleri yapılmıştır. Nişin içinde özensiz konmuş ahşap kaplamalar çıkarılmış, içindeki sıva onarılmıştır. Söz konusu ahşap kaplamalarının sökülmesi ardından nişin gerisinde devam eden Ayasofya'ya ait mermer sütunda mekân içinde açığa çıkarılmıştır (Foto 14-15).

Döşeme üzerinde bulunan muhdes balıksırtı parke sökülmüş, eninde değişik boylarda ahşap alaturka döşeme tahtalarına ulaşılmıştır. Bu kaplamalar Ayasofya özgün mermer döşemeleri üzerinde oluşturulan karkas sisteminin üzerine oturmaktadır. Söz konusu ahşaplar iyileştirilerek bakımı yapılmış, tamiratları tamamlanarak montajı yapılmıştır.

Okuma odasının üst örtüsü olan ahşap kaplamaların bakımı yapılmıştır. Kötü durumda olanlar yerinden alınarak sağlamlaştırılmış ve tekrar yerine takılmıştır. Korkuluklar temizlenmiş, bakım ve onarımları yapılmıştır (Foto 16-17).

Giriş holü ahşap aynalı tonozunda da okuma salonu tavanında yapılan uygulama yöntemi ile hareket edilmiştir. Tavanda raspa yapılarak özgün renklere ulaşılmış, özgün renkler açılmış ve tümlleme yapılmıştır. Son olarak çıta üzeri altınla varaklanmıştır. Bu bölümde bulunan mermer üzeri kitabede de zeminde renk araştırılmış, zemin boyanarak altınla varaklanmıştır. Giriş holünde yer alan şebeke ve giriş kapsı okuma salonundaki şebekeler ile birlikte ele alınarak aynı yöntem uygulanmıştır. Duvar yüzeyindeki mermer kaplamalar ile Bizans kapsısı mermer sövesinin temizlenmiştir. Ahşap kapıda yapılan araştırma ile özgün renklere ulaşılmış, itinalı raspayla kapı özgün rengine getirilmiştir. Giriş holün üst örtüsü kötü durumda olduğu için sıvası yerinden alınarak ahşap kaburgalı

sistem temizlenerek kireç katkılı harçla sıvası yapılmıştır⁴⁵. Mevcut rengin uygulamasına karar verilmiştir.

Koridorda nemin yarattığı etkiyle tonoz sıvasında bozulmalara neden olmuş sıvaları bir kısmı kabarmış bir kısmı ise dökülmüştür. Sıvanın sağlamlaştırılmayacak kadar kötü durumda olanları temizlenmiş, enjeksiyonla yerinde kalabilecek yüzeyler sağlamlaştırılmıştır. Kayıp olan sıva yüzeylerindeki tuğla derz dolguları temizlenerek yeniden yapılmış; ardından horasan harcı ile tonoz tamamlanmıştır. Renk araştırmalarında mevcut beyaz renk dışında renk tespit edilememiş, aynı renk ile boyanmıştır. Tonozun yan duvarlarında ise alçı sıva yer almaktadır. Eksik kalan kısımlar tamamlanmış, tonozda olduğu gibi araştırmalar neticesinde mevcut boya rengi ile uygulama sonlanmıştır. Koridor duvarlarında bulunan niş ve pencere doğramaları elden geçirilmiş, eksikleri tamamlanmış, cilalanarak ve camları yenilenerek yerlerine takılmıştır. Aynı şekilde ışık taşılığına açılan kapıda temizlenmiş, onarılmış ve yerine takılmıştır. Koridorda pencere yönünde çimento kapatılan iki niş tekrar açılmış, hazine-i kütüb kısmına açılan kapı temizlenmiş, üstündeki kitabe ve etrafında dönen bordür ve üstündeki tepelik temizlenerek altınla varaklanmıştır(Foto 18-19).

Hazine-i kütüb kubbesinde kasnağında yer alan lamaların bir kısmının paslandığı ve mukavemetini kaybederek kırıldığı görülmüştür. Bu kısımlar askıya alınarak paslanmaz çelik kenetler ile takviye yapılarak statik açıdan güçlendirilmiştir (Plan 3). Dış cephede de kurşunların değişimi sırasında kubbe ve tonoz eteğinde hatıl boşlukları ile küçük bir ahşap parçası tespit edilmiştir. Hatıl boşluklarına ahşap hatıllar yerleştirilmiş ve birbirine bağlanmıştır. Ardından kubbe ve tonoz sıvanarak kurşunla örtülmüştür.

Hazine-i kütüb iç mekânında kubbe ve tonoz üzerinde araştırma rasparları yapılmış ancak farklı bir renk uygulanmadığı görülmüştür. Kubbede bulunan alçı içlik pencerelerin kötü durumda olanları yerlerinden alınarak sağlamlaştırılmış, yerine takılmıştır. Bütün alçı içlik pencere fugaları tespit edildiği biçimiyle sülyen ile renklendirilmiştir. (Foto20-21) Tonoz üzerinde alçı bezemelerin bir kısmı dökülmüş, bazı bölümleri kabarmıştır. Onarımla kurtarılabilen kısımlar konservasyonla yerine sabitlenmiş. dökülen bölümlerde sağlam yüzeyden motif kalıpları alınarak yeniden imalatı yapılmış ve yerine takılmıştır(Foto 22-23).

⁴⁵ Sebah&Joailier'e (Foto 1a ve Foto 1b) ait fotoğrafta tonoz açık renkte görülmekle birlikte ancak fotoğraftan tam olarak rengi tespiti edilemediğinden ve yanıtıcı olma riskinden dolayı mevcut renk olan yeşilde karar kılınmıştır.

Kubbe kasnağı üzerinde bulunan mermer kitabe temizlenerek altınla varaklanmış, altında ve üstünde yer alan alçı motifler üzerinde tespit edilen kırmızı rengin ihyası yapılmıştır. Mekan içinde bulunan bütün kitabeler ile I.Mahmud tuğrasının yüzey iyileştirilmesi ve renklendirilmesi yapılmış; ardından altınla varaklanmış(Foto 24-25).

Hazine-i kütüb bölümünde ve diğer birimlerde yer alan bütün metal elemanlar kimyasal ve mekanik yöntemlerle korozyonlarından arındırılmıştır. Altın olduğu tespit edilen sütunlara ait alt ve üst bilezikler ile gergi demirleri altınla varaklanmış(Foto 26-27).

Hazine-i kütübe bir diğer uygulama kubbenin altına yerleştirilmiş kitaplık konservasyonudur. Kitaplık sökülmeden bulunduğu yerde bakım ve onarımı gerçekleştirilmiştir. Uygulamadan önce yapıda bulunan diğer ahşap eserleri ve elemanları da kapsayacak şekilde kütüphane sarılarak böceklenmeye karşı fumigasyonu yapılmıştır. Ahşap kitaplık 1981 yılı onarımında sökülerek kapsamlı bir müdahale görmüştür. Bu uygulama kapsamında bakım ve onarım gerektiren kısımlar tespit edilmiş, lokal müdahaleler yapılmıştır. Kapaklarda açma kapama problemi olanlar tezgâha yatırılarak işlevsel hale getirilmiş, eksik parçalar tümlenmiştir. Aynı nitelikteki niş kapakları da uygulamaya dahil edilerek onarımları yapılmıştır. Kapaklarda yer alan tel kafesler kimyasal temizlik yapılmış, kopan ya da kırılan kısımları yeniden örülmüştür. Kitaplık karkas sistemi, rafları ve dört adet kubbesi temizlenerek gomalak ile cilalanmıştır. Onarımı tamamlanan kitaplığın üzerinde yer alan gümüş ve alemlerde yer alan altın varak ihyası yapılmıştır. Kitaplığın dış cephesinde, alın tahtası üzerinde celi ta'lik hat yer almakta olup bazı kısımlarında eksik ve bazı panolarda tamamen yok olduğu belirlenmiştir. Mevcut yazıların kalıpları alınarak, hattat yardımı ile eksik ve okunmayan kısımları tamamlanmış, ardından kitaplıkta buldukları yerlere altınla yazılmış, zemin renginin ve desenlerin ihyası yapılmıştır(Foto 28-29).

Kitaplığın içe bakan kısımlarında kağıt üstüne altınla yazılmış yazılar yer almaktadır. İlk olarak temizliği yapılan kâğıtların yırtık kısımları sağlamaştırılmış, uygun malzeme ile tümlenmiştir. Üzerinde hiç kâğıt kalıntısı kalmamış alanlarda, etrafındaki kâğıt rengine uygun, akrilik boya ile renklendirilmiş. Yazılar altın yaldızla tamamlanmıştır(Foto 30-31).

Hazine-i kütüb duvar yüzeylerinde yapılan araştırmaları sırasında çimento örgüye rastlanmış, çimento alındıktan sonra kapatıldığı tespit edilen beş adet niş tekrar açılmıştır. Bu kısımlar sıvanmış ve boyanmıştır(Plan 4).

Dış cephede ışık taşılığına bakan cephe ve hazireye bakan cephe duvarları temizlenmiş; hasar görmüş dışlık pencereler yeniden imal edilmiştir. Işık taşılığının zemin taşlarının bakımı yapılmış, cephe çiçeklenmelerden arındırılmıştır.

Kütüphanenin iç mekanda en önemli dekoratif unsuru çinilerdir. Yapı içinde kullanılan çiniler arasında XVI., XVII., XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait İznik, Kütahya, Tekfur Sarayı gibi farklı teknik ve üslupta çiniler yer almaktadır. Ancak 16.yüzyıl İznik çinilerinin desenlerini oluşturan çoğu pano orijinal olmayıp Fransız fayansıdır⁴⁶. Sultan II.Abdülhamid döneminde Albert Sorlin Dorigny adlı Fransız dış doktoru, II.Selim Türbesi'nde çini onarımı yapmış; Sevres'de orijinal çini panonun taklidi yapılarak türbeye getirilmiş; türbenin orijinal çini panosu yerinden sökülerek götürülmüştür. Orijinal çini ise Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. (Diker,2010,s.60) Kütüphanede 2013 yılı restorasyonu sırasında tespit edilen ve 16.yüzyıl İznik çinileri yerine takılan Fransız Choisleroi Seine atölyesinin ismi basılı imitasyon fayansları da muhtemelen bu dönemde takılmış, orijinal çiniler ise götürülmüş olmalıdır⁴⁷.

Bütün kütüphane içinde çini uygulaması söz konusudur. İlk olarak uygulama başlamadan önce yerinde çini rölöveleri alınmış, proje üstüne bozulmalar işlenmiş, lejantlarla belirtilmiş, çiniler numaralandırılarak envanterleri çıkarılmış, desen tespiti yapılarak teknik çizimle ve renklendirme ile belgelendirilmiştir. Projeye, önceki onarımlar sırasına yerlerinden alınan çiniler ve orijinal çini yerine takılan imitasyon çini ve fayanslar tespit edilerek işlenmiştir. Uygulama safhasında ise, çini yüzeyleri saf su ve alkol ile hazırlanan kimyasal kullanılarak kâğıt hamuru ve pamukla temizlenmiştir. Çini sırlarında sağlamaştırma yapılmış, düşmek üzere olan çiniler ise yerlerinden itinalı bir şekilde alınarak koruma onarımı yapılmıştır. Yerlerinden alınan çinilerin temizliği ve sırlarında sağlamaştırma işlemi yapıp, kırık parçaları ise geri dönüşümlü malzemeler ile yapıştirılarak takılmaya hazır hale getirilmiştir. Çini derzlerinin ve eksik parçaların bozuk harç kalıntıları itinalı olarak temizlenmiş, özgün harçla tamamlanmıştır. Arkalarında boşluk olan çini karoların arkasına kireç içerikli harçla enjeksiyon yapılarak sağlamaştırılmıştır. Çinilerin takılacağı

⁴⁶ Sahte olan çiniler yapılan 2012-2013 yılı restorasyonu sırasında tespitleri yapılarak envanteri çıkarılmıştır.

⁴⁷ Onarımlar sırasında İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Müdürlüğü, Md. Yrd. Çini Uzmanı Sayın Şenay Onuk'un hazırlamış olduğu raporda da çinilerin orijinalleri ile bu dönemde değiştirilmiş olabileceğini ifade etmekte; restorasyonlar sırasında yerinden alınan bazı fayansların arkasındaki mühürler bu kanyı desteklemektedir.

duvar yüzeyi uygun hale getirilmiş, kireç içerikli harçla duvar sıvanarak düzeltme işlemi yapılmıştır. Yerine takılacak çiniler envanter paftasına göre yerlerine takılmış ve kuruduktan sonra kireç harçlı derz dolgusu yapılarak tamamlanmıştır. Son olarak tümlenen eksik kısımların desen ve renklendirme çalışmaları yapılmıştır(Foto.32-33,34-35,36-37/Çizim-6).

Ayrıca hazine-i kütüb kısmında tonoz ve kubbeye asılı duran özgün askı topları, çift vav harfî gibi küçük eserlerin konservasyonu yapılarak yerlerine takılmıştır. Ayasofya'da bulunan veya farklı yapılardan kütüphaneye getirilmiş altı adet rahle, bir tilavet rahlesi, iki muhafaza, bir sehpa ile bir kaide ile okuma odasının niş kapağının konservasyonları ile iki adet saatin tamirati yapılmıştır.

Yukarıda anlatılan bütün restorasyon sürecinden sonra yapının okuma odası zemini hasırla kaplanmış, el dokuması halı ve minderler yaptırılarak konservasyonu tamamlanan rahleler ve saatleri ile okuma odası ve kütüphane yapısı kullanıma hazır hale getirilmiştir. (Foto 38-39, 40-41)

IV.Değerlendirme

Kütüphane yapıları, Osmanlı mimarisi içinde yeni bir yapı türü olarak en parlak dönemini XVIII. yüzyılda yaşamıştır. Öyle ki, külliyeler içinde medrese yerine yaptırıldığı⁴⁸ ve herhangi bir medreseye bağlı olmadan, bağımsız olarak inşa edilerek ilk örneklerinin bu dönemde verildiğini söylemek mümkündür⁴⁹ (Şahin, 2009, s.113-117).

Kütüphaneler plan olarak "hazine-i kütüb", "hazine-i kütüb ile okuma odası" ve "kitap deposu ile okuma odasından" oluşmaktadır. Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi, plan kurgusu hazine-i kütüb ve okuma odasının bulunduğu ve bu birimlerin bir hol ile birbirine bağlandığı plan tipine örnektir. Şehit Ali Paşa Kütüphanesi ve Aşir Efendi Kütüphanesi de benzer plan kurgusuna sahiptir.

Kütüphaneler genelde, III.Ahmed Kütüphanesi, Ragıp Paşa Kütüphanesi, Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi, Şehit Ali Paşa Kütüphanesi ve Aşir Efendi Kütüphanesi'nde olduğu gibi bir bodrum kat ya da zemin kat üzerinde yerden

⁴⁸Bunun ilk örneği Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi olup 1734 yılında inşa edilmiştir. Atıf Efendi Kütüphanesi de, vakfiyesine göre "talebe-i ulûmun ifade ve istifadesi mülâhazasıyle" açılmıştır(Şahin, 2009, s.117).

⁴⁹Köprülü Kütüphanesi bağımsız kütüphane olarak sayılmaktadır. Ancak yapı aslında bir külliye parçası olarak düşünülmüş, Köprülü Mehmet Paşa 1661 tarihinde ölümü ile, külliye yalnızca medrese, hamam ve türbe bölümü bitirilebilmişti. Şehit Ali Paşa Kütüphanesi bağımsız kütüphaneye örnektir(Şahin, 2009, s.115).

yükselti olarak yapılmış, böylece kitapların nemden korunması sağlanmıştır. Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi'nde ise durum farklıdır. Mevcut bir yapının içinde konumlandırıldığından direkt mevcut zemin üzerine inşa edilmiştir. Bağımsız kurgulanan ancak bir yapı ile ilişkili olarak tasarlanan yapının girişi Ayasofya içinden olup bu özelliği ile Hacı Beşir Ağa Kütüphanesi ile benzer göstermektedir.

Kütüphanene plan kurgusu ile diğer kütüphanelerle benzerlik göstermiş olsa da iki payanda arasına yerleştirilmesi ve birimlerinin bir bölümünün mekan içinde, bir kısmının ise dışarıda olması ile farklılık arz etmektedir. Bu açıdan bakıldığında bir yapı içinde, ayrı bir yapı olarak kurgulanmış başarılı ünik bir örnektir. Ayasofya'ya bakan cephesindeki altınla tombaklanmış şebekeli cephesi ile Ayasofya içindeki altın mozaikleri arasında uyum, şeffaflığıyla da iki mekân arasında yumuşak bir geçiş sağlamaktadır. Ayrıca şebekede olduğu gibi süsleme detaylarında görülen batı etkili tasarımlar ile klasik Osmanlı mimarisi ve süsleme detaylarının bir arada kullanılması da Lale Devri ile başlayan batılılaşma sürecinin sürdürüldüğüne işaret etmektedir. Sultan'ın yaptırdığı Nuruosmaniye Kütüphanesi'nde batı etkisi yalnızca süslemeye değil mimari kurgusuna da yansımış, çok kenarlı poligonal planıyla barok üslubun en özgün örneklerinden biri olmuştur. İç mekanda kullanılan ve birbirinden farklı yüzyıllara ait çini ile panoları yüzyıllar içinde farklılaşan çini desenlerini ve renklerini okumak mümkündür. Ayrıca hazine-i kütüb içindeki kitaplık Ragıp Paşa Kütüphanesi, Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi'nde yer alan dolaplar gibi özellikli olup taşınabilir nadir eserlerden biridir.

Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yapılan onarımlar yapıyı özellikleri ile bugüne taşımakta önemli olmuştur. Ancak 1981 yılı onarımını saymazsak yapılan onarımlar ile ilgili detayları fazla bilinmemek müdahaleler ölçülememektedir. Bu açıdan denilebilir ki yapılan 2012-2013 yılı restorasyonu bilinen en kapsamlı onarımdır. Ayrıca uygulama sırasında kütüphanenin büyük ölçüde özgün detaylarına sadık kalınarak ve minimum yeni malzeme ile müdahale edilmeye çalışılmış olmasıyla da koruyucu bir anlayışla yapıldığını göstermektedir. Korumacı bir anlayışla ele alınan restorasyonda bütün uygulamalar malzeme analizlerinin ve uygulama raporlarının sonuçlarına göre itinayla çalışılmış, şebekede olduğu gibi özgün detay ve malzemeye zarar verebilecek uygulamalardan kaçınılmıştır. Restorasyonda yapı geleneğinin özgün kimliğine en yakın hali ile bundan sonra da varlığını sürdürmesi amaçlanmış; maksimum özen gösterilmiştir.

Restorasyonu tamamlanan bu tarz özgün yapıların en büyük talihsizliği ise belki de günlük yaşamdan soyutlanarak bir biblo gibi kenara kaldırılması ve uzaktan sevilmesidir. Yapıların içinde yaşadığımız kadar yaşatabiliriz. Söz konusu yapı bugün müzenin parçası olmakla birlikte maalesef henüz müze ziyaretçilerine açık değildir. Ayrıca yapının kütüphane kimliği, kitaplarından yoksun kalmış olsa da, içindeki kitaplığı ve yapı sistemi ile ayakta durmaktadır. Sonuç olarak yapılan restorasyon sonrasında kütüphanenin yeniden işlevsel hale getirilmesi, ziyaretçilere açılması ve düzenlenecek çeşitli okuma etkinlikleri ile geçmişe göz kırpmak yerinde olacaktır.

Kaynakça

Akar, A. (1971) *Ayasofya'da Bulunan Türk Eserleri ve Süslemelerine Dair Araştırma*, Vakıflar Dergisi, S.9,Ankara, s.277-290.

Ayvansarayı, (2001) *Hadikatü'l-Cevami*, İşaret Yayınları, İstanbul.

Berk, S. (2006) "*Ayasofya Kitabeleri ve Hatları*", Vakıflar Dergisi, 2006 Vakıf Medeniyeti Özel Sayısı, s.67.

Budak, A.(2006),18. Yüzyıl Tarihi Yarımada (Eminönü-Fatih) Kütüphane Yapıları Koruma Sorunları ve Önerileri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi),Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Diker, H.F. (2010), *Belgeler Işığında Ayasofya Onarımları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, İstanbul.

Erünsal, İ.E. (1988) *Türk Kütüphaneler Tarihi*, II, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:22, Ankara.

Erünsal, İ. E. (1991) "*Ayasofya Kütüphanesi*", Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi, C. IV, İstanbul.

Eyice, S. (1991) "*Ayasofya Kütüphanesi*", Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi, C.IV, İstanbul.

Özlu M., (1960), "Ayasofya Kütüphanesi", R. E. Koçu İstanbul Ansiklopedisi, (C.III, s.1482-1484), İstanbul.

Küçükalfa, A. (1983) "*Ayasofya Kütüphanesi*", İlgı, S.37, İstanbul, s.13-17.

Malkoç, N.(1956), "*Ayasofya Kütüphanesi*", TTOK Belleteni, S.170 s. 11-12. (Kütüphane Müdürü İbrahim Mutlu'nun beyanati)

Ousterhout, R., Başgelen, N. (2005) Tarihi Kartlarda Yaşayan İstanbul Osmanlı Öncesi Anıtları, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul.

Şahin, S. (2009) Değişim Sürecinde Osmanlı Mimarlığında III. Ahmet ve I. Mahmut Dönemi (1703–1754), (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Tayla, H.(1986), "Ayasofya Kütüphanesi Restorasyonu", TAÇ Vakfı Dergisi,S.1, İstanbul, s.13-16.

Ünsal, B. (1984) "*Türk-Vakfi İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi*, Vakıflar Dergisi, S.18, Ankara, s.95-126.

Yetişkin Kubilay, A.(1998) XVIII. ve XIX. Yüzyıl İstanbul Kütüphanelerinin Mimarisi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gurlitt, Cornelius (1999) İstanbul'un Mimari Sanatı, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.

İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarları Müdürlüğü 2012-2014 yılında hazırlanan Çini Koruma Onarımı ve Uygulama Raporu; Metal, Boya il Sıva Analiz ve Raporları

Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon Proje ve Raporları (Es Yapı)

Erişim tarihi ve saati 24.01.2014, (Foto:Sebah&Joaillier)
<http://www.loc.gov/pictures/item/2003680766/>

Wikipedia, Erişim tarihi ve saati 19.11.2015,
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tombak>



Foto. 6a: Sebah&Joallier'e Ait Fotoğraf



Foto. 6b: Sebah&Joallier'e Ait Fotoğraftan Detay.

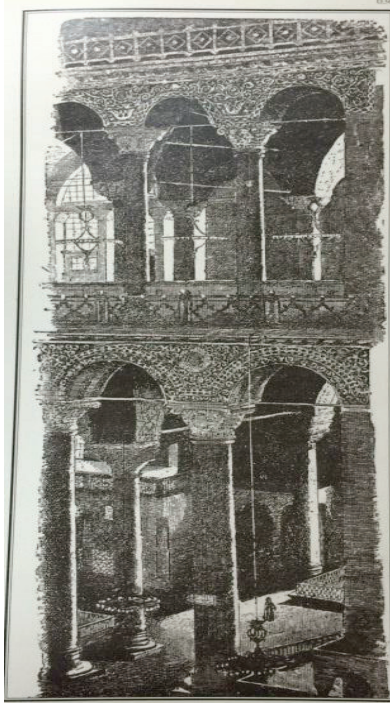


Foto.7: Sütunların Gerisinde Kütüphane (Gurlitt)



Foto 8: Ayasofya Giriş Cephesi (Ousterhout, Başgelen)



Foto. 9: Okuma Odası Restorasyon Öncesi Araştırma Rıspası ve Planı



Foto. 10: Restorasyon Öncesi Okuma Odası Tavanın Durumu



Foto. 11: Restorasyon Sonrası Okuma Odası Tavanının Durumu.



Foto 12: Restorasyon Öncesi Pirinç Şebekenin Durumu.



Foto. 13: Restorasyon Öncesi Sonrası Pirinç Şebekenin Durumu



Foto. 14: Restorasyon Öncesi Okuma Odasında Yer Alan Muhdes Kısımın Görünüşü



Foto 15: Restorasyon Sonrası Muhdes Kısımın Alınmasından Sonra Özgün Ayasofya Sütunu Ve Duvar Yüzeyinin Açığa Çıkmış Hali.



Foto. 16: Restorasyon Öncesi Maksure Olarak Kullanılan Okuma Odasının üstü



Foto. 17: Restorasyon Sonrası Maksure Olarak Kullanılan Okuma Odasının Üstü



Foto. 18: Restorasyon Öncesi Koridor Yönünden Hazine-İ Kütüb Kapısının Üstünde Yer Alan Mermer Kitabenin Durumu.

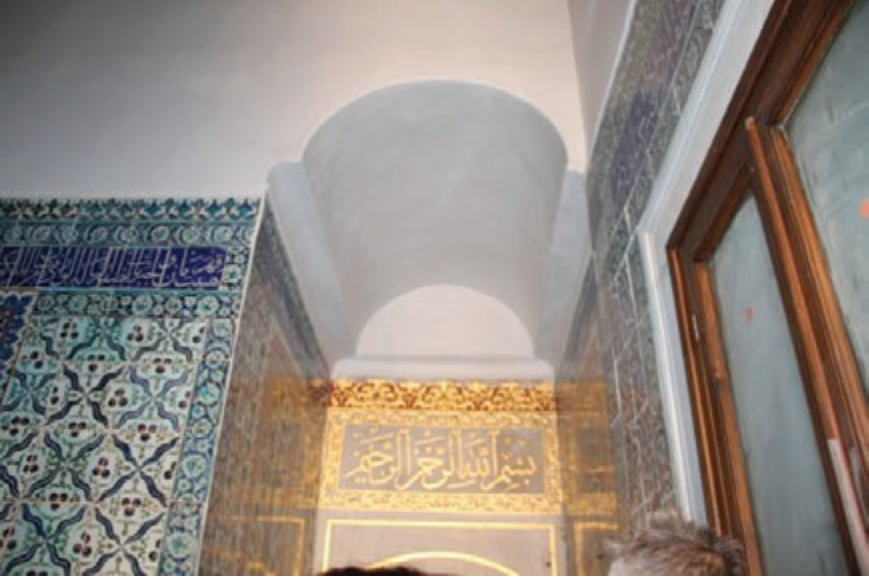


Foto. 19: Restorasyon Sonrası Koridor Yönünden Hazine-İ Kütüb Kapısının Üstünde Yer Alan Mermer Kitabenin Temizlenmesi Ve Varaklanmasının Ardından Durumu.



Foto. 20: Restorasyon Öncesi Hazine-İ Kütüb Bölümü Kubbesi



Foto 21: Restorasyon Sonrası Hazine-İ Kütüb Bölümü Kubbesi



Foto 22: Restorasyon Öncesi Hazine-İ Kütüb Bölümünü Tonozunun Durumu.



Foto. 23: Restorasyon Sonrası Hazine-İ Kütüb Bölümü Tonzunun Malakarilerinin Tamamlanmış Hali.



Foto. 24: Restorasyon Öncesi Hazine-İ Kütüb Bölümünün Mermer Tuğra Ve Bezemelerin Durumu.



Foto. 25: Restorasyon Sonrası Hazine-İ Kütüb Bölümünün Kapısı Mermer Temizliği Ve I.Mahmud Tuğrası Ve Çevresin Altın Varak Yapılmasının Ardından Durumu.



Foto. 26: Restorasyon Öncesi Hazine-İ Kütübde Bulunan Metal Elemanlarının Durumu

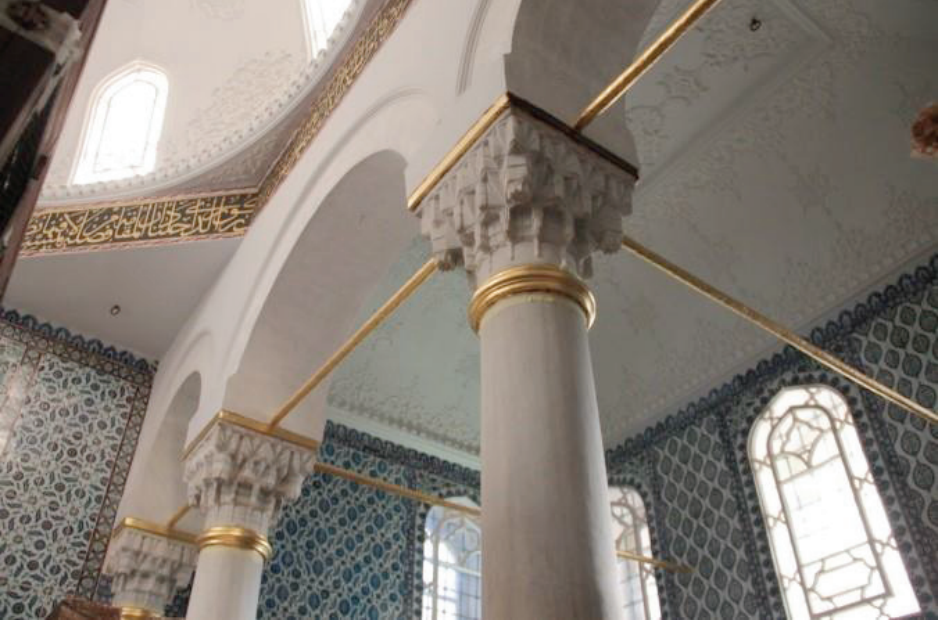


Foto. 27: Restorasyon Öncesi Hazine-İ Kütübe Bulunan Metal Elemanlarının Konservasyonlarının Ardından Altınla Varaklanmış Hali.



Foto. 28: Restorasyon öncesi kitaplığın durumu.



Foto. 29: Restorasyon Sonrası Konservasyonu Tamamlanan Kitaplığın Gümüşle Desenlerinin Tümlenmesi, Alın Tahtasında Yer Alan Kitabe Ve Desenlerin Tümlenmesi Ardından Görünümü.



Foto. 30: Restorasyon Öncesi Kitaplık Üstünde Bulunan Kağıt Ve Yazı Yüzeylerin Durumuna Örnek Yüzey.



Foto. 31: Restorasyon Sonrası Kitaplık Üstünde Bulunan Kağıt Ve Yazı Yüzeylerin Konservasyonu Sonrası Görünümü.



Foto. 32-33: Restorasyon Öncesi Ve Sonrası Yapı İçinde Bulunan Çinilerin Durumu.



Foto. 34-35: Restorasyon Öncesi ve Sonrası Yapı İçinde Bulunan Çinilerin Durumu.



Foto. 36: Restorasyon Öncesi Ve Sonrası Yapı İçinde Bulunan Çinilerin Durumu.



Foto. 37: Restorasyon Öncesi Ve Sonrası Yapı İçinde Bulunan Çinilerin Durumu.



Foto 38: Restorasyon Öncesi Kütüphane Ayasofya İç Mekandan Görünüşü



Foto 39: Restorasyon Sonrası Kütüphanenin Ayasofya İç Mekandan Görünüşü



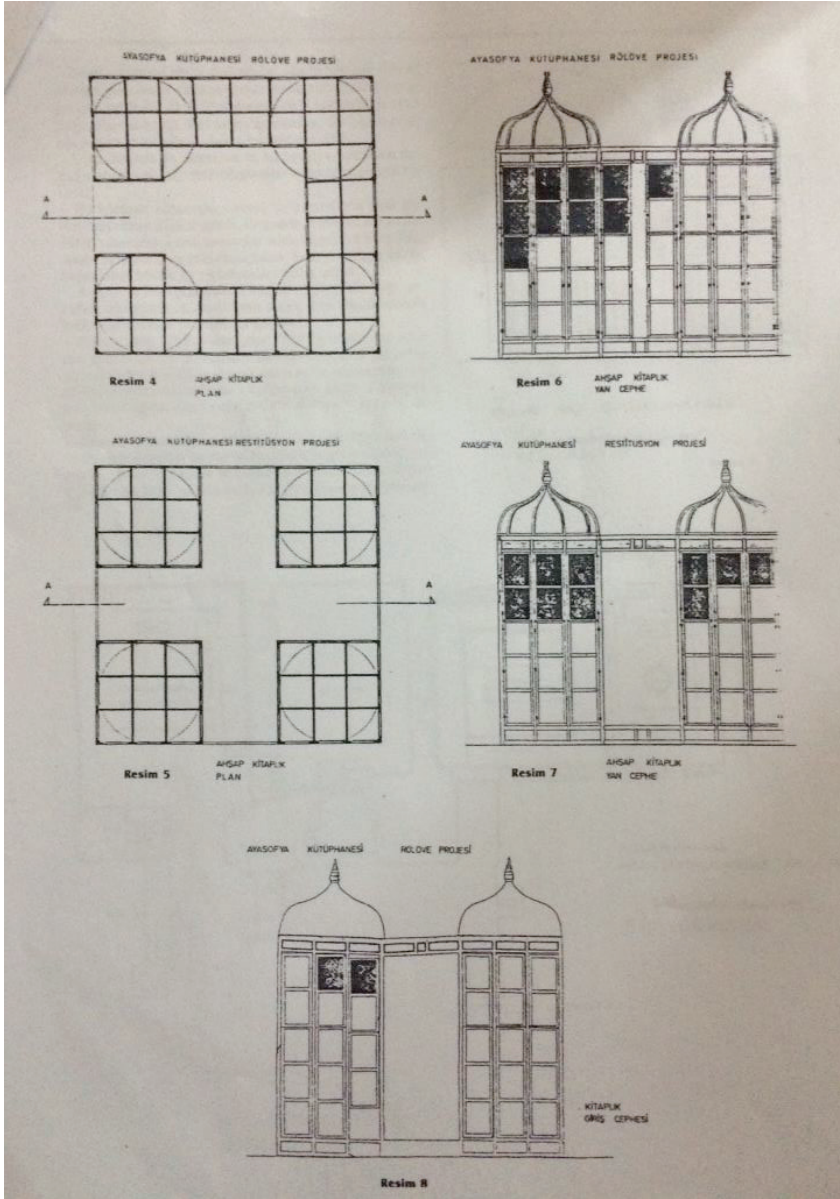
Foto. 40: Restorasyon Öncesi Kütüphanenin Ayasofya Haziresinden Görünümü.



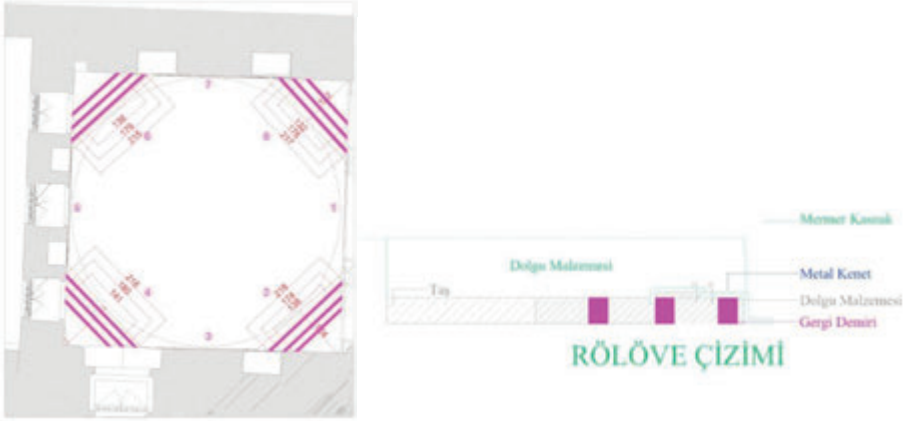
Foto 41:Restorasyon Sonrası Kütüphanenin Ayasofya Haziresinden Görünümü.



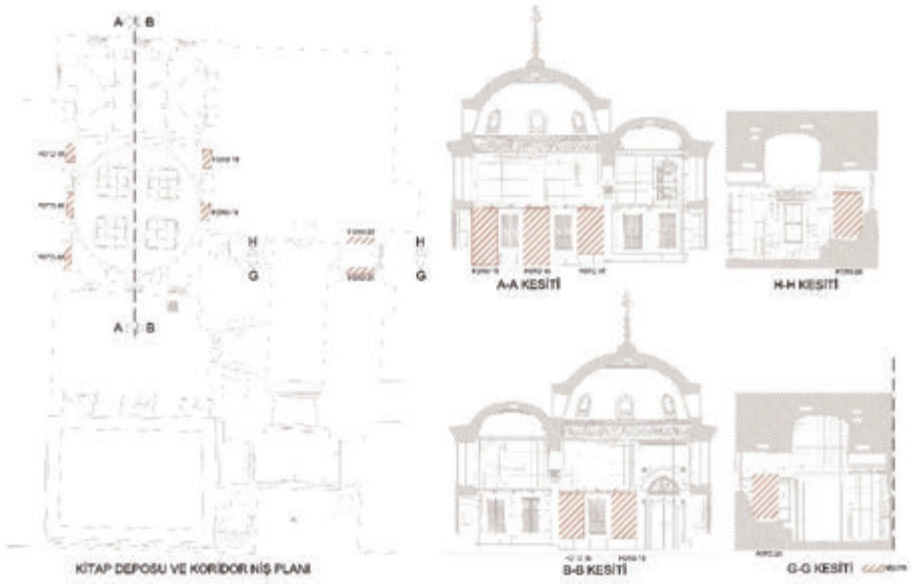
Çizim 6: Desen çalışması Bahar dalı çini pano



Plan 2: Kitaplık Rölövesi İle Restitüsyonu Ve Onarım Sonrası Rölövesi (Tayla,2006,s.16)



Plan 3: Hazine-İ Kütüb Bölümünde Kasnak Altında Bulunan Lamaları Ve Yeni Çelik Kenetleri Gösterir Plan Ve Görünüşü.



Plan 4: Hazine-İ Kütüb Bölümünde Tespit Edilen ve Açılan Nişleri Gösterir Plan ve Görünüşü

**ALABANDA: TARİHİ COĞRAFYA, TOPOĞRAFYA, ARAŞTIRMA ve
KAZILAR**

Zerrin AYDIN TAVUKÇU

Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
ztavukcu@atauni.edu.tr

Öz

Bugün Aydın İli, Çine İlçesi'nin yaklaşık olarak 7 km batısında yer alan antik yerleşim, Marsyas (Çine) Çayı'nın batısına konumlanmıştır ve iç Karia'nın en önemli kentlerinden biridir. Kentin kuruluş efsanesinde, Karia dilinde "Ala"nın 'at', "Banda"nın 'zafer' anlamına geldiği belirtilir. En erken yerleşime ilişkin Hitit metinlerinde adı Waliwanda olarak geçen Alabanda'daki ilk kazı çalışmaları, 1904 -1905 yıllarında Halil Edhem Bey tarafından gerçekleştirilmiştir. Ardından Aydın Müzesi adına Emin YENER ve Doç. Dr. Suat ATEŞLİER tarafından sürdürülmüştür. 2015 yılından itibaren de Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU başkanlığındaki bir ekip Alabanda'nın tarihine ışık tutmaya devam etmektedir. Antik kentte bu güne kadar sur duvarları, tiyatro, tapınaklar, agora, bouleuterion, hamamlar, stadion, nymphaeum, su kemeri, kiliseler, anıt mezarlar ve nekropol alanlarında çok sayıda lahit mezar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alabanda, Apollon İotimos, Zeus Khrysaoreus, Apollonios Molon, Apollonios Malakos

**Alabanda: Historical Geography, Topography, Survey and Excavations
Abstract**

Today, the ancient settlement is located on approximately 7 km western side of Çine district of Aydın Province, and the settlement is situated towards the western side of the stream Marsyas (Çine). It is one of the most important cities in the Central Caria. In the founding myth of the city, "Ala" is said to mean 'horse' and "Banda" means 'victory' in Carian language. In regard to the earliest settlements, the name of this settlement was Waliwanda in Hittite texts and the first excavations of Alabanda were carried out by Halil Edhem Bey in the years 1904 -1905. Then excavations were carried out by Emin YENER and Assoc. Prof. Suat ATEŞLİER on behalf of Aydın Museum. And since 2015, a team headed by Assoc. Prof. Ali Yalçın TAVUKÇU continues to shed light on the

history of Alabanda. To this day, castle walls, theater, temples, agora, bouleuterion, baths, stadium, nymphaeum, aqueducts, churches and mausoleums have been identified in the ancient city and a large number of sarcophagus have been identified in the necropolis of the ancient city.

Keywords: Alabanda, Apollon Isotimos, Zeus Khrysaoreus, Apollonios Molon, Apollonios Malakos

Bugün Aydın İli, Çine İlçesi'nin yaklaşık olarak 7 km batısında yer alan antik yerleşim, Marsyas (Çine) Çayı'nın batısına konumlanmıştır (Harita 1) (Hirschfeld 1893, 1270; Marchese 1976, 70-71; Bean 1987, 215; Tırpan 1990, 171; Ateşlier 2012, 78; Ateşlier 2013, 482; 2014, 247). Günümüzde Gökbel Dağı'nın kuzeyindeki tepelerin eteklerinde kurulan Doğanyurt Köyü, Araphisar Mahallesi içinde bulunan kent (Edhem Bey 1905, 444; Bağdatlı 2001, 1; Yener 2001, 5; Ateşlier 2012, 78; Ateşlier 2013, 482; 2014, 247) Strabon'un da belirttiği gibi İç Karia'nın en önemli kentlerinden biridir⁵⁰ (Strabon, XIV, II, 22, 26; Bean 1987, 215, 220; Küçükeren 2007, 124).

Kentin kuruluş efsanesinden söz eden Stephanos Byzantios, Karia dilinde "Ala"nın 'at', "Banda"nın 'zafer' anlamına geldiğini belirtir (Stephanos Byzantios, Alabanda; Tırpan 1990, 171; Jones 2002, 115; Ateşlier 2012, 80; Ateşlier 2013, 482). Söylenceye göre; Kral Kar, süvarilerinin kazandığı bir zaferden sonra oğluna Alabandos, onun kurduğu kente de Alabanda adını vermiştir. Diğer taraftan Alabanda isminin Luwice 'Ahır' anlamına gelen Alawa'dan türediği ve 'Ahırlı' anlamına gelmesi gerektiği de düşünülmektedir (Umar 1995, 43). Stephanos Byzantios'la aynı görüşü paylaşan Head (Head 1897, XXVI), Alabanda'yı Karia'nın efsanevi kurucusu Kar'ın kurduğunu, ismini ise Maiandros'un (Menderes) kızı Kallirroe'den doğan oğlu Alabandos'tan aldığını ileri sürmektedir. Bir başka görüşe göre kent, Karia'lı bir kahraman olan Euippos'un oğlu Alabandos tarafından kurulmuştur (Stephanos Byzantios, Alabanda; Tümpel 1893, 1271; Head 1897, XXVI; Wathelot 1988, 542; Ateşlier 2013, 482). Cicero ise Tanrılar Dünyası adlı kitabında, kente adını verenin Tanrı Alabandos olduğunu belirtir (Cicero, 3. 39, 50; Bean 1987, 215; Ateşlier 2013, 484). Kesin olmamakla birlikte kent sikkelerinde görülen tanrı figürünün Alabandos'a ilişkin olduğunu ve tapınının Roma Dönemi başlarına

⁵⁰ Apollonios Malakos, kentin küfelerle yüklü bir eşek görünümünde birleştirilmiş iki tepe üzerinde kurulduğundan bahsederken burada çok sayıda akrep bulunduğundan ötürü kenti alaya alır ve kentin "akrep küfeleriyle yüklü eşek" olduğunu söyler.

dek devam ettiğini bildirmiştir (Cicero, 3. 50; Bean 1987, 215-216; Ateşlier 2013, 484).

Alabanda hakkında en eski bilgileri Hitit kaynaklarında buluruz (Garstang 1943, 41; Garstang-Gurney 1959, 78-79; Bryce 1974, 107; Küçükveren 2007, 124; Ateşlier 2013, 483). Garstang ve Gurney'in yazılı kaynaklara dayanarak hazırladıkları bilgiler ışığında, II. Murşili'nin (MÖ 1345-1315) Ahhiyawa üzerine düzenlediği seferler sırasında izlediği yol ve geçtiği kentler konusunda bilgi sahibiyiz⁵¹ (Garstang-Gurney 1959, 78-79, 111-114; Macqueen 1968, 169; Boysal 1971, 70-71). Sözü edilen araştırmacılar, antik İon ve Karia kentleriyle metinlerde geçen isimleri özdeşleştirme önerilerinde de bulunur ve bunlardan Waliwanda adının Alabanda olabileceği savını önerirler. Waliwanda'nın Alabanda olduğunu kabul edersek, Alabanda'nın MÖ. II. binde de yerleşim görmüş olduğu sonucu ortaya çıkar.

Herodotos, Pers Kralı Kserkses'in MÖ 480'deki Yunanistan Seferi sırasında Pers ve Yunan donanmalarının Yunanistan'ın Euboa Adası'nın kuzeybatısında yer alan Artemision Kanalı'nda karşı karşıya geldiğini, yapılan Artemision Deniz Savaşında Pers donanmasından on beş gemilik bir filonun da Atinalılara tutsak düştüğünden bahsetmektedir (Herodotos, VII, 195). Alabanda Tiranı Aridolis'de tutsak edilen Pers gemilerinden birinde bulunmaktaymış (Flensted-Jensen 2004, 1110-1111). Ancak Herodotos, Aridolis'in gemi kaptanı olup olmadığını açıklamamaktadır. Fakat Aridolis'in Kserkses'in donanması yerine ordusunun başında görev alması beklenirken, Alabanda gibi denizden içeride bir Karia kentinin denizle bu derece ilişkili olması araştırmacıların dikkatini çekmiştir (Bean 1987, 216; Ateşlier 2013, 483). Herodotos'un yaptığı bir başka açıklamada ise, Pers Kralının Amyntas'a, Alabanda adlı büyük bir Phrygia kenti bağışladığını belirtilir⁵² (Herodotos, VIII, 136). Öte yandan

⁵¹ Tawagalawa Mektubu'nda Hitit İmparatorluğundan kaçan, Hititli bir prens olan Piyama Radus'u yakalamak için düzenlenmiş olan sefer sırasında Lukka topraklarından, kuzeydeki Millawanda kentine giden yol izlenmiştir. Sallapa (Pessinus)'dan dan başlanan seferde olasılıkla Menderes vadisini aşılp, Iyalanda (Alinda)'ya ulaşmadan önce Waliwanda'dan geçilmiş olmalıdır.

⁵² Pers prensi olan Mardonios'un Makedonyalı Amyntas'ın oğlu Alexandros'u Atina'ya görevli olarak gönderdiğini ve bu prensin İran'la bağlantıları olduğunu belirtir. Alexandros'un kız kardeşi, Makedonyalı Amyntas'ın kızı Gygeia, ünlü Pers generali ve Daskyleion satrapı Megabazos'un oğlu İranlı Boubares ile evlenmişti. Herodotos, bu evlilikten Amyntas adlı bir erkek çocuk dünyaya geldiğini, anne tarafından büyükbabasının ismini taşıyan Amyntas'ın Asia'da yaşadığını ve büyük Pers kralı Kserkses'in Amyntas'ı Phrygia'da büyük bir kent olan Alabanda'ya vali yaptığını anlatır.

Stephanos Byzantios (Stephanos Byzantios, Alabandos) da, Alabanda adında bir başka Karia kentinden söz eder, tüm bu açıklamalara rağmen, Karia ve Phrygia’da kurulmuş ikinci bir Alabanda’nın varlığı bilinmemektedir. Bean’e göre (Bean 1987, 216). Phrygia’daki koca bir kentin ardında hiçbir iz bırakmadan yok olması uzak bir olasılıktır. Büyük bir ihtimalle Herodotos’un sözünü ettiği Amyntas Aridolis’ten boşalan tiranlığa getirilmiş olmalıdır. Balcer’da Herodotos’da bahsi geçen Alabanda’nın Karia Alabandası olduğu, Pers Kralı Kserkses’in Amyntas’ı Karia’daki Alabanda’ya yönetici olarak atadığı konusunda Bean ile aynı fikirdedir (Balcer 1995, 228).

MÖ 3. yy’da Karia Federasyonunun bir üyesi olan kent, MÖ 3. yy’ın sonlarında Suriye Kralı III. Antiokhos (MÖ 223-187) tarafından Makedonyalı göçmenlerin yerleştirilmesiyle Khrysaor Antiokheia adını almıştır (Hirschfeld 1894, 2447; Bean 1987, 216; Küçükeren 2007, 124; Ateşlier 2013, 484). Delphi’de bulunan bir Amphiktyon Meclisi buyrultusuna göre, Delphi’ye gelen Antiokheia elçisi ‘barış ve demokrasiyi koruyan’ Antiokhos’un kent topraklarının dokunulmazlığı konusundaki isteklerini meclise iletmiştir. Bunun üzerine meclis, kentin Zeus Khrysaoreus ve Apollon İsotimos’a adanmış dokunulmaz topraklar olarak duyurulmasına karar vermiştir (Bean 1987, 216; Küçükeren 2007, 124). Buyrultunun başında “Yunanlılar’ın en barışçılarından Khrysaor’ların Antiokheia’sı” tanımının kullanıldığı kent için Delphi Apollon Kutsal Alanına kralı ve kenti simgeleyen sekiz küçük yontunun konulmasına karar verilmiştir.

Karia bölgesinin yerel bir kültü olduğu için Zeus Khrysaoreus⁵³ (Hesiodos, Theogonia, 280-285; Laumonier 1958, 207, 265; Hanfmann-Waldbaum 1968, 53; Grimal 1997, 384; Şahin 2001, 77-80; Ateşlier 2013, 484) kente yabancı değildir. İsotimos ise “Saygınlıkta Eşit” anlamına gelir. Bean’e göre bu, Alabandalılar’ın bir dostluk belirtisi olarak Seleukoslar’ın tanrısı Apollon’u benimseyip hemen Zeus’un seviyesine yükselttiklerini gösterdiği gibi

⁵³ Zeus Khrysaoreus kültü ile Grek mitosları arasında ilişkiler vardır. Kültün adı Gorgo (Medusa) ile Poseidon’un oğlu Pegasus’un kardeşi olan Khrysaoreus’dan gelmektedir. Khrysaor’un bir Likya tanrısı olduğu ve kültün Karia Bölgesine gelen Lykia’lı kolonistler tarafından getirildiği ileri sürülmekte başındaki ışınlı taç ve elindeki yıldırımla Bellerophon’un ikizi olarak da yorumlanmaktadır. Khrysaor ismi etimolojik olarak Yunanca, “Altın Kılıç”lı, “Altın Kemerli” anlamına gelmektedir. Zeus Khrysaoreus geç dönemde Karia Bölgesinin koruyucu tanrısı olmuştur. İmparator Caracalla Dönemi’ne ait sikkeler üzerinde tanrı bir başka tanrıyla beraber görülmekte, sağ elinde asasını tutarken, sol eli ile diğer tanrının tuttuğu asayı tutmaktadır. Zeus Khrysaoreus’un bu betimiyle bir konfederasyon tanrısı olduğu ve yargıç görevini üstlendiği düşünülmektedir.

İsotimos sonradan Yunan Apollon'u ile özdeşleşmiş yerel bir tanrı da olabilir (Bean 1987, 217).

Kent, Delphi Amphiktyon Meclisi tarafından verilen ve Hellenistik Dönem kargaşası içerisinde son derece önemli bir ayrıcalık olarak görülen dokunulmazlık haklarına sahip olmasına rağmen, yine de askerlerinin azık sorununu çözmek için bu yola başvurduğunu söyleyen Makedonya Kralı V. Philippos tarafından saldırıya uğramaktan kurtulamamıştır. MÖ 197 yılında gerçekleşen V. Philippos'a karşı yapılan II. Makedonya Savaşı'nda kentin adı Roma müttefikleri arasında geçmektedir (Polybius, 5. 79).

MÖ 190'daki Magnesia Savaşı ile Seleukos yönetimi son bulmuş ve 'Antiokheia' adını yeniden 'Alabanda'ya bırakmıştır (Head 1897, 26-27). Savaşın sonunda imzalanan Apemeia Antlaşmasıyla (MÖ 188) Seleukoslar'ın egemenlik bölgesindeki, Menderes'in güneyinde bulunan Karia ve Lykia'nın Rhodos'un denetimine geçmesiyle birlikte Alabanda'da Rhodos'un yönetimine girmiş olur (Magie 1950, 104-105, 109; Tırpan 1990, 171; Bean 2000, 192; Ateşlier 2013, 486). Roma İmparatorluk Dönemi başlarında görülen Rhodos'a özgü bir tanrı olan Helios'un rahibi bu yönetimin bir göstergesidir⁵⁴. Livius, MÖ 170'de Roma'ya gönderilen Alabanda elçilerinin yanlarında üç yüz süvari kalkanı ve Jüpiter'e adanmak üzere 50 pound (yaklaşık 23 kg.) ağırlığında altın bir taç getirdiklerini bildirir (Livius, Vol. VI, 43.6). Ayrıca senatoya gelen elçiler kentte kurulan "Roma Tapınağı"nda her yıl çeşitli oyunlar düzenlendiğini ifade etmişlerdir⁵⁵. Livius elçilerin ne gibi bir istekle geldiğini belirtmemiştir fakat yine bu dönemden kalma bir yazıtta, Alabanda elçilerinin Roma'dan yandaşlık isteminde buldukları ve olumlu sonuç aldıkları görülmektedir (Bean 1987, 218). MÖ 167'de Rhodos ile Roma arasındaki gerginlik sonucunda Alabanda da özgür bir kent gibi davranmış, antlaşma kapsamı dışında kalan Kaunos ve Mylasa'nın yanında yer almıştır (Magie 1950, 104-105, 109; Sevin 2001, 113-

⁵⁴ Alabanda'ya Rhodos yönetimi altında kaldığı kısa süre içerisinde, Rhodos'ta yaygın olan Helios kültürünün getirildiği ve kentte Helios adına bir tapınak yapıldığı anlaşılır. Rhodos yönetimi ile gelen Helios kültürünü net olarak ortaya koyan bu yazıt, Eski Çine'de Ahi İbrahim Türbesi'nin duvarında yer almaktadır. Yazıt ve çevirisi için Bkz. Bağdatlı 2001, 5-6.

⁵⁵ Roma senatosu tarafından asyle hakkı elde edildikten sonra, Tanrıça Roma adına bir tapınak yapılmış ve tanrıçanın onuruna oyunlar düzenlenmiştir. Bu dönem sikkeleri üzerinde ΘΕΑ[ΡΩ]ΜΗ yazıtının yanı sıra, silahlı kıyafetler içinde oturan Tanrıça Roma, bir elinde Nike figürü taşır vaziyette tasvir edilmiştir.

114). Kazanılan zaferden sonra Karia ve Lykia toprakları özgürlüğüne kavuşmuş olur.

Alabanda'nın ilk sikkeleri kentin ad değiştirmesinden hemen sonra basılmıştır. Zaman zaman duran sikke basımının Augustus döneminden itibaren yoğun olarak başlayarak Septimus Severus zamanına kadar sürdüğü bilinmektedir⁵⁶ (Bean 2000, 191-193; Küçükveren 2007, 124). Sikkelerin çoğunda görülen kanatlı at Pegasos figürünün kentin kuruluş efsanesiyle bağlantısı kurulmalıdır⁵⁷ ve ayrıca Alabanda'nın süvari savaşında gösterdiği başarıları da unutmamak gerekir.

Kaynaklarda MÖ 132 yılında Aristonikos'un Roma'ya karşı başlattığı ayaklanmalar ve Alabanda'nın Mithridates akını sırasındaki durumunu aydınlatacak herhangi bir bilgi bulunmamaktadır (Bean 1987, 219; Ateşlier 2013, 486). Fakat MÖ 81 yılına tarihlenen bir yazıtta diktatör Lucius Cornelius Sulla'nın isteğiyle Roma senatosu tarafından alınan bir karar sayesinde Lagina Hekate Tapınağı'na ve Temenosu'na dokunulmazlık hakkı verilmiştir (Şahin 1982, 4-11). Bu listede tapınağın dokunulmazlığını kabul eden kentler arasında Alabanda'nın da adının geçmesi MÖ 1. yy'ın başlarında Alabanda'nın özgür bir kent olduğunu göstermektedir (Magie 1950, 131). Buna karşın MÖ 1. yy'ın ortalarında Anadolu'daki karışıklardan, görünüşe göre, tüm kentler gibi Alabanda da etkilenir. Bu karmaşa döneminde, devlet otoritesinin zayıflamasıyla birlikte, durumu fırsat bilen bankerler Batı Anadolu kentlerini kendi çıkarları doğrultusunda sömürmüştür; bu duruma maruz kalan kentlerden biri de Alabanda'dır (Magie 1950, 258; Bean 1987, 219; 2000, 192;). MÖ 38 yılında ağır vergi yükü altında ezilen ve sonunda Labienus'un acımasız yönetimine karşı ayaklanan şehirlerin başında Mylasa ve Alabanda gelir (Cassius Dio, XLVIII, 26;

⁵⁶ MÖ 3. yy.'da bölgede altın para basma yetkisine sahip tek kent olması şehrin zenginliği konusunda ipuçları vermektedir. Bunları Antiokheia adını taşıyan gümüş sikkeler izler. Rodos yönetimi sırasında durdurulan sikke basımı, 167'de yeniden başlar. MÖ 133'de gelen Roma yönetimi ve MÖ 129'daki Asia Eyaleti düzenlemesiyle, İÖ. 40-39'da Stratonikeia ve Mylasa'da olduğu gibi sikke basımı yeniden durmuş, Roma İmparatorluk Dönemi'nde ise tekrar başlamış olmalıdır.

⁵⁷ 2005 yılında Aydın Müze Müdürü E. Yener tarafından Alabanda tiyatrosunda yapılan kurtarma kazılarında ele geçen ve Klasik Dönem'e tarihlenen mermerden yapılmış iki adet ante başlığı bulunmuştur. Bu başlıklardan bir tanesinin yan yüzünde tekrar Arimaspes mitosu işlenirken, diğerinde at üzerinde bir figür (Alabandos) Anadolu parsını avlamaktadır. Diğer başlığın bir yüzünde Arimaspes mitosu işlenirken, yan yüzde Pegasos üzerindeki Bellerophon'un Khimaera ile olan mücadelesine yer verilmiştir. Kentin kuruluş mitolojisiyle son derece uyum içerisinde olan bu buluntular, Alabanda'nın tarihinde sahip oldukları önemi bir kez daha kanıtlamaktadır.

Rostovtzeff 1953, 1008-1012; Magie 1950, 258). Romalı komutan, Karia akınları sırasında Mylasa ve Alabanda'ya birer garnizon bırakmıştı, garnizona önce ses çıkarmayan Alabandalılar sonra başkaldırarak Parth askerlerini kılıçtan geçirince, Labienus, Alabanda'ya bağlı kutsal yerleri yağmalamakla kalmamış, kent mallarına da el koymuştur (Bean 1987, 219; 2000 192). Cassius Dio, Labienus'un Stratonikeia'dan başka, Küçük Asya'nın iç kesimlerindeki kentlerin pek çoğunu savaşmadan egemenliği altına aldığı; Mylasa ve Alabanda'yı ise güçlü savunmalarına rağmen ele geçirmeyi başardığını bildirmiştir (Cassius Dio, XLVIII, 26).

Roma İmparatorluk Çağı'nda giderek gelişen ve eyaletin 'conventus'larından (yargı bölgesi) biri haline gelen Alabanda Roma ile hep iyi ilişkiler kurmak için çalışmıştı (Plinius, V, 108; Bean 1987, 219; Sevin 2001, 114). Augustus'un imparatorluğuyla başlayan Pax Romana sürecinde, tüm Anadolu'da olduğu gibi Alabanda'da huzura ermiş ve kentte Caesar, Roma ve Augustus ile Alabanda dışında başka hiçbir yerde rastlanmayan Sebastheus tapınımları (imparatorun sağlığı ve güvenliği) kurulmuştu (Bean 1987, 219; Bağdatlı 2001, 7; Ateşlier 2013, 487). İmparatorluk Döneminde görülen zenginlik; sikke basımının yanı sıra kentin zevk ve eğlenceye olan düşkünlüklerine de yansımıştır. Konuyla ilgili olarak Strabon, Alabanda'nın çok sayıda arp çalan kızlarla dolu, halkı lüks ve sefahat içinde yaşayan bir yer olduğunu belirtmektedir (Strabon, XIV, II, 26; Bean 2000, 193; Küçükeren 2007, 124, Res. 111).

MS 1. yy.'ın başında bölgedeki kentlerin çoğu dokunulmazlık istemiyle imparator Tiberius'a başvurmuştu; yapılan araştırma sonucunda, Alabanda MS 22'de başvuruları kabul edilen kentler arasında yer almamaktaydı. Ayrıca bu dönemde basılan sikkeler üzerinde de dokunulmazlık sıfatına rastlanmamıştır. Kısacası imparatorluk tapınımına ayrılan tapınaklara karşın kentin Neocorus (tapınak koruyucusu) sıfatından yoksun olduğu görülmektedir. Alabanda tarihteki yolculuğuna daha sonra Aphrodisias metropolitine bağlı bir piskoposluk merkezi olarak devam etmiştir (Bean 1987, 220; Bean 2000, 193; Sevin 2001, 114).

Alabanda'daki ilk kazı çalışmaları 1904 -1905 yıllarında Halil Edhem Bey tarafından gerçekleştirilmiştir (Edhem Bey 1905, 443-459; 1906, 407-422). Bouleuterion, Tiyatro, Merkezi Hamam, Klasik Çağ Mezarı, Dorik Tapınak, Batı Tapınak, Apollon Tapınağı ve Temenos Alanı'nda yapılan çalışmaların sonuçları bilim dünyasına sunulmuştur. Verilen uzun bir aranın ardından çalışmalara 1999 yılında tekrar başlanmıştır. Aydın Müzesi adına Emin YENER temizlik, kazı ve

çevre düzenleme çalışmalarını yürütmüş, ağırlıklı olarak Apollon İsotimos Tapınağı ve Tiyatro'da çalışmıştır (Yener 2001, 5-16; 2002, 179-190; 2005, 117-124; 2006, 171-180). Ardından kentteki çalışmalar, Doç. Dr. Suat ATEŞLİER ve ekibi tarafından 2011-2013 yılları arasında sürdürülmüştür (Ateşlier 2012, 78-84; 2013, 482-498; 2014, 247-254). 2015 yılından itibaren Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU'nun bilimsel başkanlığındaki bir ekiple Aydın Müze Müdürlüğü'nün ortaklaşa yürüttüğü çalışmalar Alabanda'nın tarihine ışık tutmaya devam etmektedir.

Antik kentte bulunan mimari yapılar şu şekildedir (Harita 2)

Zeus Khrysaoreus Tapınağı (?)

Halil Edhem Bey tarafından 1904 yılında yapılan kazıda ortaya çıkarılan Dor düzenli tapınak⁵⁸ (Edhem Bey 1905, 455; 1906, 408, Fig. 1), tiyatronun 200 m. kadar kuzey batısında yapay bir teras üzerine inşa edilmiştir (Bean 1987, 225; 2000, 197; Ateşlier 2013, 488). 6x11 sütuna sahip bir pronaos bir de celladan oluşan, opistodomosun bulunmadığı peripteral tapınak (Bean 2000, 197; Ateşlier 2012, 83; 2013, 488; 2014, 250) inşa tekniği, işçiliği ve ortaya çıkarılan buluntularına göre MÖ 4. yy.'ın ortalarından olmalıdır. Yerel gnays taşından inşa edilen yapının sütun tamburları ve cella duvarı blokları kireç, kum ve kireç kaymağı karışımından oluşan stucco ile kaplanmıştır⁵⁹ (Westholm 1963, 27; Hellström 2007, 90; Ateşlier 2012, 83-84; 2013, 488; 2014, 247-254).

Karia Bölgesi'ne has mimari özellikler taşıyan Alabanda Zeus Krysaoreus Tapınağı, M.Ö 4. yy. Karia'sında mimarlık tarihi açısından oldukça önem arz etmektedir (Ateşlier 2012, 84; Henry 2013, 81-90; Karlsson 2013, 65-80; Pedersen 2013, 33-64; Ateşlier 2014, 253). Tapınağın stylobat zemininde yer alan gnays bloklar sadece sütun altlarını bir hat şeklinde çevrelerken cella duvarı ile sütun dizisi altındaki blokların arasında kalan yürüme zemini (pteron) sıkıştırılmış topraktan yapılmıştır (Ateşlier 2013, 488; 2014, 247 vd). Aynı

⁵⁸ Edhem Bey 1905, 451-453, Fig. 5, Pl. III. Dor tapınağının naosunda, bir yüzünde Apollon başı ve diğer yüzünde de ΑΛΑΒΑΝΔΕΩΝ lejandı ve bir lirin yer aldığı 56 adet sikke bulunur. Edhem Bey, bunların İÖ. 280-260 yıllarına tarihlendiklerini belirtir. Edhem Bey, bu sikkeler üzerinde görülen Apollon tanımlamasının, tapınağın Apollon'a adanmış olduğunu gösterdiği düşüncesindedir. Ayrıca bu yapının bulunduğu terasta Artemis'i simgelediği düşünülen pişmiş toprak bir figürin de ele geçmiştir.

⁵⁹ Böylece yapının mimarları daha az maliyetle krem renkli mermer görünümünde bir yapıya kavuşmuştur. Aynı uygulama Labraunda Kutsal Alanı'nda görülen Andron yapılarında da karşımıza çıkar.

şekilde cella ve pronaos zeminlerinde de sıkıştırılmış toprak kullanılmıştır. Ateşlier tarafından 2012 yılında yapılan temizlik çalışmaları sırasında kuzey pteromada 7. ve 8. sütun tamburları arasındaki stylobate bloğunun üzerinde ve güney pteromada 9. sütun tamburunun üzerine oturduğu stylobate bloğu üzerinde iki adet “ΔI” yazısı açığa çıkarılmıştır (Ateşlier 2014, 251, Fig. 9-10). Bu yazı sayesinde 1905-1906 yıllarında Halil Edhem Bey’in raporlarında belirttiği gibi Artemis Tapınağı değil, Zeus’un kutsal alanı anlamına geldiği öne sürülmüştür (Ateşlier 2012, 83; 2013, 488, Res. 2-4; Ateşlier 2014, 249).

Tapınağın stylobate bloklarının yerine yerleştirilmesi sırasında bir adet daha “ΔI” yazısı açığa çıkarılmış ve kuzeybatı köşeye yerleştirilmiştir. Tapınağın kuzeydoğu temenos duvarı köşesinde, gnays taşından yapılmış bir altar⁶⁰ (Ateşlier 2013, 489, Res. 3; 2014, 249, Fig. 6) 2011 yılı kazılarında ortaya çıkarılmıştır. Bu altanın bir yüzünde çift yüzlü balta (Labrys) diğer yüzünde ise çelenk kabartması bulunmaktadır. Ateşlier ele geçen altar sayesinde Alabanda yazıtlarında (Laumonier 1958, 434 vd.; Cousin-Diehl 1886, 299-314; Paton 1899, 319-321; Dimitriev 2005, 300; Pattreson 2010, 120; Samama 2003, 564; Bean 1980, 153; Ateşlier 2013, 489; 2014, 247-254) geçen Zeus Khrysaoreus Tapınağı’na ulaştığını düşünmektedir⁶¹. Sözü geçen altanın bir eşi Alabanda tiyatrosunun sahne binasında MS 4. yy’da yapılan yeni düzenleme içinde devşirme olarak kullanılmıştır (Ateşlier 2014, 250, Fig. 7). Buradaki gnays sütun tamburlarının tapınaktaki tamburlar ile aynı çapta olmaları ayrıca çok sayıdaki Dorik başlığın tapınak sütun çapları ile uyum göstermesi, tiyatroda MS 4. yy’da yapılan yeni düzenlemenin kaynağı olarak Zeus Tapınağı’nın seçildiğini ortaya koymaktadır.

2012 yılındaki çalışmalar, ilk olarak tapınak içerisinde ve çevresinde genel bir temizlikle başlatılmıştır (Ateşlier 2013, 488). Devamında ise zaman içinde devrilen blokların yerlerine kaldırılması, cella bloklarının orijinal yerlerine yerleştirilmesi, stylobate bloklarının üzerinde yer alacak ilk kademe sütun tamburlarının yerlerine alınması gerçekleştirilmiştir. 2013 yılında aynı alanda Ateşlier ve ekibi tarafından aynı kapsamda çalışılmaya devam edilmiş ayrıca

⁶⁰ Ateşlier tarafından yapılan incelemelerde yapının batısında ve kuzeyinde iki adet daha labryslü altar bulunarak tapınak alanına getirilmiştir. Ateşlier 2014, 250, Fig. 8.

⁶¹ Edhem Bey’in günümüzden yaklaşık olarak 110 yıl önce yaptığı kazılar sırasında Artemis-Hekate’ye ilişkin küçük bir yontu bulması ve genellikle Artemis Tapınaklarının batıya bakması sebebiyle bu konuda farklı fikirler de öne sürülmüştür. Bkz. Bean 1987, 225; 2000, 198.

sütun tamburu ve architrav bloğunun restorasyon ve konservasyonu gerçekleştirilmiştir.

2015 yılında Tavukçu başkanlığında yürütülen Zeus Krysaoreus (?) tapınağındaki çalışmalara güney batıdan başlanmıştır. Tapınağın güney, batı ve doğu kısımlarındaki açma kenarlarını düzeltilirken, kaldırılan yıkıntı toprak içerisinde etütlük nitelikte seramik parçaları ele geçmiştir. Yüzeydeki bitki örtüsü kaldırılmış ve temizlenen alanlar fotoğraflanarak çalışmanın her aşaması kayıt altına alınmıştır. Tapınaktaki çalışmalar devam ederken çevrede yapılan gözlemler esnasında tapınağın batısında bulunan toprak yığınının 10 m kadar batısında ve tapınak terasının kuzeydeki yamaçta iri taşlardan oluşan mozaik parçaları olduğu tespit edilmiştir. Mozaik parçalarının ve alanın fotoğrafları çekilerek çalışmalara son verilmiştir (Foto. 1).

Apollon İsoimos Tapınağı

Mimar Menesthes tarafından Alabanda'da yapılan ve Hermogenes ile başlayan pseudo dipteros planlı tapınaklar geleneğinde inşa edilen Hellenistik Dönem'in önemli yapılarından biri olan Apollon İsoimos Tapınağı⁶² hakkındaki ilk bilgileri antikçağ mimarlarından olan Vitruvius'dan öğreniyoruz (Vitruvius, 3,2,6) Pseudo dipteros planda ve 8x13 sütun sayısına sahip olan İon düzenli tapınağın mimarının Hermogenes geleneğinin bir uygulayıcısı olduğu düşünülmektedir⁶³ (Schober 1933, 17; Weber 1966, 114; Bağdatlı 2001, 19-20, Dn. 86, 196). Batısında bir stoanın bulunduğu tapınak 82.67x119.81 m. ölçülerinde bir temenos içinde yer alır. Bizans Dönemi'nde etkili bir şekilde tahrip edilen yapı 22x35 m. ölçülerinde dört basamaklı bir stylobat üzerinde yükselir (Akurgal 1987, 476; Bağdatlı 2001, 20; Şahin 2002, 72-73).

1904 ve 1905 yıllarında yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan tapınak yapısı ve ele geçen mimari parçalar, Edhem Bey tarafından yayınlanan kazı raporlarıyla bilim dünyasına sunulmuştur (Edhem Bey, 1905-1906). Edhem Bey'in iki kazı sezonunda, bir Bizans duvarı içinde bulunduğu friz bloklarında (Edhem Bey 1905, 459, V. Alabanda ve 1906, 414, Fig. 7; Rumscheid 1994, Taf. 3.1; Koçhan 1995, 86-88, Lev. 27a; Bağdatlı 2001, 45) konu olarak tıpkı

⁶² Edhem Bey'in 20. yüzyılın başlarında yaptığı kazı çalışmaları sırasında İon sütununa ait bir tambur parçası üzerinde bulunan yazıt, tapınağın Apollon İsoimos'a, Tanrılaştırılmış Augustuslar'a ve halka adandığını bildirmektedir.

⁶³ Çelişkili birçok görüşe rağmen Bağdatlı'nın yaptığı çalışmada karşılaştırmalı olarak ayrıntılı bir şekilde değerlendirilen tapınağın plan özellikleri sayesinde Menesthes'in, Hermogenes'ten etkilenen bir mimar olduğu ortaya konmuştur.

Magnesia Artemis Tapınağında (Yaylalı 1976, 141-174. Taf.1-33) olduğu gibi yumurta bezeği ve inci dizisiyle sınırlanan alanda Amazonamakhi konusu işlenmiştir. Yüksek kabartma olarak yapıldığı görülen bloklarda savaş sahneleri, tekli, ikili ve üçlü gruplar oluşturmaktadır (Edhem Bey 1905, 459, V. Alabanda; 1906, 414, Fig. 7).

Tapınağın tarihi konusunda ise tam bir fikir birliği bulunmamaktadır⁶⁴, ancak mimari bezekler ve frizin stiline göre MÖ 2. yy'ın 2. yarısına tarihlenmektedir (Akurgal 1987, 476; Koçhan 1995, 22, 58, 60-61, 86, 88, 115, 133; Şahin 2002, 72-73, Çiz. 8, Res. 92-94).

Uzun bir aradan sonra 1999 yılında tekrar başlayan kazı çalışmaları sayesinde, yeniden gün ışığına çıkartılan Apollon İsotimos Tapınağı'nda yarım kalan çalışmalar kaldığı yerden devam etmiştir (Yener 2001, 8, Res. 11-12). Bu kapsamda yürütülen çalışmalarda tapınağın temelleri ve Bizans Dönemi'nde tapınağın üzerine oturan kiliseye ait kalıntılar gün ışığına çıkarılmıştır (Yener 2002, 180-181, Çiz. 1, Res. Res. 5-9).

2012 yılında Ateşlier tarafından devam edilen çalışmalar, tapınağın içerisinde bulunan mermer vaftiz havuzu, tapınağın kuzeydoğusunda yer alan birkaç blok taştan oluşan apsis ve Halil Edhem Bey'in 1904-1905 yıllarında yaptığı çalışmalar sırasında ortaya çıkardığı kiliseye ait olduğu düşünülen mozaik tabanda başlatılmıştır (Ateşlier 2013, 489). Bizans Sur Duvarı ve Apollon Tapınağı Temenos Duvarı'nda gerçekleştirilen çalışmalarda oldukça iyi korunan MÖ 4. ve 3. yy. işçiliği gösteren kemerli bir giriş kapısının üst kemer blokları ortaya çıkarılmıştır. Büyük bir olasılıkla temenos alanına giriş olarak kabul edilen bu kemerli kapının duvarı takip edildiğinde temenos alanının duvarına ulaşılmaktadır. Bu alanda Apollon İsotimos Tapınağı kuzey temenos duvarına yaslanarak doğuya ve güneybatıya doğru devam eden 70 m'lik kısmı açığa çıkarılan Bizans (Doğu Roma) Surunun 3 kulesi ortaya çıkarılmıştır. Kent surunun MS 12. yy'da geri çekilerek Apollon Tapınağı temenosuna yaslanması Ateşlier tarafından Menteşe Oğullarına karşı alınan bir önlem olarak değerlendirilmektedir (Ateşlier 2013, 489). Geç dönemlerde küçülen kenti çevreleyen bu surlarda ele geçirilen ve MS 11-12. yy.'a tarihlenen sarı, yeşil ve kahverengi sırlı seramikler bu bilgiyi doğrulamaktadır. Bu çalışmalar sırasında Apollon tapınağı'nın batı temenos duvarının hemen batısında Bizans (Doğu

⁶⁴ Bağdatlı MÖ 2. yy.'ın son çeyreğinde yapımına başlanan tapınağın MÖ 1. yy.'ın başlarında bitirildiğini savunurken, Rumscheid, MÖ 1. yy.'ın ikinci yarısını verir. Bkz. Rumscheid 1994, 142-144; Bağdatlı 2001, 42, 50-51.

Roma) Dönemi'nde yeniden düzenlenen girişin kazılması sırasında MÖ 4. yy'ın 2. çeyreğine tarihlenen mermerden 32 cm. yüksekliğinde bir kadın başı ele geçmiştir (Ateşlier 2013, 490; Bağdatlı Çam 2014, 353-367).

2013 yılında tapınağın kuzey batı köşesinde daha önceden Halil Edhem Bey'in yığmış olduğu atık toprağın kaldırılması ile başlayan kazı çalışmalarında MS 12. yy'a tarihlenen sırlı seramikler, geç dönem künk hatları, kandil parçaları ve ağırşaklar ele geçen arkeolojik verilerdir. Geç Antik Çağa ait olduğu anlaşılan moloz taşlarla örülmüş yapı duvarlarında, Apollon Tapınağı'nın farklı inşa evrelerine ait mermer mimari malzemelerin devşirme olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu noktada ele geçen Geç Arkaik Döneme ait bir adet mermer çörtlen parçası ve MÖ 4. yy'a ait başka bir mermer çörtlen parçası son derece önemlidir. MÖ 2. yy'a ait kalıntıları görülen Apollon İsoimos Tapınağı'nın daha erken evreleri olduğuna işaret eden bu parçalar, en azından Apollon Tapınağı temenos alanı'nda Geç Arkaik Dönem'den başlayarak devam eden imar faaliyetleri ve yapı izleri olduğunu göstermesi adına dikkate değer bulgulardır.

Aynı yıl Kemerli Giriş Bölgesi olarak adlandırılan yerde 2012 sezonunda açılan Kemerli giriş ve çevresini genişletmek ve toprak seviyesini aşağı çekmek amacıyla yürütülen çalışmalarda tapınağın cella duvarına ait mermer blokların geç dönem duvarı ve döşemesinde devşirme olarak kullanıldığı açığa çıkarılmıştır. Bu alanda MS 12. yy'a tarihlenebilecek yeşil, sarı ve kahverengi firnisli seramikler, geç antik dönem yapı izleri, künk hatları, korozyonlu bakır sikkeler ve pişmiş toprak ağırşaklar haricinde kayda değer bir bulguya rastlanmamıştır. Temenos alanı dışında, kemerli girişin batısında, Halil Edhem Bey'in atmış olduğu yığıntı toprağın kaldırılması için yapılan çalışmalar içinde Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen bir sütun başlığı ele geçmiştir.

2015 yılında Tavukçu başkanlığındaki ekip, Apollon Tapınağı ve çevresindeki temizlik çalışmalarını kuzeydeki açmalarda başlatmıştır. Bu alandaki temizlik çalışmaları esnasında düşük kondisyonlu etütlük 2 adet sikke bulunmuş ve kayıt altına alınmıştır. Tapınağın doğusunda, kuzeybatı tarafında devam eden çalışmalar sırasında temizlik öncesi fotoğrafları çekilen alanın bitki örtüsü temizlenmiş ve zamanla oluşan yıkıntı toprak atıldıktan sonra tapınağın güney batı kenarındaki açmalarda temizlik çalışmasına devam edilmiştir. Önceki yıllarda kazılan açmaların kenar kesitleri düzeltilmiş, yağmurun etkisiyle akan toprak kaldırılmış ve tapınağın sella kısmındaki bitki örtüsü temizlenmiştir. Tapınağın sellası, sella duvarı ile pteroma arası ve naos kısmı temizlenerek bu alandaki çalışmalar fotoğraf çekiminin ardından bitirilmiştir (Foto. 2).

Agora

Alabanda antik kentinin önemli yapılarından bir diğeri Agora'dır⁶⁵ (Edhem Bey 1905, 457-458; Bean 2000, 198). İlk olarak 1904 yılında Halil Edhem Bey tarafından kazılan ve kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri açığa çıkarılan yapının mimarisi hakkında bilgi edinmek amacıyla 2012 yılında Ateşlier (Ateşlier 2013, 490-491) ve ekibi tarafından öncelikli olarak yapının genelinde bitki temizliği yapılmıştır. Ardından kuzey galerisinde başlatılan çalışmalarda bu kısımda daha önceki kazılar sırasında biriktirilmiş olan toprak yığını temizlenmiştir. Bu alandaki çalışmalarda Halil Edhem Bey'in indiği seviye olan MS 4. yy tabakasına inilmiş, on adet fil ayağı bloğu, iki adet sütun tamburu, bir adet Dor sütun başlığı olmak üzere yirmi üç adet mimari blok açığa çıkarılmıştır. Alabanda Agorasında Tavukçu başkanlığında yürütülen 2015 yılı temizlik çalışmaları sırasında kuzey galeride bulunan açma kenarlarındaki kesitlerin temizlenmesi sırasında herhangi bir küçük buluntu ele geçmemiştir (Foto. 3).

Tiyatro

Alabanda tiyatrosu⁶⁶ (Edhem Bey 1905, 449, 4. Alabanda. Tiyatro) antik kentin kuzeyinde bulunan doğal bir tepenin güneybatı yamacına konumlandırılmıştır (Yener 2001, 7, Res. 2-10). Caveasının yarım daireyi aşacak şekilde olması, tiyatronun Hellenistik Dönem'de inşa edilip Roma Dönemi'nde de kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca orkestra ile cavea arasında düzensiz işçilikle inşa edilen parapet duvarının olması tiyatronun Roma Dönemi'nde gladyatör dövüşleri, vahşi hayvan mücadeleleri ya da su oyunları amacıyla kullanıldığını kanıtlamaktadır (Akurgal 1987, 476; Bağdatlı 2001, 13; Yener 2002, 180; 2005, 110; 2006, 172, Res. 2; Yılmaz 2009, 40). İma-caveanın ortasında bulunan iki kerkidesin geç dönemde orkestraya su taşıyan sistemin parçası olarak kanal şekline getirildiği tespit edilmiştir (Yener 2006, 172-173, Res. 3; Yılmaz 2009, 40). Cavea için yer yer kayalık olan zemin düzelterek blokaj yapılmış moloz taş ile harç kullanılarak basamakların oturduğu alt zemin

⁶⁵ Halil Edhem Bey'in bu konudaki fikirleri çelişkilidir. Agora ihtimali üzerinde durmakla birlikte gymnasium olabileceğini de düşünmüştür. Yapının ölçüleri konusunda tam bir netlik bulunmamaktadır. Örneğin Edhem Bey 1905, 458, Akurgal 1987, 476'da 72 x 114 m. şeklinde belirtirken, Bağdatlı 2001, 9'da 73x114 m. olduğunu bildirmektedir. Asıl ölçüler bu alanda kazı çalışmaları başladıktan sonra netlik kazanacaktır.

⁶⁶ Bu alanda 1999 yılından 2006 yılına kadar aralıklarla Aydın Müzesi Müdürü E. Yener kazı, temizlik ve çevre düzenlemelerini gerçekleştirmiştir. Bkz. Bean 1987, 222, Çiz. 29, Res. 43; 2000, 195, Res. 43; Yener 2001, 5-16; Yener 2002, 179-190; Yener 2005, 109-116; Yener 2006, 171-180; Çiz. 1, Res. 1-14.

oluşturulmuştur (Yener 2002, 180; 2005, 110). İlk caveada toplam altı ışınsal yol vardır, ikinci caveada on bir ışınsal yol olması gerekirken bunlardan sekizinin yeri belirgindir (Yılmaz 2009, 41). Oturma sıraları hariç tiyatronun yapımında taş malzeme olarak yerel granit ve gneiss kullanılmıştır. Bosajlı taş duvar tekniğiyle iki yüksek bir alçak sıra düzenine göre örülen, özenli işçiliğe sahip granit duvarın her iki ucunda izleyicilerin giriş ve çıkışı için bırakılmış paradoslar bulunmaktadır (Yılmaz 2009, 40-41). İlk diazomaya açılan 12 m uzunluğunda 3 m genişliğinde beşik tonozlu iki vomiforiaya sahip bulunmaktadır (Edhem Bey 1905, 449, 1. Alabanda Tiyatro; Yener 2001, 7, Res. 5; 2002, 180, Res. 4; Yılmaz 2009, 41). İki diazoması bulunan tiyatronun ima ve media caveada kesin olmamakla birlikte 19 oturma sırası bulunduğu (Yılmaz 2009, 41) ya da 20 (Yener 2006, 172) ayrıca zamanla yetersiz kalan oturma basamaklarına tepenin eğimi dikkate alınarak summa caveanın eklendiği anlaşılmaktadır. Oturma sıraları mermerden yapılan tiyatrodaki orkestranın üzerinde birkaç oturma basamağı in-situ olarak ele geçmiştir (Yener 2002, 180; 2005, 110, Res. 4-6), gradusların uç kısımları ise aslan ayağı şeklindedir (Bağdatlı 2001, 13; Yener 2001, 7).

Hellenistik Dönem’de yapımına başlanan Efes, Nysa ve Menderes Magnesia’sı tiyatrosu ile benzerlikler taşıyan (Bieber 1961, Fig. 441; Bağdatlı 2001, 13; Yener 2001, 7) tiyatro Bizans Dönemi’nde büyük bir tahribata uğramış, gerek oturma sıraları gerekse diğer mimari malzemeler yakılarak kireç yapılmıştır (Yener 2001, 7, Res. 6). Kazılarak temizlenen bölümlerde çok miktarda parçalanmış mermer ve kireç ocağı tespit edilmiştir.

Sahne binasının duvar ve taşıyıcı elemanlarında alt yapıda kullanılan malzeme granit ve gneiss taşıdır. Taş taban üzerine iki parçadan oluşan sütun ve başlıklar Dor düzenindedir (Yener 2001, 7, Res. 8; 2013, 489; 2014, 250, Fig. 7) Büyük gneiss blokların yan yana yerleştirilmesiyle kapatılan tavanda çoğu bloğun parçalandığı gözlenmektedir. Çatlak olan bazı tavan blokları demir profil dikmelerle desteklenerek sağlamlaştırılmıştır. Sahne binasına ait mekanlarda 2003 yılında yapılan dolgu toprağın temizlenmesi çalışmalarında çok sayıda mermer üst yapı elemanı parçaları, heykel parçaları ile çok sayıda Roma ve Bizans seramiği de ele geçmiştir (Yener 2005, 110; Res. 8-13; 2006, 173, Res. 4-9). Yarıçapı 45 ayak genişliğinde olan orkestra (Yılmaz 2009, 41) taban seviyesine kadar temizlenmiş, orijinal taban açığa çıkarılmıştır. Orkestra tabanının kiremit renkli bir harç üzerine mermer plakalarla döşenmiş olduğu, ancak tahrip olan mermer taban döşemelerinden birkaç parçanın in-situ halde korunarak günümüze kadar geldiği görülmüştür. Orkestra tabanında biriken

suların dışarı atılmasını sağlayan rigol denilen tahliye sistemine ait kanalların da varlığı tespit edilmiştir. Tiyatroda 2005 yılında gerçekleştirilen çalışmalarda sahne binasının doğusunda paraskenium üzerinde geç döneme ait moloz taşlarla yapılmış iki adet mezar açılmış, fakat herhangi bir buluntu ele geçmemiştir (Yener 2006, 173, Res. 11-12). Alabanda tiyatrosunun yerinde yapılan ölçümlere göre 6.200 kişilik kapasitesinin olduğu düşünülmektedir (Yılmaz 2009, 41).

2015 yılı çalışmalarına tiyatronun kuzey tarafında, sahne binasına 9 m. uzaklıkta bulunan, önceki yıllarda kamulaştırılması tamamlanmış, iki katlı, kesme taş-tuğla ve moloz taş örgülü evin yıkım işlemi ile başlanmıştır. Çalışmalar sırasında tiyatro binasına ait devşirme blok taşlar ayrı bir yere istiflenerek yıkım işlemi sürdürülmüştür. Diğer hafriyat kalıntıları zeminle aynı seviyeye gelecek şekilde düzleştirilmiştir. Yıkım sırasında üst kata çıkan merdiven basamaklarından birinde, Roma Dönemi'ne ait ön yüzünde şua taçlı imparator büstü, arka yüzünde kartal betimi bulunan düşük kondisyonlu, bir bronz sikke bulunmuştur. Evin üst katında yürütülen çalışmalarda ise iki parça halinde mermer sütun altlığına rastlanmıştır. Evin temellerine ulaşıldığında tiyatronun sahne binasına ait kesme taş bloklar tespit edilmiş ve bunlar tel örgünün dışındaki yol kenarına istiflenmiştir.

Tiyatronun sahne binasının kuzey doğusunda bulunan ikinci evin moloz, taş-tuğla örgülü duvarlara sahip olduğu, özellikle köşelerinde tiyatroya ait kesme taş blokların devşirme olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Evin içinde bulunan incir ağacı yıkıma engel teşkil ettiği için kesilerek yıkıma evin tiyatroya bakan güney kısmından başlanmıştır. Evin yıkılma tehlikesinden dolayı çalışmalar dikkatli ve özenli bir şekilde yürütülmüştür. Evin kuzeye bakan yondeki duvarının bir kısmı bırakılarak iç kısımdaki boşluğa hafriyat doldurulmuştur. Bahçenin kuzeybatı kesimine 1,50 m basit duvar örülerek hafriyatın akması engellenmiştir.

Son olarak arta kalan kalıntıların zeminle eşitlenmesi sağlandıktan sonra tiyatronun güneydoğusunda analemna duvarının hemen bitişiğinde bulunan evin yıkım işlemine başlanmıştır. Yıkım sırasında taşların tiyatronun kaveasına dökülmemesine dikkat edilmiş ve çıkan malzeme tiyatro kaveasını çevreleyen basit avlu duvarının dışına taşınmıştır. Böylece kaveanın daha temiz ve düzenli görülmesi sağlanmıştır. Buradaki çalışmalar sırasında oldukça korozyona uğramış bir Osmanlı Sikkesi ve ön yüzünde Roma imparator portresi, arka yüzünde bir tanrıça tasviri bulunan, büyük ölçüde tahrip olmuş bir bronz Roma Sikkesi bulunmuştur. Evin yıkım işleminin tamamlanmasının ardından tesviye işlemi gerçekleştirilmiştir.

Tiyatronun güney batısında analemna duvarının içine inşa edilmiş olan bir başka evin hafriyatından çıkan taşlar tiyatronun analemna duvarının arka tarafına, çevreden fark edilmeyecek şekilde bir çukura dökülmüştür. Çalışmalar sırasında, mermerden üzerinde birinde dış sırası diğerinde iç içe geçmiş niş şeklinde profil bulunan mermer mimari parçalar ve bir yüzünde 3 satır Latince yazıt, arka yüzünde bir ayak izi büyüklüğünde oygu yer alan bir mermer parça bulunmuştur. Yıkımı tamamlanan evin tesviye çalışmaları gerçekleştirilmiş ve bu kapsamda tiyatroya ait kesme taş bloklar hafriyat alanından çıkartılarak ayrı bir alanda istiflenmiştir. Kaldırılması planlanan son evin tesviye işlerinin tamamlanmasının ardından Tiyatro ve çevresindeki çalışmalar bitirilerek tiyatronun son hali fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır (Foto. 4).

Bouleuterion

Alabanda antik yerleşim alanının en önemli mimari öğelerinden biri olan bouleuterion (Edhem Bey 1905, 448, 3. Alabanda. Plan; Bean 2000, 196, Res. 44) bugün tarlaların ortasında dikdörtgen planlı bir yapı olarak dikkati çekmektedir. Kahverengi taşlardan örülen duvarlarda bir kalın bir ince taş düzeni uygulanmıştır. 26x36 m'lik ölçüleriyle zamana karşı koyarak büyük oranda sağlam olarak günümüze gelebilmiş yapılardan biridir (Akurgal 1987, 475, Şekil 364; Küçükeren 2007, 126). Bugün 9. 15 m'ye dek yükseldiği görülen güney duvarı üzerinde tam dört kapı açıklığı izlenmektedir. Tümüyle toprak altında kalan kapıların üzerinde birer korniş, kornişlerin üzerinde de pencere dizisi yer almaktadır. Yan duvarların her ikisinde de oturma sıralarının arkasındaki merdivenlere uzanan birer giriş kapısı bulunmaktadır. Ön duvardaki dört kapıyla birlikte, doğudaki kapı da toprak altında kalmıştır. Araştırmacılar tarafından büyük bir çoğunluğu ayakta olan doğu duvarındaki bloklardan birçoğunun üzerinde okunan Grek harflerinin usta ya da atölyeye işaret ettiği ya da taşların diziliş sırasını belirlediği düşünülmektedir (Bean 1987, 223; 2000, 196). Daha önce hiç kazı çalışması gerçekleştirilmeyen alanda yapının içine yıkılan duvar örgüsü ve toprak dolgusu nedeniyle bugün oldukça kötü durumdadır. Fakat yine de arkaya doğru yükselen zemin ve kavisli oturma sıraları farkedilebilir. Strabon'un adından söz ettiği (Strabon, XIV.2. 3, 13, 22, 26) Alabanda'da doğmuş ve yetişmiş olan iki ünlü hatip, Apollonios Malakos ve Apollonios Molon belki de konuşmalarını bu binada yapmıştır (Bean 1987, 222; Ateşlier 2012, 80). Sonradan Rhodos'a yerleşen ve orada oturmaya başlayan retorik sanatının en büyük ustası olan Apollonios Molon (Suetonius, Julius Caesar, 4) yine bir Alabanda'lı olan hatip Menekles'den dersler almıştır. Rhodoslular'ın

eğitimi olarak iki kez Roma'ya giden Apollonios Molon aldığı eğitimin sonucunda Marcus Tullius Cicero ve Gaius Julius Caesar'a da dersler vermiştir (Plutarkhos, 3.1; Ateşlier 2012, 80, 2013,485). Romalı retorik ustası Marcus Fabius Quintilianus (Quintilianus, 1, 16), Apollonios Molon'un çok sayıda yazılı eseri olduğunu belirtirken; Cicero, tarih alanında Timaios'un benimsediği düşünceyi, retorik alanında izleyenler arasında Alabandalı Hierokles'in (Kennedy 2009, 96) özellikle de kardeşi Menekles'in adını duyduğunu ifade etmiştir (Cicero, 95, 325; Bean 1987, 222; 2000, 196; Ateşlier 2012, 80, 2013,485) (Foto. 5).

Hamam

Yalnızca toprak üzerine yayılmış sütun, duvar kalıntıları aynı zamanda kemerleri ile dikkat çeken yapılardan bir diğeri hamamdır (Edhem Bey 1905, 450, 456, Res. 8). Yapının planı hakkında tam olarak bilgi vermek mümkün olmasa da geniş kenarlı bir kapı girişi bu büyük yapının belki de bir hamam-gymnasium kompleksi olabileceğini düşündürmektedir (Foto. 6).

Sur Duvarları

Alabanda'nın sur duvarları üç zirveye sahip bir tepenin zirvelerini birbirine bağlayarak yamaçların üzerinden kuzeydeki ovaya hafif bir meyille iner (Tırpan 1990, 172, Res. 1; Bean 2000, 194, 195, Res. 28). Sur duvarlarının toplam uzunluğu 4.5-5 km'dir. Arazinin topoğrafik yapısı ile uyum içerisinde olan ve bu nedenle sıklıkla yön değiştirmek zorunda kalan, kademe ve dirsekler oluşturan surlar kentin kuzeyini koruma altına alırlar⁶⁷. Şehrin üstündeki bu surlar kentin güneyine oranla daha sağlam olarak günümüze kadar gelmiştir. Şehrin aşağısını çevreleyen kısımlarda bu dirsek ve kademeler ortadan kalkmış, düzleşen surlar ise gerek toprak erozyonu gerekse ovada yapılan tarım nedeniyle bir önceki örnekler kadar şanslı olamamışlardır (Edhem Bey 1905, 444-445, 1. Alabanda; Bean 1987, 221, Çiz. 2; Küçükeren 2007, 126; Res. 115). Tırpan'a göre bu surlar üç ayrı yapım evresinden sonra günümüze gelmiştir. Şehrin ilk surları kareye yakın rektogonal, yüzeyi kaba yonu bosajlı taş bloklardan oluşur. Yer yer atkı taşı kullanılarak örülmüş iki duvar arası ise moloz taşla doldurulmuştur⁶⁸. Surların

⁶⁷ Tırpan tarafından bu alanda yapılan çalışmalarda toplam 14 kule tespit edilmiştir.

⁶⁸ Tırpan'a göre surların ilk inşaatı MÖ 4. yy'ın son çeyreğinden olmalıdır. Alabanda antik kentinin kuzeyindeki yamaçlarda görülen ve farklı işçilikler sergileyen sur duvarları 2012 yılındaki çalışma alanlarından biridir. Ana kentin dış hat savunma sistemi olmayacak kadar uzun olan sur duvarları gerek farklı tarihlere işaret eden erken işçilikleri, gerekse geniş düzlükleri çevirmesi nedeniyle, MÖ 4. yy'da inşa edilen Alabanda kent surlarından bağımsız kent surlarıdır. Alabanda'nın 5 km'lik bir alana yayılan işçilik ve

ikinci yapım evresinde görülen yapım tekniği Hellenistik kökenli Alabanda tiyatrosunun analemmasında görülenle aynıdır. Bu nedenle en erken şehrin Roma hakimiyetine girdiği MÖ 2. yy'ın son çeyreğinden sonra olmalıdır. Surlardaki son evre ise Ortaçağ'dadır. Araziden toplama taşlarla yapılan tamiratlarda ahşap hatlı ve harç izleri görülmektedir. Tırpan'ın Alabanda surlarını içeren yayınından 20 yıldan uzun bir süre sonra Ateşlier başkanlığındaki bir ekip tarafından Bizans (Doğu Roma) surları olarak adlandırılan kısımda koruma, onarım ve restorasyon çalışmaları yapılmıştır.

2015 yılında Alabanda sur duvarları ve çevresinde Tavukçu tarafından yapılan çalışmalar, daha önceki yıllarda kazı ve restorasyon yapılmış alanların bitki örtüsünün temizliği ve zamanla açma kenarlarında oluşmuş döküntü toprağın kaldırılarak açma kenarlarının düzeltilmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada çalışma alanlarının tamamının fotoğrafları çekilerek kayıt altına alınmıştır. Köyün girişindeki Bizans surlarında kuzeydoğu-güneybatı yönüne konumlandırılan birinci kuleden başlanmış ve yol kenarları da temizlenmiştir. Ardından ikinci ve üçüncü kule, çevresi, son olarak da sur duvarlarının güney kısmından Apollon tapınağı ve kuzeyinde bulunan açmalara kadar olan bölgede daha önceki yıllarda yapılan kazı açmaları temizlenmiştir.

Çalışmalar esnasında içleri sarı ve yeşil sırlı birkaç parça etütlük Bizans seramiği ve lacivert renkli cam bir bileziğe ait parçalar, bir adet etütlük mahiyette çivi/mih ele geçmiştir. Sur duvarlarının güneyinde kemerli yapının bulunduğu alan ve çevresinde üç adet etütlük nitelikte sikke ele geçmiştir. Temizlenen alanların fotoğrafları çekilerek çalışmalara son verilmiştir (Foto. 7).

Payandalı Sarnıç (?)

2013 yılında Ateşlier başkanlığında yürütülen jeofizik taramaların ve kazı çalışmalarının sonucunda bu alanda toplam yedi havuz yapısı, su toplama ve tahliye sistemlerine ait pişmiş topraktan yapılmış künkler, akıtmalıklar, "U" biçimli oluk parçaları ele geçmiştir. Ortaya çıkarılan havuz yapıları, künk sistemleri ve payandalarla güçlendirilmiş duvarlar nedeniyle bir tapınak yapısından ziyade, daha çok su ile alakalı olduğu düşünülmüş ve 'Payandalı Sarnıç' olarak adlandırılmıştır.

örgü tekniğine göre MÖ 5. yy'a ve daha erken dönemlere tarihlenen surlar kimi yerde trapezoidal bloklardan kimi yerde ise poligonal bloklardan örülmüş olup yer yer 2 m yüksekliğe kadar korunmuştur. Alabanda'dan 200 m daha yukarıda yer alan bu surlar farklı dönemlerde örülüp kullanılmıştır ve MÖ 4. yy'dan önceki Alabanda yerleşimine aittir. Bkz. Ateşlier 2013, 491-493.

Ancak böyle büyük bir yapının açığa çıkarılan kısımlarıyla henüz kazılmamış olan kısmı düşünüldüğünde bir tanımlama yapmak için henüz erken olduğu kanaati oluşmaktadır.

2015 yılında Tavukçu tarafından yapılan ve Payandalı Sarnıç (?) olarak adlandırılan bu alandaki çalışmalara, yapı kalıntısını oluşturan tümseğin kuzey tarafından başlanmıştır. Alanın kuzeybatı kısmında, iri kesme taş bloklardan oluşan asıl yapıya, farklı bir teknik uygulanarak moloz taşla geç dönem eklentileri oluşturulduğu anlaşılmıştır. Bu alandaki açmaların kenar kısımları temizlenmiş ve bitki örtüsü kaldırılmıştır. Daha sonra güneydoğu kısımda daha önceki yıllarda yapılan açmalar temizlenmiş ve zamanla oluşan toprak akmaları kaldırılmıştır. Bu esnada etütlük nitelikte seramik parçalarına rastlanmıştır. Alanının tamamı ve çevresindeki bitki örtüsü kaldırılmış ve son halinin fotoğflanmasının ardından çalışmalar tamamlanmıştır. (Foto. 8)

Klasik Çağ Oda Mezarı

Klasik Çağ Oda mezarı 1904 ve 1905 yıllarında Halil Edhem Bey tarafından yapılan kazılar sırasında açığa çıkarılmıştır. Biri ön biri ana oda olmak üzere iki odadan oluşan yapının içinde ikişer katlı beş adet kline bulunması aile mezarı olarak kullanıldığını göstermektedir. Gneiss taşından dikdörtgen plaka şeklinde olan klineler pseudo-isodomik duvar örgüsü içine yerleştirilmiştir. Yapının tavanı MÖ 4. yy için karakteristik bir tavan örgü sistemi olan iki aşamalı bindirme tekniği kullanılarak örtülmüştür. Doğu Roma Dönemi'nde mezarın üzerine farklı bir yapı inşa edilmiş ve bu geç dönem yapısı mezarın tavanını adeta bir temel gibi kullanmıştır (Ateşlier 2012, 82, 84).

2015 yılında devam eden çalışmalar sırasında bu alanda açmanın güneydoğu köşesinde geç dönemde yapılan büyük bir salona ait taban mozaiği gözlenmiştir. Beyaz, kırmızı ve gri (açık mavi) renkli iri tesseralardan oluşan bu mozağin geometrik desenli olduğu görülmüştür. Aynı zamanda mezar odasının kapısının önüne denk gelecek şekilde dört farklı yöne yerleştirilmiş su künkleri görülmüş ve bu alanlarda temizlenmiştir. Son olarak mezar odasının içi temizlenerek buradaki çalışmalar fotoğraf çekiminden sonra bitirilmiştir (Foto. 9).

Nekropol

Kentin dört tarafını çeviren nekropol alanlarında detaylı incelemelerden sonra yaklaşık olarak 500 lahdin varlığı saptanmıştır (Ateşlier 2013, 492). Kentin imarında kullanılan yerel gneiss bloklardan yapılmış lahitler yoğun bir şekilde

toprak üzerinde gözle görülmektedir. Dikdörtgen bir sandıktan oluşan ve düz granit bir blokla örtülen bu mezarlardan bazılarının üzerinde Alabanda'nın sosyo-ekonomik yaşantısına ışık tutacak nitelikte mesleki ve ticari ünvanlardan oluşan yazıtlar bulunmaktadır (Bean 1987, 226; 2000, 199; Küçükeren 2007, 128). 2012 yılındaki çalışmalar sırasında Doğu Nekropolde bulunan ve Roma Dönemi'ne ait olduğu düşünülen kabartmalı bir lahit tespit edilerek kazı evi bahçesine taşınmıştır (Ateşlier 2013, 492). Kentin Güney Nekropolü'nde yürütülen çalışmalarda, Alabanda antik kentini de içine alan Araphisar Mahallesi ile Alabanda'nın güneyindeki Dereköy Köyü arasında kalan ve yöre halkın tarafından "Kuzgun Yuvası" adıyla anılan mevkide, Klasik Dönem'e ait mezarlar tespit edilmiştir⁶⁹ (Foto. 10).

Su Kemerı

Kentin güneyinde Kemer Deresi üzerinde bir su kemerı bulunmaktadır (Edhem Bey 1905, 444; Bean 1987, 224, Res. 45; 2000, 196, Res. 45; Küçükeren 2007, 126; Res. 115). Roma stilinde olan yapının su kanalını taşıyan üst kısmı yıkılmıştır. Üzerindeki kemer ise onu taşıyan duvarlardan daha yukarıda kalmıştır. Yöre halkı bu yapı ile Marsyas'ın 19 km güneyinden geçen İnce Kemer Köprüsü (Bean 1987, 224, Res. 54; 2000, 196-197, Res. 54) arasında bir bağlantı olduğunu ifade etmektedir. Köprü kemerlerinin daha büyük olmasına karşın, yapılar arasında benzerlikler bulunmaktadır (Foto. 11).

KENT TOPOĞRAFYASINDA YENİ GÖZLEMLER: (DİONYOS TAPINAĞI, NYMPHAEUM, ANIT MEZARLAR, STADİON, APSİSLİ YAPI)

Antik kentte daha önceki yıllarda yapılan kazı alanlarındaki çalışmaların bitirilmesinin ardından alanlarında rastlanan seramik parçalarının çizimi ve fotoğraf çekimleri gibi işlemler için kazı evinde birtakım çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar sırasında bulunan 30x28 cm ölçülerinde havuz akıtacağı, tiyatro da ele geçen, 28.5x19x10 cm ölçülerinde ön yüzünde elips şekilli bir çukur, arka yüzünde yazıt bulunan dikdörtgen şekilli mermer bir parça, köy içerisindeki bir evin temel seviyesindeki avlu duvarında bulunan 35 cm yüksekliğe sahip 29 cm çapında mermer bir Korinth başlığı, 36 cm boyunda 20 cm yüksekliğe sahip üzeri yazıtlı bir başka parçanın fotoğrafları çekilerek kayıt altına alınmıştır. 39x31x8.5

⁶⁹ Ateşlier'e göre Alabanda yakınlarında bulunan eski adı Ancın bugün Sağlık Köyü olarak bilinen yer Alabanda'nın Klasik Dönem nekropolü olmalıdır. Cousin 1900, 26-27; Laumonier 1936, 300-302; Henry- Sundström 2011, 179, Dn. 20; Ateşlier 2013, 482.

cm ölçülerinde üzerinde girland motifi olan ve iki satır halinde yazıt bulunan osthothek parçası ve tiyatro kaveasının içindeki evin yıkımı sonrasında ele geçen 39x30x19 cm ölçülerinde bir güneş saati fotoğraflanarak kayıt altına alınarak 2015 yılı çalışmaları sona ermiştir.

Tiyatro caveasının doğu yanında bulunan bir evin avlusunda, ahır yapımında kullanılmış ve çevrede bahçe duvarı olarak işlev verilmiş 52 adet dor sütun tamburu tespit edilmiştir (Foto. 12). Söz konusu avlunun hemen kuzeyinde orijinal duvar kalıntıları in-situ halde görülebilen bir yapı kalıntısı tespit edilmiştir. Tiyatro ile ilişkisi bakımından bir **Dionysos Tapınağı** olabileceği değerlendirilen kalıntıların mahiyetinin tam olarak anlaşılabilmesi için söz konusu alandaki üç evin kamulaştırılması ve bu alanda acilen kazıların yapılması gerekmektedir.

Alabanda Antik Kenti 2015 yılı çalışmaları sırasında tespit edilen bir başka yapı, yedi payanda çıkıntısı ve altı girintiden oluşan üst tarafı sima parçaları ile sonlandırılmış **Nymphaeum** (Foto. 13) olmuştur (Edhem Bey 1905, 451-453). Kuzey yöndeki erozyon sebebiyle temel seviyelerinin alt kısmına kadar açığa çıkmış durumdaki yapının sularını köy içerisinde geçen, yazın kuruyan kışın akan dereye ulaştıran geniş bir kanal, tiyatro kaveası ve sahne binasını çevrelemektedir. Kış aylarında nişlerinden en sağdakinin içinde suyun akmakta olduğu ifade edilen Nymphaeum kente su sağlayan Gerga kentinden geldiği bilinen ve yörede İnce Kemer olarak bilinen su yolları sistemiyle de ilişkilidir. Söz konusu yapıya ilişkin yeni şeyler söyleyebilmek ancak kazılar yapıldıktan sonra mümkün olabilecektir.

Bu yılki çalışmalarımız sırasında elde ettiğimiz bir diğer tespit, antik kentin üzerinden geçen dereye yer alan ve yayınlarda şapel olarak tanıtılan yapının aslında bir şapel olmayıp - şapel olabilmesi için ölçüleri çok küçüktür- bir **Anıt Mezar** olduğudur (Foto. 14). Aynı yamaçta başka anıt mezarlar da olduğu temel izlerinden anlaşılmaktadır. Bu anıt mezarlardan başka giriş kapısı dışardan farkedilebilen bir kaya mezarı ve kayalara oyulmuş lahit mezarlar da bu bölgenin kentin Güney Nekropolü olduğunu kanıtlamaktadır. Güney Nekropolü'ne ilişkin daha kesin verilerin ortaya konması yapılacak kazılara bağlıdır.

Alabanda antik kentinin oturduğu araziye tanımak için yapılan geziler sırasında rastladığımız bir başka anıtsal yapı ise **Stadion**'dur (Foto. 15). Bu bölgedeki arazi formuna bakıldığında yarım daire biçimindeki dönüş yeri batıda olacak şekilde, dar uzun bir tarla görüntüsü veren yapı doğuda kent surlarına bitişmektedir. Arazinin yapısından dolayı sadece güney ve batı yanında oturma

sıralarına sahip olduğu izlenimi veren Stadionun da kazılar sonrası kesin bilgiler vereceği açıktır.

Antik kentin kuzeyinde Bouleuterion'un doğusunda yer alan ve 8 m çapındaki apsisiyle yüzeyden görülebilen kalıntılar da olasılıkla bir **Kilise**'ye (?) aittir (Foto. 16). Ancak sadece bir dairesel yapıdan yola çıkarak yapıya kimlik vermek oldukça güçtür. Şurası açıktır ki bu yapıyı adlandırmak da ancak uzun yıllar kazı yapıldıktan sonra mümkün olabilecektir.

Sonuç olarak, Alabanda antik kenti, bugün hala ayakta olan yapılarıyla tarihte ne kadar önemli bir geçmişe sahip olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Alabanda konusundaki bilgilerimiz ancak yapılacak uzun soluklu kazılar sonucunda artacaktır.

Kaynakça

- Akurgal, E. (1987). Anadolu Uygarlıkları
- Ateşlier, S. (2012). "Alabanda, Karia'nın Mimarlar Kenti" Aydın Kültür ve Turizm Dergisi 4, 78-84.
- Ateşlier, S. (2013). "2011-2012 Yılı Alabanda Kazıları" 35. Kazı Sonuçları Toplantısı, 3. Cilt, s. 482-498. (S. Akkurnaz ile birlikte)
- Ateşlier, S. (2014). "On The Excavations Of The Zeus Temple Of Alabanda" *Anatolia Antiqua XXII*, 247-254.
- Bağdatlı, F. (2001). Alabanda Apollon İsotimos Tapınağı, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Bağdatlı Çam, F. (2014). "A Marble Head from Alabanda" *ΛΑΒΡΥΣ*, s. 353-368.
- Balcer, J. M. (1995). The Persian Conquest of the Greeks, 545-450 B.C.
- Bean, G. E. (1987). Karia
- Bean, G. E. (2000). Eskiçağ'da Menderes'in Ötesi
- Bieber, M. (1961). The History Of The Greek And Roman Theater
- Boysal, Y. (1971). "Batı Anadolu'da Son Araştırmalar, Ahhiyawa Sorunu" *Anatolia XV*, 63-72.
- Bryce, T. R. (1974). "Some Geographic Politic Aspects of Mursilis Arzawan Campaign" *Anatolian Studies* 24, s. 103-116.
- Cassius Dio, Roman History
- Cicero, M. T. De Natura Deorum
- Cousin, G. Diehl, C. (1886). "Inscriptions d'Alabanda en Carie" *BCH*, 10, s. 299-314.

- Cousin, G.(1900). “Voyage en Carie” BCH, 24, s. 24-69.
- Dmitriev, S. (2005). City Government in Hellenistic And Roman Asia Minor
- Edhem Bey, (1905). “Fouilles d’Alabanda en Carie. Rapport sommaire sur la seconde campagne (1905)”In: Comptes rendus des seances de l’ Academie des Inscriptions et Belles-Lettres 1905, s. 443-459.
- Edhem Bey, (1906). “Fouilles d’Alabanda. Rapport sommaire sur la seconde campagne (1906)” In: Comptes rendus des seances de l’ Academie des Inscriptions et Belles-Lettres 1906, s. 407-422.
- Flensted-Jensen, P. (2004). “Karia” An Inventory Archaic and Classical Poleis
- Garstang, J. (1943). “Military Roads in Asia Minor: A Study in Imperial Strategy with a Map” AJA 47.1, s. 35-62.
- Garstang, J. –Gurney, O. (1959). The Geography of The Hittite Empire
- Grimal, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü, Yunan ve Roma
- Hanfmann, G. M. A. – Waldbaum, J. C. (1968). “Two Submycenaean Vases and a Tablet from B.V. Stratonikeia in Caria” AJA 72, s. 51-56.
- Head, B. V. (1897). Catalogue of the Greek Coins of Caria, Cos, Rhodes, BMC, Vol. 19.
- Hellström, P. (2007). Hellström, Labraunda
- Henry, O. (2013). “A tribute to the Ionian Renaissance” 4 th Century Karia, Defining a Karian Identity Under the Hekatomnids Varia Anatolica XXVIII, s. 81-90.
- Henry, O.-Sundström, A.I. (2011). “The Story of a Tomb at Alabanda” Labraunda at Karia, s. 177-198.
- Herodotos, Historiai
- Hesiodos, Theogonia
- Hirschfeld, G. (1893). Alabanda. In: Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft RE. I.1, Sp. 1270.
- Jones, C. P. (2002). “Epicraphica” Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 139, 108-116.
- Karlsson, L.(2013). “Combining Architectural Orders at Labraunda: A political Statement” 4 the Century Karia, Defining a Karian Identity Under the Hekatomnids Varia Anatolica XXVIII, s. 65-80.
- Kennedy, G. A. (2009). A New History of Classical Rhetoric
- Koçhan, N. (1995). Hellenistik Çağ Anadolu Mimarisinde Lotus-Palmet ve Yumurta Bezekleri
- Küçükeren, C. C. (2007). Ege’de Bir Anadolu Uygarlığı, Karia (Karuwa, Karka, Karkışa, Krk)

- Laumonier, A. (1936). "Archéologie Carienne" BCH 60, s. 286-335.
- Laumonier, A. (1958). Les Cultes Indigenes en Carie
- Livius, The History of Rome
- Magie, D. (1950). Roman Rules in Asia Minor
- Maqueen, J. G. (1968). "Geography and History in the Western Asia Minor in the Second Millennium B.C." Anatolian Studies, 18, s. 169-185.
- Marchese, R. T. (1976). A Historical of Urban Organization in the Lowe Meander River Valley: Regional Settlement Patterns to the Second Century A.D.
- Paton; W. R. (1899). "Antiochia Chrysaoris" Classical Review, Vol. 13. No. 6, s. 319-321.
- Patterson, L. E. (2010). Kinship Myth in Ancient Greece
- Pedersen, P. (2013). "The 4 th century B.C. 'Ionian Renaissance' andKarian Identity" 4 th Century Karia, Defining a Karian Identity Under the Hekatomnids, Varia Anatolica XXVIII, s 33-64.
- Plinius, Natural History
- Plutarkhos, M., The Life of Julius Caesar
- Polybius, The Histories
- Quintilianus, L. C. Institutio Oratoria
- Rostovtzeff, M. (1953). Social and Economic History of The Hellenistic Period II
- Rumscheid, F. (1994). Untersuchungen Zur Kleinasiatischen Bauornamentik Des Hellenismus
- Samama, E. (2004). Les médecins dans le monde grec: Sources épigraphiques sur la naissance d'un corps médical
- Schober, A. (1933). "Des Fries Des Hekateions von Lagina" Istt. Forsch. 2
- Sevin, V. (2001). Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası I
- Stephanos Byzantios, Ethnika.
- Strabon, Geographica.
- Tranquillus, Suetonius. The Lives of the Twelve Caesars, Julius Caesar 4.
- Şahin, Ç. (1982). Inschriften Griechischer Städte aus Kleinasien Bd 22.I: Die Inschriften von Stratonikeia Teil II/I: Lagina, Stratonikeia und Umgebung
- Şahin, N. (2001). Zeus'un Anadolu Kültleri
- Şahin, M. (2002). Anadolu'lu Bir Mimar Hermogenes
- Tırpan, A. A. (1990). "Alabanda" VII. Araştırma Sonuçları Toplantısı, s. 171-189.

- Tümpel, C. (1893). “Alabandos” RE. I.1.
- Umar, B. (1995). Türkiye’deki Tarihsel Adlar
- Vitruvius, The Ten Book On Architecture
- Wathelet, P. (1988). Dictionnaire des Troyens de L’Iliade. Tome I
- Weber, H. (1966). “Zum Apollon Smintheus-Tempel in Der Troas” Ist. Mitt. 16, s. 100-114.
- Westholm, A. (1963). Labraunda The Architecture of The Hieron
- Yaylalı, A. (1976). “Der Fries Des Artemisions Von Magnesia Am Mäander” Ist. Mit. Beiheft. 15.
- Yener, E. (2001). “Alabanda Antik Kenti Kazı Temizlik ve Çevre Düzenleme Çalışmaları 1999” XI. M. K. K. S. s. 5-16.
- Yener, E. (2002). “Alabanda Antik Kenti Kazı, Temizlik ve Çevre Düzenleme Çalışmaları” 12. M. K.K.S. s. 179-190.
- Yener, E. (2005). “Alabanda Antik Kenti Kazı, Temizlik ve Çevre Düzenleme Çalışmaları” 14. M. K.K.S. s. 109-116.
- Yener, E. (2006). “Alabanda Antik Kenti Kazı, Temizlik ve Çevre Düzenleme Çalışmaları 2005” 15. M. K.K.S. s. 171-180.
- Yılmaz, Y. (2009). Anadolu Antik Tiyatroları



Harita 1: Alabanda Harita



Harita 2: Alabanda Kent Planı



Foto. 1: Zeus Krysaoreus (?) Tapınağı



Foto. 2: Apollon İstimos Tapınağı



Foto. 3: Agora



Foto. 4: Tiyatro



Foto. 5: Bouleuterion



Foto. 6: Hamam



Foto. 7: Sur Duvarları



Foto. 8: Payandalı Sarnıç (?)



Foto. 9: Klasik Çağ Oda Mezarı



Foto. 10: Doğu Nekropolü



Foto. 11: Su Kemerı



Foto. 12: Dionysos Tapınağı, Dor Düzenli Sütun Tamburları



Foto. 13: Nymphaeum



Foto. 14: Anıt Mezar



Foto. 15: Stadion



Foto. 16: Kilise (?)

**TRT SANATÇILARININ MÜZİK EĞİTİMİ DURUMLARININ
İNCELENMESİ (*)**

Cengiz ŞENGÜL

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
csengul@atauni.edu.tr

Yiğit KARABULUT

Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
yigitkarabulut@atauni.edu.tr

Rabia YILAR

Yrd. Doç. Dr., İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği
Anabilim Dalı
aryilar@agri.edu.tr

Öz

Bu araştırma, TRT sanatçılarının müzik eğitimi durumlarının incelenmesi amacı ile yapılmıştır. Araştırma, tür olarak betimsel türde, model olarak genel tarama modelindedir. Veri toplama aracı olarak TRT sanatçılarına 2 bölümden oluşan bir anket uygulanmıştır. Araştırmada, 2013 yılında TRT Ankara Radyosunda, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Çok Sesli Müzik Topluluklarında görev yapmakta olan ses ve saz sanatçılarına anket uygulanmış ve bu anketlerden elde edilen veriler kullanılmıştır.

Bulguların değerlendirilmesi sonucunda sanatçıların almış oldukları müzik eğitimi türlerinin topluluklara göre değişkenlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: TRT, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Çok Sesli Müzik, Sanatçı, Müzik Eğitimi

*) Bu çalışma, Arş. Gör. Yiğit Karabulut'un Doç. Dr. Cengiz Şengül danışmanlığında hazırladığı "TRT Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumlarının ve Mesleki Müzik Eğitimi Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

The Investigation of Trt Artists Music Education Status

Abstract

This research is conducted in order to investigate the music education status of TRT artists. This is a descriptive type and general survey model research. In the research, TRT artists are conducted a questionnaire, consisting of 2 sections. In the research, at TRT Ankara Radio in 2013, singing artists and instrumental artists who currently work for Turkish Folk Music, Turkish Classical Music and Polyphonic Music Communities are conducted a questionnaire and the data which is obtained from the questionnaire is used.

As a result of the evaluation of the findings the types of the music education the artists received, varies according to the communities.

Keywords: TRT, Turkish Folk Music, Turkish Classical Music, Polyphonic Music Artist, Music Education

I.Giriş

Bir ülkenin kültürünü geçmişten geleceğe aktaracak olan bireylerin o ülkenin sanatçıları olduğu söylenebilir. Türkiye’de ses ve saz sanatçılarını bünyesinde barındıran, devletin hem yapım yayın hem de sanat kurumlarından biri olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumunun da ülke kültürünü geliştirmek ve aktarmak konusunda önemli görevleri olduğu düşünülmektedir. Vatandaşların gözünde, kurumsal kimliği ve yapım yayın kalitesi ile dünden bu güne önemli bir yere sahip olan Türkiye Radyo Televizyon kurumunun, sanatçılarının da bu denli bir öneme sahip olduğu görülmektedir. “TRT Sanatçısı” olarak adlandırdığımız ve toplumsal olarak kabul görmüş bu bireylerin müzik eğitimi durumlarının önemli olduğu söylenebilir.

Türkiye’de profesyonel olarak müzik icra eden topluluklar, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ile Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde yer almaktadır. Bu topluluklarda görev yapan bireylere sanatçı denmektedir. Türk Dil Kurumunun güncel Türkçe sözlüğünde sanatçı şöyle tanımlanmaktadır: “Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri, sanatkâr”⁷⁰. Gösterim Sanatları Terimleri sözlüğünde sanatçı “Yaratıcı ve olağandışı nitelikleri olan, sanat yapabilecek yetkide olan kişi” olarak

⁷⁰http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51bf2390d6dd60.2674341

tanımlanmaktadır.⁷¹ Bu sanatçılar müzik toplulukları içerisinde sergiledikleri performanslar ile gerek Türkiye de gerekse dünyada toplumun müzik kültürünü temsil etmektedirler.

TRT Radyolarında aktif olarak çalışan topluluklar; Türk Halk Müziği (THM), Türk Sanat Müziği (TSM), Çok Sesli Müzik (ÇSM) ve İstanbul Hafif Müzik ve Caz Orkestrası topluluklarıdır. Bu topluluklardan, THM sanatçılarının bulunduğu radyolar; Ankara, İstanbul, İzmir ve Erzurum, TSM sanatçılarının bulunduğu radyolar; Ankara, İstanbul ve İzmir, ÇSM sanatçılarının bulunduğu radyolar; Ankara ve İstanbul radyolarıdır. Bu sanatçılar ses ve saz sanatçıları olarak iki ana gruba ayrılmaktadır.⁷²

TRT'nin Türkiye genelinde 2013 yılında görev yapmakta olan ses ve saz sanatçıları sayısı toplam 335'dir. Türkiye geneli sanatçı sayıları, THM 150 kişi, TSM 149 kişi ve ÇSM 36 kişidir.⁷³

Kurumun yayınları “Canlı yayın” ve “Bant Kaydı” olarak 2 ye ayrılmaktadır. Bu yayınlar içerisinde de değişik çalma ve söyleme biçimleri kullanılmaktadır, bu çalma ve söyleme biçimleri; toplu çalma, toplu söyleme, toplu çalma –söyleme, bireysel çalma-söyleme olarak ayrılmaktadır.

TRT'nin görevlerinin içerisinde “Milli Kültürün Geliştirilmesi” maddesine rastlanmaktadır. Bu doğrultuda, kurumun yüklediği görev doğrudan ülke kültürü ile ilgilidir. Bir ülkenin kültürünün yeni nesillere iletilmesi, geliştirilmesi ve günün olanaklarına, sanatsal gerekliliklerine bağlı olarak yenilik kazanması bağlı olduğu kurumun sanatçılarının kendi sanat alanlarındaki bilgi birikimi, o ülkenin kültürüne olan hâkimiyetleri ve evrensel kültüre hâkimiyetleri ile mümkün olabilmektedir. TRT'nin müzik alanında yaptığı yayınlar aracılığıyla kültür alanındaki bu görevi devam ettirmekte olduğu görülmektedir.

Ülke kültürünü kapsayan bu görev sanatsal açıdan ve sanatın bir türü olan müzik açısından incelendiğinde TRT'de görev yapmakta olan ses ve saz sanatçılarının bu görevi üstlendiği söylenebilir. Devletin yayın kuruluşu olan TRT Radyolarında görevli olan bu sanatçılar müzik alanında kültür elçiliği görevini sürdürmektedirler. Fakat bu alandaki gelişimlere, değişimlere uyumlulukları ve değişen evrenselleşen dünyada eğitimin, “Müzik Eğitiminin”

⁷¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51bf2390d6dd60.2674341

⁷² <http://www.trt.net.tr/sanaticitopluluk/index.aspx>

⁷³ <http://www.trt.net.tr/sanaticitopluluk/index.aspx>

getirdiği alan bilgi birikimine sahip olma durumlarının belirli bir standart doğrultusunda olmadığı düşünülebilir.

Eğitimin Tanımı

Sosyologlar ve sosyal yöne ağırlık veren eğitimciler, eğitimi, bireyin içinde yaşadığı topluma göre sosyalleşmesi, toplumun kültürünü kazanması, toplumsal değerleri tam olarak benimsemesi, topluma katılması ve toplumun kültürünü geliştirmesi olarak tanımlıyorlar. Çocuğu psikolojik bir organizma olarak ele alan psikolog ve eğitimcilere göre eğitim, bireyin içindeki yetenekleri ve arzuları, ilgileri ulaşabileceği en üst düzeye kadar çıkarmak, kişinin potansiyel gücünü tam olarak geliştirebilmek için gerekli çevre imkânlarını hazırlamaktır. Ekonomik yaklaşım çerçevesinde ise eğitim, bir yatırım ve üretim merkezidir. Bu yaklaşıma göre eğitim, ekonominin en önemli unsurlarından biri olan işgücünü kalifiye hale getiren, bilgisiz ve yetişmemiş çocukların bir “hammadde” olarak girdiği, sonunda bilgi ve beceri kazanmış kalifiye bir işgücü olarak çıktığı bir sistem olarak görülmektedir. Böyle bir yaklaşıma göre eğitim, bireye meslek kazandıran bir süreç olarak düşünülmektedir. Diğer taraftan, farklı eğitimcilerin eğitimi farklı şekillerde tanımladıkları dikkati çekmektedir. Bunlardan Emile Durkheim eğitimi; sosyal hayat bakımından yetişmiş nesillerin henüz bu hayata ulaşamamış nesiller üzerindeki etkileridir şeklinde tanımlamaktadır.

J.J.Rousseau'ya göre eğitim, tabiata göre insan yetiştirir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre eğitim, çocukların hayata hazırlanması sürecidir. Yusuf Has Hacıp de eğitimi, olumlu davranışları kazanma ve bu şekilde hayata hazırlanma süreci olarak görmektedir. Sati Bey'e göre eğitim, bireyin özel kabiliyetlerini köreltmeksizin genel kabiliyetlerini arttırmayı ve maharet sahibi yapmayı amaçlayan bir faaliyettir. Mümtaz Turhan ise, bir ülkenin genel eğitiminin milli ya da toplumsal amacının, kültürü bir değer olarak genç nesillere kazandırmak mevcut kültürün geliştirilmesini sağlamak olduğunu belirtmektedir. Eğitimle ilgili genel bir tanım vermek gerekirse, eğitimi şu şekilde tanımlayabiliriz: Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla, istenilen değişiklikleri meydana getirme sürecidir. Burada eğitimin birinci özelliği, bir davranış kazandırma işi olarak belirtilmektedir. Davranış kazandırma işi yeni bir davranışın kazandırılması şeklinde de olabilir. Eğitimin ikinci özelliği bireyde davranış değişikliğinin meydana gelebilmesi için kişinin kendisinin çaba sarf etmesi gerektiğidir. Üçüncü özelliği ise, eğitimin faaliyetlerinin önceden belirlenen amaçlar çerçevesinde gerçekleştirilmesi zorunluluğudur. İnsanın

sıradan davranışlarının bile amaçsız olmadığı düşünüldüğünde eğitim alanında amaçlara duyulan ihtiyaç kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.⁷⁴

Öğretimin Tanımı

Eğitim ve öğretim kavramları bazen yanlış olarak birbirleri yerine kullanılmaktadır. Oysa bu kavramlar hem anlamları ve hem de kapsamı bakımından farklıdırlar. Öğretim, eğitimin planlı ve programlı bir şekilde belirli bir zaman diliminde ve belirli bir mekânda gerçekleştirilen bölümüne denir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, öğretim, eğitimin daha dar kapsamlıdır. Eğitim kavramı öğretimi kapsayabilir, fakat öğretim kavramının eğitimi kapsamaması mümkün değildir. Eğitim zaman ve mekân yönünden kapsamlı, uzun süreli ve çok boyutludur. Öğretimde zaman ve mekân kadar öğretmenin, velinin, öğrencinin beklentileri de belirlenmiştir. Eğitimde, bilgi dâhil, tesadüfi ve amaçlı olarak kazandırılan tecrübeler üzerinde durulur. Öğretim, eğitimin okulda planlı ve programlı olarak yürütülen kısmına denir. Bu eğitim doğal ortamda kendiliğinden oluşan öğrenmeden farklı olarak güdümlü, planlı, programlı ve desteklidir. Bu açıdan öğretimde, öğrencinin öğretmen ve onun sağladığı ortamla etkileşimi önem taşır. Günümüz şartlarında öğretim faaliyetini, sadece okulla sınırlamak mümkün değildir. Ancak öğretim faaliyetinin büyük ölçüde okullarda gerçekleştirildiği söylenebilir. Okul dışındaki öğretim faaliyetlerine örnek olarak işbaşında eğitim, hizmet içi eğitim, usta çırak ilişkisi çerçevesindeki küçük işyerlerinde gerçekleştirilen öğretim uygulamaları gösterilebilir. Ayrıca, teknolojideki hızlı gelişmelere bağlı olarak, öğretimde etkili olan okul dışı faktörlerin giderek arttığını gözden uzak tutmamak gerekir.⁷⁵

Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile

⁷⁴ Kıncal, Remzi, Y., **Eğitim Bilimine Giriş**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006, 2,3.

⁷⁵ Kıncal, Remzi, Y., **Öğretmenlik Mesleğine Giriş**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2004, 3.

çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir.⁷⁶

Bilindiği gibi, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreçlerin başında eğitim gelir. Çağdaş eğitim, bilim, sanat ve teknik olarak adlandırılan üç genel konu alanını belirli bir felsefi bütünlük içinde kapsayan bir çerçevede düzenlenip gerçekleştirilmeye çalışır. Müzik eğitimi ise, daha çok sessel ve işitsel nitelikli bir sanat eğitimi olarak güzel sanatlar eğitiminin en önemli dallarından birini oluşturur.⁷⁷

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müzikal davranışlar kazandırma ve onun müzikal davranışlarını değiştirme, geliştirme sürecidir. Müzik eğitimi yoluyla bireyin davranışlarında oluşan değişmelerin toplumu etkileyeceği, toplumdaki değişmelerin ise bireyi etkileyeceği açıktır.⁷⁸

Bir ülkenin müzik eğitimi açısından gelişmişlik düzeyi belirlenirken sonuçta, genel, amatör ve profesyonel müzik eğitimi düzeyleri bir bütün olarak değerlendirilir. Müzik eğitimi davranış geliştirme açısından temelde şunları kapsar: Müziksel işitme, okuma, yazma, şarkı söyleme, çalgı çalma, müziksel bilgilenme ve yaratma, müziksel duyarlılığı artırma ve kişilik kazandırma, iletişim ve etkileşimde bulunma ve müzikten yararlanma.⁷⁹

Sanat Eğitimi

Sanat eğitimi, (Gençaydın'dan aktaran Artut,2004)genel eğitimin önemli bir parçası olarak kabul edilebilir. Ancak sanatın bir özgünlük ve bireysel yaratıcılık olgusu olduğunu dikkate alırsak, sanat eğitiminin kendine özgü çok özel yasalarının ve ilkelerinin varlığını da kabul etmek zorundayız. Bu nedenle, sanat eğitiminin eğitim dizgesi içerisindeki yerinin çok iyi belirlenmesi gerekiyor.⁸⁰

⁷⁶ Uçan, Ali, **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum**, Evrensel Müzik Evi, Ankara, 2005, 14.

⁷⁷ Uçan, Ali, **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum**, Evrensel Müzik Evi, Ankara, 2005, 14.

⁷⁸ Say, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009, 360,361.

⁷⁹ Say, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009, 361.

⁸⁰ Artut, Kazım, **Sanat Eğitimi: Kuramları ve Yöntemleri**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, 91.

Sanat eğitimi, bireyin tüm ruhsal ve bedensel eğitimi bütünlüğü içinde estetik kaygı, düşünce ve görüşlerinin geliştirilmesini yetenek ve yaratıcılık gücünün olgunlaştırılmasını, sanatsal değerlere hoşgörü ile yaklaşma çabasını esas alır.⁸¹

Bu araştırmanın amacı, TRT sanatçılarının müzik eğitimi durumlarının incelenmesidir.

II. Yöntem

Araştırma, tür olarak betimsel türde, model olarak genel tarama modelindedir. Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.⁸²

Genel tarama modelinin, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)'nin Türkiye genelindeki sanatçı sayısı göz önünde bulundurulduğunda bu araştırma için belirlenebilecek doğru model olduğu düşünülmektedir. Belirli bir örneklemin üzerinde tarama yapılabilmesi durumunun bu araştırma için elverişli olduğu göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmanın örneklemini TRT Ankara Radyosunda 2013 yılında, Türk Halk Müziği (THM), Türk Sanat Müziği (TSM) ve Çok Sesli Müzik (ÇSM) Topluluklarında görev yapmakta olan ses ve saz sanatçıları oluşturmaktadır. 2013 yılında TRT Ankara Radyosunda görev yapmakta olan ses ve saz sanatçılarının sayısı 131'dir. THM alanında görevli ses ve saz sanatçısı sayısı 49, TSM alanında görevli ses ve saz sanatçısı sayısı 55, ÇSM alanında görevli ses sanatçısı sayısı 27dir.⁸³ Araştırmada Ankara Radyosu THM topluluğundan 18, TSM topluluğundan 21, ÇSM topluluğundan 21 toplam 60 sanatçının yanıtladığı anketler kullanılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, TRT ile ilgili yazılı kaynaklardan, tezlerden, makalelerden, bildirilerden, çeşitli sözlüklerden ve internet yoluyla ulaşılan dokümanlardan faydalanılmıştır.

⁸¹ Artut, Kazım, **Sanat Eğitimi: Kuramları ve Yöntemleri**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, 91.

⁸² Karasar, Niyazi, **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2010, 79.

⁸³ <http://www.trt.net.tr/sanaticitopluluk/index.aspx>

Alanında uzman bireylerden alınan görüşler doğrultusunda araştırmada, 2 bölümden oluşan bir anket uygulanmıştır. Bu anketin ilk bölümü kişisel bilgilere ulaşmak amaçlı, ikinci bölümü sanatçıların müzik eğitimi geçmişleri ile ilgili bilgilere ulaşmak amaçlı kullanılmıştır. Anketin kapsam geçerliliği için alanlarında uzman 4 öğretim üyesinin görüşüne başvurulmuştur. Uzman görüşleri doğrultusunda düzeltmeler yapılarak anketin son hali belirlenmiştir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizinde SPSS 2.0 paket programı kullanılmıştır. Analizlerde hangi testlerin kullanılacağı belirlenmesi için normallik varsayımları sınanmıştır. Verilerin normal dağılım gösterip göstermediğine ilişkin olarak Kolmogorov-Smirnov Testi yapılmıştır.

İstatistik bilim dalında, Kolmogorov-Smirnov sınaması parametrik olmayan istatistik olup iki değişik problem için hipotez sınaması olarak kullanılır.⁸⁴

III. Bulgular

Bu bölümde anketlerden elde edilen veriler doğrultusunda, Türk Halk Müziği (THM) Sanatçılarının, Türk Sanat Müziği (TSM) Sanatçılarının, Çok Sesli Müzik (ÇSM) Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumlarına yer verilmiştir.

THM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

THM sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Topluluk	Mesleki müzik eğitimi	Dernek cemiyet	Usta-çırak	Belirtilmemiş	Toplam	
THM	Kişi sayısı	3	7	2	6	18
	Yüzde	%17	%39	%11	%33	%100

Tablo 1. THM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

⁸⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Kolmogorov-Smirnov_sınaması

Tablo 1'in incelenmesinden anlaşılacağı gibi, THM sanatçılarının %17'si mesleki müzik eğitimi, %39'u dernek-cemiyet aracılığı ile müzik eğitimi, %11'i usta-çırak ilişkisi ile müzik eğitimi almıştır. Bu müzik eğitimi türleri içerisinde her hangi birini belirtmemiş olan %33 oranında sanatçı bulunmaktadır.

THM sanatçılarında en yaygın müzik eğitimi türünün dernek-cemiyet eğitimi olduğu görülmektedir. Ayrıca mesleki müzik eğitimi ve usta çırak ilişkisi eğitiminin birbirine yakın olduğu dikkat çekmektedir fakat müzik eğitimi türü belirtilmemiş olan sayının toplam sayının yarısı olması da dikkat çekmektedir.

TRT'nin bu araştırmanın yapıldığı 2013 yılından önce yapmış olduğu THM sanatçı alım sınavlarında, belirtilen sınav kriterlerinde zaman zaman lise mezunu ve üzeri, zaman zaman ilk ve ortaokul mezunu ve üzeri eğitim almış olmanın yeterli olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu sınavlara başvurmuş olan adayların eğitim düzeylerinin, müzik alanı lisans mezuniyeti aranmadığı için bu kriterler ile doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu çalışma içerisinde THM sanatçıları ile yapılan görüşmeler sonucunda sanatçılar, müzik eğitimi alan ve kendini yetiştirmiş lisansüstü çalışmalarda bulunan bireylerin sanatçı olmaları durumunun ülke kültürünün temsili ve gelecek nesillere aktarılması açısından faydalı olacağını belirtmişlerdir.

TSM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

TSM sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Topluluk	Mesleki müzik eğitimi	Dernek cemiyet	Usta-çırak	Belirtilmemiş	Toplam	
TSM	Kişi sayısı	7	3	6	5	21
	Yüzde	%33	%14	%29	%24	%100

Tablo 2. TSM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

Tablo 2'nin incelenmesinden anlaşılacağı gibi, TSM sanatçılarının %33'ü mesleki müzik eğitimi, %14'ü dernek-cemiyet aracılığı ile müzik eğitimi, %29'u usta-çırak ilişkisi ile müzik eğitimi almıştır. Bu müzik eğitimi türleri

içerisinden her hangi birini belirtmemiş olan %24 oranında sanatçı bulunmaktadır.

TSM sanatçılarında en yaygın müzik eğitimi türünün mesleki müzik eğitimi olduğu, ardından usta-çırak ilişki eğitiminin yaygın olduğu görülmektedir. Dernek cemiyet eğitiminin en düşük sayıda olduğu ve her hangi bir müzik eğitimi türü belirtmemiş sanatçıların sayısının 5 olduğu görülmektedir.

TRT'nin bu araştırmanın yapıldığı 2013 yılından önce yapmış olduğu TSM sanatçı alım sınavlarında, belirtilen sınav kriterlerinde zaman zaman lise mezunu ve üzeri, zaman zaman ilk ve ortaokul mezunu ve üzeri eğitim almış olmanın yeterli olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu sınavlara başvurmuş olan adayların eğitim düzeylerinin, müzik alanı lisans mezuniyeti aranmadığı için bu kriterler ile doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu çalışma içerisinde TSM sanatçıları ile yapılan görüşmeler sonucunda sanatçılar, mesleki müzik eğitimi kurumlarından mezun bireylerin sanatçı olmaları durumunun hem icra hem de müzik alanında bilgi birikimi ve kültürün sürekliliği için faydalı olacağını belirtmişlerdir.

ÇSM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

ÇSM sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Topluluk	Mesleki müzik eğitimi	Dernek cemiyet	Usta-çırak	Belirtilmemiş	Toplam	
ÇSM	Kişi sayısı	20	0	0	1	21
	Yüzde	%95	%0	%0	%5	%100

Tablo 3. ÇSM Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

Tablo 3'ün incelenmesinden anlaşılacağı gibi, ÇSM sanatçılarının %95'i mesleki müzik eğitimi almıştır. Müzik eğitimi türleri içerisinden her hangi birini belirtmemiş olan %5 oranında sanatçı bulunmaktadır. Her ne kadar mesleki müzik eğitimi almadığını belirten %5 oranında sanatçı olsa da kurumun geçmişten günümüze sanatçı alımlarında mesleki müzik eğitimi almış olmak

şartını uygulamış olması sonucunda bu oranın aslında %100 olduğu düşünülmektedir. ÇSM sanatçılarında en yaygın ve tek müzik eğitimi türünün mesleki müzik eğitimi olduğu görülmektedir. Dernek cemiyet eğitimi, usta-çırak ilişkisi eğitimi türlerine rastlanmaması çok sesli müziğin geçmişten günümüze her dönemde mesleki müzik eğitimi gerektirdiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

TRT'nin geçmişten günümüze yapmış olduğu ÇSM sanatçı alımlarında belirtmiş olduğu kriter olan “mesleki müzik eğitimi almış olmak” kriteri bu topluluğun belirli bir standart doğrultusunda oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. ÇSM topluluğunda sanatçı olan bireyler çoksesli müziğe gönül vermiş ve bunun için bir gereklilik olarak, konservatuvar, müzik eğitimi anabilim dalı ve güzel sanatlar fakültelerinde bu işin eğitimini almışlardır. Bu eğitime tabi tutulmuş bireylerin bir araya gelmesi sonucu oluşan ÇSM topluluğu ulusal ve uluslararası platformda ülkemizi geçmişten günümüze belirli bir standart doğrultusunda temsil etmiştir. ÇSM sanatçıları mesleki müzik eğitimini sanatçı olmak için bir gereklilik olarak görmekte ve bu görüşlerini araştırma içerisinde belirtmektedirler.

TRT Ankara Radyosu Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

TRT Ankara Radyosu sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Topluluk türü	Mesleki müzik eğitimi	Dernek cemiyet	Usta-çırak	Belirtilmemiş	Toplam
Türk Halk Müziği	3	7	2	6	18
Türk Sanat Müziği	7	3	6	5	21
Çok Sesli Müzik	20	0	0	1	21
Toplam	30	10	8	12	60

Tablo 4. TRT Ankara Radyosu Sanatçılarının Müzik Eğitimi Durumları

Tablo 4 incelendiğinde, toplam 60 sanatçının 30'u mesleki müzik eğitimi kurumlarından, 10'u dernek veya cemiyetlerden, 8'i ise usta-çırak ilişkisi yoluyla

müzik eğitimi almıştır. Dikkat çeken bir diğer konu ise müzik eğitimi aldığını belirtmeyen 12 sanatçı bulunmasıdır.

IV. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak şu sonuçlara varılmıştır:

Türk Halk Müziği (THM) sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelendiğinde, ankete katılan toplam 18 sanatçının %17'sinin mesleki müzik eğitimi, %39'unun dernek-cemiyet, %11'inin ise usta-çırak eğitimi yoluyla müzik eğitimi aldıkları tespit edilmiştir. Sanatçıların %33'ü ise müzik eğitimi aldığını belirtmemiştir.

THM sanatçılarında en yaygın müzik eğitimi türünün dernek-cemiyet eğitimi olduğu görülmektedir. Ayrıca mesleki müzik eğitimi ve usta çırak ilişkisi eğitiminin birbirine yakın olduğu dikkat çekmektedir fakat müzik eğitimi türü belirtilmemiş olan sayının toplam sayının yarısı olması da dikkat çekmektedir.

TRT'nin bu araştırmanın yapıldığı 2013 yılından önce yapmış olduğu THM sanatçı alım sınavlarında, belirtilen sınav kriterlerinde zaman zaman lise mezunu ve üzeri, zaman zaman ilk ve ortaokul mezunu ve üzeri eğitim almış olmanın yeterli olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu sınavlara başvurmuş olan adayların eğitim düzeylerinin, müzik alanı lisans mezuniyeti aranmadığı için bu kriterler ile doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu çalışma içerisinde THM sanatçıları ile yapılan görüşmeler sonucunda sanatçılar, müzik eğitimi alan ve kendini yetiştirmiş lisansüstü çalışmalarda bulunan bireylerin sanatçı olmaları durumunun ülke kültürünün temsili ve gelecek nesillere aktarılması açısından faydalı olacağını belirtmişlerdir.

Türk Sanat Müziği (TSM) sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelendiğinde, ankete katılan toplam 21 sanatçının %33'ünün mesleki müzik eğitimi, %14'ünün dernek-cemiyet, %29'unun ise usta-çırak eğitimi yoluyla müzik eğitimi aldıkları tespit edilmiştir. Sanatçıların %24'ü ise müzik eğitimi aldığını belirtmemiştir.

TSM sanatçılarında en yaygın müzik eğitimi türünün mesleki müzik eğitimi olduğu, ardından usta-çırak ilişki eğitiminin yaygın olduğu görülmektedir. Dernek cemiyet eğitiminin en düşük sayıda olduğu ve her hangi bir müzik eğitimi türü belirtmemiş sanatçıların sayısının 5 olduğu görülmektedir.

TRT'nin bu araştırmanın yapıldığı 2013 yılından önce yapmış olduğu TSM sanatçı alım sınavlarında, belirtilen sınav kriterlerinde zaman zaman lise mezunu ve üzeri, zaman zaman ilk ve ortaokul mezunu ve üzeri eğitim almış

olmanın yeterli olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu sınavlara başvurmuş olan adayların eğitim düzeylerinin, müzik alanı lisans mezuniyeti aranmadığı için bu kriterler ile doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu çalışma içerisinde TSM sanatçıları ile

Çok Sesli Müzik (ÇSM) sanatçılarının müzik eğitimi durumları incelendiğinde, ankete katılan toplam 21 sanatçının %95'inin mesleki müzik eğitimi yoluyla müzik eğitimi aldıkları tespit edilmiştir. Sanatçıların %5'i ise müzik eğitimi aldığını belirtmemiştir. Her ne kadar mesleki müzik eğitimi almadığını belirten %5 oranında sanatçı olsa da kurumun geçmişten günümüze sanatçı alımlarında mesleki müzik eğitimi almış olmak şartını uygulamış olması sonucunda bu oranın aslında %100 olduğu düşünülmektedir. ÇSM sanatçılarında en yaygın ve tek müzik eğitimi türünün mesleki müzik eğitimi olduğu görülmektedir. Dernek cemiyet eğitimi, usta-çırak ilişkisi eğitimi türlerine rastlanmaması çok sesli müziğin geçmişten günümüze her dönemde mesleki müzik eğitimi gerektirdiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

TRT'nin geçmişten günümüze yapmış olduğu ÇSM sanatçı alımlarında belirtmiş olduğu kriter olan "mesleki müzik eğitimi almış olmak" kriteri bu topluluğun belirli bir standart doğrultusunda oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. ÇSM topluluğunda sanatçı olan bireyler çoksesli müziğe gönül vermiş ve bunun için bir gereklilik olarak, konservatuvar, müzik eğitimi anabilim dalı ve güzel sanatlar fakültelerinde bu işin eğitimini almışlardır. Bu eğitime tabi tutulmuş bireylerin bir araya gelmesi sonucu oluşan ÇSM topluluğu ulusal ve uluslararası platformda ülkemizi geçmişten günümüze belirli bir standart doğrultusunda temsil etmiştir. ÇSM sanatçıları mesleki müzik eğitimini sanatçı olmak için bir gereklilik olarak görmekte ve bu görüşlerini araştırma içerisinde belirtmektedirler.

Ankete katılan toplam 60 sanatçının % 50'si mesleki müzik eğitimi kurumlarından, %16'sı dernek veya cemiyetlerden, %14'ü ise usta-çırak ilişkisi yoluyla müzik eğitimi almıştır. Dikkat çeken bir diğer konu ise müzik eğitimi aldığını belirtmeyen %20 oranında sanatçı bulunmasıdır.

Elde edilen bulgular ve sonuçlar doğrultusunda, TRT'nin sanatçı alımındaki kriterlerini yeniden yapılandırması ve Türk Halk Müziği alanında dernek-cemiyet eğitimi, Türk Sanat Müziği alanında usta-çırak ilişkisi her ne kadar ön planda olsa da, Çok Sesli Müzik topluluğunda olduğu gibi sanatçı olarak mesleki müzik eğitimi almış olmanın beklenmesi önerilmektedir.

Kaynakça

Artut, Kazım, **Sanat Eğitimi: Kuramları ve Yöntemleri**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004.

Karasar, Niyazi, **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2010.

Kıncal, Remzi, Y., **Öğretmenlik Mesleğine Giriş**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2004.

Kıncal, Remzi, Y., **Eğitim Bilimine Giriş**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006.

Say, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009.

Uçan, Ali, **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum**, Evrensel Müzik Evi, Ankara, 2005.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51bf2390d6dd60.2674341 05.01.2015'te alınmıştır.

<http://www.trt.net.tr/sanaticitopluluk/index.aspx> 24.12.2014'te alınmıştır.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Kolmogorov-Smirnov_sinamasi 10.12.2014'te alınmıştır.

**MERSİN'DE YAŞAYAN, SON YÖRÜKLER OLAN
SARIKEÇİLİLER'İN YAŞANTILARI, KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ ve
YÖRÜK MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

A. Metin KARKIN

Prof. Dr. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Müzik Bölümü
adnan.karkin@inonu.edu.tr

Selin OYAN

Arş. Gör. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Müzik Bölümü
selin.oyan@inonu.edu.tr

Öz

Bu çalışmada, Mersin İli'nde yaşayan son Yörükler (Sarıkeçililer) ele alınmış olup, Sarıkeçililer'in yaşam tarzları, konar-göçerliği araştırılarak genel bir değerlendirme yapılmıştır. Son yörükler olan Sarıkeçili aşiretinin etnik faaliyetleriyle kültürel yaşantıları arasındaki uyumu ve bu uyumun müzik kültürleriyle olan ilişkisi konu alınmıştır. Yörük, Anadolu ve Rumeli'de göçebe hayatı yaşayan, hayvancılığa bağlı geçimini sağlayan ve mevsim geçişlerine göre göç eden konar-göçer topluluklardır.

Yapılan araştırmada, Mersin İli'nde yaşayan Sarıkeçili Yörüklerine bizzat ulaşılarak görüşme, mülakat, sözlü iletişim yoluyla veriler toplanmış, elde edilen bulgular ışığında yörüklerin yaşam koşullarına, karşılaştıkları sıkıntılara ve kendilerine özgü kültürel özelliklerine yer verilmiştir. Her bölgede farklı isimlerle adlandırılan yörükler, Mersin İli'nde Sarıkeçili aşireti olarak adlandırılmaktadırlar. Sarıkeçili aşiretinin incelenmesindeki en büyük sebep, göçebe hayatı yaşayan son yörüklerden olmalarıdır. Günümüzde hala konar-göçer topluluklar olarak yaşayan yörükler, geçmişin bugün ile olan ortak bağlantısıdır.

Anahtar Kelimeler: Yörük, Sarıkeçili, Konar-göçer, Aşiret, Boğaz çalma

A Study on Life, Cultural Features and Music of Sarıkeçililer, the Last Yoruks (Turkish Nomads) Living in Mersin Province

Abstract

The last Yoruks (Turkish nomads) living in Mersin province (Sarıkeçililer) are examined and a general evaluation is made by analyzing lifestyles and nomadism (camping and migration) of Sarıkeçililer in this study. The harmony between the ethnic activities and the cultural lives of Sarıkeçili tribe, the last Yoruks and the relation of this harmony with their musical culture have been determined as the subject of this study. Yoruks are groups which camp and migrate according to seasons, live a nomadic life in Anatolia and Rumelia and provide livelihood on animal breeding.

Sarıkeçili Yoruks living in Mersin province were reached in person in the study and data were collected through interviews, surveys and oral communication, and the living conditions of Yoruks, the problems encountered thereby and their unique cultural features were included in the study in light of findings. The Yoruks, called by different names in each region, are called as the Sarıkeçili tribe within the province of Mersin. The biggest reason of examining the Sarıkeçili tribe is their being one of the last Yoruks living a nomadic life. The Yoruks still living a nomadic life in our day is a bridge between the present and the past.

Keywords: Yorum, Sarıkeçili, Nomadic, Tribe, Throat Playing

Yörük, Anadolu ve Rumeli’de göçebe hayatı yaşayan Türk kabilelerine verilen genel bir isim olmakla birlikte, geçimini tamamen hayvancılığa bağlı, kışı sahil veya ılıman iklimde, yazları da yaylalarda geçiren konar-göçer topluluklara denmektedir. Osmanlılar zamanında 16. yüzyılda Türkmenlere verilen bir ad olan “Yörük” kelimesinin aslında yürümek (yörümek) fiilinden geldiği savunulur. Asılları Orta Asya’ya dayanan Yörüklerin oralardan buralara yürüyerek gelmesinden dolayı adları “Yörük” kalmış fakat yüksek rakımlı bölgelerde yaşayan insanlar için bu kelime farklı şekilde de adlandırılmıştır (Dulkadir, 1987: 11-22).

Örneğin Kayseri, Niğde, Adana, Maraş bölgesinde yaşayan konar-göçer yörükler “Aydınlı”, Silifke’de “Sarıkeçili”, Doğu’da ve İran’da “Karakoyunlu Türkmeni” olarak bilinirken, Antalya, Konya, Adana bölgesinde “Karakoyunlu Yörüğü” adını almaktadırlar (Eröz, 1991: 23).

İl ya da ulus adı altında toplanıp kendi içlerinde ise boy, aşiret, oymak ve cemaat gibi bölümlere ayrılan konar-göçerler, Batı'da Yörük adı altında toplanan grupları oluştururken, Doğu'da, Türkmen olarak adlandırılmışlardır. Kan bağına ve geniş akrabalığa dayanan gelenekçi ve cemaat tipi toplum özellikleriyle tanımlanan bu aşiretler, hayvancılık ekonomisiyle geçinen topluluklar olmakla birlikte, aynı zamanda da geçmişin günümüzdeki uzantıları olmuşlardır (Kutlu, 1992: 61).

1.Konar-Göçerlik

Ülkemizde sayıları ve toplam nüfusları hakkında hiçbir zaman kesin bilgilere sahip olmadığımız ve günümüzde varlıkları giderek azalan konar-göçer olarak nitelendirilen toplulukların yaşama biçimlerinin, toprağa veya sabit bir eve bağlı olmaksızın yerleşik hayattan kopuk bir şekilde yaşamlarını çadırdaki geçiren, çoğunlukla evliliklerini akrabalığa dayalı olarak yapan ve geçim kaynaklarının hayvancılığa dayalı olduğu gözlemlenmiştir (Kutlu, 1992: 5).

Anadolu göçer kültürünün dayandığı tarih, Orta Asya Türk göçebelidir. Geçmişte Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türk topluluklarının yaşama biçimi, coğrafi çevreye uyumun ve hayvancılığa bağlı ekonominin belirlediği bir göçebeliliğe dayanmaktadır. Konar-göçer'lerin, o dönemden bugüne kadar ileri sürülen göçebe yaşantılarının görüşleri ise bu görüş doğrultusunda saptanmıştır. Bu yaşama biçimini “step kültürü”, “atlı göçebe kültürü”, “bozkır kültürü” gibi tanımlamaların temelinde de, bu görüş yatmaktadır (Dulkadir 1997: 23-24).

2.Sarıkeçililer

Ana, baba, çocuklar, hörgücüne kıl çadır, çuval ve yük yerleştirilen develer ve birkaç yüz keçisiyle Toroslar'dan yaylalara, oradan da Akdeniz'in ılık sahiline göç eden son yörükler olan Sarıkeçililer, kendi dünyalarını sırtlarında taşımaya devam eden bir Yörük aşiretinin son göçerleridir (Sakatoğlu, 1999).



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Mut, 2006

Tüm hayatlarını çadırlarda geçirip yayla ve kışlakta keçi-koyun besleyen yörükler, havaların ısınmasıyla sahilden yaylalara doğru göçmeye başlarlar. Yolculuklarını uygun yerlerde 2-3 gün konaklayarak geçirirler. Sonbaharda havaların soğuması ile birlikte aynı şekilde sahile geri dönerler (Bakır, 1991: 18).



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Mut, 2006

İçel'de yaşayan son yörük olan Sarıkeçililer, kültürlerini tam olmasa da hala yaşatan, çok misafirperver olan ve kendilerini her alanda yetiştirmeye çalışan son derece akıllı, araştırmacı aşiretlerdendir.

İçel'de 200 hanelik bir Sarıkeçili ailesi konar-göçer (topraksız) hayat sürdürmektedir. Kışları İçel-Silifke-Gülнар-Anamur sahillerinde, yazları da Konya'nın Seydişehir-Beyşehir yaylalarında kira ile yazlamaktadırlar. Fakat bu kira ile konaklama, Göçer Ali Atar ile yaptığım röportaja göre son iki yıldır olmamaktadır. Buldukları mevkideki belediyeler artık konar-göçer Sarıkeçililer'den kira talep etmemektedir. Yerleştikleri yerlere Orman müdürlüklerinin izni ile gelip, kaldıkları mevkileri en büyük geçim kaynakları olan hayvanlarının hastalanmamasına ve rahat etmesine bağlı olarak değiştirmektedirler. Bunun yanı sıra, arazi seçimini yaparken, seçtikleri alanın düz, kayalık olmayan kır olmasına dikkat etmektedirler. Sebebi de, yaşadıkları çadırları o arazinin üzerine oturtmak için kazmak zorunda kalmaları ve hayvanlarını otlatmak için yeşil alana ihtiyaç duymalarıdır. Dahası, geçtikleri köylerden izin alarak geçmektedirler. Bazen bu geçiş izinle mümkün olurken bazen de para karşılığı veya izinsiz bir şekilde gerçekleşmektedir. Çünkü her ne kadar bu bir kültür olarak algılansa da, bazen Sarıkeçililer'in bu yaşantısı, hayvanlarının pisliği ve tuvalet ihtiyaçları gibi şeylerden kaynaklanan problemler yüzünden civar köyleri rahatsız edebilmektedir. Öteki taraftan bakıldığında ise bu olumsuzluklar, keçilerinin gübreleri sayesinde ekin oluşmasına, ağaçların gürleşmesine ve çalı çırpının oluşmasına büyük fayda sağlamaktadır (Ali Atar ile görüşme, 16.11.2014, Ermenek Köyü/Mut).

Her geçen gün tarım alanlarının genişlemesi, devletin orman dikim çalışmaları ve en önemlisi çağın gereği bu hayatı sona erdirmeye zorlayan etkilere karşılık tükenmekte olan konar-göçer Sarıkeçililer, asıllarının Orta-Asya'dan geldiğinden başka bir şey bilmemektedirler. Sarıkeçililerin bütün varlığı deve, davar ve deve sırtında taşınan ev eşyalarıdır. Sabah gün doğmadan çadırları söker, develere sararlar, öğleye yakın da müsait bir alana çadırlarını kurup ertesi sabah aynı uygulamayı yenilerler. Nadir de olsa bazı konaklamalar 2 günü bulabilmektedir. Genellikle göç yolları bellidir. Yolun geçtiği köylerin muhtarlığından geçiş izni alırlar. Her geçtikleri ilçede adamları vardır. Bu vasıta ile sürünün aşısı ve doğum-ölüm gibi işlemleri yapılır. Fakat pek çok Sarıkeçili nüfusa kayıtlı değildir. Yolculukları süresince güneşe bakarak saatlerini tespit edip, kendilerince geliştirdikleri takvimlere bakarak ve gece yıldızların durumuna göre hava tahminleri yaparlar. Düğün ve cenaze merasimleri en yakın köyde yapılır. Ölülerini hayvan sırtında yakın bir köyün mezarlığına taşıyıp gömerler.

Ölüleri dağda bırakmazlar. Düğün için kız tarafı başlık alır. Başlık deve ve keçi olduğu kadar, kısmen altın ve nakit para da olabilmektedir (Can, "Yayla Hayvancılığında Verimli Yaşam ve Göç Yolları" adlı yayınlanmamış Paneli, Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezi, 08.05.2015 tarihli, Sözlü Sunum).



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Karaman, 2009

Çok güzel Türkçe konuşurlar. Kadınları erkeklerinden çekinmez. Hatta her ne kadar ataerkil bir toplumda olsalar, hanımlar, "Hanım ağa veya Karı" olarak adlandırılır ve bütün evin yükünü sırtlanırlar. Yabancı erkeklerle beraber otururlar ancak pek konuşmazlar. İslamiyet'e olan inançları tamdır. Cuma ve Bayram namazlarını kılmak için buldukları yerden ayrılıp mutlaka bir köye gider orada ibadetlerini yaparlar. Aralarında imamlık yapacak kişi dahi olsa bir yerleşim birimine gitmeyi her zaman tercih ederler (Dulkadir, 1991: 482-484). Sarıkeçililer birlikte konaklamazlar. Çadırlarının ikisini bir arada görmek mümkün değildir. Çadırlarında 5 direk, 8 kol vardır. Bunun sebebi de, İslam'ın şartı beştir, imanın şartı ise sekizdir. Çadırlarını birbirlerine yaklaşık 500 metre uzaklığa kurarlar. Her hane, sahibinin 100'ün üzerindeki hayvan sayısının olduğundan birbirine karışmaması ve özel hayatlarının gizliliği açısından bu uygulanmaya zorunludur. Ayrıca sürüler çadırlarını karıştırmaz kendi çadırını

bilir ve akşam dağdan dönünce doğru kendi çadırlarının etrafına koşarlar (Bayram Gök ile Görüşme, 15.10.2014, Silifke).



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Karaman, 2009

3.Sarıkeçili Yörüklerin Göç Güzergâhı

Göçer Bayram Gök ile yaptığım görüşmeler neticesinde göç yolları ile ilgili bilgiler edindim. Göç, Nisan ayında başlayan yaylacılık ile davarlar yavrulayınca Mayıs-Haziran aylarında sahilden yaylalara uzanır. Bu yolculuk yaklaşık 2-3 ay sürer. Yazın Temmuz ve Ağustos aylarını Seydişehir, Beyşehir, Karaman, Ermenek yaylalarında geçirirler. Yayladan sahile dönüş ise Eylül ayında başlar. Eylül ayını Kasım ayının sonuna kadar dönüş yolculuğu ile geçirirler. Kasım ayında Akdeniz'e inmiş, Haziran ayında ise Seydişehir'e varmış olurlar. Genellikle kışı Mersin'in, Anamur-Silifke ilçeleri arasında geçiren Sarıkeçililer, buraları Akdeniz'in diğer bölgelerine göre daha serin ve nüfus açısından daha elverişli bulurlar (Bayram Gök ile Görüşme, 15.10.2014, Silifke).

“Yörüğün bağı, evi olmaz” diyen Göçer Bayram Gök'ün ilk eşi Cennet Gök (Cennet Karı), Yörüklüğü şöyle tanımlamıştır:

Yörüklük Beylik'tir.

Ekin ekme eğlenirsin

Bağa dikme bağlanırsın

Çek deveni, sür koyununu

Yurttan yurda beğlenirsin demiş atalar... (Cennet Gök ile Görüşme, 16.11.2014, Silifke).

İçel’de yaşayan son yörük olan Sarıkeçili aşireti, konar-göçer kültürlerini hala sürdürmektedirler. Fakat yaşanan sıkıntılardan, karşılaştıkları zorlu yaşam koşullarından ve ulaşım sıkıntısından kaynaklı sebeplerden dolayı, onlar da göçebelikten yerleşik hayata geçmek istemektedirler. İlk olarak develerini satan çoğu Sarıkeçili, traktör, kamyon gibi taşıtlar olarak, ulaşımdaki güçlüğü bir nebze azaltsalar da, yaşadıkları yerlere tam olarak araçlarla develer kadar rahat ulaşamamaktan şikayetçilerdir. Eskiler (dedeler, neneler) bu kültürden asla kopmak istemeseler de, oğulları kızları kendi çocuklarının okul eğitimi, daha sıcak bir ortamda büyümeleri ve sağlık açısından göç koşullarının elverişsizliğinden dolayı yerleşik hayata geçmek istemektedirler.



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Mut, 2007

3.Sarıkeçili Yörüklerin Yerleşim Alanları

11. yüzyıldan itibaren kendilerine Türkmen de denilen Oğuzlar’ın Türkiye Türkleri ile İran, Azerbaycan, Irak ve Türkmenistan Türkleri’nin ataları oldukları bilinmektedir (Sümer, 1980:5). Fakat Sarıkeçililer’in Oğuz boylarından hangisine mensup oldukları bilinmemektedir. Sarıkeçili oymağı Sarıkeçi, Sarıkeçili (Sarıkeçilü), Sarıkeçilili (Sarıkeçülülü) adlarıyla da anılmaktadır (Türkay, 1979: 82). İçel, Aydın, Konya, Karahisar-1, Sahib, Akşehir ve Saruhan Sancakları, Konya Sancağı (Doğanhisarı Kazası), Feka Sancağı (Antalya

Kazası), Hamid Sancağı (Eğirdir, Isparta, Burdur, Dazkırı ve Uluborlu kazaları), Kütahya Sancağı (Tavşanlı, Honoz Kazası) da onların yaşadığı çevrelerdir (Dulkadir, 1987: 26).



Fotoğraf: Selin OYAN, Silifke, 2014

İçel'de yaşayan aşiretlerden olan son Yörükler Sarıkeçililer, kışı Mut ve Silifke dağlarına çıkararak geçirmektedirler. Keçi ve develerini buralarda kışlatır, bahar geldiği zaman ise yazlakları olan Konya'nın Okçu köyüne giderler (Uğur, 1939: 11).



Fotoğraf: Tahir ÖZGÜR, Mersin/Aydıncık, 2010

4. Yörüklerde Müzik Kültürü

Göçebe toplumlarda geçim kaynağını oluşturan hayvancılık Yörük müziğini anlama açısından büyük önem taşımaktadır. Bugün hayvancılık dışında tarım ile de geçimlerini sağlasalar da konar-göçer toplumların hayvanlarının çok olması, sürüler halinde beslenmesi ve güdülmesinin gerektirdiği sonuçlar doğrultusunda yörük müziği çoğunlukla çobanlar tarafından gerçekleştirilmektedir.

Göç esnasında kolay taşınabilen kaval, sipsi, düdük gibi üfleme çalgılarla seslendirilen şarkılar hayvancılık ile ilişkilendirilmektedir. Çobanlıktan kaynaklı çalgı icra etmenin genelde erkeklere özgü olmasıyla birlikte, çalınan ezgiler de hayvanların hareketleri ve hızlarıyla ilişkilendirilmektedir. Oyun havalarının da çalındığı yerleşik yörük kültüründe, çoksesli tınıdan çok, enstrümanları veya sesin kullanımını tek sesli ve tek başına icra etmeyi tercih ederlerken, göçebe toplumlarda eşlik ile türkü söyleme geleneği yaygındır. Kemane ve üçtelli gibi çalgıların da kullanıldığı yörük müziğinde konular ya gurbet, ayrılık ya da kız isteme merasimleri, kına ve düğün zamanlarında icra edilen şarkılardan oluşmaktadır. Yerleşik yaşama geçilmesiyle birlikte giderek azalan bu tür eğlenceler yerini çobanlık yapan genç kızlar arasında da “boğaz çalma” tabiri ile adlandırılan başparmağın boğaza bastırılarak ses çıkarılmasıyla edinilen yörüklerle ait müzik kültürüne bırakmıştır (Ergun, 2004: 20-21).

4.1. Sarıkeçililer’de Boğaz Havası

Mersin ili, Erdemli ilçesine bağlı Çatıören mevkiinde Sarıkeçili Bayram Gök’ün kızı Aysel ile röportajımda, kendisinden müzik kültürlerini anlatmasını rica etmişim. O da, “bizler yeni nesil sayılırız, bizim kültürümüzü dedelerimiz ninelerimiz daha iyi bilir. Benim tek bildiğim bize ait bir “Boğaz Havası” denilen gırtlığa parmak ile bastırarak ses çıkararak şarkı söyleme olduğudur. Ama nasıl yapıldığını ne ben bilirim ne de anam babam” diye cevap vermişti. Ben de bu değişik ve neredeyse yok olan, halka yayılmamış, sadece Yörük kültürüne ait müziği araştırmaya başladım. Fakat Yörüklerin çoğu farklı mevkilere göç edip yerleşik hayata geçtiğinden ve bu kültürü bilen sayılı insan kaldığından yazılı kaynaklara başvurdum (Aysel Gök il Görüşme, 15.10.2014, Erdemli).

“Boğaz havası”, başparmak ile gırtlak üzerine değişik tonlarda ses baskıları yaparak yani bir tür perde görevini yerine getirerek, boğazdan çıkan sesleri değiştirip kaval sesine benzer bir müzik meydana getirmek suretiyle gerçekleştirilmesidir. Olayları farklı ezgisel yapılarıyla aktaran “boğaz havaları”, icracının yorumuyla değer kazanmaktadır. Yaş ilerledikçe, gırtlak fiziksel olarak

“boğaz yapma” özelliğini kaybetmekte, zorlaşmakta ve kalite düşmektedir. Bu bakımdan en mükemmel “boğaz havaları”, 12-17 yaş grubundaki yörük kız ve erkek çocuklarının çaldıklarıdır. Yüzyıllar ötesine uzanan “boğaz havaları” teke yöresinin her kesiminde çeşitlilik göstermektedir. Boğaz havaları aşiretin, aşiret kızlarının, köyün, bir kuşun, birtakım olayların adları ile anılmaktadır. Örneğin, “sarı keçili kızının boğazı”, “çörfen boğazı”, “Dirmil boğazı”, “duyguk boğazı” gibi (Çine, 2003:110, 145-146).

Genç kızların çobanlığı evlendiklerinde bırakmasıyla, “boğaz havası” icraları son bulmaktadır. Herkesin katıldığı etkinliklerde yer almayan boğaz çalma havaları, daha çok iki uzak taraf arasında gerçekleştirilmektedir. Bu edininin amacı, birbirlerine kur yapan, sevdalarını dile getiren kız-erkek ilişkisi ile ilintilidir (Ergun, 2004: 36).

Daha sonraları boğaz havaları kavala ve bağlamaya uyarlanmıştır. Böylece yaşı ilerledikçe boğaz çalma icracıları bağlama ve kaval ile boğaz havalarını devam ettirmişlerdir. Bağlamada farklı etkileşim yaratan boğaz havaları üç telli ve cura bağlamaları ile seslendirilmiştir (Çine, 2003: 146).

Her ne kadar bu tekniğin adı bir enstrüman adı gibi kullanılsa da, “boğaz çalma” aslında “boğaz söyleme” yani gırtlaktan ses çıkarma ediniminden gelmektedir.

Aşağıda Boğaz havası ve kemik düdük ile seslendirilen türkülerin örneklendirmeleri bizzat çalan ve seslendiren kişilerin ağzından kaydedilmiş ve daha sonra da notaya aktarılmıştır. Ayrıca parçalarda geçen teknik hareketler Ergun tarafından biçimlendirilmiştir. Nota üzerinde ise bu biçimler ezginin hareketine göre yerleştirilmiştir.

Dere Dere Gezerin

Kaynak kişi: Ümmühan ÇELİK
Yer : Akın - Antalya
Kayıt : Levent ERGÜN
Notaya alan: Selin OYAN

De-re de-re ge-ze - rim, de-re de-re ge-ze - rim Ooo

5 o Beş beş - yüz-lük ce-ze - rin, beş beş - yüz-lük ce-ze - rin

10 Val- lah bil-lah e- niş - te ben ba - cım-dan gü-ze - lim, val- lah bil lah

15 e- niş - te ben ba - cım-dan gü-ze - lim İn- dim de-re dur- ma - ya,

20 in- dim de-re dur- ma - ya Ooo o o

25 Zey- tin da-lı gır- ma - ya, zey- tin da-lı gır- ma - ya sen baş - la-dın

30 ağ- la - ma-ya sen baş - la dın ağ- la - ma-ya Ooo

35 rit.
o o o

38 o o o



: parmağın boğaz üzerindeki hareket başlangıcı

~~~~~: parmağın ezginin tartımıyla eş biçimde yukarı-aşağı hareketi

V : ezginin ara durakları ve karar sesine doğru tek yönlü parmak hareketi (Ergun, 2004: 34)

### Hada (Kemik Düdük)

Kaynak kişi: Şevket ÇELER  
(Sarıkeçili Yörüğü)  
Yer : Çamoluk Köyü-Burdur  
Kayıt : Levent ERGÜN  
Notaya alan: Selin OYAN

The musical score for 'Hada (Kemik Düdük)' is written in 8/8 time and consists of five staves of music. The first staff begins with a wavy line symbol (~~~~~) and a V symbol. The music is in a key with one flat (B-flat) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is numbered 7, 14, 21, and 27 at the beginning of each staff. The piece concludes with a double bar line.

### Sonuç

Bu çalışmada, İçel'de yaşayan son Yörük olan Sarıkeçili aşiretinin yaşantıları, sıkıntıları, etnik ve müzik kültürleri ele alınmıştır. Ayrıca, yaşantılarını yakından tanıyabilmek için yaşadıkları bölgelere gidip bizzat birebir görüşmeler yapılmış ve bugüne kadar yapılmış olan çalışmalara ve yazılı kaynaklara başvurulmuştur. Bu sonucun ışığı doğrultusunda konar-göçer topluluklardan günümüze kadar değişikliklere uğratılarak gelen müzik kültürlerine ait birkaç örnek notaya aktarılmıştır.

Geçmişlerinin Orta Asya'dan gelme olduklarını savunan konar-göçer Sarıkeçililer, İçel'de yaşayan son yörüklerdir. Kışları Akdeniz'de, yazları ise

Konya, Karaman bölgesinde geçiren aşiret, mevsim değişikliklerine göre göçer topluluklardır. Geçimlerini hala hayvancılığa bağlı geçiren topluluk, yaşamını konar-göçer olarak sürdüren birkaç aşiretten biridir.

Günümüze kadar uzanan bu göçebe kültürünün kendilerinden ziyade geçimlerini sağladıkları hayvanlarına göre yerleşim alanları bulmaları ve hayvancılıktan başka olarak dokumacılık ve tarımsal alanlarda da faaliyet gösterdiklerine dikkat çekilmiştir. Yaptıkları her faaliyetin bir amacının olduğu Sarıkeçili aşiretinde, etnik kimliklerinin oluşumu, konakladıkları bölgeler, gelenek-göreneklere onları diğer Yörük aşiretlerinden farklı kılmış, bu farklılık kendi müziklerini ve kimliklerinin oluşumunu doğurmuştur.

### Kaynakça

- Bakır, İ. (1991), Toroslar'da Göçebe Mimarisi, Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri 5-7 Mart 1990 Konya, K.B. Yayınları: Ankara, ss. 17-22.
- Çine, Hamit (2003), Burdur'dan Damlalar, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları.
- Dulkadir, Hilmi (1987) İçel'de Son Yörükler Sarıkeçililer, Mersin: İçel Valiliği Yayınları-3.
- Dulkadir, Hilmi (1991) "Sarıkeçililer" Adana: II. Uluslararası Karacaoğlan-Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu 20-23 Kasım.
- Eröz, Prof. Dr. Mehmet (1991). Yörükler, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Kutlu, Mustafa Muhtar (1992). "Yaşayan Bir Alt Kültür Geleneği: Anadolu Göçer Kültürü", Ankara: IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, I.c. s.59-66.
- Ergun, Levent (2004). Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi.
- Sakatoğlu, Selçuk, (1999), Toroslar'ın Son Göçerleri Sarıkeçililer, Atlas Dergisi, S. 71, 2015.
- Seyirci, Musa (2000). Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri, İstanbul.
- Sümer, Prof. Dr. Faruk (1980) "Oğuzlar (Türkmenler/ Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları)", İstanbul: Ana Yayınları.

Türkay, Cevdet, (1979) “Başbakanlık Arşivi Belgelerine Göre Osmanlı İmparatorluğu’nda Oymak Aşireti ve Cemaatlar” İstanbul: Tercüman Kaynak Eserler Dizisi: 1: 821.

Uğur, Sait, (1939) “İçel’de Yaşayan Türk Oymaklarının Oturdıkları Yerler, Adet ve An’aneleri” İçel: 13 Şubat: 11).

## GÖRÜŞMELER

Atar, Ali (2014), Göçer, 16.11.2014

Gök, Bayram (2014), Sarıkeçili Yörükleri Dernek Başkanı,  
15.10.2014 - 16.11.2014

Gök, Cennet (2014), Göçer Bayram Gök’ün Eşi, 15.10.2014 –  
16.11.2014

## **“Toros Yörüklerinin Yaşamsal Sorunları” Adlı Yayınlanmamış Panel Konuşmacıları**

Dulkadir, Hilmi (2015), "Yörük Tarihi ve Yörük Kültürü", Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezi, 08.05.2015

Okt. CAN, Döndü (2015), "Yayla Hayvancılığında Verimli Yaşam ve Göç Yolları", Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezi, 08.05.2015.

Yagal, Halil İbrahim (2015), "Yörüklerin Temel Sorunları", Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezi, 08.05.2015

**RESİM ÇÖZÜMLEMESİ ÜZERİNE:**

**JEAN FOUQUET (1420- 1481)'NİN MELUN DİPTİĞİ'NDE  
“GÜZEL KADIN” AGNES SOREL**

**Mehmet ÜSTÜNİPEK**

Prof. Dr.. İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Yönetimi Bölümü  
*m.ustunipek@iku.edu.tr*

**Öz**

On beşinci yüzyılın ortalarında Fransız saray ressamı Jean Fouquet tarafından saray hazinedarı Étienne Chevalier'nin siparişiyle yapılan Melun Diptiği, toplumsal ve tarihsel özellikleri, sanatçısı ve eserin malzeme- teknik, biçem, konu olarak incelenmesiyle ele alınmıştır. Resmin renkleriyle ortaya çıkan sembolizmi, Fransa'nın ulusal uyanışının bir yansımasıdır. Aynı zamanda resimde yer alan veya onlarla bağlantılı olan tarihsel kişiler, resmin dinsel içeriğinin ardındaki dünyevi niteliği ortaya çıkarmaktadırlar.

Ulusal tarih ötesinde kişisel tarihlerin de bir resmin ilk bakışta gizli duran özünün tanımlanabilmesindeki önemi vurgulamak açısından Melun Diptiği örnek bir çözümleme olanağı sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Melun Diptiği, Jean Fouquet, resim çözümleme

**On Painting Analysis: “Beautiful Lady” Agnes Sorel in Jean  
Fouquet’s Melun Dyptich**

**Abstract**

Commissioned by court treasurer Étienne Chevalier Melun Dyptich was painted by French court painter Jean Fouquet. In this paper this painting was analyzed through its social- historical context. Determining the place and importance of the artist in Renaissance French art also the medium, technique, style and subject matter of the work have been analyzed. The symbolism emerged by its colors is a reflection of national awakening of France. On the other hand the historical figures in the painting or others connected to them define the secular context of the painting behind the religious one.

To underline the importance of the history in the terms of individuals not only national, Melun Dyptich is an ideal example for analyzing.

**Keywords:** Melun Dyptich, Jean Fouquet, painting analyze



Rönesans dönemi Fransız resminin en önemli isimlerinden Jean Fouquet tarafından yapılmış Melun Diptiği; Meryem figürünün ele alınışı, renk kullanımı gibi anlatım özellikleri açısından sıra dışı bir örnektir. Aynı zamanda tarihsel ve ikonografik nitelikleriyle de dünyevi ve kutsal kişiliklerin iç içe geçtiği bir eser olarak sanat tarihinde özel bir yere sahiptir. Bu makalede, resim sanatına yönelik çözümlemede göz önüne alınması gerekli temel unsurlar tanımlanarak söz konusu resim üzerinden örnek bir eser çözümlemesi yapılmaktadır.

İngiltere ile Fransa arasında Yüzyıl Savaşları'nın devam ettiği, Jeanne d'Arc'ın coşkulu dokunuşuyla alevlenen Fransız direnişinin Fransa'yı siyasi ve ulusal bir bütünlüğe yönlendirdiği bir dönemde, Jean Fouquet, sıra dışı bir resim yapmıştır. İçerdiği figürler ve sembollerle dönemin tarihi kişiliklerinin ve olaylarının canlandığı bu resimde, aynı zamanda kutsal ve dünyevi aşk, güzel bir kadın imgesinde şaşırtıcı bir şekilde iç içe geçmektedir.

İki kanatlı (diptik) olan resmin sağ panosunda resmi yaptıran saray hazinedarı Étienne Chevalier ve koruyucu azizi olan Aziz Stefan, İtalyan Rönesans saraylarını hatırlatan bir iç mekânda tasvir edilmişlerdir. Bu pano, bugün Berlin Staatliche Museen koleksiyonundadır. Resmin sol panosunda ise mavi ve kırmızı renkli meleklerin çevrelediği gösterişli bir tahtta oturan Meryem ve çocuk İsa figürleri bulunmaktadır. Bu pano ise Antwerp Koninklijk Museum koleksiyonunda yer almaktadır.

### Resim Çözümlemesinde Temel Unsurlar

Bir resim öncelikle üretildiği dönemin ve kültürel coğrafyanın tarihsel-toplumsal koşullarının etkilerini taşır. Aynı zamanda kendinden önceki dönemlere veya başka kültürel coğrafyalara ait etkiler de söz konusu olabilir. Ayrıca resim, sonraki süreçte edindiği fiziksel ve manevi izlerle de kuşatılmıştır. Resmin çözülmesinde bağlı olduğu ya da içinde yer aldığı uzam ve zaman boyutu dikkatle değerlendirilmesi gereken öncelikli konudur. Bu doğrultuda tarihsel olgu ve olaylar, kişiler ve sanatsal etkilenmelerin eserde ne şekilde yansıtıldığı tanımlanmalıdır.

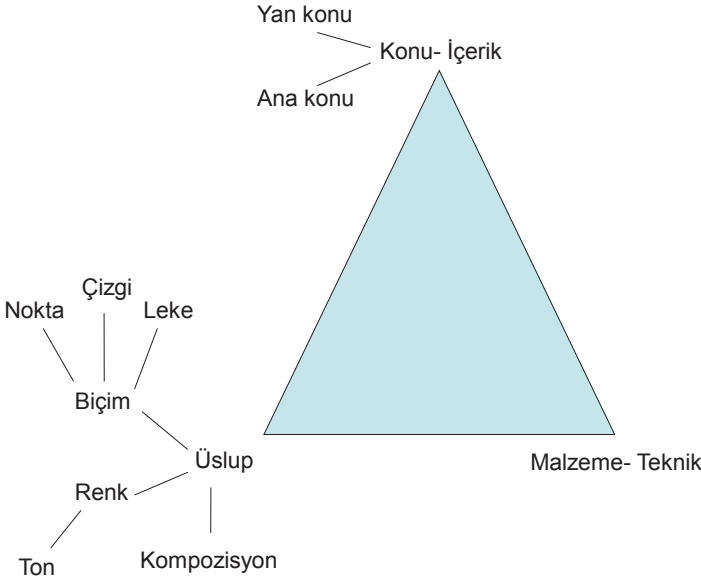
Her resim onu üreten sanatçının bilgi, birikim, duygu ve sezgilerinin bir ürünüdür. Dolayısıyla eseri anlamak, aynı zamanda onu üreten sanatçıyı tanımayı gerektirir. Sanatçının yetişme koşulları, entelektüel kimliği ve psikolojik yapısının ürettiği esere ne şekilde yansıdığı, daha önce ya da sonra yaptığı işler içindeki yeri çözümlemenin asal unsurlarıdır. Rilke, eseri ortaya koyan kişi olarak sanatçının önemini şu şekilde vurgulamaktadır: "Sanatçı başkalarından daha engin biridir, geleceğe giden yolun üzerinden geçtiği kişidir sanatçı. (...) Sanatçı, yaşanan zaman içinde uzanan sonsuzluktur." (RILKE 2010: 34) Benzer şekilde Calvino, bir eserin sanatçının potansiyeli içindeki sınırlılığın altını çizmektedir: "Sanatçının imgelemi hiçbir yapıtın gerçekleştiremeyeceği bir potansiyeller dünyasıdır." (CALVINO 2000: 135) Benjamin ise bir eserin kaçınılmaz

sınırlılığına sanatın sınırsızlığı bağlamında yaklaşmaktadır: “Her yapıt, sanatın mutlaklığı karşısında zorunlu olarak eksiktir, ya da –aynı anlama gelecek şekilde– kendi mutlak ideası karşısında eksiktir.” (BENJAMIN 2012: 129)

Her sanat eseri tüm tarihsel- toplumsal, kültürel bağlamından ve sanatçısından bağımsız olarak, salt kendi fiziksel varlığıyla da bir değerdir. Resim, bir taşıyıcı yüzey (duvar, tuval, kağıt, seramik vd.) ve bunun üzerinde yer alan boya (suluboya, karakalem, pastel, yağlıboya vd.) katmanlarından oluşan bir fiziksel yapıya sahiptir. O halde son derece farklı malzeme ve tekniklerle uygulanabilmektedir. Bu malzeme ve teknikler ressamın olanaklarıdır ve örneğin yüzeyin ya da boyanın özelliklerinden ya da farklı uygulama biçimlerinden dolayı resmin ifadesinin önemli öğeleri arasında yer alabilmektedirler.

Resmin, söz konusu olanaklarla uygulanan biçem (üslup) özellikleri onu tanımlayan temel değerler arasındadır. Bir resimde biçem; renk ve biçimle ve bunların bir araya geliş düzenini ifade eden kompozisyonla tanımlanmaktadır. Ana renklerin yanı sıra her rengin taşıdığı zengin ton değerleri ve nokta, çizgi ve lekeyle elde edilebilen sınırsız bir biçim evreni sonsuz bir olanaklar dizisi dahilinde yan yana gelebilir. Biçem, sanatçının bilinçli ya da rastlantısal bir yaklaşımla renk ve biçim evrenlerinden yaptığı seçkiler ve bunların bir araya geliş düzenidir. Malzeme ve teknik özellikler ile biçemin yanı sıra bir resmi çözümlenmek için onun neyi anlattığı yani konusu da bilinmelidir. Resmin bir ana konusu ve yan konuları olabilir. Bir portre resminin arka planında yer alan manzara yan konu olabilmektedir ve belki de içerdiği renklerle portresi yapılan kişinin ruh durumunu yansıtarak da ana konuyu destekleyici bir unsurdur. Tarihsel, dini- mitolojik konular, portre, manzara, natürmort ve günlük yaşam sahneleri gibi genel geçer konu sınıflamasının ötesinde daha spesifik konu tanımları da dikkate alınmalıdır. Örneğin bir resim manzara ama bir deniz manzarasıdır, konu dinidir ama bir çarşıya gerilme sahnesidir.

Hepsinin ötesinde bütün bu toplumsal, sanatsal nitelikler sonucunda resmin ifadesi, içeriği, özü anlaşılabilir. Örneğin konu çarşıya gerilmediği belli bir malzeme ve teknikle ve belli bir biçimde ele alınmıştır ama öz bakımından insanın insana yaptığını, ölümü vb. anlatmaktadır.



**Şekil 1:** Bir resmi oluşturan temel fiziksel unsurlar

Yukarıda genel hatlarıyla bir resmin çözümlenmesindeki temel unsurlar ortaya konulmuştur. Ancak üzerinde durulması gereken bir diğer süreç sanat eserini algılayan izleyicinin konumudur:

“Sanat eserin incelenmesi, açıklanması ve okunması için kullanılan eleştiri yöntemleri, merkeze aldığı unsurlar çerçevesinde dört farklı grupta toplanır. Bunlardan ilki dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri, ikincisi sanatçıya dönük eleştiri, üçüncüsü izleyiciye dönük eleştiri ve dördüncüsü yapıta dönük eleştiridir.” (ŞENTÜRK 2012: 14)

Sanat eserin üretilmesi tek ve benzersiz bir süreç olsa da algılanması çoğul ve değişken bir süreçtir. Eserin maddi ve manevi taşıyıcı olarak aktardıklarının yanı sıra izleyicinin de kendi entelektüel ve psikolojik yapısı ile esere kattığı değer önem kazanmaktadır.

Sanat eserin çözümlenmesi bilgiye dayalı, teknik bir süreçtir. Ancak sanat eleştirisi bilginin içselleştirilmesini yani yorumu da gerektiren daha kuşatıcı bir bakış açısıdır. Benjamin, çok yönlü bakış açısı gerektiren sanat eleştirisi ile çözümleme arasındaki temel farkı şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Sanat, düşünseme ortamının bir tanımıdır, muhtemelen ona verilmiş en verimli tanımdır. Sanat eleştirisi, bu düşünseme ortamındaki nesne bilgisidir. (...) Sanatın

düşünseme ortamı içindeki bilgiye ulaşmak, sanat eleştirisinin görevidir. (...) Eleştiri sanat yapıtının bilgisi olduğu sürece, onun öz bilgisidir; onu değerlendirdiği ölçüde, bu onun kendini değerlendirmesi olarak gerçekleşir. Eleştiri, bu son şekillenişinde gözlemin ötesine geçer.” (BENJAMIN 2012: 121-125)

### Melun Diptiği'nin Çözümlemesi

**Resmin Yapıldığı Dönemin Siyasi ve Kültürel Koşulları:** Fransa ve İngiltere arasında 1337 yılında başlayan Yüzyıl Savaşları, 15.yüzyılın ortasına kadar Fransa tarihinde en önemli olay olmuştur. İngilizlerin çeşitli sürelerle Fransa'da bir güç olarak bulunduğu bu süreçte, İngilizlerle yaşanan askeri ve siyasi ilişkiler; 1415 yılında V. Henry'nin Agincourt Savaşı ile Fransa'ya yeniden saldırması ve Fransızları yenmesi ile yeni bir aşamaya girmiştir.

Bu kritik aşamada, 1429 yılında Fransa'nın ulusal kahramanı olacak Jeanne d'Arc'ın harekete geçirdiği direnç İngiliz kuşatması altındaki Orleans'ın kurtarılması ve VII. Charles'ın taç giymesiyle sonuçlanmıştır. Bundan sonra İngiltere'nin Fransa'daki konumu sarsılmış ve Fransa yeniden birliği sağlama ve toparlanma sürecine girmiştir. 15.yüzyılın ortaları Fransa'da ulusal bir uyanışın harekete geçtiği bir dönemdir.

VII. Charles; ekonomik, bürokratik, üniversiter, askeri, dini kurumları denetimine alarak yeni düzenlemelere girişmiş ve Fransız sarayının gücünü canlandırmıştır. Artık manastır ve üniversitelerin geliştirdiği zengin ortaçağ kültürü değişime uğramaktadır. Paris Üniversitesi'nin Jeanne d'Arc'a karşı olan tutumu bu değişimin göstergelerinden bir tanesidir: “Bu olay aynı zamanda bu kendini beğenmiş entelektüellerin, Jeanne'in şanlı saflığı karşısında kendi bilgince kurumlarından çıkma konusundaki yeteneksizliklerini de göstermektedir.”(LE GOFF 1994: 193) VII. Charles, 1437'de üniversitenin mali özerkliğini ve daha sonra her türlü ayrıcalığını kaldırmıştır.

Kral aynı zamanda, Papalığın Fransız Kilisesi üzerindeki yetkilerini kısıtlamış ve kilise üzerinde güçlü bir denetim kurmuştur. 14.yüzyılın etkin kurumları olan kilise ve üniversiteleri denetimine almış olması ona sarayın gücünü topluma kabul ettirmesi açısından önemli bir getiri sağlamıştır.

Sonuç olarak resmin yapıldığı 15.yüzyıl ortalarında, VII. Charles krallığı döneminde; Jeanne d'Arc'ın harekete geçirdiği bir direnişle Yüzyıl Savaşları'nın Fransa lehine dönmeye başlaması sonucunda Fransa ulusal kimliğini kazanma sürecine girmiştir ve Fransa Sarayı'nın temsil ettiği siyasi ve sivil kimlik daha dünyevi olan yeni bir kültürel aşamayı beraberinde getirmiş ve bu aşamada, kilise ve üniversitelerin temsil ettiği dinsel- entelektüel ortaçağ kültürü yavaş yavaş değişime uğramaya başlamıştır.

**Resmin Yapıldığı Dönemde Fransız Sanatının Genel Görünüşü:** Bu koşullarda Fransa Sarayı, sanatın en önemli koruyucusudur. Bu durum, sanatın dünyevileşmesi açısından belirleyici olmuştur.

Sanatın dünyevileşmesi, 15. yüzyılın ilk yarısında Fransa'nın çok yakınında, İtalya'da gelişmekte olan Rönesans kültürü için de belirgin bir özelliktir. Ancak yüzyılın ortasına değin Rönesans sanatının verileri İtalya dışına henüz çok fazla çıkabilmiş değildir. Bu dönemde İtalya dışındaki ülkelerde, daha çok Flaman sanatının etkileri ve Ortaçağ sanatından gelen verilerle biçimlenen anlatım olanakları kullanılmaktadır. Tarihçi Febvre, 15.yüzyılın ilk yarısında İtalya'da gelişen Rönesans sanatının dışa açılmamış olmasını şu şekilde açıklamak-tadır:

“Zamanı gelmemiştir. Bu sanat bir yandan prestijli tekniklerine tam egemen olamamıştır. Hâlâ arayış içindedir. Zor perspektif bilimi, sağlam anatomi bilgisini, henüz gün be gün, yavaşça, zorlukla fethetmektedir ve kuzey insanları bu ilk talihli girişimlerle, bu ilk başarıyla henüz ilgilenebilecek yeteneğe sahip değillerdir. Kuzeyli sanatçıların özenli, tam, renkli ve saf sanatlarına karşı doğal beğenileri hâlâ devam ediyor ve bunu hiçbir şey bozmuyordu.”(FEBVRE 1995: 107)

Fransız sanatı, 15.yüzyılın ilk yarısında Rönesans sanatının verilerinden pek az etkilenmiş olarak kabul edilebilir. Ancak ister bu dönemde kilisenin üzerindeki sivil hâkimiyet sonucu olsun ister Rönesans sanatının Fransa'ya sızan verileri sonucu olsun Fransız sanatındaki dünyevileşme harekete geçmiştir. Bu eğilim konu olarak değilse bile konuların ele alınış biçimiyle kendini belli etmektedir. Ancak halen zengin ortaçağ kültür mirasının Fransız sanatı üzerindeki etkisi devam etmektedir.

Bu farklı etkilerle birlikte dönemin Fransız sanatının karakterini belirleyen iki temel unsur daha vardır: Usta- çırak ilişkisine dayalı bir mesleki formasyon ve sanatçının bağlı bulunduğu sanat koruyucusunun beğenisi. Febvre, bu konuda şu yargıya varmaktadır:

“Sanatçılar belli bir ülkeye değil de, belli bir ustaya, kelimenin tüm kapsamı içinde ustaları olmuş birine, onlara mesleklerini öğreten, kendi sırlarını, adetlerini, uygulamalarını miras bırakan bir ustaya mensupturlar. Ve sanatçıların üslubunu belirleyen şey bir yandan bu ustadan alınan ve imanla korunan eğitim ve öte yandan da hesabına çalışılan ve çoğu zaman kendi fikirleri, çok geri zevkleri olan ve bunları dayatan, ama tartışmanın mümkün olmadığı bir Hâmi'nin sanatsal beğenisidir.” (FEBVRE 1995: 88)

Böylece; 15.yüzyıl ortalarında ortaçağ geleneğine bağlı ayrıntıcı, renkçi bir resim anlayışı etkisini sürdürmektedir. Ustalardan öğrenilen ve sanat



koruyucularının beklentilerine cevap veren bu tarz, Flaman sanatının daha canlı, portrelere, dokuların gerçekçi yansıtılışına ve ifadeye önem veren üslubuyla bütünlük göstererek zenginleşmektedir. Konular dini olmakla birlikte dönemin Fransa'sının kültürel ortamı ve kısmen Rönesans sanatının etkileriyle konuların anlatımında dünyevi bir tavır ortaya çıkmıştır. Fouquet gibi bazı Fransız ressamalar İtalyan Rönesans resminin yeniliklerini daha atak bir şekilde kavrayarak resimlerine dâhil etmişlerdir.

**Sanatçı (Jean Fouquet):** Yaklaşık olarak 1420 yılında Fransa'nın orta batısındaki Tours'da dünyaya gelmiş olan Fouquet'nin sanatının erken dönemiyle ilgili ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Ancak erken tarihli çalışmalarındaki üslup özellikleri nedeniyle Paris'te Bedford Usta'nın yanında yetiştiği anlaşılmaktadır. Bu durumda Ortaçağ gelenekleri ile Flaman etkilerini kaynaştıran bir üslubu benimsemiş olması doğaldır.

Ustasından öğrendikleri, onun kısa sürede Fransız seçkinleri tarafından himaye edilmesine yeterli olmuştur. 1443 yılında, 23 yaşındayken bir Fransız delege grubuyla birlikte Roma'ya gitmiştir. Burada delegelerden Guillaume Juvenal des Ursins'in portrelerini yaptığı bilinmektedir. Filarete ve Vasari gibi Rönesans dönemi sanatçılarının yazılarına göre Fouquet, bugün ayakta olmayan Santa Maria Sopra Minerva Kilisesi için papa Eugenius'un (1431- 1447) bir portresini yapmış saygın bir ressamdır.

Fouquet, İtalya'daki ikameti süresi içinde erken Rönesans resim sanatının kimi o dönemde hayatta bulunan Masaccio (1421- 1428), Masolino (y. 1383/ 1384- 1447?), Uccello (1396/ 1397- 1475), Fra Angelico (y.1400- 1455), Piero della Francesca (1410/ 1420- 1492) gibi ustalarının eserlerini ve çalışmalarını incelemiştir. Bu sayede İtalyan resim sanatının bilimsel perspektif ve anatomi kurallarını ve figür ve nesnelere hacimli yansıtma yöntemlerini öğrenmiştir. (INGLIS 2003: 192)

Sanatçı, 1447 yılında İtalya'dan döndükten sonra doğum yeri olan Tours'a yerleşmiş ve aynı yıl Fransa kralı VII. Charles'ın bir portresini yapmıştır. O halde Fransa Sarayı'nın himayesine girmiş olmalıdır. Sarayda Fouquet'nin ilk patronu kralın hazinedarı (hazine bakanı) Étienne Chevalier olmuştur. Onun için yaptığı ve daha sonra Melun şehrindeki Notre- Dame Katedrali'ne konacak iki kanatlı resim (diptik) yaklaşık 1450 yılına tarihlendirilmektedir. Bu resim, onun İtalyan Rönesans resim sanatının verilerini dönemin Fransız sanatının geleneğiyle nasıl bağdaştırdığının bir göstergesidir.

1455 tarihli *Juvénal des Ursins Portresi*, sanatçının bir portre ressamı olarak kazandığı başarının bir göstergesidir. Fouquet aynı zamanda tanınmış bir minyatür ressamıdır. Yine Étienne Chevalier için 1450- 1460 arasında, 60 tam sayfa minyatür içeren *Trés Riches Heures* (Dua Saatleri Kitabı)'ı resimlemiştir. VII. Charles'ın 1461'e kadar süren krallığının son döneminde Boccaccio'nun *De Casibus Virorum Illustrium* (Ünlü Kişilerin Yazgısı Üzerine) ve *De Claris*

*Mulieribus* (Ünlü Kadınlar Üzerine) adlı kitaplarının Fransızca çevirilerini resimlemiştir. Ayrıca 1458 tarihli *Zavallı Soylu Erkek ve Kadınların Hâli* ve yaklaşık 1460 tarihli *Fransa'nın Büyük Vakayinameleri* adlı kitapları resimlediği anlaşılmaktadır. Aynı dönemde Nouons Kilisesi için *Pieta* konulu büyük bir sunak resmi yapmıştır.

1470- 1475 yıllarında XI. Louis'nin kurduğu Aziz Michel tarikatının kurallarının derlendiği yazmaları resimlemekle görevlendirilmiş olan Fouquet, aynı dönemde kralın anıt- mezarı için heykel sanatçısı Michel Colombe ile birlikte çalışmıştır. 1475 yılında saray ressamı unvanı almış ve yaklaşık aynı dönemde Iosephos'un *Yahudilerin Tarihi* adlı kitabının Fransızca çevirisini resimlemiştir. 1481'de Tours'da ölmüş olan sanatçı, Rönesans resminin etkilerini Fransız resmine dâhil etmiştir. Dini konulu ve portre ağırlıklı pano resimlerinin yanı sıra çok sayıda minyatür resmi üretmiştir.

Onun kendine özgü tarzı, ardından gelen saray ressamı tarafından titizlikle takip edilmiş ve saray üslubu haline gelmiştir. (BENSOUSSAN 2012: 547)

**Eser (Melun Diptiği):** Rönesans etkilerinin, ortaçağ geleneğine bağlı Fransız sanatına yeni bir anlayış getirmeye başladığı bir süreçte, 15.yüzyılın ortalarında, sarayın himayesinde çalışan Jean Fouquet tarafından İtalya'dan döndükten kısa bir süre sonra yapılmış bu ilgi çekici resim; konusu, konuyla ilgili kişi ve olayları, sembolleri, üslup özellikleriyle dönemin Fransa'sına ışık tutmaktadır.

**Malzeme ve Teknik:** İki kanatlı bir resim yani bir diptik olarak ahşap pano üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. İki kanattan her biri yaklaşık 94 x 85 cm. boyutlarındadır ve toplamda 94 x 170 cm.'ye ulaşmaktadır.

Hıristiyan resim sanatı geleneğinde, kiliselerde dini törenlerde kullanılmak üzere yapılmış ve sunak masasının önüne konulan çok parçalı resimlere poliptik (çok kanatlı), triptik (üç kanatlı) ya da diptik (iki kanatlı) denilmektedir. Açılıp kapanacak şekilde birbirlerine bağlı bulunan bu resimler tören sırasında açık durmakta daha sonra kanatları kapatılmaktadır. Çoğunlukla kapatıldıktan sonra görülen arka kısımlarına da grizay<sup>1</sup> tekniği ile başka sahneler yapılmaktadır.

**Tarihlendirme:** *Melun Diptiği* yaklaşık olarak 1450 yılına tarihlendirilmektedir. O halde sanatçının İtalya'dan dönüşünü ve Tours'a yerleşmesini izleyen birkaç yıl içinde yapılmıştır. Fransa Sarayı'nda hazinedar olan Étienne Chevalier tarafından doğum yeri olan Melun'a armağan olarak bu şehirdeki Notre- Dame Katedrali'ne verilmiştir. (FARTHING 2008: 90)

Resmin tarihlendirmesinde; sol panodaki Meryem ve Çocuk İsa sahnesinde Meryem için model alındığı söylenen VII. Charles'ın metresi Agnes

<sup>1</sup> Grizay: Gri ya da gri tonlarının kullanıldığı tek renkli resim.

Sorel'in 1450 yılında ölmüş olması alınan ölçütlerden biridir. Ayrıca, özellikle sağ panodaki mimari arka planın İtalyan Rönesans tarzını yansıtmaması, resmin Fouquet'nin 1447'deki İtalya dönüşü sonrasında yapıldığının bir işaretidir (KLUCKERT 2004: 397). Yine sağ panoda yer alan Étienne Chevalier figürünün kıyafet tarzı, 1450 yılından sonra pek fazla kullanılmamıştır. Dolayısıyla 1450 yılından sonrası resim için doğru bir tarihi vermeyecektir. Sol panonun arkasında yer alan 18.yüzyıla ait bir yazı, Melun Diptiği'nin Étienne Chevalier tarafından 1450 yılında Agnes Sorel'in ölümü üzerine yaptığı bir adağın ardından kiliseye bağışlandığını bildirmektedir.

Melun Diptiği, 1775 yılına kadar Melun şehrindeki kilisede tutulmuş, bu tarihte iki pano birbirinden ayrılmıştır.

Onyedinci yüzyılın antika eser uzmanlarından olan Denis Godefroy'un 1661'de yaptığı tanımlamaya göre; özgün halinde diptiğin çerçeveleri mavi kadife ile kaplıdır. Her iki panonun etrafında resmi yaptıran kişinin baş harflerinin incilerle örüldüğü, altın ve gümüş tellerden bordürler bulunmaktadır. Aynı zamanda, azizlerin yaşamlarından hikâyelerin anlatıldığı madalyonlar da bulunmaktadır.

**Konu (Tahtta Meryem ve Çocuk İsa):** İlk bakışta dönemin resim sanatı açısından son derece alışıldık, ikonografik bir sahnedir. Etrafında melekler, aziz(ler) ve vakıfçı(lar) ile tahtta Meryem ve çocuk İsa sahnesi çok sık ele alınmış bir konudur.

Ancak resmi yaptıran kişinin saray hazinedarı Étienne Chevalier olması, Meryem için VII. Charles'ın metresi Agnes Sorel'in portresinin kullanılması ve resmin yapıldığı dönemin Fransa tarihindeki önemi görünürdeki ikonografik sunumun ardında başka olay ve hikâyelerin bulunduğunu ortaya koymaktadır.

**Konunun İkonografik Çözümlemesi:** Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinin genel özellikleri yanı sıra resimde bazı alışılmadık unsurların varlığı dikkat çekmektedir.

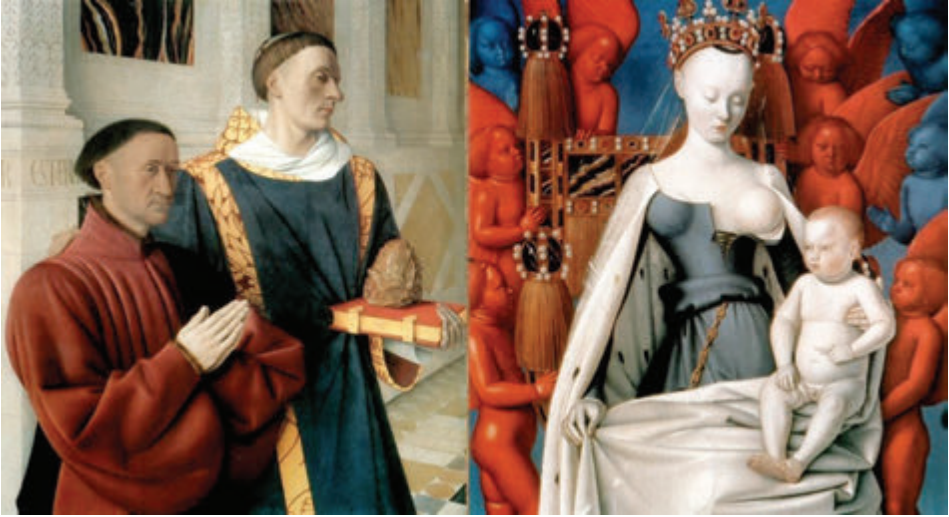
Meryem ve Çocuk İsa tasviri, Hıristiyan resim sanatının sevilen konularından biri olmuştur. Yazılı karşılığı olan bir sahne değildir. Kutsal ruh aracılığı ile hamile kalmış olan Meryem, İsa'yı dünyaya getirmiştir. Genel değerler çerçevesinde, annelik kavramının sembolü olarak kucağında çocuğunu tutan bir kadın tasvir edilmektedir. Öte yandan Hıristiyan dininin en kutsal kişilerinden biri olarak ve dahası Hıristiyan kilisesinin simgesi olarak Meryem, kucağında Hıristiyan öğretilerini ortaya koyacak ve bir Mesih olarak insanlara yol gösterecek İsa'yı tutmaktadır.

Bu sahnelerde; Meryem, çoğu zaman oturur durumda gösterilmektedir. İsa daha çok sol kucağında yer almaktadır. Meryem'in başı genellikle çocuğuna doğru çevrilidir. Bazı sahnelerde Meryem, yukarıdan inen bir melek tarafından taçlandırılmaktadır. Meryem kilisenin sembolü olduğundan bu aynı zamanda kilisenin taçlandırılması anlamına gelmektedir. Bazen Meryem İsa'yı emzirirken

gösterilmektedir. Bu sahneye Madonna del Latte adı verilmektedir. Meryem daha çok koyu mavi renkte bir elbise giymiş olarak tasvir edilmektedir ancak kuzeyli ressamlar Meryem'i kırmızı bir elbise ile de gösterebilmektedirler.

Meryem'in kucağındaki çocuk İsa, annesine bakmakta ya da yüzünü izleyene çevirmiş bulunmaktadır. Ya da çocuksu bir hareketle herhangi bir şeyle ilgilenirken gösterilmiştir. Kimi zaman sol elinde gelecekte çekeceği acıları simgeleyen bir nar ya da elini ısırın bir kuş tutmaktadır. Kimi zaman ise, kutsama işareti yapmaktadır.

Pek çok örnekte, tahtta oturan Meryem ve çocuk İsa; çeşitli aziz ve azizeler, melekler, İncil yazarları, kilise büyükleri ve resmi yaptıran kişiler yani vakıfçı figürleri ile çevrelenmişlerdir. Bu tür örneklerde kompozisyonun merkezindeki Meryem ve çocuk İsa'nın iki yanındaki kalabalık figürler onlara göre konumlandırılmışlardır. Kalabalık figürlü büyük Tahtta Meryem ve Çocuk İsa resimlerine Maesta adı verilmektedir. Çok kanatlı resimlerde Meryem orta panoda yer almaktadır ve diğer figürler yan panolarda resmedilmektedirler. Figürler en yalın haliyle, sadece meleklerle sınırlı tutulabilmektedirler. Azizler sembollerleriyle birlikte tasvir edilmektedirler. Sahne bir iç mekânda ya da doğada yer alabilmektedir. (DUCHET- SUCHAUX ve PASTOUREAU 1994: 235)



Resim 1: Jean Fouquet, Melun Diptiği

Fouquet'nin resminde değerli malzemelerle süslenmiş, gösterişli bir tahtta oturmakta olan Meryem, griye yakın renkte bir elbise üzerine beyaz pelerin giymiştir. Meryem'in giyimindeki alışıldık sadelikten fazlası söz konusudur.

Meryem'in teninin beyazlığı onun saflığının bir simgesi olmalıdır. Sol göğsü açıktadır ve sol koluyla, sol dizine oturduğu çocuğunu kavramaktadır. Bu görünüş ona bir Madonna del Latte özelliği kazandırmaktadır.

Alnı açıkta bırakan saç kesimi ile resmin yapıldığı dönemin modasına uygun tasvir edilmiş Meryem, gösterişli bir taç giymiştir. Bu sahnelerde, genellikle Meryem'in üstünde ona tacı giydiren melek bulunurken bu resimde yoktur. Bu nedenle, Meryem'in ve kilisenin taçlandırılması iması alışıldık ikonografik sunumuyla verilmemiştir. Her yönüyle sıra dışı bir Meryem figürü söz konusudur.

Meryem'in kucağındaki çocuk İsa, annesinin sol dizinde oturmuştur, başı ve gözleri sağa dönüktür ve sol elinin işaret parmağı ile sağ tarafı işaret etmektedir. Böylece olasılıkla, dikkati iki kanatlı resmin sağ panosundaki Étienne Chevalier ve Aziz Stefan'a yönlendirmektedir.

Resmin en ilgi çekici ve sıra dışı figürleri tahtın iki yanında yer alan toplam dokuz tane melektir. Bunlardan altı tanesi tamamen kırmızı, üç tanesi ise tamamen mavi renktedir. Resmin arka planı da mavi renktedir.

İki kanatlı resmin sağ panosunda resmi yaptıran Étienne Chevalier vakıfçı figürü olarak yer almaktadır. Meryem ve çocuk İsa'ya dönük bir şekilde, diz çökmüş ve iki elini önde birleştirmiş olarak ibadet etmektedir. Hemen yanında bir elini omzuna atmış olarak koruyucu azizi olan Aziz Stefan bulunmaktadır. Aziz, diğer eliyle bir kitabın üzerinde şehitliğinin simgesi olan çentikli bir taş tutmaktadır. Tepesi açıkta kalan bir saç kesimi vardır ve başından kan akmaktadır. Üzerinde bir diyakoz<sup>2</sup> kıyafeti vardır. Bu iki figür İtalyan Rönesans mimari üslubunu anımsatan bir iç mekânda tasvir edilmişlerdir.

Aziz Stefan, inancı uğruna öldürüldüğüne inanılan ilk Hıristiyandır. Yunanca konuşan Yahudi kökenli Hıristiyanlardan olan Stefan, Kudüs'teki cemaatin seçtiği yedi diyakozdan biridir. Tanrı vergisi kabul edilen bir yetenekle Hıristiyanlığı yaymaktadır. Sonunda kutsal yeri ve şeriatı kötülediği iddiasıyla yüksek dinsel mahkemeye çıkarılmış ve burada yaptığı savunmayla dinleyenleri galeyana getirmiştir. Şehir dışına çıkarılmış ve halk tarafından taşlanarak öldürülmüştür (DUCHET- SUCHAUX ve PASTOUREAU 1994: 316).

**Konunun Tarihsel Çözümlemesi:** Resimde yer alan Étienne Chevalier ve Meryem'e modellik ettiği düşünülen Agnes Sorel, resmin yapıldığı dönemin tanınmış isimleridir. Bunlarla birlikte dönemin iki önemli kişiliği Fransa kralı VII. Charles ile Jeanne d'Arc'ın ve bütün bu isimler çevresinde dönemin genel tarihsel atmosferinin resmin anlaşılması açısından incelenmesi gerekmektedir.

**Agnes Sorel:** Agnes Sorel (y. 1422- 1450), Fransa Kralı VII. Charles'ın metresidir. Daha az derecede soylu olan bir ailenin kızı olarak Touraine, Fromentau'da dünyaya gelmiştir. Henüz küçük bir kız çocuğu iken Sicilya

<sup>2</sup> Diyakoz: Hıristiyanlıkta üç aşamalı ruhanlığın papazlık ve piskoposluktan önceki ilk aşamasında bulunan kilise görevlisi.



kraliçesi ve aynı zamanda VII. Charles'ın akrabası olan Lorraine'li Isabel'in hizmetine verilmiştir.

1444 yılında, Nancy'deki festivaller sırasında, VII. Charles'ın ilk görkemli davetinde kralı güzelliğiyle büyülemiştir. Kralın ona olan aşkı ölümüne kadar devam etmiştir. Kral, ona servet, şatolar ve topraklar vermiş, onu kraliçenin üstünlüğünden korumuştur. Agnes Sorel, bir Fransa kralının ilk resmi metresidir. Bu durum halkı çoğunlukla rahatsız etmiştir. Sorel'in dördüncü çocuğuna hamileyken dizanteriden ölümü daha sonra bir zehirlenme olayı olarak açıklanmıştır.

Kişiliği, Fransa kralı üzerindeki etkisi ve dönemin pek çok yazarının tanıklık ettiği olağanüstü güzelliği bu kadına tarih sahnesinde sıra dışı bir yer kazandırmıştır. Daha önce Jeanne d'Arc'ın yapmış olduğu gibi kralı İngilizlere karşı harekete geçiren bir kişidir. Onu hem savaş benzeri girişimlere yönlendirerek Normandiya'nın fethinde rol oynamış hem de ona bilge danışmanlar sağlamıştır.

Fransa sarayındaki siyasi yaptırım gücü yanı sıra aşırılıklarıyla da efsaneleşmiş bir kadındır. Omzu açık elbise modelini o bulmuştur ve bu nadiren de olsa bir göğüs açıkta olan bir elbise modeline dönüşmektedir.

Agnes Sorel, 1450 yılı Şubat ayında İngilizleri Normandiya'dan atmaya çalışan krala destek vermek üzere Rouen'e giderken aniden 28 yaşında ölmüştür. Resmi kayıtlara göre krala doğuracağı dördüncü çocuğa hamileyken dizanteriden ölmüştür. Gayri resmi olarak ise cinayete kurban olmuştur.

Agnes Sorel'in dönemin bu ünlü güzelinin Melun Diptiği'ndeki Meryem için model alındığı söylenmektedir. Bunu ilk olarak ifade eden, 1661 yılında antika uzmanı Denis Godefroy olmuş ve bu resimdeki Meryem'in kral VII. Charles'ın metresi Agnes Sorel'in fiziksel özelliklerini taşıdığını öne sürmüştür. Figürün saç kesiminin dönemin modasına uygunluğu onu zamanlar ötesi Meryem'den çok dönemin dünyevi bir kişiliğine bağlamaktadır. Meryem için pek de uygun olmayan bu figür, Rönesans uzmanı Johan Huizinga'nın tanımıyla bir süper modele benzemektedir (KLUCKERT 2004: 400). Figürün bu dünyevi niteliği onun Agnes Sorel olduğu fikrini güçlendirmektedir. Agnes Sorel'in bilinen diğer portreleri de buradaki figürle yakın benzerlikler göstermektedirler.

Bu durumda kutsal bir kişi olan Meryem ile dünyevi bir kişi olan Agnes Sorel tek bir figürde bir araya gelmiştir. Huizinga, bu resmi aşk ve dinle ilgili duyguların tehlikeli karışımının en müthiş örneği olarak tanımlamaktadır: "Huizinga'nın ortaçağda yaygın bir olgu olduğunu ifade ettiği dünyevi olan ile kutsal olan arasındaki iç içelik burada liberal hümanist bir kişinin çizdiği sınırların bile ötesine geçer." (KLUCKERT 2004: 400)

Söz konusu iç içelik, Melun Diptiği'nin bu sol panosunun isimlendirilişinde dâhi kendini belli etmektedir. Meryem ve Çocuk İsa gibi yaygın bir isimlendirmeye birlikte bu pano için Dame de Beauté (Güzel Kadın) kullanılmaktadır.

O halde bu resimdeki taht, cennetin kraliçesi Meryem'in tahtı mıdır yoksa Agnes Sorel'in bir Fransa kralının ilk resmî metresi olarak elde ettiği dünyevi ve gayri resmi kraliçe tahtı mı? Meryem'in giydiği taç kilisenin taçlandırılmasını ya da Mesih'i doğuran kutsal ananın yüceltilmesini mi ifade etmektedir yoksa Fransa'nın manevi kraliçesinin Agnes Sorel olduğunu mu? Ya da bu dünyevi aşkın taçlandırılışı mıdır? Figürün açıkta olan göğsü manevi duyguları öne çıkartan masum bir Madonna del Latte tasvirini mi işaret etmektedir yoksa tensel hazları harekete geçiren Agnes Sorel'e özgü bir göğsü açıkta bırakan kıyafetin bir sunumu mudur? Dahası belki de bu resim, kralın hazinedarı Étienne Chevalier'in, Agnes Sorel'in aşığı olarak, sevdiği kadına bir hediyesi, ona olan aşkı ölümsüzleştiren bir belgedir.

**Étienne Chevalier:** Étienne Chevalier 1445 yılında İngiltere'deki Fransa elçisidir ve yaklaşık olarak 1450'de Fransa kralı VII. Charles'ın hazinedarı olmuştur. Fransa Sarayı'ndaki önemli konumu bir yana kralın metresi Agnes Sorel'in aşığı olduğu öne sürülmektedir ve ressam Jean Fouquet'nin ilk patronudur. Melun Diptiği'ni olasılıkla Agnes Sorel için sipariş etmiş ve daha sonra doğduğu şehre armağan etmiştir.

Onbeşinci yüzyılın ortasında yaygın olan kıyafetiyle diz çökmüş ve ellerini ibadet eder şekilde göğüs hizasında birleştirmiş olarak tasvir edilmiştir. Bu sunum, yine Fouquet tarafında resimlenmiş *Trés Riches Heures* (Dua Saatleri Kitabı)'daki bir minyatürde de tekrar etmektedir. Aziz Stefan'ın yanında olan Étienne Chevalier'in adı arka plandaki duvarda yazılı bulunmaktadır.

**VII. Charles:** Resimde yer almamakla birlikte, resimle ilgili en önemli kişilerden biri Fransa kralı VII. Charles'dır (1403- 1461). 1422- 1461 yılları arasında Fransa kralı olmuştur. Kral VI. Charles ile karısı Isabeau de Bavière'in çocuğudur. Annesinin aşırı düşkünlüğü nedeniyle, entrikaların, lüksün, sanat hayranlığının, çılgınca bir israf ve sefahatin bir arada hüküm sürdüğü sarayda yetişmiştir. Babası VI. Charles'ın delilik nöbetleri sarayda krizlere yol açmaktadır. Öte yandan İngilizlerle yapılan Yüzyıl Savaşları devam etmektedir.

1422'de babasının ölümü üzerine VII. Charles kendini kral ilan etmiştir. Bundan sonra Fransa'nın siyasal yaşamındaki belirsizliklerle mücadele etmek zorunda kalmıştır. İngilizler 12 Ekim 1428'de Orleans'ı kuşattıklarında cesareti kırılmış, İngilizlere boyun eğmeyi ya da İspanya'ya sığınmayı düşünmüştür. Oysa Orleans'ın savunulması Fransızlar için savaşın simgesi durumuna gelmiştir. Lorraine'li bir köylü kızı olan Jeanne d'Arc, ülkeyi boydan boya dolaşarak krala ulaşmış ve onun Fransa için savaşma isteğini harekete geçirmiştir.

İngilizlere karşı kazanılan zaferlerle tahtını güçlendiren VII. Charles, bundan sonra düzenli olarak danışmanlarıyla birlikte çalışmış ve Fransa'da yeniden birliği ve toparlanmayı sağlayacak girişimleri gerçekleştirmiştir.

Kralın yaşamında kadınların önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Annesi, çocuk yaşta kızıyla nişanlandığı Napoli kralının eşi Yolande, daha sonra Jeanne d'Arc ve nihayet Agnes Sorel.

**Jeanne d'Arc:** Yoksul bir aileden gelen Jeanne d'Arc (y. 1412- 1431), onüç yaşına geldiğinde Tanrı'nın ve azizlerin kendisine İngilizleri Fransa'dan kovması için çağrıda bulduklarını söylemeye başlamıştır. 1429 yılında erkek kılığında Chinon'a giderek VII. Charles'ın huzuruna çıkmayı başarmış ve ona Tanrı tarafından görevlendirildiğini ve İngilizlere karşı savaşmak istediğini anlatmıştır.

Jeanne, emrine verilen askeri birlikle Mayıs 1429'da İngilizleri yenilgiye uğratarak yedi aydır kuşatma altında bulunan Orleans'ı kurtarmıştır. Daha sonra, VII. Charles'a karşı olan Burgonya düküne esir düşmüş ve on bin frank karşılığında İngilizlere teslim edilmiştir. İngiliz işgali altındaki Rouen'de yargılanmış ve 30 Mayıs 1431'de yakılarak öldürülmüştür. Jeanne d'Arc, İngilizlere karşı direnişi harekete geçiren kişi olarak Yüzyıl Savaşları'nın Fransızlar lehine sonuçlanmasının önünü açmış ve ulusal bir kahraman olmuştur.

**Renklerdeki Tarihi Özellikler:** Fransa için bir toparlanma ve ulusal uyanış döneminde yapılmış olan Melun Diptiği'nin sol panosundaki renkler, daha sonra Fransız bayrağının renkleri olacak kırmızı, mavi ve beyazdır.

Mavi; ortaçağdan itibaren Fransa'nın en sevilen azizi olan Tourslu Aziz Martin'in simgesidir. Aziz Martin 4. yüzyılın ilk yarısında Romalı varlıklı bir subayken, karda dilenen bir fakire mavi üniformasının yarısını kılıçla keserek vermiştir. Üniformanın diğer yarısı Roma ordusuna aittir. Ertesi akşam, fakire verdiği yarım elbiseyi giymiş olarak İsa, Aziz Martin'e görünmüş ve yardımseverliği için ona teşekkür etmiştir. Bunun üzerine Aziz Martin Roma ordusundan ayrılmış ve Hıristiyan olmuştur. Daha sonra Tours piskoposu olmuş ve burada gömülmüştür (DUCHET- SUCHAUX ve PASTOUREAU 1994: 231). Mavi, ilginin ve zenginin fakire yardımcı olma sorumluluğunun bir sembolüdür. Fouquet, doğduğu ve yaşamının büyük bölümünü geçirdiği şehrin azizini bu resimde mavi ile temsil etmiş olmalıdır. Ayrıca Fransa için önemli olan bir azizin sembolü olan renk, onun kişiliğinde ulusal uyanışın da bir simgesidir.

Kırmızı; Paris şehrinin koruyucu azizi olan Aziz Denis'in rengidir. Kralların savaş flamaları da Aziz Denis'in kırmızı flamasıdır. Resimdeki kırmızı Fransız Sarayı'nın şehri dolayısıyla Fransa'nın idari merkezi olan Paris'i, krallığı ve Aziz Denis'i simgelemektedir.

Beyaz; Meryem'in (aynı zamanda Agnes Sorel'in) pelerini ve teninde ortaya çıkmaktadır. Meryem'in saflığının simgesidir. Aynı zamanda Jeanne d'Arc'ın sembolüdür. Jeanne d'Arc, beyaz bir flama taşıyarak Orleans kuşatmasını kaldırmış ve bu flamayı savaş sırasında hiçbir zaman elinden bırakmamıştır. O halde Meryem ve Agnes Sorel kişiliğinde bir ölçüde Jeanne

d'Arc da açığa çıkmaktadır. Resim Fransa'yı İngilizlerden kurtaracak ulusal hareketi başlatan Jeanne d'Arc'ı da hatırlamaktadır?

Kırmızı, mavi ve beyaz; Fransa için önemli olan ve daha sonra bayrağını oluşturacak bu üç renk Fouquet'nin resminde, Fransa'nın ulusal kimliğini bulduğu dönemin simgesi olarak bir araya gelmiştir. Bensoussan, Fouquet üzerine Inglis tarafından yazılmış kitabı değerlendirirken Fouquet'nin sanatını Yüzyıl Savaşları'nı izleyen süreçte Fransız milliyetçiliğinin doğuşuyla paralel ele aldığı altını çizmektedir: "Inglis'e göre Fouquet'nun sanatı, VII. Charles ve XI. Louis saray çevresinin Fransa fikrini keşfederek ortak bir kimlik, paylaşılmış bir tarih ve monarşik bağlılık duygularını benimsemesine yardımcı olmuştur." (BENSOUSSAN 2012: 546)

**Üslup:** Fouquet, ortaçağ gelenekleri ve Flaman etkileriyle biçimlenmiş 15.yüzyıl Fransız resmine yüzyılın ortalarında İtalyan Rönesans resim sanatının verilerini dâhil etmiş bir sanatçıdır. Melun Diptiği, onun bu yenilikçi tarzını ortaya koyduğu ilk eserlerden biridir.

**Biçim ve Mekân:** Fouquet, nesne ve figürlerin hacimlendirilmesinde ya da dolgun kumaş kıvrımlarının yansıtılmasında ışık- gölge kullanımından ustalıkla yararlanmışır. Meryem'in (Agnes Sorel'in) teninin beyazlığı ile ortaya çıkan ışığın; göğsünün, boynunun ve yüzünün sol kısmında gölgeli alanlara dönüşmesiyle hacim değeri elde etme yöntemi, Piero della Francesca'nın (1415/1420- 1492) resimlerini çağrıştırmaktadır. Meryem'in pelerindeki ve Étienne Chevalier'in kıyafetindeki kitlesel kumaş kıvrımları yine ışığın gölgeli alanlara geçişiyle verilmiştir ve bu kat kat birbiri üzerine binmiş kumaş kıvrımları dönemin Flaman resmi için tipik bir özelliktir.

Işık- gölge kullanımındaki titizlik dokuların verilmesi için de belirleyicidir: Tahtın süsleri, meleklerin parlak monokrom vücutları, tül, kumaş, taş, mermer ve hepsinden önemlisi ten... Dokuların verilisindeki bu titizlik yine 15.yüzyıl Flaman sanatçıları için belirleyici bir özelliktir.

Genel hatlarıyla çizgisel olan resimde ayrıntılar önem kazanmıştır. Bu ayrıntıcı tavır yer yer İtalyan Rönesans resminin yalın biçimleri esas alan üslubuyla yumuşatılmıştır.

Sol panoda mavi ve kırmızı renkli meleklerin ve onların arasındaki canlı mavinin sınırladığı arka plan derinlik etkisini büyük ölçüde yok etmektedir. Buna karşılık sağ panoda, Étienne Chevalier ve Aziz Stefan'ın arkasında sahnenin soluna doğru gelişen mimari bir mekân derinliği vardır. Zemin karoları, duvardaki plastırlar ve aralarındaki mermer levhaların dizilişiyle yansıtılan çizgisel perspektif dikkat çekmektedir.

Sağdaki panoda derinliğin sola doğru olması her iki panoyu birbirine bağlayan bir unsurdur. Bunun dışında iki figürün duruş yönleri, Étienne Chevalier'in ellerini sola doğru ibadet eder şekilde uzatışı hem biçimsel hem de

içerik olarak bu figürleri soldaki kutsal olan başka bir sahneye bağlamaktadır. Aynı şekilde çocuk İsa'nın bakış yönü ve sol elinin işaret parmağıyla bu iki figürü göstermesi iki panoyu kompozisyon olarak birbirine bağlamaktadır.

Resimde hareket çok fazla dikkat çekmemektedir. Figürlerin dingin ifadeleri vardır. Meryem'in duru güzelliği onun ağırbaşlı duruşuyla uyum göstermektedir. Bununla birlikte, meleklerin ve diğer figürlerin farklı duruşlarda bulunmaları, sağ panodaki mekânsal derinlik resme belli bir hareket kazandırmaktadır.

**Renk:** Resimdeki canlı renk kullanımı; resmin yukarıda değinilen sembolik anlatımındaki renk kurgusundan kaynaklanmış olabileceği gibi, kuzey resim geleneğinin de bir özelliğidir.

Özellikle sol panonun ifadesi büyük ölçüde renkle verilmiştir. Meleklerin kırmızı ve mavi renk lekeleri olarak kuşattığı Meryem ve çocuk İsa, beyaz bir leke bütünü özelliği kazanmaktadır. Aynı şekilde sağ panoda Étienne Chevalier'in ellerinin beyazlığı Aziz Stefan'ın elbisesindeki sarı şeritle birlikte koyu renk kıyafetlerin arasında dikkat çekmektedir. Rengin ton değerleriyle kullanılması, ışık- gölge değerlerinin ortaya çıkması açısından önemlidir ve Fouquet bunu ustalıklıca uygulamıştır.

## Sonuç

İkonografik açıdan resimdeki bir Meryem ve çocuk İsa tasviridir ancak tarihsel olarak resimdeki kadın; VII. Charles'in resmî metresi, saray hazinebaskarı Etienne Chevalier'in hayranlık duyduğu Agnes Sorel'dir. Konunun ele alınışı olarak sıra dışılığı yanı sıra Fouquet, İtalyan Rönesansı'nın biçem özelliklerini yansıtan bu resmiyle Fransız sanatına yeni bir ivme kazandırmıştır. Özellikle renk kullanımındaki sembolizmi Fransız tarihinde Yüzyıl Savaşları sonrası gelişen ulusal uyanışı çağrıştırmaktadır.

Resim çözümleme, bilginin ulusal ya da kişisel tarihler, din bilimleri, sanat tarihi, felsefe, psikoloji, sosyoloji farklı alanlarını içine alan karmaşık, çok disiplinli bir olgudur. Melun Diptiği'nin çözümlemesi bu anlamda değerlendirilebilecek bir örnek olarak ele alınmalıdır.



**Kaynakça**

- Benjamin, Walter (2012), Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri, ç. E.Gen ve M. Tüzel, İletişim, 2.basım, İstanbul
- Bensoussan, NICOLE (Summer 2012), “Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation after the Hundred Tears War (Book Review)”, Renaissance Quarterly. Vol. 65 Issue 2, 546-547
- Calvino, Italo (2000), Amerika Dersleri, ç. K. Atakay, Can Yayınları, 2.basım, İstanbul
- Cömert, Bedrettin (1999), Mitoloji ve İkonografi, Ayraç, Ankara
- Duchet- SUCHAUX, G. Ve PASTOUREAU, M. (1994), The Bible and the Saints, Flammarion, France
- Farthing, Stephen [ed.] (2008), 1001 Paintings You Must See Before You Die, Cassell, UK
- Febvre, Lucien (1995); Rönesans İnsanı, ç. M.Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara
- Inglis, Erik (Spring 2003), “Image and Illustration in Jean Fouquet’s Grandes Chroniques de France”, French Historical Studies, Vol.26, No.2, 185- 224
- Inglis, Erik (2011), Jean Fouquet and the Invention of France: Art and Nation after the Hundred Tears War, Yale University Press, New Haven
- Kluckert, Ehrenfried (2004), “Gothic Painting”, Gothic (ed. R.Toman), Könnemann, EU
- Le Goff, Jacques (1994), Ortaçağda Entelektüeller, ç. M.Ali Kılıçbay, Ayrıntı, İstanbul
- Rilke, Rainer Maria (2010), Floransa Günlüğü, ç.K.Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul
- Şentürk, Leyla Varlık (2012), Analitik Resim Çözömlenmeleri, Ayrıntı, İstanbul

ABDURRAHMAN MUNİF VE RİSÂLE MİN VERÂÎ'L-HUDÛD  
ADLI KISA ÖYKÜSÜ

İlknur EMEKLİ

Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arap Dili ve  
Edebiyatı

*ilknur.emekli@atauni.edu.tr*

**Öz**

Bu çalışmada, Modern Arap Edebiyatının önemli hikâye ve roman yazarlarından biri olan Abdurrahman Munîf'in hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında kısaca bilgi verildikten sonra "el-Bâbu'l-Meftûh" adlı hikâye seçkisinde yer alan "Risâle min Verâî'l-Hudûd" (Sınırlar Ötesinden Bir Mektup) adlı kısa öykünün tercümesi verilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Abdurrahman Munîf, Kısa Öykü, el-Bâbu'l-Meftûh, Risâle min Verâî'l-Hudûd

**Abdelrahman Munif and His Short Story Resale Min Veraal Hudud**

**Abstract**

In this study, after giving brief information about Abdelrahman Munif's life, literary personality and works of Abdelrahman Munif who is one of the important story and novel writers in Modern Arabic literature, and the translation of his short story named "Risale min verail hudud" which is in the story form in "al-Babul meftûh" is analyzed.

**Keywords:** Abdelrahman Munif, Short Story al-Babal Maftuh, Resale min Veraal Hudud

Abdurrahman Munîf, 1933 yılında Amman'da tüccar bir ailenin son çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası Suudi asıllı, annesi ise Iraklıdır. İlk ve orta öğrenimini Amman'da tamamladıktan sonra İngilizlerin Orta Doğudan çekildikleri yıllarda Arap ailelerin Kahire'ye, Bağdat'a ve oralardan daha başka yerlere göç etmek zorunda kaldıkları dönemde o da, ailesiyle birlikte Bağdat'a gitti. Buradan Nasır döneminde Mısır'daki Kahire Üniversitesi'ne giderek eğitimine orada devam etti. Oradan da General Tito döneminde yani 1958 yılında Yugoslavya'ya geçti. Belgrad Üniversitesi'ndeki yükseköğrenimini sürdürdü ve 1961'de iktisadi bilimler, petrol ekonomisi alanından doktor unvanıyla mezun

oldu. Petrol endüstrisinde edinmiş olduğu kariyeri süresince Suriye’de petrol uzmanı olarak çalıştı.

Munif, yirmili yaşlarda yaz tatillerini ailesiyle birlikte Arap Yarımadasında geçirmiştir. Orada bulunan petrol tüccarlarıyla sohbet etmiş, onlardan başlarından geçen ilginç hikâyeleri anlatmalarını istemiş ve bu hikâyelerin her birinin, sonraki yıllarda kendi romanları için başvuracağı birer kaynak olacağından habersiz, dikkatle onlara kulak vermiştir.

1975 senesinde “*Petrol ve Gelişme*” adındaki aylık derginin basımı için Bağdat’a yerleşmiş ve oradan da 1981 senesinde Fransa’ya gitmiştir. Beş yıl sonra Fransa’dan ayrılıp eşiyile birlikte Suriye’ye yerleşmiştir. Buradayken kendini tamamen kitap yazma işine adanmıştır.

Munif, 1989 senesinde romancılık alanında Sultan bin Ali Uveys Kültür Ödülünü ve 1998’de ilk kez verilmeye başlanan Kahire Yenilikçiler Ödülünü de almaya hak kazanmıştır.

Abdurrahman Munif, 24 Ocak 2004 tarihinde Suriye’de geçirmiş olduğu bir kalp krizi sonucunda hayata veda etmiştir. Cenazesi Dahdah Mezarlığı’nda toprağa verilmiştir. Otuz altı yıllık evli olan yazar, dört çocuk babasıydı. (Emekli, 2006: 47)

Munif, Arap edebiyatında yirminci yüzyılın en yetenekli romancılarından biriydi. 19. yüzyılın sonlarına doğru Necip Mahfuz’la birlikte Arap dünyasının yaşamış olduğu kültürel ve siyasi kaygıları esas alarak bu bölgenin edebi çevresini değiştirmeye çalışmışlar ve kısa bir süre içerisinde Arap Edebiyatının iki önemli lideri olmuşlardır.

Yazar, her zaman için bulunduğu yeri, romanlarını ve Arap yaşam portresini kendi bakış açısıyla romanlarında eleştirmekte ve irdelemede kararlı davranmıştır. Zaten elinde bulunan zengin kaynaklar ve farklı söz sanatları da buna izin vermektedir.

Munif, kendisiyle olaylar arasında geçen yer ve zaman ilişkisini sıkı tutmaya gayret etmiştir. Eserlerinde sadece sınırları belirli bilinen yerleri vermekle yetinmemiş; aksine kendisinin de içinde yaşamış olduğu, gerçekten pek de iyi bilinmeyen en küçük köyleri dahi tasvir etmiştir. Ona göre olayların geçtiği mekânlar durağan ve tarafsız yerler değildir. Aksine bu yerler, düşüncelerin ve ilişkilerin kucaklaştığı, aralarında benzerliklerin bulunduğu, insanların ve ağaçların süslediği yerlerdir.

Eserlerini oluştururken belki de Munif’i en çok endişelendiren şey, zaman kavramı olmuştur. Zaman kavramını açıkça vermek yerine kişilerin yaşamlarına veya tecrübelerine değinmiş ve eserlerindeki olayları anlatırken tarih

içerisindeki belli bir süreçle sınırlı kalmamıştır. Açıkçası edebiyat hayatı boyunca da bu sınırlandırmadan pek hoşlanmamıştır. Munîf, kitaplarında nadiren bazı tarihlere değinmiştir. 1948 Olayları, İran Olayları veya Fransız İhtilali gibi. (Tariq, 2005:112)

Munîf'in yazarlık başarısı, bir süre sonra maddiyat ile maneviyat arasında sıkışıp kalmıştır. Fakat bütün bunlara rağmen “gerçekçilik” ilkesinden vazgeçmemiş ve bu ilkeyi eserlerinde farklı şekilleri kullanmaya devam etmiştir. Mesela; romanlarını atasözleri ve halk şiirleriyle başlatmış, diğer kısımlarında da ahenkli sözcükler kullanmaya özen göstermiştir. Böylece kendine has bir üslup yaratmıştır. Yazmış olduğu eserlerinin tümünün sağlam bir yapıya sahip olmasını istemiş ve bu şekilde davranmayan romancıları da ağır bir dille eleştirmiştir. Ona göre; halkın sorunlarını yansıtmaya çalışan bir yazarın sürekli olarak halkın gözü önünde olması ve onların yaşadığı sıkıntıları kendi ruhunda yaşamaması gerekmektedir. Eserlerinde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

Üstün yeteneği ve toplumun yaşamış olduğu sıkıntıları hiç çekinmeden dile getirmesi onu okuyucularının gözünde büyük bir yazar haline getirmiştir. Arap kültürünü bir bütün olarak ele almış ve onu hiçbir bölgenin edebiyatıyla karşılaştırmamıştır. Eserleri ve tecrübeleri kadın erkek bütün genç yazarlar için büyük bir örnek teşkil etmiştir.

Munîf, bir romancı olarak ismini ilk kez 1973 senesinde yazmış olduğu *el-Eşcâr ve İğtiyâlu Merzûk* (Ağaçlar ve Merzûk Cinayeti) adlı eseri ile duyurmuştur. Irak'ta Filistinli edebiyatçı İbrahim Cabbâr ile yakın arkadaşlık kurmuştur. Zaten Munîf'i yazarlık için cesaretlendiren en önemli isim de o olmuştur. 1982'de ikisi birlikte kaynaklarda adı geçmeyen müşterek bir roman yazmışlardır. Munîf o andan itibaren siyaseti ve petrol alanındaki çalışmalarını bir tarafa bırakmış, zihnini sadece yazma işine ve eserlerine odaklamıştır.(Emekli, 2006: 37)

Munîf, çölde yaşayan küçük gruplar arasında yaşanan geri kalmışlığa ve bu yüzden ortaya çıkan sorunlara birkaç romanında değinmeye çalışmıştır. (Munîf, 2000: 14) Bu romanların en çok ilgi göreni, 1978'de kaleme almış olduğu *en-Nihâyât* (Sonlar) ve *Mudunu'l-Milh* (Tuz Şehirleri) adlı eserleridir. (Tariq, 2005: 117)

Sabrî Hâfız 1993 senesinde yayınladığı bir makalesinde Abdurrahman Munîf'in eserleri için şöyle bir bakış açısı getirmiştir:

“ *Munîf'in bütün romanlarında hissedilen karamsar havaya rağmen bu eserlerde her zaman için bir insanı köşeye sıkıştırabilecek veya yok edebilecek küçük bir umut ışığı sezilmektedir.*” ( Emekli, 2006: 17)

'*Âlem Bilâ Harâ'it, Kıssatu Hubb Mecûsiyye, Hine Tereknâ'l-Cısr ve Şarku'l-Mutavassıt Munîf*'in diğer önemli romanları arasındadır. Yazarın el-Bâbu'l-Meftûh (Munîf, 2006:4) adlı hikâye seçkisinin yanı sıra ekonomi ve siyaset alanında, gazete ve dergilerde yayımlanmış birçok makale ve araştırma yazısı da bulunmaktadır.( Tuğrul, 2006: 36)

### SINIRLAR ÖTESİNDEN BİR MEKTUP

Kasaba merkezinden başkente taşındım ve otelde bir süre kaldım. Birkaç gün geçtikten sonra, bu günlerin yanı sıra radyodan yükselen sıkıcı sesler ve o göç eden kişilerin gelişine eşlik eden gürültü beni oldukça rahatsız etmeye başlamıştı. İşte böylesi bir çılgınlık anında şehrin merkezinden uzaklaşmaya, radyo dinlemeye ve hatta gazeteleri okumaya bile bir süreliğine ara vermeye karar verdim. İçerisinde bulunduğum duruma ve ruh halime uygun bir ev aramaya başladım. Sıkıntılı ve zorlu bir süreçten sonra yaşlı bir emlakçı beni şehrin kenar mahallelerinden birine götürdü.

İlk başlarda bu komisyoncunun benimle alay ettiğini düşündüm. Fakat akıl çelici konuşmalar ve fiyatlar düşünemem için bana yeterince fırsat vermedi ve evi aldım. Şehir merkezinde yaşadığım boğulma deneyiminden ve bir an olsun durup kesilmeyen radyonun gürültüsünden sonra, bu durumdan oldukça memnun kalmıştım. Her şey değiştikten sonra, İbnu Nâyif el-Hezzâl'ın bekçiliğini yaptığı binaya yakın bir yerde oturmam için, beni bu binaya alıp götürün rastlantıya bir türlü anlam veremiyordum. Evlerin sahipleri, bu evleri tamamlamak, diğerleri de yeni evler inşa etme düşüncesiyle geri dönmüşlerdi. İşte bu sayede Saad'ın önüne çıkmak için bir fırsat çıkmış ve bu büyük binalardan birine bekçi olmuştu.

Bu lanet şehirde Nâyif el-Hezzâl kendisini bir fazlalık ve oldukça güçsüz bir varlıkmiş gibi görüyordu. Bu duygular karşısında hiçbir şey yapmak istemiyor ve sadece birkaç gün öncesine kadar severek yaptığı işini büyük bir kızgınlıkla bırakıyordu. Büyük oğlu Saad'a şöyle diyordu:

*“ Bizleri göç etmeye zorlayan bizzat sensin. İşte bu nedenle şu andan itibaren göç edenlerin meseleleriyle de sen ilgileneceksin.”*

Saad kırk yaşını geçmiş bir adamdı. Fakat Nâyif hâlâ genç ve enerjik biri olduğu için Saad onun isteği ve rızası olmadan hiçbir şey yapamıyordu. Şimdi ise Nâyif işini bırakmış ve her şey böylece sona ermişti. Aile savaş nedeniyle ev sahiplerinin yapımını durdurdukları o boş evlerden birinde kalmaya başlamıştı.



İlk günlerde dikkatimi hiçbir şey çekmemişti. Fakat otobüs durağındaki uzun bekleyişlerim ve daha sonra da farklı zamanlarda caddeden geçişlerim sonucunda, bakışlarım oldukça ilginç bir görüntüye takılmıştı. Günden güne artan bir ilgiyle o görüntüyü takip etmeye başlamıştım.

İsmi daha sonra öğrendiğim yaşlı Nâyif el-Hezzâl, resmî bir vazifeyi andıran bu işi yerine getirmekten bir an olsun kaçınmıyordu. Bu vazife onun yeni binaların oluşturduğu bloklar etrafında, aynı anda orayı baştan sona, daire şeklinde yürümesine kesinlikle engel olmuyordu. Pencerede durduğum her an Nâyif'i oradan geçerken gördüğümü hatırlıyorum. Geçmediği zamanlarda ise mutlaka diğer taraftan, köşenin sonunda bulunuyor ve aynı anda oradan oraya geçmesi sadece birkaç dakika sürüyordu.

Acaba yerde bir şeyler mi arıyordu? Ya da bir bombanın ayakları arasında patlamasını ve onun patlayışını izlemeye mi bekliyordu? Başımı asla kaldırmıyordu. Sürekli başı önüne eğik ve çoğunlukla sigara içer bir şekilde yürüyordu. Bunun sonucunda sırtı bükülüyor ve güneş gözlerini rahatsız etmeye başlıyordu. Fakat birlikte geçirdiğimiz yılın her gününde binalar etrafında dolaşmayı bir gün dahi ihmal etmemişti.

Canım sıkılmış bir halde onu izliyordum. Yalnız yürüten, hiç konuşmayan ve hiç kimseye bakmayan bu adamın mutlaka bir sırrı vardı. Onun durumunu açıklama hususunda ben de oldukça şaşkındım. Çünkü hiç kimsenin onunla konuşmasına fırsat vermiyor ve insanların onu yakından tanıması için bir an olsun durmuyordu. Onu otururken gördüğüm çok nadir zamanlarda ise oldukça garip görünüyordu.

Penceremden elli metreden fazla uzaklıkta olmayan bir duvarın gölgesinde, yorulduğu zamanlarda oturmak için kendisine bir köşe oluşturmuştu. Bu köşe topraktaki küçük bir boşluktan oluşuyordu. Orayı özenle temizliyor ve o toprağın bir tarafına yaslanabileceği iki taş yerleştiriyordu. Bir kez olsun onu elindeki küçük bir sopayla oynamaz bir halde görmemişim. Toprağa resimler çiziyordu. Bir şeyler görebilirim ümidiyle bu yerin yakınından birçok kez kasten geçmeye çalışıyordum. Fakat her defasında toprağı, üzerine sanki hiç kimse basmamış gibi pürüzsüz ve yumuşak bir halde buluyordum.

İşte olaylar bu şekilde devam etti. Bu sessiz ve dalgın adamı anlayıp tanıyabilme hususundaki şaşkınlığım ve isteğim giderek daha da artmıştı. Onunla ilgili pek çok kişiye sorular sordum, fakat hakkında bir şeyler bilen hiç kimseyi bulamadım.

Bu yüzden onu unutmaya çalıştım. Onu elinde avucunda, takip etmeye veya hakkında bir şeyler sorarak insanları meşgul etmeye degecek bir şeyleri bulunmayan garip bir adam olarak kabul ettim. Ta ki o güne kadar.

Can sıkıntısı beni yiyip bitirir bir haldeyken odamda oturuyordum. Sessizlik düşünceyi, ümidi ve isteği engelleyen yoğun bir bulut kümesi gibi uzanıp gidiyordu. İşte tam da o anda kapının çaldığını duydum. Bu, ilk başlarda rüzgâr olduğunu zannettiğim oldukça sessiz bir çalıştı. Fakat o peş peşe gelen çalışmalar, belki de önceki çalışları hatırlıyorumdur düşüncesiyle beni bir süreliğine oyalamıştı. Ayaklarımdan hangi şeytanın beni çivileyip sabitlediğini ve direnir mücadele etmem için beni zorladığını kesinlikle bilmiyorum. Kapı hâlâ bu şekilde çalınırken, ben ise kapıyı açmamaya karar vermiştim. Birkaç dakikalık zaman zarfında uzaklaşıp giden ayak sesleri duydum. Kendime daha fazla hâkim olamadım ve büyük bir güçle kapıyı açıp başımı dışarıya doğru uzattım. Bir de ne göreyim, karşımda duran o adamın ta kendisiydi!

Yakından bakınca o adam bana oldukça farklı görünmüştü. Yüzünde, beyaz mendilinin altında görünen o koyu esmerlik, güneşin yakıcı ışınları ve uzun günler neticesinde oluşmuştu. Çünkü yaşlı yüzündeki kırışıklıklar arasında bir beyazlık görebiliyordum. Mendilin altında, alnının en üst kısmında toprağın yüzeyindeki kırmızılığı andıran bir renk fark ediyordum. Gözlerine gelince; onlar yüzündeki en garip şeylerdi: Gözleri küçük, fakat samimiyetle doluydu. Elindeki çakmağı kaldırıncı, onunla ilgili daha detaylı bir inceleme yapma fırsatı bulamadım. Anlaşılır ve derin bir ses tonuyla şöyle dedi:

*“Benzin istiyorum. Sizde çakmak benzini var mı?”*

Büyük bir merakla ondan içeri girmesini istedim. Başlangıçta biraz tereddüt etti, fakat ısrarlarım karşısında yaşlı birini andıran ağır adımlarla yaklaştı ve içeri girdi.

Sonra kendi kendime,

*“Şimdi adamı yakalayacağım... Bana her şeyi söyleyinceye kadar da onu serbest bırakmayacağım.”* dedim.

Kıyafetlerin temizliğinde kullandığım benzin şişesini aramaya başladım ve nihayet onu buldum. O şişeyi götürmeden önce eski bir hediyeyi ortaya çıkardım ve bu hediye sadece fitilli bir çakmaktan ibaretti. Kendi kendime şöyle dedim:

*“Onu konuşmaya zorlayacağım ve bu çakmak aramızda bir köprü olacak.”*

Şişeyi ona verdim ve o, çakmağını benzinle doldururken ben de kendi çakmağımı dikkatli bir şekilde masanın üzerine bıraktım. Doldurma işi bitmek

üzereyken, bir sigara çıkarıp yaktı. Merakımdan dolayı ona şöyle demeseydim her şey bitecekti:

“İhtiyacım olmadığı için bu şişe sizde kalabilir.”

Söylediklerimi önemsemeyen bir tavırla bana baktı ve aynı derin ses tonuyla,

“Ona ihtiyacım yok.” dedi.

Gitmesine izin vermeden hemen şöyle dedim:

“Siz buralı değilsiniz.”

Cevap vermedi. Ayakkabısına veya yere dikkatlice bakıyormuş gibi yaparak bakışlarını tamamen kaçırıp sessiz kalmaya devam etti. Aceleyle ona yeniden şöyle bir soru yönelttim:

“Amca, siz nerelisiniz?”

Başını kaldırmadan ve öncesine nazaran bana daha kısık gelen bir ses tonuyla,

“Buralıyım.” dedi.

Yalnızlığını hatırlamaktan zevk alıyormuşçasına, daha fazla konuşmak istemeyen bir tavırla başını salladı.

“Sen yabancıydın. Bu lehçende açıkça görünüyor.” dedim.

Aslında o ana kadar lehçesinde bunu açıkça gösteren herhangi bir şey olmamıştı. Fakat bu, onu kandırabilmek için izlediğim bir yöntemdi.

Gözlerini yıldırım gibi kaldırarak, bir anda söylemişti bunları. Düşüncelerimi okurcasına bana baktı ve sonra bakışlarını yere indirerek şöyle dedi:

“Peki, siz nerelisiniz? Buralı mısınız?”

Onu cesaretlendirmek için,

“Bu şehirde yeniyim. Kısa bir süre önce kasabadan geldim.” diyerek cevap verdim.

İşte bu sözcükler aramızda bir başlangıç oldu. Söylediklerimden emin olmak için bakışlarını kaldırıp benim gözlerime dikkatlice bakarken gördüm. Sanki bana karşı içinde bir samimiyet hissediyor gibiydi.

“Aileniz de sizinle birlikte mi yaşıyor?” dedi.

Aklım karışmış ama aynı zamanda konuşmasını sürdürmesini arzulayan bir ses tonuyla,

“Ailemin bazı fertleri benimle birlikte. Fakat çoğunluğu hâlâ orada yaşıyor.” diyerek cevap verdim.

- İsteddiğiniz zaman onları ziyaret edebiliyor musunuz?
- Tabii ki, istediğim zaman gidebiliyorum.

Yaşadığı üzüntünün ve hatıralarının bir işareti olarak dudaklarını büzürerek başını salladı ve yeniden yere bakmaya başladı. Gözleri hâlâ aynı yere bakarken şöyle dedi:

“ Benim ise ülkeme gitmem yasak. Beni engelleyen kim olduğunu bir bilseniz!”

- Amca, gitmenize kim engel oluyor?
- Böyle bir şeyi hükümetin veya Yahudilerin yaptığını düşünebilirsiniz. Hayır, aksine bana engel olanlar oğullarımın ta kendileridir.
- Bu durumda siz göç edenlerden birisiniz.
- Hem bir bedevi hem de bir çiftçiyim. Kuneitra'nın kenar semtlerinden birinde oturuyorum.
- Peki, ama oğullarınız size neden engel oluyorlar?
- Bilmiyorum. Gelecekte bir gün hep birlikte döneceğiz ve bu yüzden sen yalnız gidemezsin diyorlar. Onlara beni bırakmalarını söylüyorum. Eğer onların vaatlerini beklerseniz; asla geri dönemeyeceğiz. Ben gitmek istiyorum. Fakat beni bırakmıyorlar.
- Bu koşullarda geri dönmeniz mümkün mü? Hükümet! Yahudiler?

Meydan okurcasına alt dudağını ısırıp onu birilerinin duymasından çekinir bir halde etrafına bakınıyor ve şöyle diyordu:

“ Şayet beni bırakırsalar; kesinlikle karşımda hiç kimse duramayacak. Kendi işimi kendim halledebilir ve oraya da kolayca gidebilirim.”

- Hiçbir şeyden korkmuyor musunuz? Ölmekten korkmuyor musunuz?
- Öürsem ne olacak ki?

Bunu alaylı bir ses tonuyla söyledi. Başka hiçbir şey söylemek istemezcesine konuşmasını sonlandırdı. Sanki hatıralar sözcüklerden daha güçlü gibiydi. O dolu dolu geçen günlerin, yetersiz ve basit ifadelere dönüşmesi mümkün değildi.

Bir sigara uzattım ve sigarayı yakmaya çalışırken de ona,

“ Amca, bir saniye. Sigaranızı içerisinde kötü bir tat bırakmayan bu çakmak ile yakmak istiyorum.” dedim.

Sanki söylediğimi anlamayan ve çevresine göz gezdiren bakışlarla bana doğru baktı. Fakat beni fitili tutuşturmak için çakmağı yakarken görünce, o anda ben de onun yüzüne yayılan ve onu aydınlatan büyük bir gülümseme gördüm. Sonra küçük bir çocuk gibi,

- Bu çakmak size nereden geldi? dedi.

Galibiyet duyguları üzerimi kaplamış bir şekilde cevap verdim:

- Babamdan aldım. Onun çok sayıda çakmağı var.

Sonra içimden gelen gizli bir dürtüyle sözlerime şöyle devam ettim:

- Bu çakmağı benden bir hediye olarak kabul etmeye ne dersiniz?

Bu hediyeyi kesin bir dille reddettiğini göstermek üzere iki elini birden yüzüme doğru uzattı. Fakat ısrarlarım karşısında,

“*Siz bunu almadıkça ben de onu kabul etmeyeceğim.*” demeyi uygun gördü ve sonra çakmağı masanın üzerine bıraktı.

Israr ettiği takdirde takas etmeyi kabul edeceğime dair kararımı vermiş bir şekilde,

“*Fakat asıl mesele hediyeleri birbirimizle değiştirmek değil. Çünkü ben zaten böyle bir çakmağa çok çabuk sahip olabilirim.*” dedim.

O ısrar etti ve ben de kabul ettim.

Samimi bir ortam yaratmak için, reddetmesine imkân vermeyecek bir teklifte bulundum:

“*Acı bir kahve yapacağım. Bende acı kahve yapmak için gerekli olan her şey var. Bir kahve değirmeni ve mangal dışında... Ne dersiniz?*”

Teklifimi nazikçe kabul etti.

Kahvelerimizi yudumlarken uzun uzun sohbet ettik. Yüreği acı ve hüzünden dolayı parçalanmış bir haldeyken pek çok şey söyledi:

“*Başkalarının bizden istediği şekilde davranmayı kesin bir dille reddettik. Bizlere nereye gitmek istediğimizi sordular mı? Bizler burada doğduk. Askerler işlerini yapabilsinler diye bizlere geriye doğru hareket edin dediler, onlara inanmadık. Çünkü bizler daima askerlere yardımcı olmuştuk. Bu nedenle onların bizlere kızıp sinirlenebileceklerini kesinlikle düşünmedik. Bizleri göç etmeye mecbur bıraktılar. Taşyabildiğimiz kadar eşyayı yanımıza aldık ve oradan ayrıldık. Fakat gözlerimiz geride bırakmak zorunda kaldığımız topraklardan bir an olsun ayrılmadı. Günler sonra kalabalık bir insan topluluğu bizleri önüne alıp götürdü ve şehre ulaştırdı.*”



*Bizler şehirde yaşayamıyorduk, fakat geri dönüşümüzü hiçbir şey geciktirmesin diye şehrin kenar mahallelerinde kalmayı istiyorduk.”*

Gözleri hasret ve pişmanlıkla dolmuş bir halde konuşmasını sürdürdü:

*“ Caminin yanındaki yolda bir süre durduk ve sonra oradan yürümeye devam ettik. Şehre vardığımız zaman okullara yerleştik. Nihayet çadırları dağıttılar, fakat tek bir tane alamadım. Çünkü kalmak istemediğim doğu bölgesinde yaşamamı şart koşuyorlardı. Bana gerekli olan tek şey bir radyoydu ve ondan asla vazgeçemiyordum.”*

Bunların yanı sıra şu anda hatırlamak istemediğim daha pek çok şey söyledi. Fakat kendimi oldukça küçülmüş ve alçalmış hissediyordum. Hatta belirli anlarda bu adamın susmasını veya aramızdaki bu tanışmanın henüz daha kapının eşiğinde iken bitmesini diliyordum.

O önemli andan itibaren eşyaların kazanamadığı manaları, ancak gerçekliğini ve sadeliğini kaybettiğinde kazanabildiğini düşündüm. Tıpkı erkeklerin istedikleri şeyleri kelimelerle anlatmaya çalıştıkları zaman, güçlerinin ve keskin zekâlarının büyük bir kısmını kaybetmeleri gibi. Adam radyo yayınında söylenenlerden, liderlerin konuşmalarından, önemsiz ayrıntılardan ve hatta kendi ismini açıklamaktan bile nefret ediyordu. Bu adam tek bir şey istiyordu. Bunu da odadan ayrılırken dile getiriyordu:

*“En iyisi insanın olduğu yerde kalmasıdır. Topraklar her şeyden daha değerlidir, hatta çocuklardan ve hanımdan bile daha değerlidir. İnsan toprağını kaybettiği zaman, tıpkı bunun gibi küle dönüşüyor.”*

Daha sonra kızgınlıkla sigarasını söndürdü.

Kim olursa olsun bu yaşlı adamın söylediklerini işitmek veya onları anımsamak hiç kimsenin hoşuna gitmezdi. Her ne kadar bu sözcükleri derinden ve oldukça kısık bir ses tonuyla söylese de; bunlar göğse saplanan keskin bir bıçağı andırıyordu. O sözcükleri duyduğum andan itibaren korunmasız ve güçsüz görünmemek için onları hatırlamaya bir son vermeye karar verdim. Fakat ne yaptıysam nafiye.

Günler Nâyif el-Hezzâl’in durmaksızın, hayatına aynı şekilde devam etmesiyle geçip gidiyordu. Günün büyük bir kısmında, hatta güneş battıktan sonra da evlerin etrafında dönüp dolaşıyordu. Gözleri yere odaklanmış, adımları ufak ve güçlü, akli fikri ise orada uzaklarda bıraktığı toprağına takılmış bir haldeydi.

Bir gün onu gözden kaybettim. İlk başlarda onun hasta olabileceğini düşündüm. Fakat oğlu Saad'a onun nerede olduğunu sorduğumda, bana oldukça sert ve alışlageldik bir ses tonuyla cevap verdi:

“ *Ondan bir şey mi istiyorsunuz?*”

Böyle bir ses tonuyla karşılaşmayı beklemediğim için şaşkınlık içerisinde, “ *Sadece sordum.*” diyerek cevap verdim.

Aynı sert ve alışlageldik ses tonuyla bana,

“ *Ondan bir şey istiyorsanız söyleyin!*” dedi.

- Hayır... Hayır. Hiçbir şey istemiyorum, fakat ben sizin buradaki komşunuzum. Babanızla daha önce tanışmıştım ve bir süredir de onu buralarda göremiyorum.
- Daha önce de söylediğim gibi, eğer ondan bir şey istiyorsanız; bizler bunun için hazırız.
- Ondan kesinlikle bir şey istemiyorum.

Bakışları hâlâ öfke dolu bir saldırganlık taşıırken şöyle diyordu:

“ *O, burada değil.*”

Neler olduğunu öğrenmek için ısrar ettim. Çünkü bu olayda bilmediğim şeylerin olduğunu kesinlikle hissetmişim.

“ *O hasta mı?*” diye sordum.

- Hayır.

Bu konunun peşini bırakmadan, ona bir kez daha şu soruyu yönelttim:

- Allah korusun! Ona bir şey mi oldu?

Saad tükenmek üzere olan sabır ve şefkat dolu hayal kırıklığına dönüşen saldırganlık haliyle,

“ *Gitmiş.*” şeklinde cevap verdi.

Ruhumu düşünceler ve endişelerle meşgul etmeksizin, sanki üzerimi bir kızgınlık hissi kaplamış gibi ona şöyle dedim:

“ *Kuneytra'ya gitti. Öyle değil mi?*”

- Evet...Oraya gitti.

Bu karşılaşmadan üç gün sonra, ben pencerede dururken Saad'ı evime doğru olan caddeden geçerken gördüm. İçeri girmeden önce selam verdi ve kısa bir süreliğine görüşmemizin benim için mümkün olup olmadığını sordu. Kapıyı açmak ve bu sert misafiri karşılamak üzere hiç tereddüt etmeden kapıya doğru yöneldim.

Oturduktan sonra sigara içmesi için teklifte bulundum, fakat özür dileyerek bu teklifi kabul edemeyeceğini söyledi. Nasıl olduğunu sorduğumda ise; çok fazla konuşmak istemeyen bir tutumla sadece kısa sözcükler kullanarak cevap verdi. Bildiğim bütün nezaket dolu sözcükleri tükettiğim zaman, sessizlik tıpkı bir kurşun gibi acımasızca ve sıkıca tutunarak ortama hükmetti. Sanki bu sessizlik tam önümde oturan adamın ruhunun derinliklerinde bir şeyleri harekete geçirmiş gibiydi. Sonra cebinden çıkardığı bir mektubu sessizce bana doğru uzattığını gördüm.

Birkaç gün önceki karşılaşmamız esnasında yaşananlardan dolayı özür sözcükleri kullanarak söze başladı:

“ Babamın sizi tanıdığını bilmiyordum. Hepimiz gitmesinden dolayı ona oldukça kızgındık. Şimdi ise bize Târiş’le gönderdiği bu mektuptan sonra durum değişti. Onun söylediklerine daha fazla kulak vermeyip, okumak için hemen mektuba doğru fırladım. Orada yazılanları hâlâ hatırlıyorum:

“ Buraya gelin, hepiniz buraya gelin. Eğer gelirsiniz; topraklarımızın hâlâ burada yerinde durduğunu görürsünüz. Doğu tarafına, Kerem el-Hûrî’nın arazisine geniş bir yol açmışlar ve arabalar bu yoldan yoğun bir şekilde geçiyor. Öyle ki, buradan geçen herkes bahçelerimizi yağmalıyor. Sizler burada olsaydınız; bahçelerimizi korurdunuz. Çünkü ben burada yalnız başıma hiçbir şey yapamıyorum. Onlardan hiç kimse hoşlanmıyor. Bu alçak ve kibirli insanlar, elimizdeki her şeyi almak istiyorlar. Sizler burada olsaydınız; diğerleri hiçbir şey yapamazlardı. Fakat burada kalan bizler ne yapabiliriz ki? Sayımız yirmi ya da otuz kişiyi geçmez ve büyük bir çoğunluğumuz da yaşlı kişilerden oluşuyor. Söylediklerimize kulak verin ve herkese geri dönmelerini söyleyin. Eğer geri dönerseniz; onların anne babalarının babalarına da lanet okumuş oluruz. Bu konuyu iyice düşünün ve fazla gecikmeyin.

Saad, karşı mavi binadaki komşumuza selamlarımı iletteceğinden kesinlikle eminim. O yardımsever bir adam ve ben onu çok sevdim. Çakmağımı verdiğim ve bana fitilli çakmağımı veren de işte o adam.

Yanıdaki herkese selamlarımı ilet ve onlara buraya çokça yağmur yağdığını söyle. Fakat geçmişteki günler daha güzeldi. Ben iyiyim, herkese selamlar.

Mektubu yazan Sâlim es-Sâhûr, hepinize selam ediyor ve hepinizi çok özlediğini söylüyor.

Saad'a geri verdiğim mektubu okumamdan sonra ve onun da alıp cebine koymasından önce, üzerinde yazılı olan adrese bakmayı neden bu kadar çok istediğimi gerçekten bilmiyorum

Adres şu şekildeydi:

Şam... Ülkenin batı tarafı. Ana yolun yakınında.

Sayın değerli oğlumuz Saad Nâyif el-Hezzâl. Allah ona uzun ömürler versin.

### Kaynakça

Munif, A., (2006). *el-Bâbu'l-Meftûh*, Beyrut: ed-Dâru'l-Beydâ'

Munif, A., (2000). *en-Nihâyât*, Beyrut: el-Ehrâm Kitâb fi'l-Ceride

Emekli, İ., (2006). “ Abdurrahman Munif Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve en-Nihâyât Adlı Romanın İncelemesi”. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tariq, A., (2005). *Street Fighting Years: An Autobiography of the Sixties*, Londra

Tuğrul, Ü., (2006). “Abdurrahman Munif'in Şarku'l-Mutevassıt Adlı Romanının İncelenmesi”. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü











