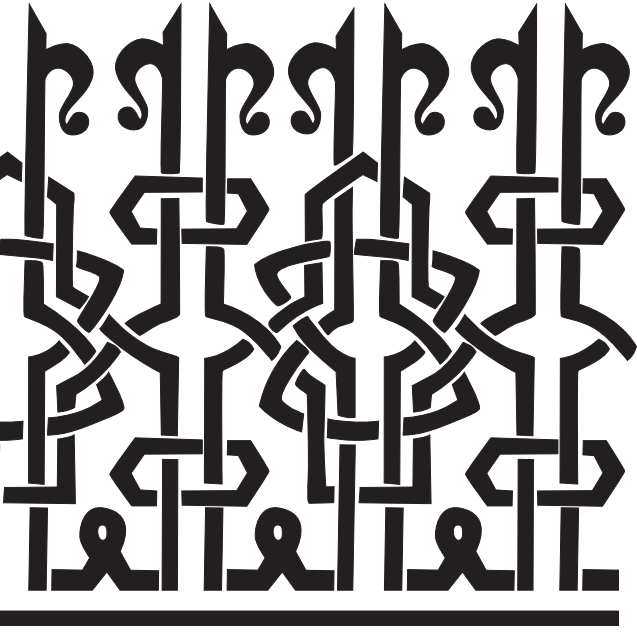
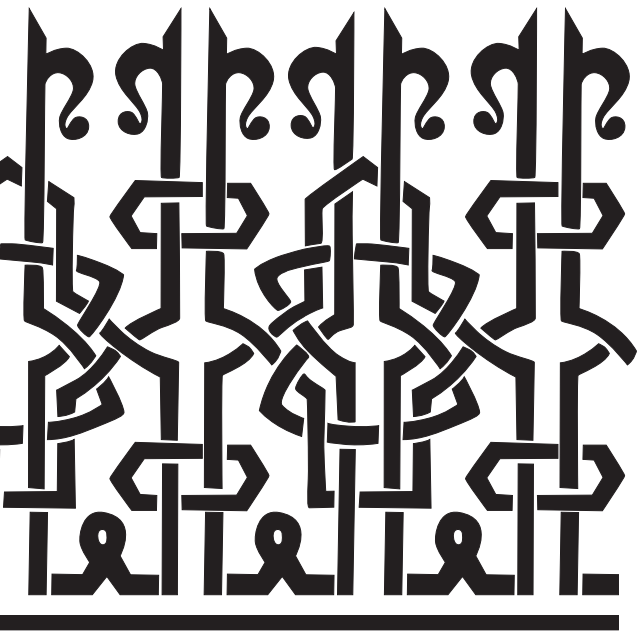


ISSN: 0579-4080



SANAT TARİHİ



YILLIĞI

Journal of Art History

Sayı / Issue: 29

Yıl / Year: 2020



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS



Sanat Tarihi Yıllığı = Journal of Art History.-- İstanbul : İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 1964-
c. : resim, şekil, tablo ; 24 cm.
Yıllık.
ISSN 0579-4080
Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır.
<https://dergipark.org.tr/iusty>
1. SANAT TARİHİ – SÜRELİ YAYINLAR.

Sanat Tarihi Yıllığı yılda bir kere yayınlanan ulusal hakemli bir dergidir.
Journal of Art History, a national peer reviewed journal, is published once a year.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Sanat Tarihi Yıllığı
TÜBİTAK ULAKBİM TR DİZİN tarafından indekslenmektedir.

Journal of Art History is currently indexed by
TUBITAK ULAKBİM TR INDEX.





Sanat Tarihi Yıllığı – Journal of Art History, 1964-65 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün yayın organı olarak Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Metin Sözen tarafından yayına hazırlanan ilk sayı ile yayın hayatına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'ne bağlı Sanat Tarihi Araştırma Merkezi'nin bilimsel, hakemli, açık erişimli süreli yayını olarak yılda bir kere yayınlanır. Yayın dili Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca'dır.

Journal of Art History- Sanat Tarihi Yıllığı, began its publication in 1964-65 with the first issue prepared by Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin and Metin Sözen, as a periodical of Istanbul University, Institute of Art History. Today, it is the scientific, peer-reviewed, open access journal of Istanbul University, Faculty of Letters, Art History Research Center. It is published annually and publication language of the journal are Turkish, English, German and French.

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Statements and opinions expressed in papers published in this journal are the responsibility of the authors alone.

Yılda bir sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

It is an international, peer-reviewed, open-access and scientific journal published annually as a issue.

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Uşun Tükel
(İstanbul Üniversitesi)

Editörler / Editors

Doç. Dr. Serap Yüzcüller
Araş. Gör. Gül Cevahir Altun

Yazı İşleri Sorumlusu / Writing Manager

Doç. Dr. Serap Yüzcüller

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Ordu Caddesi 34459 Laleli/ İstanbul
<http://www.dergipark.gov.tr/iust>
Tel: 0212 455 57 00 / 15730 / 31
Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67

E-mail: styillik@istanbul.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty>

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed at

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, İstanbul, Türkiye
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Uşun Tükel** – İstanbul Üniversitesi, (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. M. Baha Tanman – İstanbul Üniversitesi, (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören – İstanbul Üniversitesi, (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu – İstanbul Üniversitesi, (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Mahmut Karakuş – İstanbul Üniversitesi, (İstanbul/Türkiye)

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Karin Ådahl** – İsveç Araştırma Enstitüsü (Stockholm/İsveç)
Prof. Dr. Aygül Ağır – İstanbul Teknik Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Engin Akyürek – Koç Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ahu Antmen – Marmara Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ayda Arel – Dokuz Eylül Üniversitesi (İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Serpil Bağcı – Hacettepe Üniversitesi (Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Engin Beksaç – Trakya Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Sema Doğan – Hacettepe Üniversitesi (Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Bozkurt Ersoy – Ege Üniversitesi (İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy – Ege Üniversitesi (İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep Tarım Ertuğ – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. A. Sinan Güler – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Dr. İlmon Hançer – (İstanbul /Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep İnankur – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Zühre İndirkaş – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu – Karaveli Marmara Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. İlnur Kolay – İstanbul Teknik Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Banu Mahir – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep Mercangöz – Ege Üniversitesi (İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Selçuk Mülayim – Marmara Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Robert Osterhout – Pennsylvania Üniversitesi (Philadelphia/ABD)
Prof. Dr. Ayla Ödekan – İstanbul Teknik Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Nilüfer Öndin – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Filiz Özer – İstanbul Teknik Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Nedret Öztokat – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Turgut Saner – İstanbul Teknik Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Zeren Tanındı – Uludağ Üniversitesi (Bursa/Türkiye)
Prof. Dr. M. Baha Tanman – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Uşun Tükel – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe Çaylak Türker – Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Çanakkale / Türkiye)
Prof. Dr. Yelda Olcay Uçkan – Anadolu Üniversitesi (Eskişehir/Türkiye)
Prof. Dr. Anıl Yılmaz – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi (İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Tarcan Yılmaz – İstanbul Üniversitesi (İstanbul/Türkiye)

Dil Editörleri / Language Editors

- Elizabeth Mary Earl – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye
Alan James Newson – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- 2018-2019 Kazı Sezonlarında İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı Dekorlu Seramiklerin ve Seçili Örnekler Üzerinden pXRF Cihazı ile Yapılan Analiz Sonuçlarının Değerlendirilmesi 1
Assessment of Impressed/Moulded Ceramic Wares Excavated During the 2018-2019 Seasons at the İznik Tile Kilns Excavation and Analysis Results with a pXRF Instrument on Selected Samples 1

V. Belgin Demirsar Arlı, Şennur Kaya, Gülsu Şimşek Franci

- 1950 öncesi Sürrealizm ve Müzik ilişkisi: Anlaşmazlıklar ve Yakınlaşmalar..... 21
Surrealism and Music Relations Before 1950: Conflicts and Convergences 21
Bilge Evrim Aydoğan

- Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler 45
Compositions and Golden Triangles in the Ottoman Wooden Door and Window Leaves..... 45

Mustafa Bulut

- Türk Resminde Yemek ve Sofra Betimleri ile Osmanlı Mutfağının Dönüşüm Öyküsü (1839-1950) 63
The Story of the Transformation of Ottoman Cuisine Through Food and Table Depictions in Turkish Painting (1839-1950) 63

İlkay Canan Okkalı, İlona Baytar

19. Yüzyıl İngiltere'sinde Shalott Lady'si Betimleri..... 89
The Lady of Shalott Imagery in 19th Century England 89

Derya İstanbulluoğlu

- Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler..... 107
Images from Two Rifai Dervish Lodges (Tekkes) in Kosovo 107

Muzaffer Karaaslan



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Erken Bizans Döneminde Doğu Sınırında Kentleşme Politikası: Martyropolis	129
<i>Martyropolis: Urbanization Policy at the Eastern Border During the Early Byzantine Period</i>	129
Amine Kaya	
Arşiv Belgelerine Göre Hasköy'ün Günümüze Ulaşamayan Ermeni Eğitim Yapıları	145
<i>Hasköy's Vanished Armenian Education Buildings in Archival Documents</i>	145
Teni Kiremitçiyan	
Batı Resminde Kâhin Kadının Temsili Olarak Sibyl Betimleri.....	171
<i>The Depictions of Sibyl as Representative of Oracle Woman in Western Painting</i>	171
Hilal Susamcı	
Kültürel Karşılaşmalar: İtalya'daki Lecce Kentinin Barok Mimarisi Üzerindeki Olası Osmanlı Sanatı Etkileri	201
<i>Cultural Encounters: The Probable Effects of Ottoman Art on the Baroque Architecture of the City of Lecce in Italy</i>	201
Aslı Üntak Tarhan	
Türk Mimarisinin Günümüze Kadar Geldiği Yerleşim: Tarhala.....	247
<i>The Settlement on which Turkish Architecture has Survived until Today: Tarhala</i>	247
Ramazan Uykur	
Özgür Ruh, Ritmik Beden: Bizans Kültür-Sanat Hayatında Dans	279
<i>Free Spirit, Rhythmic Body: Dance in Byzantine Culture & Art Life</i>	279
Feray Korucu Yağız	
Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzelerinde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları	307
<i>Turkish-Islamic Period Tombstones in Malatya Archeology and Ethnography Museums</i>	307
Sahure Yariş	



2018-2019 Kazı Sezonlarında İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı Dekorlu Seramiklerin ve Seçili Örnekler Üzerinden pXRF Cihazı ile Yapılan Analiz Sonuçlarının Değerlendirilmesi*

Assessment of Impressed/Moulded Ceramic Wares Excavated During the 2018-2019 Seasons at the Iznik Tile Kilns Excavation and Analysis Results with a pXRF Instrument on Selected Samples

V. Belgin Demirsar Arlı¹ , Şennur Kaya² , Gülsu Şimşek Franci³ 



*Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi SBA-2017-30679 numaralı proje ile desteklenmiştir

¹İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

²İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul, Türkiye

³Koç Üniversitesi, Yüzyüzyükleri Araştırma Merkezi/ Surface Science and Technology Center (KUYTAM), İstanbul, Türkiye

ORCID: V.B.D.A. 0000-0002-2656-9962;
Ş.K. 0000-0002-3634-7191;
G.Ş.F. 0000-0001-9050-5819

***Sorumlu yazar/Corresponding author:**
V. Belgin Demirsar Arlı (Doç. Dr.),
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: beldemar61@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-9862-9074

Başvuru/Submitted: 03.02.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 07.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 11.04.2020

Kabul/Accepted: 14.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atf/Citation: Demirsar Arlı, V. Belgin., Kaya, Sennur., Şimşek Franci, Gülsu, "2018-2019 Kazı Sezonlarında İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı Dekorlu Seramiklerin ve Seçili Örnekler Üzerinden pXRF Cihazı ile Yapılan Analiz Sonuçlarının Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 1-19.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.001>

öz

14-17. yüzyıllar arasında çini ve seramik üretiminde zirve yapan İznik'te, Anadolu dışı İslam seramik sanatında yaygın kullanılan baskı/kalıba baskı tekniğinde seramiklerin de üretildiği, İznik İlçe merkezinde BHD kodlu kazı alanında yürütülen İznik Çini Fırınları Kazısı'nda ele geçen bulgularla netleştirilmiştir. İznik'in Osmanlı idaresine geçtiği 1331 yılından sonra yoğun olarak üretildiği düşünülen bu seramikler, form ve bezeme açısından iki temel grupta toplanmıştır. Diğer yandan 2019 kazı sezonunda, bu tip seramiklerin karakterizasyonlarının tespiti amacıyla seçilen yedi örnek üzerinde pXRF (Taşınabilir X-ışınları flüoresansı) cihazı ile hamur, astar ve sır bileşimlerine dair ölçümler yapılmıştır. Yapılan ölçüm sonuçlarına göre astarı olmayan örnekte hamur bileşiminin kil ve kalsiyumca zengin olduğu anlaşılmıştır. Kalıp malzemeleri üzerinde yapılan analizlerle, kireçli veya kireç katkılı kil içeren hamur karışımının (3. tip) kullanıldığı doğrulanmıştır. Astarlı örnekte ise kuvars miktarı (% ağı. 55.4), astarsız örneğe göre (% ağı. 44.2) daha fazladır. Firuze sırlı örneğin sırtında %24.6 kurşun oksit (PbO) ve %6 kalay oksit (SnO₂) tespit edilmiştir. Bu ölçümden bu örneğin erken dönem üretimi (15. yüzyıl sonu) olabileceği düşünülmektedir. Diğer sırlı kalıp örneğinin ölçüm sonucu ise (yüksek kurşun oksit içeren kalaysız sır), kalıbın muhtemelen geç dönem (17. yüzyıl) üretimi veya önceden sırsız olarak kullanılan kalıp malzemesinin sonradan dekoratif veya işlevsel olarak sırlanmış olabileceğini düşündürür.

Anahtar kelimeler: İznik, Seramik, Kalıba Baskı tekniği, pXRF, Karakterizasyon

ABSTRACT

Iznik reached the peak of its ceramic and tile production between the 14th- and 17th- centuries. Recent findings at the Iznik Tile Kilns Excavation carried out in the BHD coded excavation area in Iznik District center revealed that ceramics had been produced there using an impressed/moulded technique, which



was widely used in non-Anatolian Islamic ceramic art. These types of ceramics, which are thought to have been intensively produced after İznik passed into Ottoman administration in 1331, were classified into two main groups in terms of their forms and decorations. Moreover, during the 2019 excavation season, characterization studies were carried out using a portable XRF (pXRF) instrument on seven selected samples in order to determine the body, slip and glaze composition. The results showed that the sample without a slip contained calcium-rich clay (high calcium and high alumina). The analyses of the molding materials confirmed earlier studies which had determined that the paste used (the third type of paste) had been calcareous or calcium-rich clay. Moreover, the sample with slip contains a greater amount of quartz (55.4 wt%) than the sample without slip (44.2 wt%). Of interest is that the sherd which is covered with a turquoise glaze contains 24.6 wt% lead-oxide (PbO) and 6 wt% tin oxide (SnO₂). This glaze composition may indicate that the artifact was produced in the earlier period of İznik production, namely at the end of the 15th century. Another glazed mold from among the samples analysed does not contain any tin oxide and has a higher amount of PbO which indicates a later production date (17th- century). The pXRF measurement results suggest that the mold may have been produced in an earlier period, and then glazed later for decorative and/or technical purposes.

Keywords: İznik, Ceramics, Moulded ware, pXRF, Characterization

Giriş

Anadolu dışı İslam seramik sanatı geleneğine bağlı kalıba baskı tekniği, Anadolu seramik sanatında da kullanılmış, bunların çeşitli koleksiyonlarda bulunan veya kazılarda ele geçen 12-15. yüzyıllara tarihlendirilen örnekleri, çeşitli bilimsel yayınlarda tanıtılmıştır¹. İznik'te 1981 yılından itibaren yürütülen kazılar sırasında ve çeşitli hafriyatlarda ele geçen yarı mamul seramik parçaları, bu tekniğin İznik'teki seramik üretiminde de yaygın kullanıldığını kanıtlamıştır. Önceki kazı sezonlarında ele geçen örneklerin yanı sıra özellikle 1984 yılından itibaren kazı çalışmalarının yürütüldüğü BHD kodlu kazı alanında, 2014 yılından itibaren kazı çalışmalarının yoğunlaştığı kuzey parselde bulunan baskı, kalıba baskı dekorlu seramikler ve bunların üretiminde kullanılan kalıp parçaları da farklı çalışmalarda değerlendirilmiştir². 2017

- 1 Bunlardan bazıları için bkz: B. Böhlendorf Arslan, "Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi", **Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan**, (ed. H. Karpuz-O. Eravşar), Konya 2007, s. 87-98; B. Böhlendorf Arslan, "Keramik Produktion im Byzantinischen und Türkischen Milet", **Istanbul Mitteilungen**, 58, İstanbul 2008, pp. 371-407; L. Bulut, "Selçuk (Ayasulug) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri", **1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu (4-6 Eylül 1997)**, İzmir 1998, s. 343-355; S. Gök Gürhan, "Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (Ed. G. Öney-Z. Çobanlı), İstanbul 2007, s. 157-169; S. Gök Gürhan, "Beylikler Dönemine Ait Sgrafito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları)", **Sanat Tarihi Dergisi**, XVII/ 2, Ekim/October, 2008, s. 59-83. S. Gök Gürhan, "1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Dergisi**, XVIII/ 2, Ekim/October, 2009, s.45-70; S. Gök Gürhan, "2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler/ Ceramics Unearthed During the Excavation and Celaning Work Conducted at the İlyas Bey Complex in 2007 and 2008", **Balat İlyas Bey Külliyesi/İlyas Bey Complex**, (Ed. M. B. Tanman-L. Kayhan Elbirlik), İstanbul 2011, s. 301-333. B. Karamağaralı Yörükân, "Ahlat Seramik Ekolü", **A.Ü., İslami İlimler Dergisi**, 5, Ankara 1982, s. 391-462. P. Niewöhner- L.A. Miller- E. F. Fındık- N. Schwedt- G. Teltsch, "Der Bischofspalast von Milet", **Archäologischer Anzeiger**, 2. Halbband, 2015, pp.182-273; N. Özkul Fındık, "Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler /Süzgeçler", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 30, Erzurum 2013, s. 209-223, N. Özkul Fındık, "Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıpları", **Uluslararası Katımlı Osmanlı Dünyası'nda Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları: Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na Armağan Kitabı**, Ankara 2017, s. 99-104; G. Tuncel, "Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler", **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001), Bildiriler**, İzmir 2002, s. 545-553; A.O. Uysal, "Konya'daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri", **Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan**, (ed. H. Karpuz ve O. Eravşar), Konya 2007, s. 711-724. G. Kozbe - S. Gök, "Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri", **XI. Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings / XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri**, I, Ankara, bty, s. 309-318; H. Uçar-A. Uçar, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri", **Sanat Tarihi Dergisi**, XXVII/1 Nisan/April 2018, s. 1-33.
- 2 O. Aslanapa-A. Altun, "İznik Çini Fırınları Kazısı 1996 Yılı Çalışmaları", **XIX. Kazı Sonuçları Toplantısı II**, Ankara 1998, s. 625-639; B. Demirsar Arlı, "İznik Çini Fırınları Kazısından İlgi Çekici Örnekler", **Uluslararası İznik Sempozyumu, (5-7 Eylül 2005)**, İstanbul bty, s. 347-354-498-501; B. Demirsar Arlı, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları", **33. Kazı Sonuçları Toplantısı 3**, Ankara 2012, s. 391-408; B. Demirsar Arlı, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2015 Yılı Çalışmaları", **38. Kazı Sonuçları Toplantısı 2**, Ankara 2017, s. 371-388; V.B. Demirsar Arlı- Ş. Kaya- H. Arlı-Ö. Erol, "2015-2017 Kazı Dönemlerinde İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı ve Kalıp Baskı Tekniğinde Dekorlu Seramikler", **Akdeniz Sanat**, 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Özel Sayı, C.13, 2019, s. 182-192; V. Belgin Demirsar Arlı-Ş. Kaya, "İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Dergisi**, XXVII/1 Nisan/April 2018, s. 35-51; V.B. Demirsar Arlı- Ş. Kaya- H. Arlı-Ö. Erol, "Decorated Filter Jugs in the Moulded Ware Unearthed During the İznik Kilns Excavations", **International Congress for Thracian Pottery (April 26-28 2017)**, (Baskıda).

yılına kadar olan dönemi kapsayan buluntuların değerlendirildiği bu çalışmalarda İznik'te baskı tekniğinin bezeme üzerinde de etkili olan iki grup uygulaması bulunduğu işaret edilmiştir. Bunlardan daha yaygın olan ilk grubu oluşturan testi, tabak, kase formundaki seramikler basit yivlerle dekorlu olup bu yivlerin bazıları kalıpla, bazıları ise çeşitli aletlerle veya elle oluşturulmuştur. Süzgeçli ve süzgeçsiz olarak iki türü bulunan testileri kapsayan ikinci gruptaki seramiklerde ise hem bezeme, hem de formun oluşumunda seramik kalıplar belirleyici olmuştur. Gövdeleri- iki parça halinde- iç yüzeylerinde oyma, kazıma ve baskı teknikleri ile oluşturulan desenlerin bulunduğu çanak şeklindeki kalıplara sıvanan yaş seramik hamurunun bir müddet kurutulduktan sonra çıkarılıp tornada birleştirilmesiyle meydana getirilen küre veya küremsi gövdeli bu testilerde geometrik, örgü, stilize bitkisel ve grift kompozisyonlar yanında yazı taklidi ve hayvan tasvirli bezemeler kullanılmıştır.

İznik Çini Fırınları Kazısı'nda baskı ve kalıba baskı dekorlu seramiklere 2018 ve 2019 kazı sezonlarında da sıkça rastlanılmıştır. Bunlardan bir kısmı tüme yakın oluşuyla önem arz ederken, bazıları form ve bezeme yönünden yukarıda özetlediğimiz çalışmalardaki tespitlerimizi tamamlar niteliktedir. Öte yandan 2018 yılından itibaren yoğunluk kazandırdığımız analiz çalışmaları kapsamında, bunların karakterizasyonunun aydınlatılması amacıyla baskı dekorlu seramikler arasından seçilen çeşitli parçalar üzerinde taşınabilir XRP cihazıyla hamur ve sır analizleri de yapılmıştır. İki bölümden oluşan bu makalede ilk bölümde 2018-2019 kazı sezonlarında açığa çıkarılan baskı ve kalıba baskı tekniğinde dekorlu seramiklerin önemli örnekleri tanıtılmış, ikinci bölümde de seçili örnekler üzerinde yapılan bu analiz sonuçlarına yer verilmiştir.

1. İznik Çini Fırınları Kazısı 2018-2019 Kazı Sezonunda Ele Geçen Baskı, Kalıba Baskı Tekniğinde Dekorlu Seramikler ve Pişmiş Toprak Kalıplar

Kazı çalışmaları sırasında rastladığımız ortak bezeme ve form özellikleri gösteren önemli bir buluntu grubunu, yiv dekorlu testi parçaları oluşturmaktadır. Bunların tüme yakın örneklerine ise 2019 kazı sezonunda A10 ve A11 plankarelerinde rastlanılmıştır. Tamamı kırmızı hamurdan imal edilmiş bu testiler, çapları 7 cm-8,4 cm arasında değişen sığ ayaklı, konik, küre ya da basık küre gövdeli, tek yönde kulpludur. Boyun ve ağız kısımları büyük oranda eksik olan testilerin, benzer formda üretilmiş oldukları tahmin edilen başka testi parçalarına ait boyun ve ağız kısımlarından, yukarı doğru açılarak yükselen boyunlu, yüksek silindirik kenarlı ve düz ağızlı olduklarını söylemek mümkündür³ (Tablo I / 7). Sırlı ve sırsız olarak bulunan testilerin sırsız olanları bej ve pembemsi renkte astarla kaplıdır. Sırlı örneklerde firuze sır ön plandadır (Tablo I/1-7).

Form açısından oldukça benzer olan bu testileri birbirinden ayıran en önemli husus, bazı üretimlerde boyunla gövdenin birleşme yerinde bir süzgecin bulunmasıdır (Tablo I/3-7). İslam seramik sanatında ilk örnekleri Sasaniler⁴ döneminde görülen ancak Eyyubiler döneminde Orta

3 Bknz: V.B. Demirsar Arlı- Ş. Kaya- H. Arlı-Ö. Erol, **agm**, 2019, s. 194.

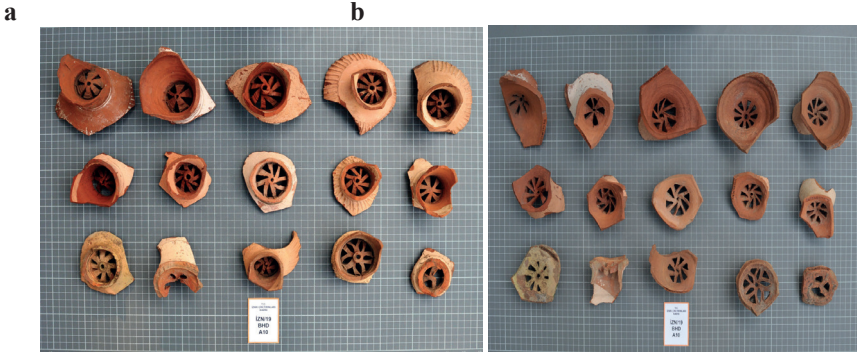
4 A. Kayın-A. Behzad Ismaeel, "Fatimi Dönemi Figürlü Seramik Süzgeçlerinden Örnekler/ Examples from the Figurative Ceramic Filters in Fatimid Period", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/ The Journal of International Social Research**, V.10/I.52, October 2017, s. 536.

Doğu'da yaygınlık kazanan⁵ süzgeçli testilerin, Anadolu coğrafyasında da 12-15. yüzyıllar arasında kullanıldığı saptanmıştır⁶. Süzgeçli testi üretiminin İznik'te de oldukça yaygın olduğu, her yıl ele geçen çok sayıda süzgeçli testi parçası yanında yalnızca süzgeç kısmı ele geçen çok sayıda buluntudan anlaşılmıştır. Özellikle Anadolu dışı İslam sanatında ince işçilikli farklı bezemelere sahip süzgeçlere karşılık İznik üretimi süzgeçli testilerin süzgeç kısımlarında basit ve kaba bir tasarım söz konusudur. Ajur tekniği ile oluşturulan ve testilerin boyutlarına göre çapları değişiklik gösteren bu süzgeçlerin neredeyse tamamı, bir merkez etrafında çarkifelek şeklinde yer alan üçgenlerden meydana getirilmiştir (Şekil 1). Bu genellemenin dışında kalan iki süzgeç örneğine, 2019 kazı sezonunda rastlanılmıştır. Bunlardan birinde yine ajur tekniği ile oluşturulan süzgecin delikleri, diğer örneklerden farklı olarak çiçek şeklinde dizayn edilmiştir (Şekil 2a-b). Dışı firuze sırlı olan diğer örnekte ise süzgeç delikleri dairesel biçimlidir (Şekil 3).



Şekil 1: 2019 Kazı Sezonunda Ele Geçen Süzgeçli Testi Parçaları

- 5 O. Watson, **Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection**, London 2004, pp. 94, 132.
- 6 Bknz: B. Böhlendorf Arslan, **agm**, Konya 2007, s. 87-98; B. Böhlendorf Arslan, **agm**, İstanbul 2008, pp. 371-407; L. Bulut, **agm**, İzmir 1998, s. 343; P. Niewöhner- L.A. Miller- E.F. Fındık- N. Schwedt- G. Teltsch, **agm**, 2015, p. 262; S. Gök Gürhan, **agm**, İstanbul 2007, s. 169; S. Gök Gürhan, **agm**, Ekim/October, 2009, s. 45-70; S. Gök Gürhan, **agm**, İstanbul 2011, s. 310-314. B. Karamağaralı Yörükân, **agm**, Ankara 1982, s. 343; N. Özkul Fındık, **agm**, Erzurum 2013, s. 217; G. Tuncel, **agm**, İzmir 2002, s. 553. A.O. Uysal, **agm**, Konya 2007, s. 713.



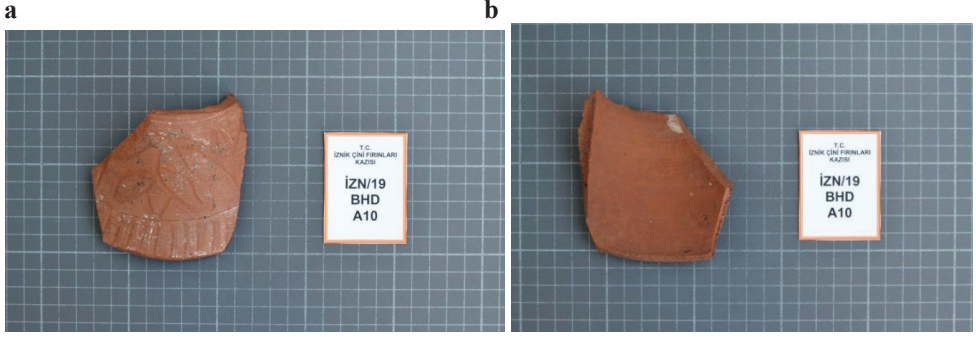
Şekil 2a-b: Çiçek Şeklinde Dizayn Edilmiş Süzgeç Örneği



Şekil 3: Dairesel Deliklerden Oluşan Süzgeç Örneği

Gerek süzgeçli, gerekse süzgeçsiz olarak imal edilen baskı yiv dekorlu testilerin gövde kısımlarında kalıp, baskı veya elle oluşturulan yivler, uygulama açısından çeşitli farklılıklara sahiptir. Bunlarda genel olarak yivli bezeme, aralıksız biçimde gövdenin tamamına ya da yalnızca üst veya orta kısmına bordür şeklinde uygulanmıştır (Tablo I/1,2,3,5). Burada tanıttığımız bir örnekte ise gövdenin alt ve üst yarısı beşli yiv gruplarıyla atlamalı biçimde çevrenmiştir (Tablo I/ 4). Konik ve kürevi gövdeli testilerde karşılaştığımız bu uygulamalar dışında çok sık karşılaşmadığımız alt kısmı ve üst kısmı konik, ortası silindirik testi formunda, konik kısımlar yine dikey yivlerle bezeli iken ortada geniş yüzeyin bezemesinde stilize bitkisel formu baskı desenlere yer verilmiştir (Tablo I/ 6).

Aynı bezeme unsurlarının farklı yorumlandığı bir başka gövde parçası da A10 plankaresinde ele geçmiştir. Konik gövdeli bir testiye ait olduğu tahmin edilen bu gövde parçasının dış yüzeyinde bu sefer stilize bitkisel bordüre gövdenin üst kısmında yer verilmiş, düzenleme alta doğru dikey akslı baskı yivlerle devam ettirilmiştir (Şekil 4a-b).



Şekil 4a-b: Stilize Bitkisel Bezeme ve Yiv Dekorunun Birlikte Kullanıldığı Gövde Parçası

2019 kazı sezonunda ele geçen bir grup testi parçası, form olarak bu testilere benzemekte ancak daha küçük boyutlu olmalarıyla onlardan ayrılmaktadır. Sırlanmamış ancak astarlı olan bu testilerin mevcut kısımlarından konik ve basık kürevi gövdeli, sığ ayaklı ve tek yönde kulplu oldukları anlaşılmaktadır (Tablo II/1-4). Bunlardan biri hem kulplu, hem de ibrikli olmasıyla diğerlerinden farklı karakter göstermektedir (Tablo II/4). Daha dar çaplı boyun kısmına sahip bu testinin muhtemelen boyun ve ağız kısmı da diğerlerinden farklı yapıdadır. Bir örnek dışında bunların gövde kısımları, dikey ya da üçlü kazayağı şeklinde yivlerle bezelidir (Tablo II/1,3,4).

Yukarıda da bahsi geçen süzgeçli testilerin önemli bir bölümü, kalıba baskı tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Daha çok küremsi gövdeli olan bu testilerin gövdeleri, pişmiş toprak kalıplar kullanılarak iki ayrı parça halinde üretildikten sonra tornada birleştirilerek boyun ve ayak kısımları buna eklenmekte, gövdenin ortasındaki birleşme yerlerinin üzeri de dış yüzde dekoratif biçimde kapatılmaktaydı (Şekil 5).



Şekil 5: Kalıba Baskı Tekniğinde Oluşturulan Gövde Parçası

Yaygın olarak geometrik, bitkisel, örgü ve grift kompozisyonların kullanıldığı saptanan kalıba baskı tekniğinde kullanılan kalıplara ve bunların pozitiflerini oluşturan gövde parçalarına her yıl olduğu gibi son iki kazı sezonunda da rastlanılmıştır. 2019 kazı sezonu A11 plankaresi

buluntusu olan grift bezemeli kalıp parçası ile aynı kompozisyonun görüldüğü gövde parçalarını buna örnek göstermek mümkündür (Şekil 6-7).



Şekil 6: Grift Kompozisyonlu Kalıp Örneği



Şekil 7: Grift Kompozisyonlu Gövde Parçaları

Kazı çalışmaları sırasında rastladığımız kalıba baskı tekniğinde kullanılan kalıp parçaları, daha önceki çalışmalarımızda da işaret ettiğimiz gibi, büyük oranda sert kırmızı hamurdan imal edilmiş, kalın düz ayaklı konik ya da küre gövdeli düz ağızlı form yapısına sahiptir. Ayrıca ele geçen bazı buluntulardan alçak ayaklı ve dışa dönük kenarlı kalıpların da kullanıldığını anlaşılmıştır⁷. Son iki kazı sezonunda ele geçen kalıp parçaları da bu tespitlerimizi yansıtır niteliktedir. Ancak bunlar arasında kalıba baskı tekniğinde kullanılan kalıpların başka türlerinin olduğuna işaret eden bulgular da söz konusudur. Bunlardan form ve bezeme açısından heyecan uyandıran örneklerden biri, 2019 kazı sezonunda A10 plankaresinde ele geçmiştir. Tamamı yiv dekorlu olan aynı kalıba ait bu kalıp parçaları, yiv dekorunun kalıp kullanılarak da oluşturulduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca yaklaşık 8 cm çaplı halka ayaklı, küre gövde formu veren bu kalıp parçaları, halka ayaklı kalıplara da örnek teşkil etmektedir (Tablo III/2).





7 V. Belgin Demirsar Arlı-Ş. Kaya, **agm**, Nisan/April 2018, s. 35-51.




2019 kazı sezonunda A11 plankaresinde ele geçen kalıp parçaları, tümüyle farklı bir forma sahiptir. Aynı kalıba ait olan bu parçalardan dip kısmına ait bölüm eksik olduğundan kalıbın dip ve ayak formu anlaşılamamaktadır. Ancak gövde ve kenar formu veren diğer parçalar, çukur sığ gövde ve ağız çapı 20 cm olan dışa dönük kenarlı tabak formu vermektedir (Tablo III/3). Gövde kısmı iki yöne bakan stilize yaprak desenleriyle, kenar kısmı dalgalı bir bordürle çevrili olan bu örnek, muhtemelen baskı tekniği ile dekorlu tabaklar için kullanılmak üzere imal edilmiştir. Ancak şimdiye kadar yapılan kazılarda yiv dekoru dışında baskı dekorlu bir tabağa henüz rastlanılamamıştır. Öte yandan Milet/Balat İlyas Bey Külliyesi'nde ele geçen yeşil sırlı bir tabağın gövde ve kenar kısımlarının kalıpla yapılmış olabileceği belirtilen yivli ve zencerekli bordürlerle dekorlu olduğu kaydedilmiştir⁸. Ele geçen bu kalıp da muhtemelen benzer tabakların yapımında kullanılmıştır.






Bezeme açısından baktığımızda düz dipli kalıpların iki örneğinde, genelde bezemesiz görmeye alıştığımız orta kısımlara baskı tekniği ile çeşitli desenlerin uygulandığı görülmektedir. Bunlardan birinde tam merkezde baskı ile yapıldığı anlaşılan (+) şeklinde bir desen bulunurken, diğerine merkezden yayılan ışınsal çizgiler yapılmıştır (Tablo III/4).

Son örneğimiz ise form açısından genel kalıp uygulamalarıyla örtüşmekle birlikte her iki yüzünün yeşilimsi sırlı olmasıyla şaşırtıcı bulunmuş ve XRF cihazıyla analizi yapılmıştır (Tablo III/6).






8 S. Gök Gürhan, **agm.**, İstanbul 2011, s. 306-307.

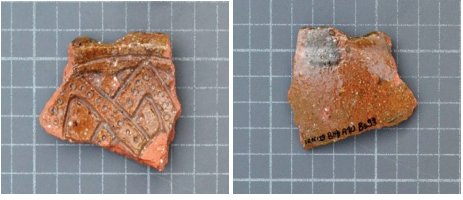
Tablo I: Yiv Dekorlu Süzgeçli/Süzgeçsiz Testi Parçaları		
1.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs8 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 17,5 cm Dip Çapı: 8 cm</p>
2.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs5 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 17,2 cm Dip Çapı: 8,4 cm</p>
3.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs4 Tür: Süzgeçli Testi Parçası Yükseklik: 16,3 cm Dip Çapı: 8 cm</p>
4.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs6 Tür: Süzgeçli Testi Parçası Yükseklik: 17,2 cm Dip Çapı: 7,7 cm</p>

5.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs3 Tür: Süzgeçli Testi Parçası Yükseklik: 16 cm Dip Çapı: 8 cm</p>
6.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs14 Tür: Süzgeçli Testi Parçası Yükseklik: 15,5 cm Dip Çapı: 7 cm</p>
7.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs14 Tür: Süzgeçli Testi Parçası Yükseklik: 17,5 cm Dip Çapı: 10,3 cm</p>

Tablo II: Yiv Dekorlu Küçük Testi Parçaları		
1.		Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs21 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 11,1 cm. Dip Çapı: 7,6 cm
2.		Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs22 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 8 cm Dip Çapı: 7 cm
3.		Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs5 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 7,8 cm Dip Çapı: 8,9 cm
4a.		Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs17 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 12 cm Dip Çapı: 7,5 cm
4b.		Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs17 Tür: Testi Parçası Yükseklik: 12 cm Dip Çapı: 7,5 cm

Tablo III: Kalıba Baskı Tekniğinde Kullanılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçaları

1.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs35 Tür: Kalıp Parçaları Yükseklik: - Ağız Çapı: 22,5 cm</p>
2.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs48 Tür: Kalıp Parçaları Yükseklik: - Dip Çapı: 7,8 cm</p>
3.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs20 Tür: Kalıp Parçaları Yükseklik: - Ağız Çapı: 20 cm</p>
4.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs8-9 Tür: Kalıp Parçaları Yükseklik: - Dip Çapı: ~ 8 cm</p>
5.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A11 Bs21 Tür: Kalıp Parçası Yükseklik: - Ağız Çapı: 15 cm</p>

6.		<p>Kazı Env. No: İZN/19 BHD A10 Bs33 Tür: Kalıp Parçası Yükseklik:- Ağız Çapı:~16 cm</p>
----	---	---

2. Taşınabilir XRF (pXRF) ile Yapılan Karakterizasyon Çalışmaları

pXRF cihazı ile yedi seçili örnek üzerinde ölçümler yapılmış, hamur, astar ve sır bileşimleri tespit edilmiştir. Çalışmada, el tipi, taşınabilir Hitachi X-MET 8000 Expert GEO (Oxford Instruments) cihazı kullanılmıştır. Cihaza entegre kamera sayesinde, ölçüm alınacak bölgelerin fotoğrafı çekilerek kaydedilebilmektedir. Her ölçümde, 10.7 x 9.4 mm²’lik bir alan taranmıştır. Analiz süresi 30 saniyedir. Hamur ve sır bileşiminde bulunan düşük atom numarasına sahip elementlerin (magnezyum-Mg, alüminyum-Al, silisyum-Si, potasyum-K, kalsiyum-Ca) tespiti için 10 keV’ luk düşük enerji kullanılmıştır. Yüksek atom numarasına sahip elementler (demir-Fe, kurşun-Pb, kalay-Sn) için ise 40 keV’ luk yüksek enerji uygulanmıştır. Farklı bölgelerden alınan ölçümler, cihazın yazılımına yüklenmiş olan *Mining LE* (Hafif elementler – Madencilik) kalibrasyon modülüne göre hesaplanmış ve sonuçlar ağırlıkça yüzde değerine göre verilmiştir. Seramik hamuru ve sırası oksitli yapıda olduğundan, tüm elemental sonuçlar oksitli formlarına dönüştürülerek hesaplanmıştır. Bünyedeki kil miktarını Al₂O₃ yüzdesi temsil etmektedir. Toprak alkali miktarı ise kalsiyum oksit (CaO) ve magnezyum oksidin (MgO) toplanmasıyla hesaplanır. Kurşun – alkali tipteki sırlarda, laboratuvar ortamındaki cihazlar (SEM-EDS, WD-XRF, v.b.) kullanılırken alkali oranı için, potasyum oksit ve sodyum oksit miktarlarının toplamı dikkate alınır. Ancak pXRF cihazı, karakteristik özelliğinden dolayı, vakum altında çalışmamaktadır. Bu nedenle de, düşük atom numarasına sahip elementler (örneğin sodyum) cihazdan çıkıp incelenen örnek üzerine düşen radyasyon enerjisini daha az absorblarlar. Bu da saçılmalarına ve o elemente ait veri alınamamasına neden olur. Son yıllarda geliştirilen yeni kuşak el-tipi XRF cihazlarında *silicon drift detector* (SDD) kullanıldığından herhangi bir harici vakum pompası takılmadan magnezyumdan itibaren periyodik tablodaki tüm elementlerin okunması mümkün olmaktadır. Buna göre, elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablolarda örnek fotoğraflarıyla verilmiştir.

pXRF ile yapılan elemental ölçümler, astarı olmayan örneğin hamur bileşiminin kil ve kalsiyumca zengin olduğunu göstermiştir (Tablo IV). Sırlı çiniler üzerine yapılan bir önceki çalışmada⁹, şu ana kadar bilinen İznik bünyelerinden (kilce zengin kil-kuvars karışımı hamur (1. tip) ve kuvars esaslı *stonepaste* tip hamur (2. tip)) farklı olarak kırmızı bünyeli, yüksek oranda kalsiyum oksit (CaO), düşük oranda alümina (Al₂O₃) ve orta miktarda kuvars (SiO₂)

9 G. Şimşek, B.Demirsar Arlı, Ş. Kaya, P.Colomban, “On-site pXRF analysis of body, glaze and colouring agents of the tiles at the excavation site of İznik kilns”, *Journal of the European Ceramic Society*, 39, 2019, p.2199.

içeren bir hamur türünün de İznik atölyelerinde kullanılmış olabileceği ifade edilmiştir. Buna göre, kalıp malzemeleri üzerinde yapılan analizlerle İznik atölyelerinde kireçli veya kireç katkılı kil içeren hamur karışımının (3. tip) kullanıldığı doğrulanmıştır. Astarlı örnekte, kuvars miktarı (% ağı. 55.4) astarsız örneğe göre (% ağı. 44.2) daha fazladır. Osmanlı döneminde üretilen çinilerde 3 mm-300 mm kalınlıklarında değişen astar tabakaları kuvarsça veya kilce (alümina içeriği yüksek) zengindir.



Sırlı ve sırsız kalıp malzemelerinin yüzeylerinin pXRF ile yapılan elemental analiz sonuçları ise Tablo V ve VI'da verilmiştir. Analizler, sırsız örneklerin bünyelerinde demir miktarının % 7-9 civarında olduğunu gösterir. Kullanılan kilin, kireç ve demir içeriği zengindir. Sırsız kalıp malzemelerinin birinin yüzeyinde % 7.4 kurşun oksit saptanmıştır. Bu durum, üretim sırasında kalıp yüzeyine sırn bulaşmış olabileceğini gösterir.

Sırlı örneklerin biri, kısmi olarak firuze renkli sırla kaplıdır. Yivlerin içlerinin sırla kaplı olması sırn dışarıdan bulaşmış olabileceğini değil de, daha çok yüzeyden dökülmüş olabileceğini düşündürür. Diğer kalıp örneğinde ise, hamur yüzeyinin açık kahverengi sırla kaplandığı görülmektedir. Bünyesi iri tanelidir.



pXRF analizleri sonucunda firuze sırlı kalıp malzemesinin sırnında %24.6 kurşun oksit (PbO) ve %6 kalay oksit (SnO₂) tespit edilmiştir. İznik çinileri üzerine yapılan önceki çalışmalarda, kalay oksit miktarının 14. yüzyıldan 16. yüzyıl sonuna doğru azaldığı ve 17. yüzyılda hiç kullanılmadığı görülmüştür¹⁰. Bu nedenle, örneğin erken dönem üretimi (15. yüzyıl sonu) olabileceği düşünülmektedir. Firuze renk ise sır bileşimine %1.3 oranında bakır oksit katılmasıyla elde edilmiştir. Yüzeyi tamamen açık kahverengi sırla kaplı kalıpta ise kurşun oksit miktarı oldukça yüksektir (% ağı. 45.4 PbO). Yapılan analiz, kurşunca zengin kurşun-alkali sırn kullanıldığını gösterir. Öte yandan, sırdaki kalay oksit miktarı % ağı. 0.2 bulunmuştur. Bu da sıra harici olarak kalay oksit katılmadığını, sır bileşiminde bulunan kurşun cevherinin eser miktarda empüritesi olarak bulunduğunu işaret eder. Ölçüm sonucuna göre, sırlı kalıp örneği muhtemelen geç dönem (17. yüzyıl) üretimi veya önceden sırsız olarak kullanılan kalıp malzemesinin sonradan dekoratif veya işlevsel olarak sırlanmış olabileceğini düşündürür. Açık kahve renk, sıra katılan demirden kaynaklıdır. Demir içerikli okra (ochre) veya toprak pigmenti kullanılmış olabilir. Renk verici pigment maddesinin tanımlanması ancak Raman spektroskopu tekniğiyle mümkün olabilir.

10 G. Şimşek, O. Ünsalan, K. Bayraktar, P. Colomban, "On-site pXRF analysis of glaze composition and colouring agents of "Iznik" tiles at Edirne mosques", *Ceramics International*, 45, 2019, p.595.

Tablo IV: Kalıplanan astarsız ve astarlı örneklerin pXRF cihazı ile tespit edilen hamur ve astar bileşimleri (% ağırlık)



	SiO ₂	Al ₂ O ₃	CaO	MgO	Fe ₂ O ₃	K ₂ O	PbO
	44.2	13.6	14.9	4.9	8.6	2.7	0.4
	55.4	24.7	2.5	2.0	2.6	2.8	0.1

Tablo V: Kalıp malzemelerinin pXRF ile tespit edilen hamur bileşimleri (% ağırlık)

	SiO ₂	Al ₂ O ₃	CaO	MgO	Fe ₂ O ₃	K ₂ O	PbO
	51.5	16.4	4.3	5.1	7.5	3.0	0.5
	48.6	15.4	6.5	5.1	9.3	3.1	0.5

	39.7	12.7	8.9	5.0	7.4	4.0	7.4
---	------	------	-----	-----	-----	-----	-----

Tablo VI: pXRF cihazı ile tespit edilen sır analiz sonuçları (% ağırlık)

	SiO ₂	Al ₂ O ₃	CaO	MgO	Fe ₂ O ₃	K ₂ O	PbO	SnO ₂	Cu
	47.2	4.7	4.9	1.1	0.9	3.0	24.6	6.0	1.0
	31.4	5.7	3.9	3.2	2.1	3.1	45.4	0.2	0.2

Sonuç olarak, İznik Çini Fırınları Kazı alanında yalnızca son iki kazı sezonunda ele geçen ve önemli örneklerini burada tanıttığımız seramik parçaları bile baskı tekniğinin İznik'te üretimi yapılan diğer kırmızı hamurlu seramik teknikleri arasında önemli bir yer tuttuğunu kanıtlamaktadır. Bu teknik, iki farklı uygulama şeklinde, yaygın olarak süzgeçli/süzgeçsiz testi, tabak, kase formlarında seramiklerde görülmektedir. Seçili yedi örnek üzerinde pXRF cihazıyla yapılan analizlerden de bunların İznik çini ve seramikleriyle uyumlu olduğu, daha geç bir dönemde sırlandığı düşünülen sırlı kalıp dışında en geç 15. yüzyıl sonlarındaki üretim teknolojisini yansıttıklarına dair sonuçlar elde edilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Aslanapa, Oktay, Ara Altun, "İznik Çini Fırınları Kazısı 1996 Yılı Çalışmaları", **XIX. Kazı Sonuçları Toplantısı II**, Ankara 1998, s. 625-639.
- Böhlendorf Arslan, Beate, "Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi", **Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan**, (ed. H. Karpuz - O. Eravşar), Konya 2007, s. 87-98.
- Böhlendorf Arslan, Beate, "Keramikproduktion im Byzantinischen und Türkischen Milet", **Istanbul Mitteilungen**, 58, İstanbul 2008, pp. 371-407.
- Bulut, Lale, "Selçuk (Ayasulug) Kazılarında Ele Geçen İslam Devri Seramikleri", **1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu (4-6 Eylül 1997)**, İzmir 1998, s. 343-355.
- Demirsar Arlı, Belgin, "İznik Çini Fırınları Kazısından İlgili Çekici Örnekler", **Uluslararası İznik Sempozyumu, (5-7 Eylül 2005)**, İstanbul bty, s. 347-354-498-501.
- Demirsar Arlı, Belgin, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2010 Yılı Çalışmaları", **33. Kazı Sonuçları Toplantısı 3**, Ankara 2012, s. 391-408.
- Demirsar Arlı, Belgin, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2015 Yılı Çalışmaları", **38. Kazı Sonuçları Toplantısı 2**, Ankara 2017, s. 371-388.
- Demirsar Arlı, Belgin, Ş. Kaya, "İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Dergisi**, XXVII/1, Nisan/April 2018, s. 35-51.
- Demirsar Arlı, Belgin, Ş. Kaya, H. Arlı, Ö. Erol, "2015-2017 Kazı Dönemlerinde İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı ve Kalıp Baskı Tekniğinde Dekorlu Seramikler", **Akdeniz Sanat**, 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Özel Sayısı, C.13, 2019, s. 182-192.
- Demirsar Arlı, Belgin, Ş. Kaya, Ö. Erol, H. Arlı, "Decorated Filter Jugs in the Moulded Ware Unearthed During the Iznik Kilns Excavations", **International Congress for Thracian Pottery**, (26-28 Nisan 2017, İstanbul), (Baskıda).
- Gök Gürhan, Sevinç, "Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, (ed. G. Öney - Z. Çobanlı), İstanbul 2007, s. 157-169.
- Gök Gürhan, Sevinç, "Beylikler Dönemine Ait Sgrafito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları)", **Sanat Tarihi Dergisi**, XVII/ 2, Ekim/October, 2008, s. 59-83.
- Gök Gürhan, Sevinç, "1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi", **Sanat Tarihi Dergisi**, XVIII/2, Ekim/October, 2009, s. 45-70.
- Gök Gürhan, Sevinç, "2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi'nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler / Ceramics Unearthed During the Excavation and Cleaning Work Conducted at the İlyas Bey Complex in 2007 and 2008", **Balat İlyas Bey Külliyesi / İlyas Bey Complex**, (ed. M. B. Tanman-L. Kayhan Elbirlik), İstanbul 2011, s. 301-333.
- Karamağaralı Yörükân, Beyhan, "Ahlat Seramik Ekolü", **A.Ü. İslami İlimler Dergisi**, 5, Ankara 1982, s. 391-462.
- Kayın, Ayben, A. Behzad Ismael, "Fatimi Dönemi Figürlü Seramik Süzgeçlerinden Örnekler / Examples from the Figurative Ceramic Filters in Fatimid Period", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research**, V.10 / 52, 2017, s. 535-546.
- Kozbe, Gülrüz, S. Gök, "Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri", **XI. Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings / XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri**, I, Ankara, bty, s. 309-318.

- Niewöhner, Philipp, L. A. Miller, E. F. Fındık, N. Schwedt, G. Teltsch, “Der Bischofspalast von Milet”, **Archäologischer Anzeiger**, 2. Halbband, 2015, pp. 182-273.
- Özkul Fındık, Nurşen, “Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler / Süzgeçler”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 30, Erzurum 2013, s. 209-223.
- Özkul Fındık, Nurşen, “Seramik Üretiminde Kullanılan Kil Kalıpları”, **Uluslararası Katılımlı Osmanlı Dünyası’nda Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları: Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu’na Armağan Kitabı**, Ankara 2017, s. 99-104.
- Şimşek, Gülsu, B. Demirsar Arlı, Ş. Kaya, P. Colomban, “On-site Pxr Analysis of Body, Glaze and Colouring Agents of the Tiles at the Excavation Site of Iznik Kilns”, **Journal of the European Ceramic Society**, 39, 2019, p.2199-2209.
- Şimşek, Gülsu, O. Ünsalan, K. Bayraktar, P. Colomban, “On-site pXRF Analysis of Glaze Composition and Colouring Agents of “Iznik” Tiles at Edirne Mosques”, **Ceramics International**, 45, 2019, s.595-605.
- Tuncel, Gül, “Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ndeki Testiler”, **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan (10-13 Ekim 2001), Bildiriler**, İzmir 2002, s. 545-553.
- Uçar, Hasan, A. Uçar, “Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri”, **Sanat Tarihi Dergisi**, XXVII/1 Nisan/April 2018, s. 1-33.
- Uysal, Ali Osman, “Konya’daki İnşaat Hafriyatlarında Ele Geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri”, **Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık’a Armağan**, (ed. H. Karpuz- O. Eravşar), Konya 2007, s. 711-724.
- Watson, Oliver, **Ceramics From Islamic Lands; Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection**, London 2004.



1950 öncesi Sürrealizm ve Müzik İlişkisi: Anlaşmazlıklar ve Yakınlaşmalar*

Surrealism and Music Relations Before 1950: Conflicts and Convergences

Bilge Evrim Aydoğan¹ 



*Bu çalışma "The Three Paintings from Salvador Dalí: Relationship Between Music and Visual Arts in the Context of İlhan Usmanbaş" adlı doktora tezinden türetilmiştir.

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Bilge Evrim Aydoğan (Doktora Öğrencisi),
İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta: bilgeaydogan@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3746-4266

Başvuru/Submitted: 20.01.2020
Revizyon Talebi/Revision Requested:
07.04.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
18.04.2020
Kabul/Accepted: 24.04.2020
Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Aydoğan, Bilge Evrim,
"1950 öncesi Sürrealizm ve Müzik İlişkisi:
Anlaşmazlıklar ve Yakınlaşmalar". *Sanat Tarihi*
Yıllığı - Journal of Art History 29 (2020), 21-43.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.002>

ÖZ

1924 yılında şiirde devrimsel bir hareket olarak ortaya çıkan Sürrealizm, kısa sürede ilgisini resim, heykel, fotoğraf, mimari ve sinema gibi farklı disiplinlere yöneltse de temellerini dayandığı Sembolizm ve Dada'nın aksine müzikle arasına bilinçli bir mesafe koymuştur. Ancak bu duruş, 1930'ların sonuna doğru akımda yaşanan çözülme ve ardından Breton da dahil olmak üzere Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson gibi sanatçıların savaş nedeniyle Amerika'daki geçirdiği sürgün yıllarında yön değiştirmiştir. 1950 sonrası, Sürrealizm ile müzik arasındaki ilişkinin giderek belirginleşmeye başladığı dönemdir. Özellikle caz müziği ve müzikteki post-modern uygulamalar, sürrealist düşüncenin müzikteki yansması olarak değerlendirilmektedir. Bu makale, hakkında az sayıda çalışma bulunan 1950 öncesine, Sürrealizm ile müzik ilişkisinin daha belirsiz kaldığı bir döneme odaklanmaktadır. Öncelikle sürrealist hareketin müziğe karşı negatif duruşunun nedenleri tartışılmış; bunun karşısında kendini sürrealist düşünceye yakın hisseden ve müziğinde sürrealist unsurlar barındıran bestecilere yer verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise dizisel müzik ve raslamsallığa giden yolda müzikteki gelişmelerin sürrealist düşünceye hangi noktalarda yakınlaştığı İlhan Usmanbaş'ın *Dalı'den Üç Resim* (1952-1955) örneği üzerinden incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sürrealizm, Dizisel müzik, İlhan Usmanbaş, Dalı'den Üç Resim

ABSTRACT

The Surrealist movement, which emerged as a revolutionary movement in poetry in 1924, quickly moved towards various other disciplines such as painting, sculpture, photography, architecture and cinema, but unlike Symbolism and Dada, the movement exhibits a conscious distance from music. However, this stance went through a change during the dissolution period of the movement in the late 1930s, and later in the exile years of artists such as Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, and André Masson in America. After 1950, the relationship between surrealism and music became more apparent. Developments in jazz music and post-modern practices have particularly been evaluated as the reflection of surrealist thought. The purpose of this study is to explore the relationship between music and surrealism by focusing on the pre-1950s period where this relation remains more unclear. The first part of the study discusses the reasons



for the surrealist movement's negative attitude towards music, and furthermore gives examples from the composers who had felt close to surrealist thinking and whose music contains surrealist elements. In the final part of this study, we aim to examine the points where surrealist thinking meets with development of music on the path leading to serial and aleatoric music through the example of İlhan Usmanbaş's musical piece *Three Painting from Dali* (1952).

Keywords: Surrealism, Serial music, İlhan Usmanbaş, Three Paintings from Dali

Giriş

Sürrealizm, günümüz sanat pratikleri üzerinde etkili akımlardan biridir. Dada'dan devraldığı yabancılaşma, devrimci hareket, etnografik bakış ve gündelik yaşamın yüceltilmesi gibi kavramları yüzyıl düşüncesine aşlamış; iki dünya savaşı arasında varlık göstermesi ve uluslararası örgütlü yapısı dolayısıyla da savaş öncesi Avrupa'da yaşanan gelişmelerin savaş sonrasına aktarılmasında ayrıcalıklı bir rol almıştır. Bir başka deyişle Sürrealizm, modernizmi post-modernizme bağlayan köprü görevi görmüştür.

Sürrealist hareketin müzikle ilişkisi İkinci Dünya Savaşı sonrası belirginleşmeye başlamıştır. Caz müziğinin yeniden keşfi ve özellikle serbest doğaçlamanın yükselişi, Sürrealizmin müzikteki karşılığı olarak görülmüştür.¹ Bununla karşısında, Avrupa'daki sürrealistlerin de Charles Parker (1920-1955), Dizzy Gillespie (1917-1993), Bud Powell (1924-1966) ve Thelonius Monk (1917-1982) gibi müzisyenlerin albümlerini takip ettikleri; hatta müzik konusunda önyargılara sahip André Breton'un (1896-1966) dahi Amerika'daki sürgün yıllarında caz konserine gittiği bilinmektedir.² Romanyalı sürrealist sanatçı Victor Brauner'ın (1903-1966) *Thelonious Monk Portresi (F.1)* ve Claude Tarnaud'ın (1922-1991) *Düşünceli Form (La Forme Léfléchie, 1953)* kitabında yer alan 'Miles Davis', 'Thelonius Monk' ve 'Max Roach' başlıklı şiirleri de sürrealistlerin bu dönemde caz üzerinden müziğe yakınlaşmasının örnekleri arasında değerlendirilmektedir.³



F. 1: Victor Brauner, Thelonious Monk'un Portresi, 17 Ağustos 1948 imzalı
(Steve Lacy, "More Monk" Soul Note album Kapağı, 1991)

- 1 Michael Szekely, "Jazz Naked Fire Gesture: Improvisation as Surrealism", **Papers of Surrealism**, Issue:9, Summer 2011.
- 2 André Breton, "Silence is Golden" giriş bölümü, **What is Surrealism? Selected Writings**, Ed. Franklin Rosemont, Pathfinder Press, 2006, s. 348.
- 3 Paul Garon, **Blues and the Poetic Spirit**, City Lights Publishers, 1996, s. 215.

Caz dışında Sürrealizmin müzik ile arasındaki bir diğer yakınlık çağdaş müzikte uygulanan tekniklerle gündeme gelmektedir. LeBaron, *Sürrealizmin Postmodern Müzikteki Yansımaları* (Reflections of Surrealism in Postmodern Musics 2002) makalesinde, otomatizm ile serbest doğaçlamayı; kolaj tekniğiyle ise ‘eşzamanlılık’, ‘çoğulluk’ ve ‘alıntılama’ gibi uygulamaları karşılaştırarak, akımın gerçek etkisinin post-modern müzik ile ortaya çıktığını öne sürmektedir.⁴ Benzer düşünceye Jonathan D. Kramer de sahiptir. Sürrealizmin, post-modernizm gibi bir üsluptan daha fazlasını ifade ettiğini belirten Kramer; her ikisinin de bir yaklaşım biçimi, dünya hakkında bir düşünce tarzı, bir us hali olduğunu belirttiği yazısında sürrealist teorilerin günümüz post-modern müziğini anlamaya imkan sağlayan değerli öğrenimler olduğuna işaret etmektedir.⁵

Ancak 1950 sonrasının aksine, 1950 öncesi Sürrealizm ve müzik ilişkisine odaklanan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar arasında konuya müzik taraftan bakarak geniş bir zamansal çerçevede inceleyen Nicolas Slonimsky’nin *Sürrealizm ve Müzik* (*Surrealism and Music*, 1966) makalesidir. Sürrealist yaklaşımın müzikteki karşılığını salon müziğine ve virtüözlüğe adanmış tonal müziğe bir tepki olarak tanımlayan Slonimsky, içinde sürrealistik özellikler taşıyan Rusya ve Avrupa’dan avangard müzik örneklerini sıraladığı çalışmasında, elektronik müziğin öncüsü Edgard Varèse’den (1883-1965) hareketle John Cage’e (1912-1992) uzanan ve oradan da grafik notasyona ulaşan müziğin serüvenini, sürrealist düşüncenin müzikteki yansımaları olarak değerlendirmektedir. Slonimsky, kolaj ve montaj gibi sürrealist tekniklerin müzikal karşılığının ise, 1940’ların sonuna doğru Pierre Schaeffer (1910-1995) ve Pierre Henry’nin (1927-2017) ‘musique concrete’i⁶ ile ortaya çıktığını ileri sürmektedir.⁷

Elektro-akustik denemelerinin sürrealist ruha daha yakın olduğunu düşünen bir başka isim Jacqueline Chenieux-Gendron’dur. Ancak Chenieux-Gendron da akımın müzikle ilişkisine yalnızca birkaç sayfa ayırdığı kitabında, Sürrealizmin müzik ile buluşabilmesi için uygun ortamın tarihsel perspektifte geri alınmaz biçimde kaçırıldığını ileri sürmektedir.⁸ Daniel Albright ise Sürrealizm ve müzik ilişkisine besteci, eleştirmen, şair ve düşünürlerin yazılarını bir araya getirdiği *Modernizm ve Müzik: Bir Kaynak Seçkisi* (*Modernism and Music: An Anthology of Sources*, 2004) kitabında yer vermektedir. Darius Milhaud (1892-1974), Igor Stravinsky (1882-1971), Georges Auric (1899-1983), Arthur Honegger (1892-1955) ve Francis

4 Anne LeBaron, “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”, *Postmodern Music / Postmodern Thought*, ed. Judy Lochhead, Joseph Auner, Routledge (Studies in Contemporary Music Andculture), 2002, ss. 27-75).

5 Jonathan Kramer, *Postmodern Music Postmodern Listening*, ed. Robert Carl, Bloomsbury Academic, 2016, s. 178.

6 Pierre Schaeffer ve Pierre Henry öncülüğünde ses bandı üzerinde gerçekleştirilen ilk elektronik müzik denemeler ‘musique concrete’ olarak adlandırılır. ‘Elektronische Musik’ ise Pierre Boulez (1925-2016) ve Karlheinz Stockhausen’ın (1928-2007) Köln Radyo’sundaki çalışmalarına verilen isimdir. Musique Concrete ile Elektronische Musik’in ortak yanı, besteciye sağladığı geniş ses olanağıdır. Aralarındaki ayırım ise kullandıkları sesin kaynağında ortaya çıkmaktadır. Musique Concrete, doğal seslerin kayıtlarını kullanır. Bundan dolayı ‘somut’ müzik olarak da adlandırılmaktadır. Elektronische Musik’de ise sesler, elektronik ortamda üretilmektedir (İlhan Mimaroglu, *Elektronik Müzik*, Pan Yayınları, 1991. ss.23-24).

7 Nicolas Slonimsky, “Surrealism and Music”, *Writings on Music: Music of the Modern Era*, ed. Electra Slonimsky Yourke, Routledge, 2005, s.138.

8 Jacqueline Chenieux-Gendron, *Surrealism*, trans. Vivian Folkenflik, Columbia University Press, 1990, s. 168.

Poulenc (1899-1963) gibi müziğinde sürrealist nitelikler taşıyan bestecilerin örneklerine başvuran Albright, müziğin Dışavurumculuk, Neoklasisizm ve Yeni Nesnelcilik gibi modern sanat akımları içinde önemli bir rolü olduğunu, ancak buna karşılık sürrealistler tarafından gereğinden az değer gördüğünü belirtmektedir. Albright, bunun nedenini, akımın sanatçıların müzikle ilgili az şey bilmeye meyilli olmalarıyla ilişkilendirmektedir.⁹

1950 öncesi Sürrealist hareketin müzik hakkında genel bir ortak söyleme sahip olmaması, grubun üyesi olan ya da bir şekilde sürrealist hareket ile temas eden sanatçıların çeşitliliği ile açıklanabilir. Ancak akımın müzikle ilişkisindeki bu belirsizlik en çok, hareketin kurucusu ve teorisyeni André Breton'un müziğe karşı takındığı negatif tavırla ilişkilendirilmektedir. Nitekim, her konuda düşüncelerini çekinmeden sunan sürrealistlerin yazılarında müziğe çok az yer vermeleri, Breton'un yaklaşımının akımın diğer üyeleri tarafından benimsendiğinin bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Satır aralarında ya da yeri geldiğinde verdikleri örnekler dışında, sanki söz birliği etmişler gibi müzik için ayrı bir başlık açmamış olmaları, akımın müzikle ilişkisini muğlak bırakan bir unsurdur. Yine de sürrealistlerin müzik hakkında yazdığı iki önemli metin bulunmaktadır.

Bunların ilki Breton'un etkili olan düşüncelerine rağmen müziğe yakınlığıyla bilinen Belçikalı grubun üyesi olan Paul Nougé'un *Müzik Tehlikelidir* (Music is Dangerous) adlı metnidir.¹⁰ Nougé, 1929 yılında René Magritte (1898-1967) ve André Souris (1899-1970) ile birlikte Belçika'nın Charleroi kentinde düzenledikleri sergi ve konser etkinliğinde gerçekleştirdiği konferansta, müzikten kaçamayacaklarını dile getirmektedir. Müziğin insan üzerindeki psikolojik etkilerinden ve dinleyici algısında yarattığı tecrübelerden bahseden Nougé, müziğin dil ve anlam ile ilişkisi üzerine de değerlendirmelerde bulunmaktadır.¹¹

Diğer metin Breton'un 1946 yılında kaleme aldığı *Sükut Altındır* (Silence is Golden) makalesidir. Arnold Schoenberg'in (1874-1951) yetmişinci doğum günü onuruna yazılan yazılarla birlikte Modern Music dergisinde yayınlanan metinde, daha önce müzikle arasına net bir çizgi koyan Breton'un düşüncelerini gözden geçirdiği görülmektedir. Yazısında bir yandan müziğe karşı duyduğu uzaklığın haklı nedenlerini açıklayan Breton, bir yandan da müzik ile Sürrealizm arasındaki husumetin aşılması gerektiğini ve bunun da her iki sanatın prensiplerinin yenilenmesiyle gerçekleşebileceğini belirtmektedir.¹² Breton'un müzik üzerine düşüncelerini yeniden değerlendirdiği bu metin, akımın müzikle ilişkisinde dönüm noktasına işaret etmektedir.

9 Daniel Albright, **Modernism and Music: An Anthology of Sources**, University of Chicago Press, 2004, s.309.

10 Nougé'un metni, sürrealistlerin müzik üzerine yazdığı ilk metin olsa da basılı bir yayına dönüşmesi Breton'un *Sükut Altındır* (Silence is Golden, 1946) makalesinden sonra gerçekleşmiştir. Metin ilk kez, 1946 yılında Charleroi Konferansı başlıklı bir kitapçıkta yayınlanmış; İngilizce çevirisi ise kısmen kısaltılmış haliyle Amerika'da View dergisinin 1946 Aralık ve 1947 Bahar sayılarında yer almıştır.

11 Paul Nougé, "Music is Dangerous", trans: Felix Giovanelli, **View Magazine: Surrealism in Belgium**, vol. VII, No:2, December 1946, ss.15-21.

12 André Breton, "Silence is Golden" (1946), **What is Surrealism? Selected Writings**, ed. Franklin Rosemont, Pathfinder Press, 2006, s. 350.

Sürrealizm ve Müzik Arasındaki Estetik, Teknik ve İdeolojik Anlaşmazlıklar

1920’lerde Paris Les Six grubunun üyesi olan ve sürrealist hareketle yakından ilgilenen besteci Francis Poulenc (1889-1963), şair Paul Eluard (1895-1952) dışında tüm sürrealistlerin müzikal olarak cahil olduğundan yakınmaktadır.¹³ LeBaron ise Sürrealizm ile müzik arasındaki kopukluğun, kıskançlık ve yanlış anlaşımaların bir sonucu olduğunu ve bunun da müziği, tüm sanatlar içinde ‘en kafa karıştırıcı form’ olarak tanımayan Breton’un akım üzerinde etkili olan düşünceleriyle açıklamaktadır.¹⁴ Breton’un sürrealist düşünceyi etkileyen negatif tavrını estetik, teknik ve ideolojik olmak üzere üç başlıkta incelemek mümkündür.

Estetik Anlaşmazlık

Sürrealistlerin imgelem dünyası, insanı çevreleyen dış dünyadan bağımsız değildir. Aksine bu akımın sanatçıları, görünür olan dışsal gerçeklik ile zihnin düş gücü arasında bağ kurmaya çalışmışlardır. Buna göre soyut ifade, imgelerle dolu bu iki dünya arasındaki ilişkiyi kurmada yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla sürrealistler, soyut resim gibi yine soyut bir sanat formu olarak gördükleri müziği de aşağı görmektedir. Akımın soyuta karşı tutumun nasıl kabul gördüğü, Salvador Dali’nin (1904-1989) sürrealist gruba katıldığı ilk yıllardaki dönüşümü üzerinden izlenebilir.

Dali, Breton’un *Sürrealizm ve Resim* (Le Surréalisme et la peinture, 1928) makalesinden sadece birkaç ay sonra yazdığı *Resim’de Yeni Sınırlar* (Nous Limits de la Pintura, 1928) başlıklı yazısının ilk basımında, kendini çoktan Kübizm’in sınırlarını aşmaya girişmiş ve Sürrealizm ile soyut sanat arasında arabuluculuk yapan bir yerde konumlandırmaktadır.¹⁵ Bu yazının en dikkat çekici bölümü, Dali’nin düşüncelerini çoğu kez müzikal metaforlarla açıklayan Pürist sanatçı Amédée Ozenfant’ın (1886-1966) uzun bir alıntısına yer vermesidir. Bu alıntıda Ozenfant, resim pratiğini piyanonun renk ve biçimden oluşan sistematik kuruluşuna benzetmektedir. Ona göre; sonsuz olasılıklar içinden gerekli ve yeterli olan seslerin seçildiği piyano gibi, resim de temel renk ve formlardan oluşan bir çeşit klavye işlevi görmelidir.

Resmin sınırlarını müzikal metaforlarla desteklemeyi tercih eden Dali’deki değişim, yazının sadece birkaç ay sonra yayınlanan ikinci baskısında ortaya çıkmaktadır. Dali bu kez, Ozenfant’ın purist yaklaşımının tam karşısında bir tavır sergilemek gerektiğini öne sürerek yazısına başlamıştır.¹⁶ Joan Miro (1893-1983), Max Ernst (1891-1976) ve Jean (Hans) Arp’dan (1886-1966) örneklerle yer veren Dali’deki bu hızlı değişim, Breton etkisinin ve sürrealist ilkelere adapte olma sürecinin bir göstergesidir. O artık, gerçeklik algısı ve psikolojik etkenler arasındaki ilişkiyi araştıran bir sanatın savunucusu olmuştur. Nitekim bir başka yazısında “içgüdüsel ve psişik duyuşsal tepkilerin, müzikal türde soyutlamanın kuralcı değerlerinin yerine geçeceğini” iddia edecektir.¹⁷

13 Albright, a.g.e., 2004, s.309.

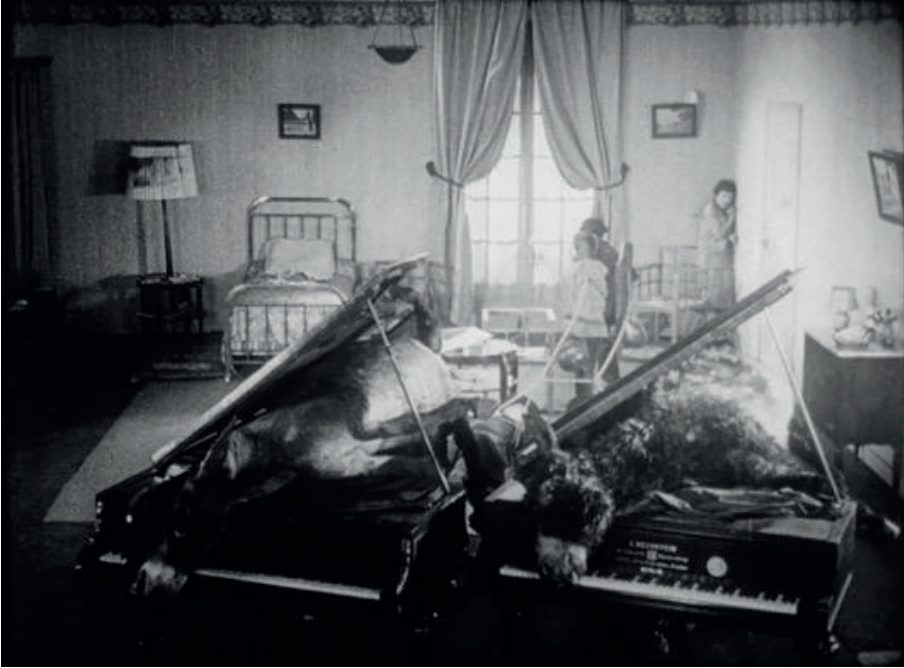
14 LeBaron, a.g.e., 2002, s. 30.

15 Salvador Dali, “New Limits of Painting” *Collected Writings of Salvador Dali*, ed. Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s.73.

16 Dali, a.g.e., 1998, s. 85.

17 Salvador Dali, “The Sanitary Goat”, *Collected Writings of Salvador Dali*, ed. Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, 226.

Dali, sürrealist düşünceyi inceleme ve kendi sanatına adapte etme sürecinde fotoğraf ve sinemadan da yararlanmıştı. Ona göre gerçeklik ile gerçeküstü olgular arasındaki geçişkenliği fotoğraftan daha iyi sunabilecek başka bir medyum yoktur; kamera ise gizli kalmış tinsel katmanlar arasındaki ilişkiyi görmek için en uygun araçtır.¹⁸ Luis Buñuel (1900-1983) ile birlikte gerçekleştirdikleri *Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou, 1929) filmi bu ilginin bir ürünüdür. Absürt ve rahatsız edici görüntüler ile laytmotif öğelerin yer aldığı filmde, Richard Wagner’ın (1813-1883) *Tristan ve Isolde*’sinden bölümler ve bir tango müziği kullanılmıştır. Birbiri içine giren müzikteki bu ikili durum, ciddiyet ve alaycılık arasında hem bir karşıtlık hem de absürt bir diyalog yaratmaktadır. *Endülüs Köpeği*’nde dikkat çeken bir başka müzikal unsur, gerçek hayatta görmeye alışkın olmadığımız biçimde sunulan piyanodur (F.2). Filmde iki rahip tarafından iplerle çekilen piyanonun içine ölü eşek bedenleri yerleştirilmiştir. Finkelstein, bu “tuhaf sırtlanma işini” Buñuel’in din karşıtı söyleminin bir parçası olarak görmektedir.¹⁹ Douglas Kahn ise daha biçimsel yaklaşarak piyanonun tuşları ile ölü hayvanların dişleri arasındaki görsel oyunu Dali’nin müziği aşağı gören algısıyla ilişkilendirmektedir.²⁰



F. 2: Dali ve Buñuel, “Un Chien Andalou” (Bir Endülüs Köpeği) piyano sahnesi, 1929. (erişim tarihi: 12.01.2020 <https://theculturetrip.com/europe/spain/articles/a-visual-retrospective-of-luis-bunuels-filmography/>)

18 Salvador Dali, “Art Film, Antiartistic Film” (1927), **Collected Writings of Salvador Dali**, ed. Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, ss.53-57.

19 (Ed.) Finkelstein, Haim, **Collected Writings of Salvador Dali**, Cambridge University Press, 1998, s. 120.

20 Douglas Kahn, **Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts**, MIT Press, 2001, s. 34.

Nitekim Dali, filminden birkaç yıl sonra yayınladığı *Sinemanın Kısa Eleştirel Tarihi* (Abrégé d'une Historie Critique du Cinéma) yazısında, görüntülerdeki akışın ritimsel özelliğinden dolayı sinemanın da soyut bir sanat formu olduğunu iddia edecektir.²¹ Ona göre ritim, uyumun bir sonucudur; uyum ise soyuttur ve şiirin maddesel özelliğine taban tabana zıttır. Dali, Breton'un sıklıkla vurguladığı hiyerarşik sanat düzenine referans verdiği yazısında, sinema hakkındaki düşüncelerini, müziğe de pay çıkartacak şekilde şu sözlerle ifade etmektedir:

“Sinema, yaygın düşüncenin aksine düşüncenin gerçek işleyişinin ifadesi olarak, yazı, resim, heykel ve mimariden çok daha zayıf ve sınırlıdır. Bilindiği üzere tinsel değeri pratikte sıfır olan müzik olmadıkça onun altında neredeyse hiçbir şey yoktur. Sinema, özünde olayların ve soyutlamanın yanındadır ve tanım gereği somut olanın yani şiirin tam karşısındadır.”²²

Breton'un hiyerarşik sanat anlayışına göre şiir, Romantizm'le birlikte özgürlüğe ilk adım atan ve tüm sanatların önüne geçerek onları derinden etkileyen sanat formudur. Onun ardından dış dünyada görüneni resmetmeyi bırakıp, düş gücünü kullanarak gerçeklik ile bilinçdışı arasında bağ kurmayı başaran resim; daha sonra şiirin sunduğu yönde biçim alan heykel ve mimari, en sonda ise müzik gelmektedir.²³ Sanatlar arasındaki bu hiyerarşi, algılar arasında da bir sıralamaya işaret etmektedir. Buna göre görmek, diğer algısal süreçler içinde en önemli olandır. Nitekim gözlerinin kapalı olduğu rüya halinde ortaya çıkan imgeler görmenin değeriyle anlam kazanmaktadır.

Ancak Breton'un aksine Belçikalı sürrealist Nougé, müziğin dış dünyadan kopuk olmadığını düşünmektedir. Ona göre müziğin de görünür bir dünyası vardır ve bu dünya tıpkı rüyalar gibi bilinçle birlikte ortaya çıkmaktadır. Bunun dışında müzikteki bir başka görsel değer, dinleyicinin izleyici rolüne geçmesiyle gerçekleşmektedir. Sadece icracının ya da sahnedeki performansın izlenmesinden ibaret olmayan bu eylem, Nougé'a göre sürrealistlerin aşına olduğu bir pratiktir. İzleyiciyi aynı zamanda performansa iştirak eden bir konuma getirmektedir ve tıpkı aynadaki yansımalar gibi insana kendini, diğer izleyicileri ve mekanı gözlemlene deneyimi sunmaktadır.²⁴ Dolayısıyla bakma eylemi müziğin varlığı karşısında da tecrübe edilebilmektedir.

Öte yandan Nougé, müziğin elle tutulur somut bir dünyaya ait olduğunu düşünmektedir. Sonuçta müzik de gözle görünen, elle tutulan formların dünyasına ait kavramlarla açıklanmaktadır. Müziğin iki temel unsuru olan form ve hareketi, yaşadığımız tecrübelerle tanımladığımızı, algıladığımızı ve hatta taklit ettiğimize dikkat çeken Nougé, müziğin de aynı düzende bir etki yarattığını iddia etmektedir. Tıpkı herhangi bir fiziksel nesne ile kurduğumuz ilişkideki gibi, müzik karşısında da yine onun önerdiği form ve hareket doğrultusunda davranışlarımızı biçimlendirmekte olduğumuzu belirtmektedir.²⁵

21 Salvador Dali, “The Short Critical History of Cinema” (Abrégé d'une Historie Critique du Cinéma, 1932) *Collected Writings of Salvador Dali*, ed. Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s.137.

22 Dali, a.g.e., 1998, s. 137

23 Ali Artun, Nur Altun yıldız (ed), *Sürrealizm / Mimarlık*, İletişim Yayınları, 2014, s. 23.

24 Paul Nougé, 1946, a.g.e., ss. 15-21

25 Paul Nougé, 1946, a.g.e., ss. 15-21

Teknik Anlaşmazlık

Sürrealistler, psikanalistlerin uyguladığı serbest çağrışım tekniğinden ilham aldıkları ve devrim niteliğinde bir keşif olarak değerlendirilen otomatizmi yalnızca teknik bir uygulama değil, aynı zamanda sürrealist idealin birebir karşılığı olarak görmüşlerdir. Breton, Sürrealizmi “Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm”²⁶ olarak tanımladığı ilk manifestoda resim sanatından hiç bahsetmemiştir. Hatta yayınlanmasının hemen ardından Max Morise (1900-1973) ve Pierre Naville (1903-1993) gibi yazarlar, ressamların yeteneklerini denetimli kullanmalarından dolayı resim sanatının sürrealist olamayacağını iddia etmişlerdir.²⁷ Başlangıçta resme karşı duydukları bu şüphe, müzik söz konusu olduğunda daha keskin ve net olmuştur. Onlara göre müzik, gerek besteleme süreci gerekse de pratik edilmesinde, otomatizmi teknik olarak uygulayacak yeterli formasyona sahip değildir.

Ancak Amerikalı besteci ve eleştirmen Virgil Thomson (1896-1989), otomatizmin müzik için yeni bir kavram olmadığını ileri sürmektedir. Breton’un *Sükut Altındır* makalesine cevaben yazdığı yazısında, bestecilerin ilham kaynağının bilinçaltı olduğunu belirterek çağrışımlarla biçim alan müziğin yaratım sürecini otomatizmle ilişkilendirmektedir. Buradan hareketle Thomson, bir doğaçlama ustası olarak da bilinen Bach’a gönderme yaparak bu tekniğin müzikte yüzyıllardır pratik edildiğini iddia etmektedir.²⁸

Diğer taraftan bir keşif aracı olarak görülen otomatizmin, 1930’ların sonlarına doğru artık bir keşfedilemeye dönüştüğü görülür. Zihnin rüya haline geçmesinde bir anahtar olan bu teknik, uygulamadaki zorluklarından dolayı tıkanan bir noktaya gelmiştir. Bu tıkanıklık aynı zamanda, akımda yaşanan çözülmenin de bir işareti olarak değerlendirilmiştir.²⁹ Nitekim Breton’un dahi otomatizme yüklediği anlam değişmeye başlamıştır. 1940’ların başlarında kaleme aldığı yazısında, resmin ya da şiirin kompozisyon kuruluşunda belli oranda bir ön tasarımın mümkün olduğunu kabul etmektedir.³⁰

Otomatizmin tıkanıdığı noktada sürrealist sanatçıların kendine özgü yöntemlerle öne çıkmaya başladığı görülür. Max Ernst, yıllarca uyguladığı ‘frotaj’ tekniğinden sonra 1930’ların sonlarına doğru önce ‘decalcomania’ ve ardından ‘oscillation’ tekniklerini geliştirmiştir.³¹ Dali ise otomatizmdeki tıkanığa bir çözüm için, ‘paranoyak kritik’ yöntemi önermektedir.

26 André Breton, **Sürrealist Manifestolar**, Altıkkırbeş Yayın, 2009, s.31.

27 Artun, Altınyıldız (ed), **a.g.e.**, 2014, s. 13.

28 LeBaron, **a.g.e.**, 2002, s. 37.

29 Laurent Jenny, Thomas Trezise, “From Breton to Dali: Adventures of Automatism, **October**, MIT Press, , Vol. 51 (Winter, 1989), pp. 105-114.

30 Breton, André, “Genesis and Perspective of Surrealism in the Plastic Art” (1942), **What is Surrealism? Selected Writings**, ed. Franklin Rosemont, Pathfinder Press, 2006, s.296.

31 Decalcomania, tuval üzerine akıtılan boyanın kağıt ve cam malzemelerle bastırılarak çeşitli yüzey yapılarının elde edildiği bir tekniktir. Elde edilen bu izler, daha sonra fırça yardımıyla mercan ya da su yosununu andıran formlara dönüştürmek için kullanılır. ‘Oscillation’ tekniğini ise Amerika’daki sürgün yıllarında geliştiren Ernst, bu teknikle boyayı, delik bir teneke kutudan bedenini yaptığı salınımlarla birlikte tuval üzerine akıtılır. Böylece ortaya çıkan çizgi ve formlar, Ernst’in resimsel düzlemin için bir başlangıç noktası oluşturmuş olur.

Yönteminin temellerini 1930'ların başında atan Dalı, *Sürrealist Deneylerde Ortaya Çıkan Nesne* (The Object as Revealed in Surrealist Experiment, 1932) başlıklı yazısında Sürrealizmin ilk evresinin tamamlandığını ileri sürmektedir. Bu ilk evreyi otomatizm ve rüyaların dahil olduğu gece kuşağıyla ilişkilendiren Dalı, ikinci evrenin ise gündelik yaşamın gerçekliği ile daha yoğun ilişkide olduğunu ve bu evreye geçen araştırmacıların da otomatizmin aksine, sürrealist deneylere müdahale etme arzusuna sahip olduklarını belirtmektedir.³²

Dalı'nın yöntemi, zaman içinde pasif kalan otomatizme karşı aktif ve düzenli bir dönüşüm önermektedir. Resimlerinde sıkça rastlanan imgenin çoklu biçimi, bu gözlemin en belirgin uygulamasıdır. Kimi zaman ikili, üçlü ya da daha fazla olacak şekilde de çoğalabilen imgeler, Dalı'nın tabiriyle kişiye gerçekliğin ve bu gerçeklik içinde algılanan objelerin birbiri ardına gelen sürekli değişimini görebileceği bir deneyim sunmaktadır (Fig.3). Dalı'nın imgelerindeki benzer dönüştürmeyi, Pierre Schaeffer'in 'musique concrete' denemelerinde kullandığı ses nesnelerinde bulmak mümkündür. Schaeffer, orijinal seslerin kimi zaman tanınmayacak şekilde düzenlendiği bu müzikte çanın bir insan sesine, insan sesinin bir kemana, kemanın ise bir deniz kuşuna dönüşebildiğini belirtmektedir.³³



F. 3: Salvador Dalı, Swans Reflecting Elephants, 1937.

(Fundació Gala-Salvador Dalı: erişim: 16.09.2014 <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/454/swans-reflecting-elephants?paraulaClau=Swans>)

32 Salvador Dalı, "The Object as Revealed in Surrealist Experiment" (*This Quarter*, Paris, 5[1], September 1932), **Collected Writings of Salvador Dalı**, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s. 238.

33 Pierre Schaeffer, **In Search of A Concrete Music**, University of California Press, 2012, s.41.

İdeolojik Anlaşmazlık

‘Sanat ve devrim’ sürrealist idealin ayrılmaz iki parçasıdır. Kendilerini isyan uzmanı olarak tanımlayan sürrealistler, 1925 yılında çağdaş eleştirmen kitlesine hitaben yayınladıkları toplu bildiriye akımın adını devrimle ilişkilendirerek, gerek gördüklerinde hiçbir eylemden kaçınmayacaklarını net bir dille ifade etmektedirler.³⁴ Halkın devrim fikrine hazırlanması için nasıl özgür bir sanata ihtiyaç varsa, tümüyle özgür bir sanata kavuşmak için de yine devrim gerekmektedir. Breton ve Leon Trotsky (1879-1940) imzalarıyla Amerika’daki Partisan Review dergisinde yayınlanan *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin* başlıklı manifestoda bu düşüncenin vurgusu yapılmaktadır.³⁵

Sürrealizm ile müzik arasındaki ideolojik uyuşmazlık da bu noktada başlar. Breton’a göre konserler ve salon müzikleri, burjuvaya hizmet etmesinden dolayı Sürrealizmin devrimci ideallerinin karşısındadır. Sürrealistler aynı zamanda, halkın genel geçer beğenisini de aşağı görmektedir. Breton’un, Erik Satie (1866-1925) öncülüğünde bir araya gelen ve sonrasında Les Six adıyla Paris ortamında popüleritesi giderek artan gruba karşı takındığı tavır ve grubun lideri konumundaki Jean Cocteau (1889-1963) için ‘sahte şair’ lakabını kullanması bunun bir yansımasıdır.³⁶

Ancak Breton görmezden gelse de müzikte de benzer çıkışlar yaşanmaktadır. Satie’nin dinlemek için değil, arka planda bizi saran gürültülerle bir bütün olarak algılanmak üzere yazdığı ‘mobilya müziği’ (*musique d’ameublement*) bir bakıma, burjuvaya özgü müzikal tatmin duygusuna müdahale olarak görülmektedir.³⁷ Diğer taraftan Schoenberg’in, Sürrealizmle neredeyse eş zamanlı ilan ettiği 12 ton müziği de benzer bir karşı duruş içermektedir. Ses dizilerinin anti hiyerarşik yapısı, armonik olduğu kadar sosyal alandaki sınıfsal düzene karşı da bir eleştiri niteliğindedir. Schoenberg’in ticari etkinlikler tarafından kabul görmeyen müziklerin provası ve icrası için kurduğu Özel Müzik Performansları Derneği (Society for Private Music Performances) de Breton’un toplumun genel beğenisinin karşısında duran yaklaşımına paralellik göstermektedir. Breton gibi Schoenberg de basmakalıp sanat eleştirmenliğine karşı net ve muhalif bir tavra sahiptir ve bu tavrını derneğin etkinliklerine eleştirmenleri almayarak sergilemektedir.³⁸

Müzikteki Sürrealist Yansımalar

Birinci Dünya Savaşı sonrasında müzikteki gelişmeler, farklı yönlere doğru evrilmiştir. Bir yanda eskiyle bağlarını koparmayan Neoklasik müzik anlayışı; diğer tarafta Les Six grubu gibi klasik müziğin ağırlığından kurtulmaya çalışan, sadelik, muziplik ve kolay anlaşılır bir müzik

34 Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri, ‘Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi’, (1925), (der). Ali Artun, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, 2010, s. 226.

35 Lev Troçki, André Breton, ‘Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin (1938)’, (der). Ali Artun, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, 2010, s. 231.

36 Breton, **a.g.e.**, 2006, s. 350.

37 Albright, **a.g.e.**, s. 68.

38 Slonimsky, **a.g.e.**, s. 137.

peşinde olan besteciler bulunmaktadır. Tüm bunların arasında Schoenberg ve öğrencileri Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern'le (1883-1945) birlikte 'yeni müzik'in sesi yükselmektedir. Sürrealist sanatçılar ne kadar müzikten uzak durmaya çalışmış olsalar da, bu çeşitlilik içinde, kendini Sürrealist akıma yakın hisseden bestecilerle karşılaşmak mümkündür.

Sürrealist düşüncenin müzikte nasıl yankı bulduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin LeBaron, 1920'ler ve 1930'lardaki müzikteki sürrealist denemelerin, büyük ölçüde münferit kaldığını ve sürrealist idealin gerçekleştirilmesi için gerekli olan teknik ve estetik unsurların edebiyat ve görsel sanatlara eşlik edecek kadar yeterli olmadığını ileri sürmektedir.³⁹ Slonimsky ise Breton'un ağırlığını bir kenara koyarak konuyu akımın isim babası olan Guillaume Apollinaire⁴⁰ (1880-1918) üzerinden incelemektedir. Çalışmasında Yeni Klasikçi müzikten dizisel tekniğe uzanan geniş bir çerçevede, içinde sürrealist unsurlar barındıran örneklerle yer vermektedir. Albright da Slonimsky gibi Sürrealizmin müzik üzerindeki etkisinin, ancak Breton'un otoriter rejimi bir kenara bırakılabilirse ortaya çıkabileceğini düşünmektedir.⁴¹

Her ne kadar Sürrealist Manifesto yayınlandıktan kısa bir süre sonra yaşamını yitirmiş olsa da, Sürrealizmin müzikle ilişkisi söz konusu olduğunda adı geçen ilk isim Erik Satie'dir. Albright, öncü bir sürrealist olarak tanımladığı Satie'nin, dönemin bohem yaşamını yansıtan *Üç Vals*'ini (*Les trois valse distinguées du précieux dégoûté*, 1914), armonik ve absürt çağrışımlarından dolayı bir tür "sürrealist kurgu" olarak tanımlanmaktadır.⁴² Müziklerinde kimi zaman kullandığı tuhaf metinlerin yanı sıra caz tınıları, daktilo, uçak pervanesi, siren ve vapur düdüğü gibi seslere yer vermesi, besteciye Fütürist ve Dadacı etkiler ile birlikte Sürrealizmi müjdeleyen bir noktaya taşımıştır.

Akım birlikte anılan bir diğer isim, Satie'nin öncüsü olduğu ve Jean Cocteau çevresinde bir araya gelen Les Six grubunun üyelerinden besteci Francis Poulenc'dir (1899-1963). Apollinaire, Paul Éluard ve Louis Aragon gibi sürrealist şairlerle yakın ilişki kuran Poulenc, onların şiirleri için müzikler bestelemiştir. Albright, bu çalışmalarından biri olan, librettosu Apollinaire'e ait *Les Mamelles de Tirésias*'ı (1944) sürrealist opera olarak tanımlayarak, bestecinin izleyici üzerinde baş döndürücü bir etki yaratmak için müzikle metin arasında kasıtlı olarak yanlış bir yorumlamaya gittiğini belirtmektedir.⁴³ Slonimsky de aynı şekilde, tonal yapıya bağlı bu müzik ile Apollinaire'in fantastik hikayesi arasındaki tezatlığa dikkat çekmektedir.⁴⁴

Sürrealist hareket ile beraber anılan bir diğer besteci, George Antheil'dir (1900-1959).

39 LeBaron, a.g.e., s. 33.

40 Apollinaire, super-realism [sur-réalisme] terimini ilk kez *Parade* (1917) balesinin program notlarında kullanmıştır. Senaryosunu Cocteau'nun yazdığı, sahne ve kostüm tasarımı Picasso'ya ait olan bu avangard balenin müziği ise Erik Satie'ye aittir. Sirkte düzenlenen bir geçit töreninin canlandırıldığı bu eser Apollinaire'e göre; sanatı, bilim ve endüstrideki gelişmeleri yakalayacak bir seviyeye çıkarmıştır. Hepsinden önemlisi bu bale bir tür 'gerçekliği dönüştürme sorusu'dur (Gulliam Apollinaire, "Program Note for Parade" (1917), (Ed.) Daniel Albright, **Modernism and music: An Anthology of Sources**, 2004, s. 320).

41 Albright, a.g.e., s. 310.

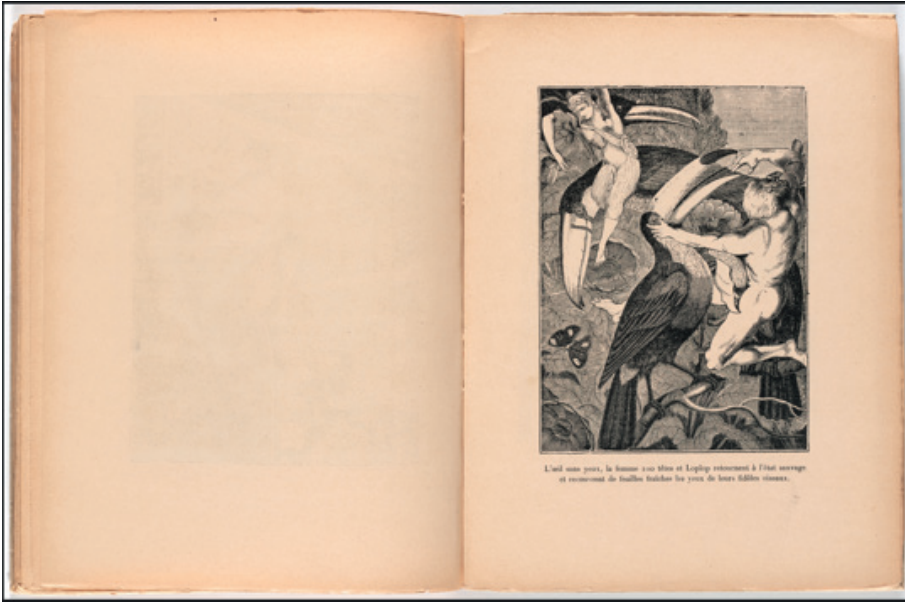
42 Albright, a.g.e., s. 321.

43 Albright, a.g.e., s. 103.

44 Slonimsky, a.g.e., s. 135.

Satie gibi modern zamanın seslerini müziğine aktaran bu Amerikalı besteci Avrupa'nın avangard ortamına dahil olmuş bir isimdir. Fernand Legér'in (1881-1955) yönettiği, Man Ray'ın (1890-1976) de sinematografik katkılarıyla oluşan *Mekanik Bale (Ballet Mécanique)*, 1924 için yazdığı müzikte sekiz piyano, iki elektrikli zil ve uçak pervaneleri kullanmıştır.⁴⁵ Besteci, *Faust III* operası için Aragon ve Breton ile çalışmaya başlasa da iki şair arasındaki anlaşmazlıktan dolayı bu proje tamamlanamamıştır.⁴⁶

Antheil'in, 1935 yılında Max Ernst'in grafik romanı *100 Başsız Kadın (La Femme 100 Têtes)* 1929 için yazdığı eseri ise Sürrealizm etkisini sahne müziklerin dışına çıkartan bir örnektir. Ernst'in 19. yüzyıl gravürlerini kullanarak yarattığı bu eser, 9 bölümden oluşan bir kolaj romandır. Kitaptaki her görsel, can alıcı ve tuhaf bir resim altı yazısıyla birlikte sunulmuştur (F.4). Antheil, bu kitaptan yola çıkarak 45 prelütten oluşan bir müzik dizisi bestelemiştir. Metinler gibi bir solukta dinlenen bu kısa parçalar dinleyiciyi kendi düş gücüyle baş başa bırakmaktadır.



F. 4: Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, 25.1 × 19.2 cm, kolaj kitap (Paris: Éditions du Carrefour), 1929.

(Moma: erişim 12.01.2020 <https://www.moma.org/collection/works/229544>)

45 Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında, sanatçıların bir araya getiren projeler oldukça yaygındır. Bu dönemde sahne tasarımında çalışmayan sanatçı neredeyse yok gibidir. Satie'nin son dönem işlerinden biri olan, *Relâche* balesi (1924) bunlardan biridir. Bestecinin Picabia ile birlikte çalıştığı bu balede, Marcel Duchamp ve Man Ray'ın katkıları olmuştur, bölüm aralarında ise René Clair'in avangard filmi *Entr'acte* gösterilmiştir.

46 LeBaron, a.g.e., s.31.

Ancak, Antheil de dahil olmak üzere yukarıdaki bestecilerin hiç biri, müziğinde barındırdığı sürrealist unsurlara rağmen sürrealist hareketin resmi bir üyesi olmamıştır. Bu noktada André Souris, şair ve besteci kimliği ile Belçikalı sürrealist çevrenin resmi bir üyesi olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. 1925’den, ihraç edildiği 1936 yılına kadar sürrealist grupta kalan bestecinin müziği Stravinsky ve Satie etkisinde biçim almıştır. 1929 yılında Nougé ve Magritte ile beraber düzenledikleri etkinlikteki konser programına, kendi müziğinin yanı sıra Arnold Schoenberg, Paul Hindemith (1895-1963), Darius Milhaud, Igor Stravinsky ve Arthur Honegger’in eserlerini dahil etmiştir. Bu etkinlikte, Magritte’in yirmiye yakın resmi sergilenmiş ve Nougé ise *Müzik Tehlikelidir* başlıklı konferansı gerçekleştirmiştir. Sürrealist ideallere bağlılığının yanı sıra gestalt teorileri, varoluşçuluk, yapısalcılık ve göstergebilimle de yakından ilgilenen Souris, 1945’den sonra dizisel müziğe yönelmiş; Pierre Boulez (1925-2016) ve Henri Pousseur (1929-2009) gibi genç kuşak müzisyenlerin örnek aldığı bir besteci olmuştur.⁴⁷

Souris, her ne kadar sürrealist bir geçmişe sahip bir besteci olarak dizisel müzik uygulamalarına yönelmiş olsa da 1950’lere uzanan süreçte, dizisel müziğin gelişimi ile Sürrealizmin ilişkisi üzerine çok az şey söylenmiştir. Oysa ki bu müziğin çıkış noktası olan Schoenberg’in 12 ton tekniği, müzikte devrim niteliğinde bir yenilik olarak, Sürrealizme hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Slonimksy, 12 ton müziğinin melodik olarak sürrealist bir etki yarattığını düşünse de Schoenberg okulunu tarihsel perspektifte dışavurumculuğa daha yakın görmektedir.⁴⁸ Nitekim LeBaron’a göre de dizisel müzikteki ilk denemeler sürrealist estetikten çok uzaktır.⁴⁹ Bu uzaklığın temel nedeni, yaratım sürecinde birbirlerinin tam karşısı olan yaklaşımları benimsemiş olmalarıdır. Biri düşüncenin bütünüyle serbest bırakılmasından (otomatizm), diğeri ise kontrolü elinde tutmaktan (önceden belirleme) yanadır.

Raslamsallığa Giden Yolda Dizisel Müzik ve Sürrealizm

12 Ton tekniği, Schoenberg’in yüzyıl başında atonal müzikte başladığı yolculukta geldiği yerdir. Besteci, yüzyıllar boyu armonik değerler içine sıkışmış ses alanının açılmasına imkan sağlayacak bir çıkış yolu olarak gördüğü bu tekniği, 1922 yılında duyurmuştur. Kısaca bu yazı, kromatik gamdaki 12 yarım sesin, bestecinin seçimine göre belirlenen bir düzende, her biri sadece bir kez kullanılacak biçimde dizilmesiyle oluşmaktadır. Müzikteki melodi, belirli kurallar gözetilerek çeşitlenen bu dizilerle yaratılmaktadır.⁵⁰

47 Edward Campbell, **Boulez, Music and Philosophy** (Music in the Twentieth Century), Cambridge University Press, 2010, s. 26.

48 Slonimsky, **a.g.e.**, 139.

49 LeBaron, **a.g.e.**, 31.

50 12 sesin her biri, bağımsız olarak bir değere sahiptir. Bu eşitlikçi ilke sesler arasındaki hiyerarşiyi de ortadan kaldırmıştır. 12 ses bir kez duyulduktan sonra başka bir dizilimle tekrarlanır. Tekrarlanan dizinin bir diğeriyle aynı olmaması ön koşuldur. Bunun için de ses dizisi, sondan başa ya da tersine bir sistemle yeniden düzenlenir. Aralıkların kimi zaman yukarıdan aşağıya, kimi zaman da aşağıdan yukarıya çevrilmesiyle de başka yeni düzenler yaratılmış olur. Düzeni sağlamak için ise yoğun olarak matematikten, matematiğin permutasyon ve matris sisteminden yararlanılmaktadır.

Dizilerin farklı türevleriyle bir araya gelmesiyle oluşan bu müzik, Schonberg'in öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern'in çalışmaları ile olgunluğa erişmiştir. Devrim niteliğinde bir çıkış olarak değerlendirilse de bu müziğin bestecileri geldikleri noktayı, tarihsel gelişmelerin bir sonucu olarak görmektedir. Örneğin; bu tekniği titizlikle uygulayan Webern'e göre diziler "kanun" gibidir. Besteci, Yunanca "nomos" kelimesinin hem kanun hem de melodi anlamına geldiğini hatırlatarak, tıpkı her buz kristallerine farklı biçimler veren doğa yasası gibi sesin kromatik evreninin düzenlenmesi için de en ideal yolun dizi kurallarını uygulamak olduğunu belirtmektedir.⁵¹

Ancak müziğe biçim veren ve bestelenme sürecinde titizlikle hesaplanan bu diziler, dinlemede fark edilmemektedir. Öte yandan armonik değerlerin dışına çıkan müziğin akış yönünün öngörülememesi de dinlenme sürecini zorlaştırmaktadır. Slonimsky bu durumun, sürreal bir etki yarattığını düşünmektedir. Doğrusu, dinleyicinin aşına olduğu müzik dünyasına ait sesler, hiç olmadık biçimde yeniden sunulmaktadır. Müziğin kabul gören mantıksal dili, yine onun öğeleri ve imkanlarıyla bozulmakta ve bu bozulma bir anlamda, kabul görmüş müzikal gerçeklik içinde yeni bir gerçeklik olgusu yaratmaktadır.

Sürrealizm ile dizisel müziğin arasındaki benzerlik, her ikisinin de çıkış noktası olarak belirlediği temel ilkelerin bir süre sonra yetersiz kalmasıyla ortaya çıkmaktadır. Breton'un otomatizmi aşırı kontrolsüzlükten, Schoenberg'in tekniği ise tekdüze kalmış bir kontrolden dolayı tıkanma noktasına gelmiştir. Dali ve Ernst gibi sürrealist sanatçılar bu tıkanıklığa kendi geliştirdikleri yeni uygulamalarla çözüm üretmiş; sanatsal eylemi pasiften aktif olana, systemsizden sistemli olana yöneltmişlerdir. Dizisel müzikteki aşırı kontrolün geldiği tıkanma noktasına çözüm önerisi ise Pierre Boulez'den gelecektir.

Boulez, mistik ve dinsel temaları müziği ile birleştiren ve elektro-akustik gelişmeleri yakından takip eden Olivier Messiaen'in (1908-1992) öğrencisidir. Kendinden önceki kuşaktan takip ettiği diğer isimler arasında Schoenberg, Webern, Stravinsky, Debussy (1862-1918), Souris ve Varèse (1883-1965) yer almaktadır. Çağdaşları arasında ise John Cage ve Karlheinz Stockhausen ile yakın ilişkide olmuştur. Bestecinin felsefe, edebiyat ve görsel sanatlarla duyduğu ilgi ses dünyasını beslemiştir. Erken döneminde Réne Char ve Antonin Artaud gibi sürrealist grubun üyesi olan sanatçılara yakın duran Boulez, müzik hakkındaki düşüncelerini de yine bu sanatçıların görüşleri ışığında biçimlendirmiştir. 1948 tarihli *Proposals* başlıklı yazısında Artaud'un fikirlerinden hareketle müziği, 'kolektif bir histeri hali' olarak tanımlamıştır. Darmstadt yaz okulunda verdiği derslerde Breton ve Aragon'un metinlerinden yararlanan⁵² Boulez, 1951 yılında Schoenberg'in ölümünden kısa bir süre sonra yayınladığı *Schoenberg Öldü (Schoenberg is Dead)* yazısıyla da sürrealist hareketin tartışma yaratan ve devrimci yaklaşımına yaraşır bir sansasyona imza atmıştır.

Boulez, Schoenberg'i dizisel yöntemde daha ileri gitmediği için eleştirmektedir. Ona göre bu yöntem sadece biçimsel bir müdahale olarak kalmıştır.⁵³ Besteci, dizilerin sadece ses

51 M.J Grant, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe* (Music in the Twentieth Century), Cambridge University Press, 2005, s. 90.

52 Campbell, Edward, *a.g.e.*, s. 31.

53 Pierre Boulez, "Schoenberg is Dead", *Notes of an apprenticeship*, New York, A.A. Knopf, 1968, ss.268-275.

yüksekliği değil ritim, ses gürlüğü ve ses rengi gibi diğer müzikal öğeler için de kullanılmaya başladığında biçimsellikten çıkarıp birleştirici bir söyleme dönüştürebileceğini düşünmektedir.⁵⁴ Ancak tekniğin tüm öğeleri kapsayacak biçimde birleştirici bir role sahip olması, aynı zamanda müziğe kuru ve tekdüze bir kişilik kazandırmaktadır. Boulez bu noktada, besteleme sürecine otomatizmi dahil ederek yeni bir özgürlük alanı açmaya çalışmıştır. 1951-52 tarihli *Structures* eseri üzerine çalışırken otomatizmi nasıl tecrübe ettiğini şu sözlerle anlatır:

“İlk parça, tek bir gecede çok hızlı bir şekilde yazıldı, çünkü verilen bir ses malzemesinin potansiyeli ile otomatizmin bir müzikal ilişkide ne kadar uzağa gideceğini keşfetmek istedim. Benim müdahalelerim yalnızca çok basit biçimlendirmelerde, örneğin yoğunluklar konusunda kendini gösteriyor. Bu amaçla, Messiaen’in *Mode De Valeurs et d’intensités*’inden ses malzemesi ödünç aldım. Böylece mümkün olduğu kadar ileri gidebileceğim ve kendim yaratmadığım bir malzemeye sahip oldum. Tüm transpozisyonları, her yöne hareket eden mekanik bir nesne gibi yazdım ve kendi rolümü ses aralıklarının seçimi ile sınırladım - fakat böyle bile tam olarak farklılaşamadı.”⁵⁵

Boulez otomatizm ile elde edemediği sonucu, Cage’ın ‘şans müziği’ni kendine göre uyarlayarak gerçekleştirecektir.⁵⁶ Şans operasyonlarının (chance operations) temelinde yatan düşünce, bestecinin bilinçli yaratıcı gücünü terk etmesini sağlamaktır. Bu teknikle yazılan müziklerde notalara karar vermek için zar atmak, yazı tura atmak gibi şans ile belirlenen yöntemler kullanılmaktadır. Bir bakıma, Breton’un otomatizmindeki gibi besteciye sınırsız bir özgürlük alanı açılmaktadır. Ancak Boulez kontrollü bir özgürlükten yanadır. Fazla esnetilmiş düzenlemelerde müzikal fikrin kaybolacağını düşünmektedir.

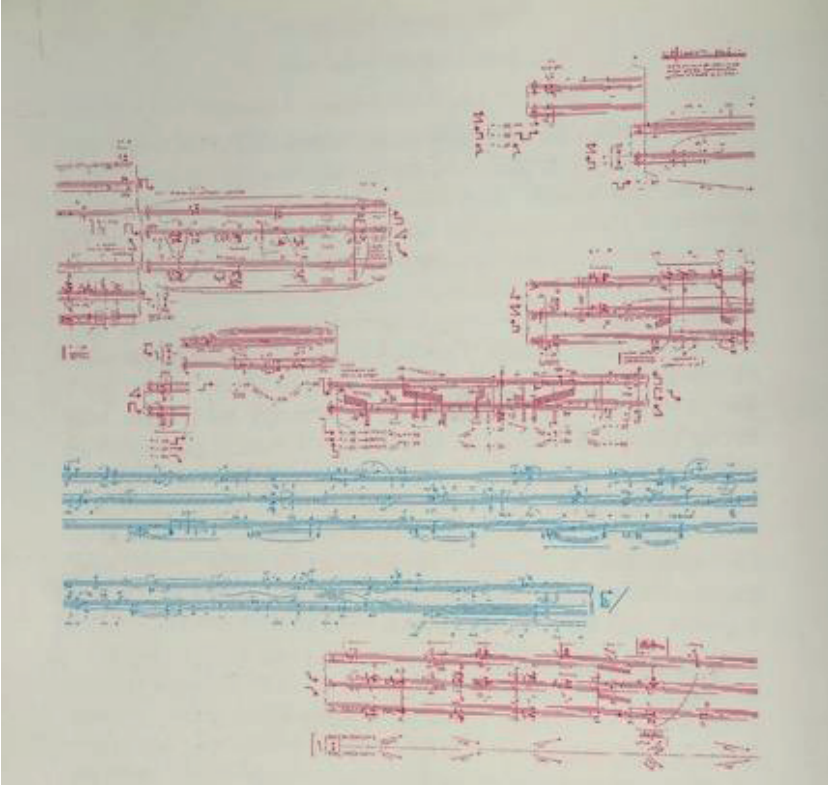
Cage ve Boulez arasındaki fark, müzikteki açıklık fikrine iki farklı yoldan ulaşılmasını sağlamıştır. İlkinde (Cage’in şans operasyonları) besteci, kontrolünü kendi belirlediği yöntemlerle bırakır ve böylece eserin yazılma anına tam bir esneklik getirir. İkincisinde (raslamsal) ise açıklık düşüncesi eserin icrası sırasında gerçekleşir. Buna göre besteci herhangi bir yöntem ile bestelediği eserinde, icracının kendi tercihini kullanabileceği alanlar yaratmaktadır (F.5). Boulez 1951 tarihinde Cage’e yazdığı mektubunda otomatizmin olgusunu bu şekilde yönlendirmenin mümkün olduğuna inandığını belirtmektedir.⁵⁷ Böylece bestecinin, eserin bütünü üzerindeki hakimiyetini kırılmakta; müzik ise icracı, besteci ve dinleyici arasında, her çalışmada farklı olasılıklar barındıracak biçimde yeniden tanımlanmaktadır.

54 Aaron Copland, **Yeni Müzik (1900-1960)**, çev: Ali Cenk Gedik, Yazılıma Yayınevi, 2015, s. 163.

55 Peter F Stacey, **Boulez and Modern Concept**, University of Nebraska Press, 1987, 23-24).

56 1940’larda hazırlanmış piyano gibi düzeneklerle çalgıların ses üretimi değiştirebileceğini keşfeden John Cage, daha sonra ortaya koyduğu şans operasyonları ile raslamsal müziğin çıkış noktasını belirleyen kişi olarak kabul edilmektedir (Copland, Aaron, **a.g.e.**, s. 166).

57 Pierre Boulez, **The Boulez-Cage Correspondence**, (ed.) Jean-Jaque Nattiez (ed.) Robert Samuels, Cambridge University Press, 1995. s.112.



F. 5: Pierre Boulez, Troisième sonate pour piano – formant 3 - Miroir, 1957.
(Jean Yves Bosseur, Sound And The Visual Arts: Intersections Between Music and Plastic Arts Today, Dis Voir, 1993, resim no:18, s.78)

Değerlendirme ve Sonuç

Zaman içinde tekdüze ve aşırı kontrollü bir pratiğin içine sıkışmış olan dizisel müziğin, çıkış noktasını otomatizm gibi sürrealist yöntemlerde araması ve bu deneyimlerin raslamsal müzik ve onu bir adım öteye taşıyan grafik notasyon uygulamaları için uygun bir zemin hazırlamış olması, Sürrealizm müzik ilişkisine yeni bir bakış kazandırmaktadır. Buna paralel olarak sürrealist sanatçıların da kontrollü bir serbestliği kendi sanatlarında uyguladığı görülmektedir. Dali, yıllar içinde geliştirdiği paranoyak kritik yöntemin son haline biçim verdiği *Ustaltığın Sihirli 50 Sırrı* (*50 Magic Secrets of Craftmanship*, 1948) ve birkaç yıl sonra yazdığı *Mistik Manifesto*'da (*Mystical Manifesto*, 1951) sanatını mistisizm yanında matematiksel hesaplamalar ve altın oran gibi klasik sanatların teknik becerilerine temellendirdiğini ilan etmiştir. Dali'ye göre, kompozisyonun yapısal kurgusunda önceden belirlenen yönlendirmeler sanatçıyı resmin ötesine taşıyan bir pusula, zihni serbest bırakmaya yarayan bir rehber görevi görmektedir (F.6-7).⁵⁸

58 Salvador Dali, "Mystical Manifesto" *Collected Writings of Salvador Dali*, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s. 363.



F. 6: Salvador Dalí, Leda Atomica için taslak çizim (Boceto para Leda Atomica), 1947. (Salvador Dalí Catalogo Mostra Palazzo Dei Diamond Ferrara 1984, s.278)



F. 7: Salvador Dalí, Leda Atomica, tuval üzeri yağlıboya, 61 cm x 46 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres 1949. (Fundació Gala-Salvador Dalí: erişim: 12.05.2015) <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/642/leda-atomica?paraulaClau=Leda+Atomica>)

Sonuçta Breton'un müzik üzerine yazdığı ilk ve son metin olan *Sukût Altındır*'da sözünü ettiği, ancak her iki sanatın prensiplerinin yenilenmesiyle gerçekleşecek bir yakınlığın, dizisel müzik ve sürrealist uygulamalar özelinde gerçekleştiği düşünülebilir. Nitekim, tıpkı sürrealist düşüncenin yayılması gibi, 1950'lerde tüm dünyaya dalga halinde yayılan dizisel müziğin etkisinden kaçmak mümkün değildir. Buradan hareketle konuya derinlik kazandıracak bir örnek olarak çağdaş Türk bestecisi İlhan Usmanbaş'ın (d.1921) 1952-1955 yılları arasında bestelediği *Dalı'den Üç Resim* eseri dikkat çekicidir.

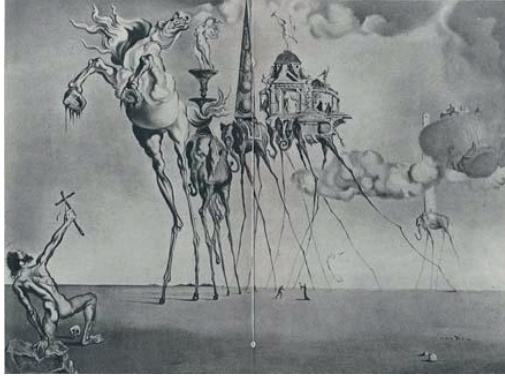
Usmanbaş bu eseri kısa süre denediği 12 ton tekniğinden sonra Boulez'in etkisi ile dizisel müziğe yöneldiği bir dönemde yazılmıştır. Eser aynı zamanda bestecinin geleneksel notalama kalıplarının dışına çıkarak ileride yöneleceği raslamsal müziğin de ip uçlarını vermektedir.⁵⁹

59 *Dalı'den Üç Resim*, gerek besteleme tekniği gerekse de Salvador Dalí'nin resimleriyle kurduğu ilişki dolayısıyla özgün değere sahip bir eserdir. Ancak esere ait yalnızca el yazması notası ile 1979 yılına ait bir radyo kaydı bulunması, *Dalı'den Üç Resim*'in geniş kitlelere ulaşmasını ve onun hakkında yapılacak çalışmaları kısıtlamaktadır. İTÜ Bilimsel Araştırma Projeleri desteğiyle gerçekleşen 'Sanat Tarihi, Müzik ve Dijital Medya' projesi kapsamında öncelikli olarak esere konu olan Dalí'nin üç resimden bugüne kadar tespit edilmemiş olan ikisi, *Uyumlu Parçalanmış Melek* (*Angel Explodante Armonicamente*, 1951) ve *Kentaur* (*El Centauro*, 1951) tespit edilmiş; oluşturulan bir

Nitekim, bir söyleşisinde dizisel müziği, rastlamsallığa giden yolda onun kaçınılmaz bir diyalektiği olarak gördüğünü dile getirmiştir:

“Rastlantıyı köktenleştirme düşüncesi çok eskiden beri vardı (eski Çin’deki ünlü I-Ching tablaturaları gibi), ama yüzyılımızın başında Gerçeküstücülerle, önce edebiyatta ortaya çıkan, daha sonra Amerika’da resim ve müzikte, özellikle müzikte, kesin tasarım yöntemlerinin (tüm dizisellik gibi) en uç noktaya geldiği bir dönemde, onunla birlikte çıktı ortaya, kaçınılmaz bir diyalektik olarak.”⁶⁰

Usmanbaş *Dali’den Üç Resim’in* dizisel örgütlenmesini, Dali’nin son dönem çalışmalarından seçtiği üç resmin plastik kuruluşu üzerinden gerçekleştirmiştir (F.8, F.9.F.10). Resimlerde yer alan figürleri ayrı ayrı ele almak yerine bütünde sundukları biçimsel yapıyla, resmin ana iskeletini oluşturan çizgisel unsurlarla ilgilenmiştir. Kütlesel iniş çıkışlar, gerilim ve dinginlik, bütünlük ve dağılma gibi eş zamanlı karşıtlıkları müziğine aktaran besteci; keman, viyola, viyolonsel ve kontrbasta oluşan 22 yaylı orkestrayı da 22 tuşluk bir piyano gibi bir bütün olarak düşünmüştür.⁶¹ Besteci bu bütünlüğü, ölçü çizgilerini kaldırdığı ve vuruşların nota değeri olarak partiyon dışına taşındığı kağıt üzerinde de vermeye çalışmıştır.



F. 8: Salvador Dalí, *Las Tentaciones de San Antonio* (Aziz Antonio’nun Sınanması), 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 89.7 x 119.5 cm, Brussels, Belgium.
(Raphael Santos Torroella, Salvador Dalí, Afrodísio Aguado, S.A Madrid, 1951, resim no: 9)

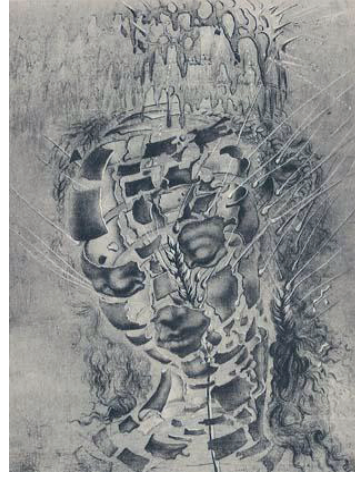
orkestra ile eserin stüdyo kaydı alınmış; ve son olarak Usmanbaş’ın müziğinin Dali’nin resimleriyle ilişkisinin incelendiği bir görsel-ışitsel konser etkinliği düzenlenmiştir. Proje sonunda elde edilen tüm kayıtlar için bkz. <http://daliden3resim.itu.edu.tr/>

60 Evin İlyasoğlu, “İlhan Usmanbaş ile Söyleşi”, *Soyut Edebiyat Dergisi*, No:102, 1977, ss. 52-62.

61 Evin İlyasoğlu, *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, YKY, 2001, s.106.



F. 9: Salvador Dalí, El Centauro (Kentauro), 1951, Çini mürekkebi ve kalem, 77,5x54,4 cm. (Raphael Santos Torroella, Salvador Dalí, Afrodisio Aguado, S.A, Madrid, 1951, resim no: 10)



F. 10: Salvador Dalí, Angel Explotando Armonicamente (Uyumlu Parçalanın Melek), 1951, pano üzerinde yağlı boya, guaj ve kalem, 24.2 x 19 cm, Özel Koleksiyon. (Raphael Santos Torroella, Salvador Dalí, Afrodisio Aguado, S.A, Madrid, 1951, resim no: 27)

Ölçü rakamı ve ölçü çizgisi, müziği zamansal organizasyonunu yaratan temel öğelerdir. *Dalı'den Üç Resim*'de Usmanbaş, bu hiyerarşik yapıdan kurtarmak için ölçü çizgilerini kaldırmış ve ölçü rakamlarını da portenin dışına taşıyarak notasal değerler olarak göstermiştir (F.11). Bu yaklaşımı kendi deyimiyle “zamansal [müzikal] ve uzamsal [resimsel] olanın kuruluş mantığının nerelerde çakıştığını, nerelerde birinden öbürüne geçebileceğini araştırma” çabası olarak tanımlamaktadır.⁶² Usmanbaş böylece, Nougé'un müziği görme eylemi ve yaşadığımız tecrübelerle tanımladığımız form ve hareketle ilişkilendirdiği bir anlayışa yakın bir duruş sergilemektedir. Öte yandan besteci müzikal zamanın akışını, parçalara bölünmüş olarak değil, bir anda idrak edilen ve ‘gerçek’ uzunluk duygusunu yaratacak biçimde ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.⁶³

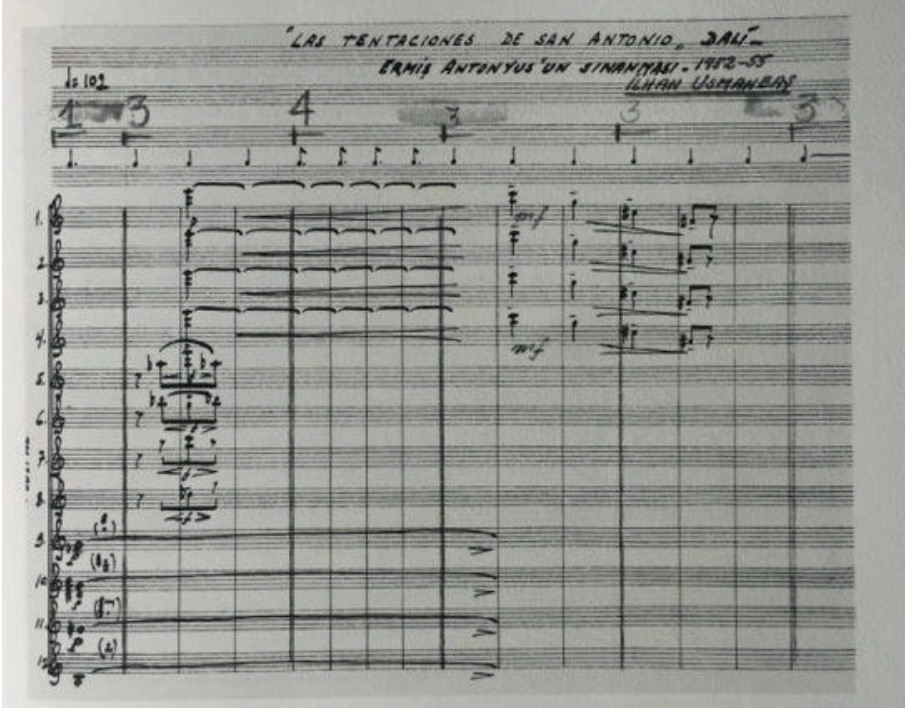
Usmanbaş, sınırlı tanımlamaların müziği eksik bırakacağını düşünen bir bestecidir. Nougé gibi müziği hem elle tutulur somut bir dünyada hem de bir deneyim olarak algısal dünyaya ait olarak görmektedir. Müzik Usmanbaş'a göre; bir yanda sayfa üzerinde, belirli bir sisteme dayandırılarak oluşturulan notalaşmış ya da grafikleşmiş bir görüntü olarak vardır; diğer tarafta ise müzik, bu olayı yaşayan kişinin (bestecinin, icracının, dinleyicinin) tecrübesi ve algısıyla işlev kazanmaktadır.⁶⁴

62 İlhan Usmanbaş, **Müzik Dilinin Mantığı**, Felsefe ve Sanat Sempozyumu (ed.) Ömer Naci Soykan, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990, s149-154.

63 Evin İlyasoğlu, 2001, (a.g.e) s.106.

64 İlhan Usmanbaş, 1990, (a.g.e).

Dizisel müzikten raslamsal uygulamalara doğru çözülmeyi yaşamış bir besteci olan Usmanbaş, sürrealist düşüncenin 1950 sonrasında müzikteki yansıması olarak değerlendirilen caz müziği ve müzikteki post-modern uygulamaların öncesinde bir örnek sunmaktadır. Dahası “Dali’den Üç Resim” yalnızca iki farklı sanatsal pratiği birbirine yakınlılaştırmakla kalmayıp, iki sanatçının 1950’lerin başındaki arayışlarına ışık tutarak, yaşadıkları değişimin ve deneyimin benzer yönlerini keşfetmemize, dahası dizisel müzik ile Dali’nin resimlerinde uyguladığı sistemli yaklaşım arasındaki olası ilişkiyi görmemize de olanak sağlamaktadır.



F. 11: Dali’den Üç Resim, 1. Bölüm (giriş). Partisyondaki ölçü çizgilerinin ve rakamların icranın kolaylığı için sonradan orkestra şefi tarafından eklendiği düşünülmektedir. (Turgut Pöğün, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, (ed.) Aykut Köksal, (ed.) Mehmet Nemutlu, (ed.) Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Pan Yayıncılık, 2015, p.191).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Albright, Daniel (Ed.), *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, University of Chicago Press, 2004.
- Artun, Ali (Ed.), **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, 2010.
- Artun, Ali, Nur Altınyıldız (Ed.), **Sürrealizm / Mimarlık**, İletişim Yayınları, 2014.
- Breton, André, “Silence is Golden”, **What is Surrealism? Selected Writings**, (Ed.) Franklin Rosemont, Pathfinder Press, 2006, s.348-353.
- Breton, André, **Sürrealist Manifestolar**, Altıkkırkbeş Yayın, 2009.
- Campbell, Edward, **Boulez, Music and Philosophy (Music in the Twentieth Century)**, Cambridge University Press, 2010.
- Chenieux-Gendron, Jacqueline, **Surrealism**, (çev.) Vivian Folkenflik, Columbia University Press, 1990.
- Copland, Aaron, **Yeni Müzik (1900-1960)**, (çev.) Ali Cenk Gedik, Yazılıma Yayınevi, 2015.
- Dali, Salvador, “Art Film, Antiartistic Film” (1927), **Collected Writings of Salvador Dali**, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s.53-57.
- Dali, Salvador, “The Object as Revealed in Surrealist Experiment” (This Quarter, Paris, 5[1], September 1932), **Collected Writings of Salvador Dali**, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s. 234-244.
- Dali, Salvador, “The Sanitary Goat”, **Collected Writings of Salvador Dali**, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s. 226-231.
- Dali, Salvador, “The Short Critical History of Cinema” (Abrégé d’une Historie Critique du Cinéma, 1932) **Collected Writings of Salvador Dali**, (Ed.) Haim Finkelstein, Cambridge University Press, 1998, s.137-141.
- Finkelstein, Haim (Ed.), **Collected Writings of Salvador Dali**, Cambridge University Press, 1998.
- Garon, Paul, **Blues and the Poetic Spirit**, City Lights Publishers, 1996.
- Grant, Morag Josephine, **Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post War Europe (Music in the Twentieth Century)**, Cambridge University Press, 2005.
- İlyasoğlu, Evin, “İlhan Usmanbaş ile Söyleşi”, **Soyut Edebiyat Dergisi**, 1977.
- Jenny, Laurent, Thomas Trezise, “From Breton to Dali: Adventures of Automatism”, **October**, Vol. 51, MIT Press, 1989.
- Kramer, Jonathan D., **Postmodern Music Postmodern Listening**, (Ed.) Robert Carl, Bloomsbury Academic, 2016.
- LeBaron, Anne, “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”, **Postmodern Music / Postmodern Thought**, (Ed.) Judy Lochhead, Joseph Auner, Routledge (Studies in Contemporary Music Andculture), 2002.

Mimaroglu, İlhan, **Elektronik Müzik**, Pan Yayınları, 1991.

Nougé, Paul, "Music is Dangerous", trans: Felix Giovanelli, **View Magazine: Surrealism in Belgium**, vol. VII, No:2, December 1946.

Pöğün Turgut, İlhan Usmanbaş'ın Müziğinde Görece Notalama, **Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı**, (Ed.) Aykut Köksal, (Ed.) Mehmet Nemetlu, (Ed.) Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Pan Yayıncılık, 2015, s.188-204.

Schaeffer, Pierre, **In Search of A Concrete Music**, University of California Press, 2012.

Slonimsky, Nicolas, "Surrealism and Music", **Writings on Music: Music of the Modern Era**, (Ed.) Electra Slonimsky Yourke, Routledge, 2005.

Stacey, Peter F., **Boulez and Modern Concept**, University of Nebraska Press, 1987.

Szekely, Michael, "Jazz Naked Fire Gesture: Improvisation as Surrealism", **Papers of Surrealism**, Issue:9, Summer 2011.

Usmanbaş, İlhan, **Müzik Dilinin Mantığı**, Felsefe ve Sanat Sempozyumu, (Ed.) Ömer Naci Soykan, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.149-154.



Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler

Compositions and Golden Triangles in the Ottoman Wooden Door and Window Leaves

Mustafa Bulut¹ 



öz

Ahşap malzeme gerek dayanıklılığı gerekse işlemeye elverişli olması nedeniyle mimari yapılarda yaygın olarak kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı döneminden de çok sayıda kapı ve pencere kanadı, minber ve vaaz kürsüsü günümüze ulaşmıştır. Osmanlılarda klasik dönemden itibaren minberlerde mermer malzeme kullanımı görülse de kapı ve pencere kanatlarında her zaman ahşap malzeme tercih edilmiştir. Anadolu Selçukluların Konya Beyhekim Mescidi (13. yüzyıl son çeyreği) kapı kanatlarında ve bazı yapılardaki taş süslemelerde görülen beşgen-ongen kompozisyonun Beylikler döneminde kullanımı yaygınlaşmış, Osmanlı klasik döneminde ise kullanımı ahşap parçaların şekillerinin zenginleşmesiyle standart hale gelmiş ve kanatların çok büyük çoğunluğunda bu kompozisyon tercih edilmiştir. Araştırmada Osmanlı dönemi kapı ve pencere kanatlarının orta panolarında beşgen-ongen kompozisyonların tercih ediliş sebebi ve kökeni Anadolu Selçuklu dönemine kadar uzanan gelişim çizgisi üzerinde durulmuştur. Benzer şekilde bu kompozisyonların, kanatların alt panolarında ve bazı vaaz kürsülerinde de kullanımı incelenmiştir. Kapı ve pencere kanatlarında bu kompozisyonların büyük oranda 72° ekseninde düzenlenmiş bir dikdörtgen içerisinde verildiği, vaaz kürsülerinde de 36° eksendeki dikdörtgenlerin tercih edildiği görülmüştür. Bu iki açıya sahip üçgenler altın üçgen olarak ifade edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Ahşap, Kapı kanadı, Pencere kanadı, Geometrik süsleme, Altın üçgenler

ABSTRACT

Wood materials have been used widely in architectural structures due to both durability and its convenience in processing. Many door and window leaves, minbar and preaching platforms from the Anatolian Seljuk and Ottoman periods have reached the present day. Although the use of marble material in the minbar was observed in the Ottomans since the classical period, wood materials have always been preferred in the leaves of the doors and windows. The use of pentagonal-decagonal composition; which is seen in the leaves of the doors of the Anatolian Seljuks Konya Beyhekim Mosque (The last quarter of the 13th century) and in stone decorations of some structures, became widespread in the

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Mustafa Bulut (Dr.),
İstanbul, Türkiye
E-posta: blt8@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-1891-5220

Başvuru/Submitted: 06.08.2019
Revizyon Talebi/Revision Requested:
08.05.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
13.05.2020
Kabul/Accepted: 14.05.2020
Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Bulut, Mustafa, "Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 45-61.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.003>



Principalities period, and using these composition became common with the enrichment of the shapes of wooden pieces in the classical period of the Ottoman Empire and in most of the leaves, this composition was preferred. In the study, we will focus on the reasons and origin of the preference of pentagonal-decagonal compositions in the middle panels of the leaves of the doors and windows of the Ottoman period and on the development line extending to the Anatolian Seljuk period. Similarly, the use of these compositions in the lower panels of the leaves and in some preaching rostra has been studied. It was observed that these compositions were given within a rectangle arranged on 72° axis on the door and window leaves, and rectangles on the 36° axis were preferred in preaching rostra. Triangles with these two angles are referred to as golden triangles.

Keywords: Wood, Door leaf, Windows leaf, Geometric ornament, Golden triangles

Osmanlı döneminde kullanılan ahşap malzeme üzerinde çok sayıda çalışma yapılmış ve bu çalışmalarda; kullanılan teknikler açıklanmış, dönemsel olarak değişen özellikler vurgulanmış ve yapılarıdaki ahşap eserlerin tanıtımları ve bazı genel değerlendirmeler yapılmıştır¹. Kapı kanatlarındaki süslemeler üzerinde de durulan bu çalışmaların bazılarında, Osmanlı klasik döneminden itibaren kapı ve pencere kanatlarında kullanılan geometrik süslemelerde çoğunlukla ongen kompozisyonların kullanıldığı tespiti yapılmıştır². Ancak bunun sebepleri üzerinde durulmamıştır. Anadolu Selçuklu döneminde örnekleri verilen, Beylikler döneminde sayıları artan beşgen-ongen kompozisyonlara sahip kapı kanatları, Osmanlı klasik döneminde ise neredeyse istisnasız olarak uygulanmıştır. Araştırmada Anadolu Selçuklu dönemi ile Osmanlı klasik dönemi aralığındaki zaman diliminde bu uygulamanın gelişimi ve nedenleri üzerinde durulacaktır³. Araştırma kapsamında üçü Anadolu Selçuklu dönemine ait toplam 67 kapı-pencere kanadı incelenmiştir.

Anadolu Selçuklular zamanından günümüze ulaşan ahşap eserler ağırlıklı olarak kapı kanatları ve minberlerdir. Kapı kanatları; geometrik, bitkisel, figürlü ve yazı süslemeleriyle dönemin özelliklerine göre yoğun olarak bezenmiştir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde oyma, kakma, tarsi ve kafes tekniklerinin öne çıktığı görülür⁴.

Anadolu Selçuklu dönemi kapılarında kullanılan geometrik kompozisyonlar beşgen-ongen, altıgen, sekizgen ve onikigen açılara sahiptir. Altıgen özellikli kompozisyonlar; Amasya Gök Medrese Camii (1266-67) ve Konya Sahip Ata Türbesi (1283) kapı kanatlarında görülmektedir. Sekizgen özellikli kompozisyonlar; Ankara Tavuslu Kapı (13. yüzyıl ilk yarısı), Akşehir Ferruh Şah Mescidi (1224), Akşehir Kızılca Mescit (13. yüzyıl ilk yarısı) ve Akşehir Seyyid Mahmut Hayrani Türbesi (13. yüzyıl üçüncü çeyreği) kapı kanatları üzerinde bulunmaktadır. Onikigen özellikli kompozisyonlar ise Kayseri Ulu Camii (1205-06), Karaman Figürlü Kapısı (13. yüzyıl başları) ve Ankara Kuyulu Camii (13. yüzyıl ilk yarısı) kapı kanatları üzerinde yer alır. Beşgen-ongen kompozisyonlara sahip kapılar; Ankara Aslanlı Kapı (13. yüzyıl başları),

- 1 Can Kerametli, “Osmanlı Devri Ağaç İşleri Tahta Oyma Sedef Bağ ve Fildişi Kakmalar”, **Türk Etnografya Dergisi**, S: IV, MEB Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara, 1961, s. 5-13; Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S: 3, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1970, s. 135-150; Yıldız Demiriz, “XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri”, **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)**, Haz: Oktay Aslanapa, MEB, Ankara, 1977, s. 61-71; Erdem Yücel, “Osmanlı Ağaç İşçiliği”, **Kültür ve Sanat**, İstanbul, 1977, s. 58-71; Ayla Ersoy, **XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği**, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1993; Rüstem Bozer, “Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği”, **VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan ve Dönemi” Sempozyumu** İstanbul, 1989, s. 327-346; Rüstem Bozer, “Ahşap Sanatı”, **Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu 2**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2006, s. 533-541.; Örcün Barışta, **Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camii ve Türbelerinde Ağaç İşleri**, AKM, Ankara, 2009.
- 2 Rüstem Bozer, **a.g.e.**, 1989, s. 330; A. Mehmet Avunduk, **Mimar Sinan’ın İstanbul’daki Camilerinde Ağaç Sanatı**, İ.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1996, s. 73; İmran Döngel, **İstanbul’daki Mimar Sinan Eseri Cami Kapılarının İncelenmesi**, G.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013, s. 42; Cevdet Söğütü, vd., “İstanbul’da Bulunan Mimar Sinan Eseri Cami Ahşap Kapı ve Pencere İç Kepenlerinin Malzeme, Boyut, Süsleme ve Yapım Tekniği Açısından İncelenmesi”, **Politeknik Dergisi**, C: 17, S: 2, Ankara, 2014, s. 52.
- 3 Bu konudaki fikirlerini benimle paylaşan Mustafa Sancak’a çok teşekkür ederim.
- 4 Rüstem Bozer, **a.g.e.**, 2006, s. 533.

Sahip Ata Camii Kapısı (1258), Konya Beyhekim Mescidi'ne (13. yüzyıl son çeyreği)⁵ ait üç kapı kanadı ve Ankara Baklacı Baba Mescidi (1297-98) kapı kanatlarıdır.

Kapı kanatlarının panolara bölünmesi uygulamasına, farklı büyüklük ve farklı sayılarda olması koşuluyla Anadolu Selçuklu döneminde de rastlanılmaktadır. Geometrik kompozisyonlar, bazı kapı kanatlarının ortalarındaki madalyonlarda düzenlenmiş, bazı kapı kanatlarının da yüzeylerinde oluşturulan farklı büyüklükteki panolara işlenmiştir.

Anadolu Selçuklu dönemi kapı kanatlarındaki geometrik bezemelerin büyük bölümü kompozisyon çoğaltılma sınırları dikkate alınarak panolara işlenmiştir. Ankara Kuyulu Camii, Amasya Gök Medrese Camii ve Ankara Baklacı Baba Mescidi kapı kanatlarında ise bu uygulamaya dikkat edilmemiştir. Ankara Kuyulu Camii kapı kanatlarının biri diğerinden biraz dar yapıldığından dar olan kanada kompozisyon tam olarak işlenememiştir. Amasya Gök Medrese Camii kapı kanatlarında kompozisyon düşeyde sınırlarından verilmişken, yatayda buna dikkat edilmemiştir. Ankara Baklacı Baba Mescidi kapı kanadındaki geometrik kompozisyonda ise panonun sol ve üst tarafı kompozisyon çoğaltılma sınırlarından verilmişken sağ ve alt tarafında bu duruma dikkat edilmemiştir⁶. Panolarındaki geometrik kompozisyonlar açısından kompozisyon çoğaltılma sınırlarına dikkat edilen hiçbir Anadolu Selçuklu kapı kanadında tek raport kullanımı uygulamasına gidilmemiştir. Mevlana Dergâhı'na ait ve muhtemelen bir parçası eksik olan pencere kanadında (F. 1) ve Konya Beyhekim Mescidi'ne ait kapı kanadında (Ç. 1) kompozisyon yarım raport olarak verilirken, Konya Beyhekim Mescidi'ne ait bir diğer kapı kanadında ise kompozisyon çeyrek raport olarak verilmiştir (F. 2). Bu üç kapı kanadı dışındaki bütün kapı kanatlarında kompozisyonlar panolara farklı raport sayılarıyla işlenmişlerdir.



F. 1: Konya İnceminare Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi'nde sergilenen Konya Mevlana Dergâhı'na ait pencere kanadı

F. 2: Konya Beyhekim Mescidi (13. yüzyıl son çeyreği) kapı kanadı

Ç. 1: Konya Beyhekim Mescidi ikinci kapı kanadı (M. Bulut)

5 Selçuklu dönemine ait kapı kanatlarının tarihleri Rüstem Bozer, **15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1992'den alınmıştır.

6 Rüstem Bozer, **a.g.e.**, 1992, s. 146'da bu durum sanatçının simetriden uzaklaşma isteğine bağlanmıştır.

Anadolu Selçuklu dönemine ait kapı kanatları üzerinde yapılan incelemede kapı kanatlarının ölçülerinin 0,54x155 ile 0,91x2,90 m. arasında değiştiği görülmektedir⁷. Bu kanatların uzun kenarlarının kısa kenarlarına oranları da 2,82 ile 3,82 arasında değişmekle birlikte ortalaması 3,17 oranına tekabül etmektedir. Osmanlı dönemine ait kapı kanatları üzerinde yapılan incelemede kapı kanatlarının ölçülerinin 0,78x2,64 ile 1,40x4,90 m. arasında değiştiği görülmektedir⁸. Bu kanatların uzun kenarlarının kısa kenarlarına oranları da 3,21 ile 3,85 arasında değişmekte, ortalaması da 3,40 oranına tekabül etmektedir. Rakamlardan da görülebileceği üzere Osmanlı döneminde Anadolu Selçuklu dönemine göre kapı kanatlarının boyutları büyümesine rağmen kapı kenarlarının birbirlerine olan oranlarındaki değişiklik oldukça sınırlı kalmıştır.

Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde de Anadolu Selçuklu döneminde olduğu gibi beşgen-ongen, altıgen, sekizgen ve onikigen kompozisyonlar tercih edilmiştir. Farklı çokgenlerle yapılan bu kanatlarda da yine birden fazla raport tercih edilmiştir. Ancak bu tasarımlardan klasik döneme kalacak olanlar, beşgen-ongen açılara sahip tek raportun işlendiği kapı kanatları olacaktır.

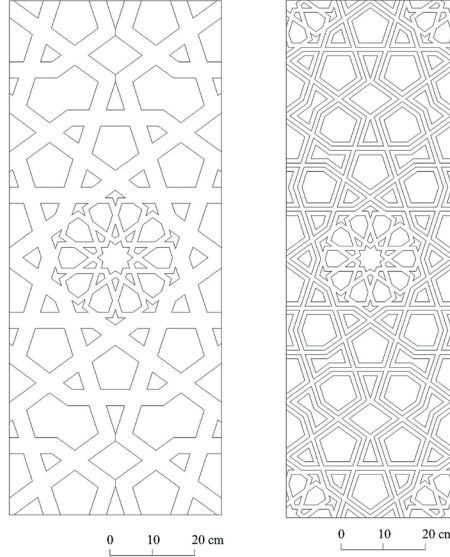
Osmanlı döneminde Bursa Yeşil Cami (1414-19) pencere kanatları (Ç. 2), merkezinde on köşeli yıldız bulunan ve tek kompozisyona sahip ilk kapı kanadıdır. Ancak köşelerde çeyrek ongen kompozisyonlar kullanılmadan kompozisyon tamamlanmıştır. Bu kapı kanadındaki çizgilerin iki yivle üç eşit parçaya bölünecek şekilde düzenlenmesi ve ortadaki ongen kompozisyonun, yivlerin ayırdığı bölümlerden biriyle oluşturulması, Selçuklu döneminde sadece Konya Beyhekim Mescidi mihrap nişinde bulunan (F. 3) ve aynı şekilde tasarlanan ongen kompozisyonu hatırlatması bakımından önemlidir. Benzer uygulamalar Osmanlı döneminde Bursa Cem Sultan Türbesi (1474-79), Fatih Tabhanesi⁹ (1463-70) kapısı ve Atik Valide Sultan Camii (1570-79) pencere kanatlarında (Ç. 3) da tekrarlanmıştır. Bu kompozisyon, merkezdeki ongen kompozisyonun yaylarla oluşturulan farklılığı dışında Bursa Muradiye Camii'nde (1425-26) de kullanılmıştır.

Osmanlı döneminde Edirne Muradiye Camii ve Amasya Beyazıt Paşa Camii kapı kanatlarında (F. 4) köşelere yakın bölümlere yarım on köşeli yıldızlar oluşturulmuş, devamında ise yarım çokgenlerle tasarım tamamlanmıştır. Bursa Yeşil Türbe kapı kanadında ise çeyrek on köşeli yıldızlar köşelere düzenlenmesine rağmen geometrik şekillerin sayısının azlığı dikkat çekmektedir. Erken tarihli olan bu yapılarındaki kanatların deneme aşaması örnekleri oldukları söylenebilir. Edirne Üç Şerefeli Cami (1443-47) avlu ve Edirne Muradiye Camii (1436) kapı kanatlarında kompozisyon çoğaltma sınırlarının dikkate alınmadığı görülmektedir. Bu durum az sayıdaki yapıda karşılaşılan bir uygulama olması nedeniyle tasarım hatası olarak kabul edilebilir. Bu yapılar dışındaki kapı kanatlarının neredeyse tamamında ise köşeleri çeyrek on köşeli yıldızlarla nihayetlenen ve merkezinde bir on köşeli yıldız bulunan kompozisyonlar çok sayıdaki geometrik şekillerle raport olarak verilmiştir.

7 Rüstem Bozer, a.g.e., 1992, s. 46-147.

8 İmran Döngel, a.g.e., 2013, s. 35; Cevdet Söğütü, a.g.e., 2014, s. 52.

9 H. Baki Kunter-A. Sami Ülgen, "Fatih Camii", *Vakıflar Dergisi*, S. 1, Ankara, 1938. Bahse konu kapı kanadı Ayla Ersoy, a.g.e., 1993, s. 45'te Fatih Karadeniz Medresesi kapı kanadı olarak geçmektedir.



Ç. 2: Bursa Yeşil Camii (1414-19) pencere kanatlarında kullanılan kompozisyon (M. Bulut)

Ç. 3: Atik Valide Sultan Camii (1570-79) pencere kanatlarında kullanılan kompozisyon (M. Bulut)

Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan bir ongen kompozisyon (F. 5) ise Osmanlı döneminde kapı ve pencere kanatlarında kullanılan ongen kompozisyonların ilham kaynağı olmuştur. Bu kompozisyon dönem yapılarından; Hunat Hatun Medresesi (1238), Sahip Ata Camii (1258), Ahlat Hüseyin Timur Türbesi (1280), Mevlana Türbesi ahşap sandukası ve İnceminare Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi'nde sergilenen Mevlana Dergâhı pencere kanadında kullanılmıştır¹⁰. Tasarımın özelliği kompozisyonun ortasında tam ve dört köşesinde çeyrek¹¹ ongen merkezi kompozisyonun olması ve kompozisyonun kısa kenarının uzun kenarına oranının yaklaşık 1/3'ün üzerinde, yani uzun bir dikdörtgen olmasıdır. Anadolu Selçuklu yapılarında kullanılan bu kompozisyon 72° ekseninde düzenlenmiş bir dikdörtgen içerisine kurulmuştur. 72 derecede düzenlenen dikdörtgenin yaklaşık 1/3 olan oranının tam rakamsal karşılığı ise 3,08 olmaktadır.

Anadolu Selçuklu yapılarında görülen kompozisyonun Osmanlı döneminde tek kompozisyon halinde ve ahşap üzerine işlendiği ilk örnek Edirne Üç Şerefeli Camii (1443-47) pencere kanatlarıdır. Bu kompozisyon daha sonra Amasya Beyazıt Camii (1486), Hürrem Sultan Türbesi (1558) ve Rüstem Paşa Camii (1561) pencere kanatlarında da kullanılmıştır.

10 Mustafa Bulut, **Selçuklu Çizgileri Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları**, İnkılab Basım Yayım, İstanbul, 2020, s. 132.

11 Metin Arık,-Mustafa Sancak, **Pentapleks Kaplamalar**, Tübitak, 2006, s. 103. Ayrıca s. 98'de Konya Karatay Medresesi ana eyvan tonozundaki beşgen-ongen kompozisyonun Osmanlı dönemi ahşap kapılarına örnek olduğu belirtilmiştir. Ancak kompozisyon 36° ekseninde tamamlanmıştır.

Bursa Yeşil Camii kapı kanadındaki kompozisyonun, köşeleri çeyrek ongen kompozisyonla nihayetlenen şekli Fatih Tabhanesi kapı kanadında tekrarlanmıştır. Bursa Cem Sultan Türbesi kapı kanadı süslemesi de benzer yönüyle dikkat çeker. Bununla birlikte bu kompozisyonlardaki geometrik şekillerin, Osmanlı klasik dönemindeki ölçüleri düşünüldüğünde hala büyük oldukları fark edilmektedir.



F. 3: Konya Beyhekim Mescidi Mihrap nişi çini süslemesi
(Rüçhan Arık-Oluş Arık, 2007, s. 139)



F. 4: Amasya Beyazıt Paşa Camii kapı kanadı



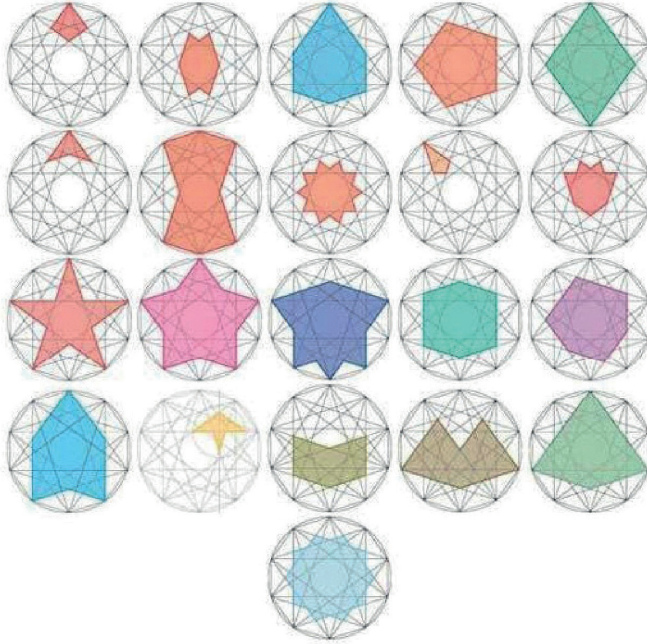
F. 5: Hunat Hatun Medresesi taçkapı bordürü

Osmanlı klasik dönemindeki kapı ve pencere kanatları orta pano süslemelerinin; merkezde on köşeli yıldız, köşelerde bu kompozisyonun çeyreği ve arada kalan bölümlerin ongen sistemi içerisinde elde edilen çok sayıdaki geometrik şekille bezenmesi şeklinde bir tasarımı bulunmaktadır (Ç. 4). Bu tasarımla birlikte geometrik şekillerin küçülmesi ve sayısının artması şeklindeki uygulama ilk olarak Tokat Hatuniye Camii (1484) kapı kanatlarındaki kompozisyonlarda görülmektedir. Bursa Yeşil Cami kapı kanadında 93 olan geometrik şekillerin sayısı Tokat Hatuniye Camii kapı kanatlarında 239'a yükselmiştir. Bu sayı Edirne Selimiye Camii (1575) kapı kanatlarında 800 civarındayken, Süleymaniye Camii (1557) kapı kanadında (Ç. 5) 1000'in üzerindedir.

Osmanlı dönemi kapı kanatlarındaki beşgen-ongen kompozisyonların büyük bir kısmı beşgenler üzerinden hareket edilerek oluşturulmuştur. Bununla birlikte diğer geometrik şekillerin de rahatlıkla ongen sistemi içerisinde çıkarılabileceği görülmektedir (Ç. 4).

Araştırmada, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait yapılarındaki 67 kapı ve pencere kanadı incelenmiştir. Bu kanatlardan kitabeli olanların yanında kitabesi olmayan, restorasyona tabi tutulan ve daha geç tarihlerde tamamı yeniden yapılan kanatların olduğu görülebilir.

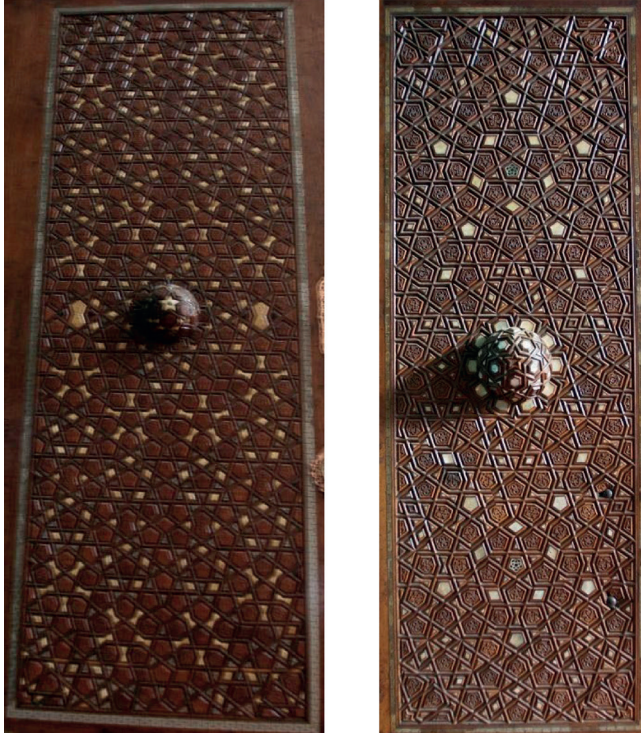
Kanatlarda kullanılan beşgen-ongen kompozisyonların kullanım amacının araştırılması sebebiyle kanatların özgün olup olmamasının araştırmanın sonucuna bir etkisi bulunmamaktadır. Klasik döneme ait bir yapıda daha geç tarihli bir kanadın klasik dönemdeki haliyle kullanımının tercih edilmesi aynı sonuca hizmet ettiğinden kapıların özgünlüğü konusunda ayrıca durulmamıştır. Bununla birlikte günümüzde yapılan bazı camilerin kapı kanatlarında da beşgen-ongen kompozisyonların tercih edildiği görülebilmektedir.



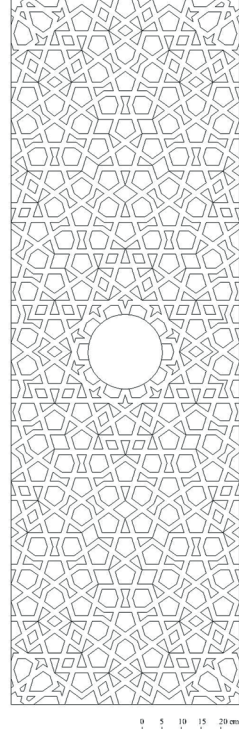
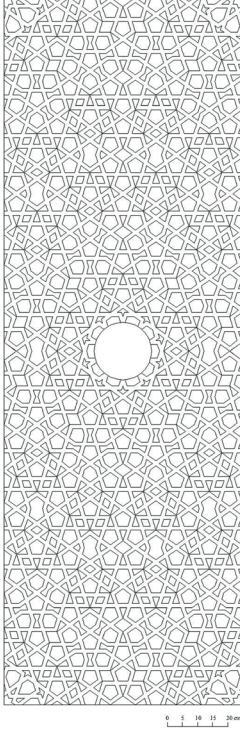
Ç. 4: Kapı kanatlarında kullanılan geometrik şekillerin ongen sistemi içerisinde çıkarılması (Serkan Baykuşoğlu, 2009, s. 34)

Anadolu Selçuklu geometrik kompozisyonlarından altıgen kompozisyonların raporları, altıgenlerle yapılabildiği gibi, altıgenin karşılıklı iki paralel kenarında oluşturulan ve 1,73 oranına sahip dikdörtgen içerisinde de yapılabilmektedir. Kare ve sekizgen açılara sahip kompozisyonların neredeyse tamamının raporları karelerden oluşmaktadır. Onikigen açılara sahip kompozisyonların da raporları kare, altıgen veya dikdörtgen şeklinde olabilmektedir. Bu kompozisyonlardaki dikdörtgen de yine 1,73 oranına sahiptir. Beşgen-ongen kompozisyonların tamamının raporları dikdörtgendir. Özellikle Anadolu Selçuklu dönemi Kayseri yapıları ve istisna olarak da Kırşehir Alaaddin Camii (1246-47) taçkapsı süslemeleri büyük oranda beşgen-ongen kompozisyonlara sahiptir. Bu kompozisyonların, merkez etrafında şekillenmeyen, beşgenlerin

farklı eksenlerde sıralanarak oluşturulduğu kompozisyonlar oldukları söylenebilir. Osmanlı döneminde kapı ve pencere kanatlarının, bu beşgen kompozisyonların merkezi kompozisyon etrafında şekillenen haliyle tekrarlandığı görülmektedir. Osmanlı Klasik döneminde kapı kanatlarının ortalama 3,40 oranına sahip olmaları ve bu dikdörtgen kanadın üç panoya bölünmesi neticesinde orta bölümde, oranı yaklaşık 3 olan bir dikdörtgen meydana getirilmiştir. Bu orana sahip dikdörtgen içerisine tekrar yapmadan kompozisyonu düzenlemek beşgen-ongen kompozisyonların kullanılmasıyla mümkündür. Osmanlı dönemine ait incelenen 64 kapı ve pencere kanadının 36'sı, 72° açıyla oluşturulmuş bir dikdörtgen içerisine tasarlanmıştır (Ç. 7). Bu açı Süleymaniye Camii kapı kanadındaki panoda 69° dereceye kadar düşürülmüşken (2,6 oranındaki dikdörtgen), Yavuz Sultan Selim Camii avlusundaki Şehzadeler Türbesi ve Hürrem Sultan Türbesi kapı kanadında 78° dereceye kadar (4,8 oranındaki dikdörtgen) yükseltilmiştir.

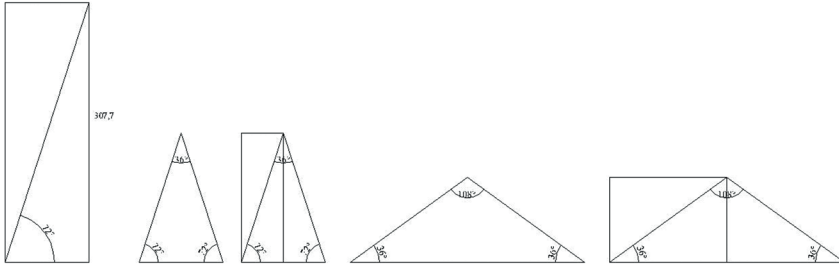


F. 6: Süleymaniye Camii (1557) kuzey kapı kanadı orta pano geometrik süslemesi
F. 7: Rüstem Paşa Camii (1561) kapı kanadı orta pano geometrik süslemesi



Ç. 5: Süleymaniye Camii (1557) kuzey kapı kanadı (M. Bulut)

Ç. 6: Rüstem Paşa Camii (1561) kapı kanadı (M. Bulut)



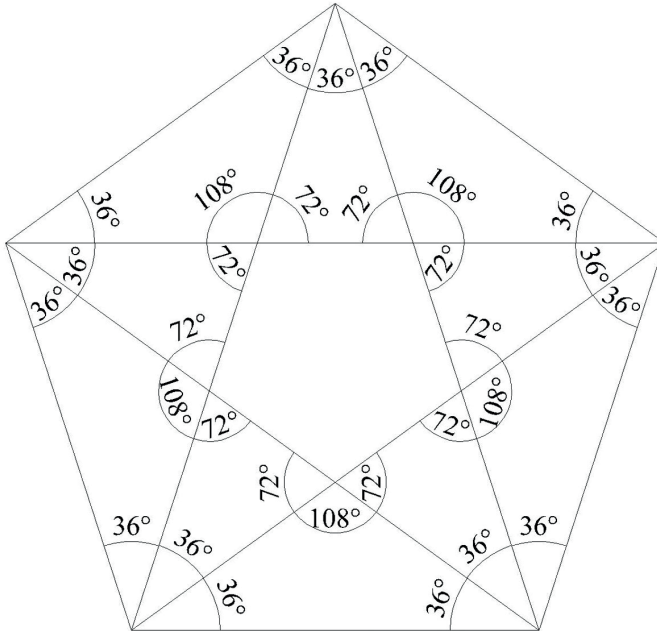
Ç. 7: Klasik Osmanlı dönemi kapı ve pencere kanatlarının geometrik kompozisyonların düzenlendiği 72° açılıya sahip dikdörtgen ve oranları

Ç. 8: 36° tepe açısına sahip altın üçgen

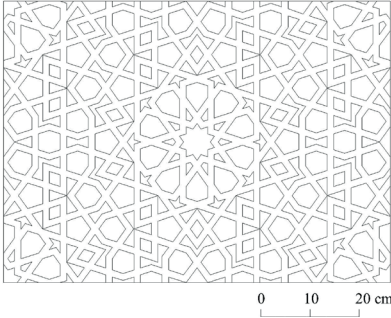
Ç. 9: 36° tepe açısına sahip altın üçgenin 36° ve 72° açılarda oluşturulan dikdörtgen Osmanlı dönemi kapı kanatlarındaki orta panoların büyük kısmının oranını vermektedir

Ç. 10: 108° tepe açısına sahip altın üçgen

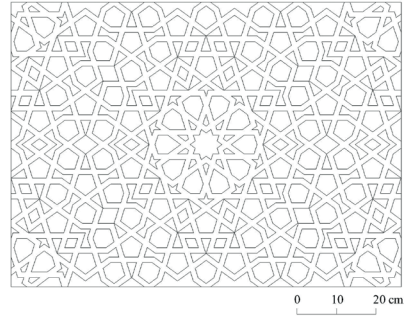
Ç. 11: 108° tepe açısına sahip altın üçgenin 36° ve 108° açılarda oluşturulan dikdörtgen Osmanlı dönemi kapı kanatlarındaki alt panoların büyük kısmının oranını vermektedir



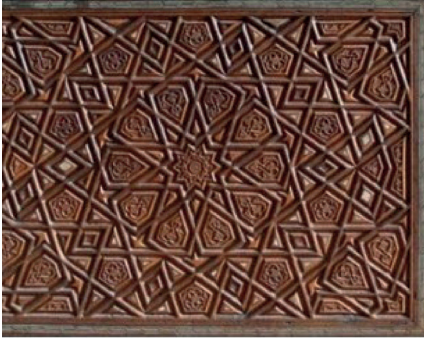
Ç. 12: Düzgün beşgen içerisindeki altın üçgenler



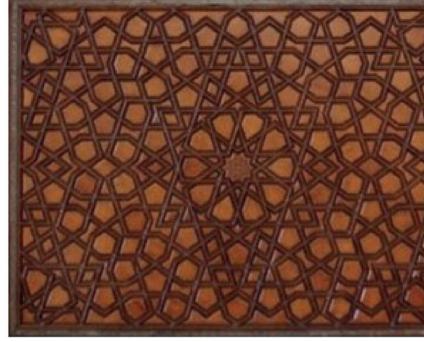
Ç. 13: Süleymaniye Camii (1557) kapı kanadı alt panosundaki 36° açıyla oluşturulan beşgen-ongen süsleme (M. Bulut)



Ç. 14: Süleymaniye Camii (1557) vaaz kürsüsündeki 36° açıyla oluşturulan beşgen-ongen kompozisyon (M. Bulut)



F. 8: Rüstem Paşa Camii (1561) kapı kanadı alt pano geometrik süslemesi



F. 9: Süleymaniye Camii (1557) vaaz kürsüsü yan pano geometrik süslemesi

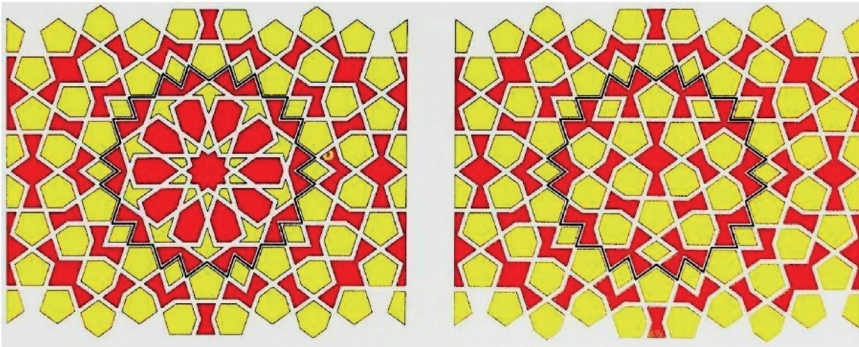
Geometride 36° - 72° - 72° (Ç. 8) ve 108° - 36° - 36° (Ç. 10) açığına sahip olan üçgenler altın üçgen olarak ifade edilmektedir¹². Osmanlı dönemine ait incelenen 64 kapı kanadının 36° 'sında kullanılan 72° açığına sahip olan dikdörtgen, tepe açısı 36° olan altın üçgenin iki köşesinin birleşimiyle elde edilmektedir (Ç. 9). Diğer kapı kanatlarının açıları da 72 dereceye çok yakın olmakla birlikte Süleymaniye Camii batı, Şehzadeler Türbesi ve Hürrem Sultan Türbesi kapı kanadı gibi az sayıda örnekte bu oran farklıdır.

Beşgen kompozisyonların 18° ve katlarındaki eksenleri, aynı zamanda Osmanlı dönemi kapı ve pencere kanatlarının en alt panolarında kullanılan 36° açıyla oluşturulmuş dikdörtgenleri de kapsamaktadır (Ç. 13). Yavuz Sultan Selim Camii, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii ve II. Selim Türbesi kapı kanatlarındaki alt panolar incelenen kapılardan 36° açığına sahip olmayan kapılar arasındadır. Bunlar dışındaki kapı kanatlarında beşgen-ongen kompozisyona sahip alt panoların tamamı 36° açıyla tasarlanmışlardır. Osmanlı

12 Metin Arık,-Mustafa Sancak, a.g.e., 2006, s. 168.

döneminde ahşap malzemeyle yapılan ve beşgen-ongen kompozisyonlara sahip olan Süleymaniye Camii (Ç. 14), Rüstem Paşa Camii, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii ve Sultan Ahmed Camii vaaz kürsülerinin de benzer şekilde 36° açıyla tasarlandıkları görülmektedir. İstanbul Beyazıt Camii vaaz kürsüsünde ise kompozisyon 18° açının bir başka katı olan 54° açı ile tasarlanmıştır. 36° eksenindeki tasarımın en önemli örneği 1,95x2,70 m. ölçüleriyle Anadolu Selçuklu dönemindeki en büyük ölçülere sahip kompozisyon olan Konya Karatay Medresesi ana eyvan tonoz yüzeyindeki çini süslemesidir. Tonoz yüzeyindeki büyük alan, küçük ölçekli raportlarla boğulmak yerine, daha büyük ölçekli raportla akıcı hale getirilmiştir. Aynı zamanda 36° açığa sahip olan dikdörtgen, tepe açısı 108° olan altın üçgenin iki köşesinin birleşimiyle elde edilmektedir (Ç. 11). Osmanlı dönemine ait bu uygulamalar ölçülerin değilse de oranların standart hale getirildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Bununla birlikte merkezdeki tam ve köşelerdeki çeyrek on köşeli yıldızlar yerine panoların diğer bölümlerinde olduğu gibi beşgen özellikli kompozisyonların veya beş köşeli yıldızın neden kullanılmadığı sorusu akla gelebilir. Panoların diğer bölümlerinde olduğu gibi merkezde ve köşelerde beşgen özellikli kompozisyonların kullanımı; Kayseri bölgesi Anadolu Selçuklu yapılarında olduğu gibi merkezi olmayan, sıralı bir kompozisyon meydana getirirdi¹³ (Konya Sahip Ata Camii kapı kanatlarında kompozisyon bu şekilde yapılmış ve Anadolu Selçuklu ahşap sanatında bir daha tekrarlanmamıştır). Bu da yatay veya düşeyde simetri ekseninin bozulmasına neden olurdu. Merkezde ve köşelerde beşgen özellikli diğer şekillerin ve beş köşeli yıldızın kullanımı da aynı şekilde yatay veya düşeyde simetri ekseninin bozulmasına neden olmaktadır (Ç. 16). Aynı zamanda kompozisyonun pano üzerinde raport haliyle verilememesi durumu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla simetri eksenini bozmadan merkezi bir kompozisyon elde etmek beşgen özellikli süslemelerde çoğunlukla kullanılan ongen kompozisyonların ve on köşeli yıldızın kullanılmasına bağlıdır ve örneklere de bu şekilde yansıtılmıştır.



Ç. 15-16: On köşeli yıldızla sahip merkezi kompozisyonun sıralı bir kompozisyona dönüştürülmesi (Metin Arık,-Mustafa Sancak, 2006, s. 116, Şekil 3.26)

13 Metin Arık,-Mustafa Sancak, a.g.e., 2006, s. 116.

Anadolu Selçuklu dönemi kapı kanatlarında, oldukça büyük olan geometrik şekillerin 30 civarında olan sayısı, Beylikler döneminde 300'e, Klasik Osmanlı döneminde de 1000'lere ulaşarak çok daha büyük ve ayrıntılı kompozisyonlar yapılmıştır. Osmanlı döneminde orta pano ölçüleri yaklaşık 1/3 oranındadır ve bu bölümlere tek rapot halinde bir kompozisyonun işlenmesi beşgen-ongen kompozisyonlarla mümkün olmuştur. Tepe açısı 36° olan altın üçgenin, araştırma dâhilindeki Osmanlı dönemi ahşap kapı ve pencere kanatlarının büyük bölümünde net olarak uygulandığı görülmektedir (Ç.7). Diğer kanatlarda ise bu açıya oldukça yakın orana sahip dikdörtgenler içerisine yapıldıkları görülür. Alt panolarda ve bazı vaaz kürsüsü panolarında ise 36° eksende yapılan dikdörtgenler tercih edilmiştir. Bununla birlikte kompozisyonların yatay ve düşeyde simetrik eksenlerinin alınabilmesi ve sonsuz karakterli olabilmeleri için de tamamen beşgenlerden oluşturulmamış, merkeze tam köşelere de çeyrek olmak kaydıyla on köşeli yıldızlar düzenlenmiştir.

Araştırma kapsamında Konya Beyhekim Mescidi (2 kapı kanadı), Bursa Yeşil Türbe, Bursa Cem Sultan Türbesi, Fatih Tabhanesi, Tokat Hatuniye Camii, Edirne II. Beyazıt Camii, İstanbul II. Beyazıt Camii, Yavuz Sultan Selim Camii, Yavuz Sultan Selim Türbesi, Şehzadeler Türbesi, Şehzade Mehmet Camii, Şehzade Mehmet Türbesi, Üsküdar Mihramah Sultan Camii, Hadım İbrahim Paşa Camii, Süleymaniye Camii kuzey ve batı, Süleymaniye Camii mahfil, Hürrem Sultan Türbesi, Rüstem Paşa Camii, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, Atik Valide Camii, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii, Gazi Ahmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Selimiye Camii, II. Selim Türbesi, Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii kuzey ve batı, Zal Mahmut Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Siyavuş Paşa Türbesi, Nişancı Mehmet Paşa Camii, III. Murat Türbesi, III. Mehmet Türbesi, Sultan Ahmed Camii Avlu, Sultan Ahmed Türbesi, Yeni Camii, Yeni Camii Hünkâr Kasrı, Hatice Turhan Türbesi kapı kanatları ile Bursa Yeşil Cami, Edirne Üç Şerefeli Cami, Amasya II. Beyazıt Camii, İstanbul II. Beyazıt Camii, II. Beyazıt Türbesi, Şehzade Mehmet Türbesi, Hürrem Sultan Türbesi (4 pencere kanadı), Rüstem Paşa Camii (2 pencere kanadı), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (4 pencere kanadı), Atik Valide Camii, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii, II. Selim Türbesi (5 pencere kanadı), III. Murat Türbesi (3 pencere kanadı), Sultan Ahmed Türbesi pencere kanatları incelenmiştir. Bu 67 kapı ve pencere kanadında 6 kompozisyon 16 kanatta tekrarlanmıştır. Yani 57 kapı ve pencere kanadındaki kompozisyonlar farklı özelliklere sahiptir. Bu kanatlardan Bursa Cem Sultan Türbesi, Fatih Tabhanesi, Tokat Hatuniye Camii, Edirne II. Beyazıt Camii, İstanbul II. Beyazıt Camii, Üsküdar Mihramah Sultan Camii, Hadım İbrahim Paşa Camii, Süleymaniye Camii mahfil, Rüstem Paşa Camii, Atik Valide Camii, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Zal Mahmut Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Siyavuş Paşa Türbesi, III. Murat Türbesi, III. Mehmet Türbesi, Yeni Camii Hünkâr Kasrı, Hatice Turhan Türbesi kapı kanatları ile Edirne Üç Şerefeli Cami, Amasya II. Beyazıt Camii, II. Beyazıt Türbesi, Hürrem Sultan Türbesi (3 pencere kanadı), Rüstem Paşa Camii (2 pencere kanadı), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (3 pencere kanadı), Atik

Valide Camii, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii, II. Selim Türbesi (1 pencere kanadı¹⁴, bu pencere kanadının III. Murat Türbesindeki pencere kanadı ile tamir sırasında değiştirildiği düşünülmektedir), III. Murat Türbesi (2 pencere kanadı) ve Sultan Ahmed Türbesi pencere kanatları 72° açığa sahip bir dikdörtgen içerisinde tasarlanmışlardır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Arık, M.,-Sancak, M., *Pentapleks Kaplamalar*, Tübitak, 2006.
- Arık, R.,-Arık, O., *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.
- A. Mehmet Avunduk, *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Ağaç Sanatı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1996.
- Barışta, H. Ö., *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camii ve Türbelerinde Ağaç İşleri*, AKM, Ankara, 2009.
- Baykuşoğlu, S., "A Research on Islamic Geometric Patterns", 2009, s. 34. <http://www.serkanbaykusoglu.com/ResearchOnIslamicGeometricPatterns.pdf> (01.08.2019)
- Bozer, R., "Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği", *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu (5-11 Aralık 1988, İstanbul)*, İstanbul, 1989, s. 327-346.
- Bozer, R., *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1992.
- Bozer, R., "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2006, s. 533.
- Bulut, M., *Selçuklu Çizgileri Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları*, İnkılab Basım Yayım, İstanbul, 2020.
- Demiriz, Y., "XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri", *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, Haz: Oktay Aslanapa, MEB, Ankara, 1977, s. 61-71.
- Doğanay, A., *Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Klasik Yayınları, İstanbul, 2009.
- Döngel, İ., *İstanbul'daki Mimar Sinan Eseri Cami Kapılarının İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.
- Ersoy, A., *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Kerametli, C., "Osmanlı Devri Ağaç İşleri Tahta Oyma Sedef Bağ ve Fildişi Kakmalar", *Türk Etnografya Dergisi*, S: IV, MEB Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara, 1961, s. 5-13.

14 Aziz Doğanay, *Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Klasik Yayınları, İstanbul, 2009, s. 296.

- H. Baki Kunter-A. Sami Ülgen, “Fatih Camii”, *Vakıflar Dergisi*, S. 1, Ankara, 1938.
- Ögel, S., “Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S: 1, Baha Matbaası, İstanbul, 1965, s. 110-117.
- Öney, G., “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S: 3, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1970, s. 135-150.
- Söğütü, C., vd., “İstanbul’da Bulunan Mimar Sinan Eseri Cami Ahşap Kapı ve Pencere İç Kepenklerinin Malzeme, Boyut, Süsleme ve Yapım Tekniği Açısından İncelenmesi”, *Politeknik Dergisi*, C: 17, S: 2, Ankara, 2014, s. 49-57.
- Yücel, E., “Osmanlı Ağaç İşçiliği”, *Kültür ve Sanat*, İstanbul, 1977, s. 58-71.



Türk Resminde Yemek ve Sofra Betimleri ile Osmanlı Mutfağının Dönüşüm Öyküsü (1839-1950)

The Story of the Transformation of Ottoman Cuisine Through Food and Table Depictions in Turkish Painting (1839-1950)

İlkay Canan Okkalı¹ , İlona Baytar² 



¹Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye

²TBMM Genel Sekreterliği, İstanbul, Türkiye

ORCID: İ.C.O. 0000-0003-1817-4060;
İ.B. 0000-0001-8564-5665

Sorumlu yazar/Corresponding author:
İlkay Canan Okkalı (Dr. Öğr. Üyesi),
Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye
E-posta: icanikli@gmail.com

Başvuru/Submitted: 16.01.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
04.05.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
12.05.2020

Kabul/Accepted: 15.05.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Okkalı, İlkay Canan, ve Baytar, İlona, "Türk Resminde Yemek ve Sofra Betimleri ile Osmanlı Mutfağının Dönüşüm Öyküsü (1839-1950)". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 63-88.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.004>

ÖZ

19. yüzyıl Osmanlı tarihinde geleneklerin yerini yeni ve modern olana bırakmaya başladığı bir dönemi ifade eder. Dönemin siyasi yapısında görülen değişimler toplum yapısını dolaylı olarak etkileyerek özellikle maddi kültürde bir kırılma meydana getirir. Söz konusu değişimler yemek yeme alışkanlıklarından, kullanılan eşyalara kadar değişimi gündeme getirir. Yemek ve sofrası kültürü sosyal, ekonomik ve kültürel pek çok olguyu bünyesinde barındırır, içinde geliştiği toplumun kültürel kimliğinin aktarımında da oldukça önemli rol oynar. Osmanlı mutfağında Cumhuriyet mutfağına geçiş sürecinde modernleşme olgusunun getirdiği yaşam pratikleri, yenilikler ve çelişkiler ile geleneksel sofrası adabı bir anda yok olmayacak ve toplumda uzunca bir süre varlığını koruyacak, bir süre sonra da yerini büyük şehirlerde modern olana bırakarak gündelik hayatımızdan çıkarken, kuşkusuz kırsal yerleşimlerde uzunca bir süre daha devam edecektir. Türk resminde yemek ve sofrası kültürünün konu olarak alındığı bu çalışmada amaçlanan yemek yeme alışkanlıklarımızın değişimini ve toplumsal yansımalarını Türk ressamlarından seçtiğimiz bazı özgün çalışmalar ile belgelemektir. Çalışma Tanzimat döneminden başlayarak 1950'li yıllere sınırlanmış, seçilmiş resimler dönemin yemek kültürünü anlatan yemek risaleleri ve romanlarıyla desteklenmiştir. 1950'lerden sonra Türk resminin soyut sanata yönelmesi ve ilerleyen yıllarda kavramsal işlerin yer alması ile yemek ve sofrası betimleri farklı göstergelerle okunacak bir yola girer. Dolayısıyla 1960'dan günümüze devam eden süreç, bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk resmi, Sofra betimleri, Yemek resimleri, Natürci, Sosyo-kültürel değişim

ABSTRACT

In Ottoman history, the 19th century is a period when tradition gave way to what was new and modern. The changes observed in the political structure of the period indirectly affected the social structure thus creating a breakup in the material culture in particular. The aforementioned changes bring to light some changes in eating habits. Food and eating culture embodies numerous social, economic and cultural situations. It has a significant role in the cultural identity of a society. During the transition process from the Ottoman cuisine to the Republican cuisine, with everyday practices, novelties and contradictions,



traditional table manners did not vanish in an instant but continued in society for a long time. In time they vanished from daily life by giving way to modern practices in big cities while continuing their existence in rural regions. The aim of this study on food and eating culture is to substantiate the changes in our eating habits and their social reflections through some distinctive works by Turkish artists which we have chosen. In this study we examine a selection of paintings from the Reform Era (Tanzimat) to the 1950s supported by old food booklets and novels that reveal the food culture of the period. Because of the inclination towards abstract art in Turkish painting after the 1950s and the emergence of conceptual works in the following years, food and table depictions should be studied by means of different indicators. Therefore the process from the 1960s onwards is left out of the scope of this study.

Keywords: Turkish painting, Table depictions, Food paintings, Still-life, Socio-cultural transformation

Giriş

Sanayi devrimi ve sömürgecilik Avrupa'nın 19. yüzyılda kurduğu otoriteye yeni bir düzen getirir. Avrupa'nın dışında kalan tüm devletler ise yönetim sistemlerinden sosyal yaşamlarına kadar Avrupa'yı takibe başlarlar.¹ Osmanlı Devleti ise bu süreçte kendisini yeniden tanımlama ve devletin devamlılığı için yeni düzenlemeler yapmak isteği ile yüzünü Batı'ya dönerek Avrupa devletleri ile müteakabiliyet esasında ilişkiler geliştirmeye başlar. Siyasi anlamda başlayan ilişkiler Osmanlı protokol yapısında da değişimi getirirken beraberinde mutfak kültürünü de etkileyecektir. Bu anlamda sosyokültürel yapıdaki ilk değişim matbah-ı amire ve pişen yemeklerin sunumu ile başlayacaktır.

Claude Lévi-Strauss, haşlama, ızgara ve tütsüleme başta olmak üzere, pişirme tekniklerinin anlam şemasını kurduğu makalesinde mutfağın, toplumun yapısını farkında olmaksızın tercüme ettiği bir dil olduğunu; toplumun çelişkilerini de bu dille yine bilinçsiz bir biçimde açık ettiğini yazar.² Nitekim yemek yemek toplumların en önemli kültürel belirleyicisidir. Osmanlı Devleti 19. yüzyılın ilk yarısına kadar geleneksel sisteminden getirdiği yeme alışkanlıklarını devam ettirir. 1839'da Tanzimat Fermanı, 1856'da ise Islahat fermanlarının ilanına kadar devam eden sofraya geleneği 19. yüzyılın sosyokültürel yaşamdaki değişimi ile çember düzendeki sofraya yerini Batı esaslı sofraya düzenine bırakırken önceden işlevi tanımlanmış mekânları da gündeme getirmiştir.

Geleneksel Osmanlı mutfacı Orta Asya'dan getirdiği geleneklerin göç ettiği yerlerdeki kültürler ile kaynaşmasıyla ortaya çıkan zengin bir mutfaktır. Asıl gelişimi ise saray mutfağının çevresinde gelişerek şekillenir. Ancak ortaya iki mutfak kültürü çıkarır; saray mutfacı ve halk mutfacı. Tüketilen malzemelerden, pişirilen yemeklere, kurulan sofralardan kullanılan araç gereçlere kadar görülen ikili kültür önce dönemin romanlarında ele alınır. Resmin teması olması ise belirli bir zaman alır. Aslında Türk tasvir sanatının kaynağını aldığı minyatürlerde yemek ve sofraya betimlerine, ziyafet sofralarına yer verilmiş olsa da³ Batı kaynaklı Türk resminin betimlediği öncelikli konular arasında yer almaz. Bu anlamda 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mutfaca neyin girdiği ilk olarak Natürmort betimlerde görülür. Her ne kadar Natürmortlar ayrı bir resim türü olsalar da dönemin meyve ve sebzelerini göstermesi açısından oldukça önemli belge niteliğine sahiptirler. Nitekim sofrayı ve yemekleri gösteren ayrıntılı betimlere yer vermek için bir süre daha beklemek gerekecektir.

Bu makale betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Veri toplaması arşiv belgeleri, literatür taraması temel nitelikli tarih ve sanat tarihi kitapları ile birlikte konuyla ilgili makale ve tezlerin incelenmesiyle yapılmıştır. Tanzimat döneminden itibaren cumhuriyetin ilk yarısına

1 Hakan T. Karateke, **Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletini Son Yüzyılında Merasimler**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004, s. 10.

2 Claude Lévi-Strauss, "Le Triangle Culinaire", **L'Arc**, n.26, 1965, s.29'den aktaran Burak Onaran, **Mutfak Tarih Yemeğin Politik Serüveni**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.7.

3 Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Gizem Tatlıcı, **Görsel Belleğin İzinde Türk Resminde Yemek Kültürü**, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Programı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2018, s.165-199.

uzanan süreçte seçilen resimler üzerinden yemek ve sofraya kültürü ele alınmış, dönemin yemek risaleleri ve romanlarıyla desteklenmiştir.

Sofra ve Yemek Betimlerinin Ortaya Çıkışı

Ziyafet ve sofraya betimleri Antikçağa tarihlenen Pompei ve Herculaneum evlerinin dekorasyonlarına kadar uzanır.⁴ Batı resminde Ortaçağ'dan itibaren yemek ve sofraya ile ilgili betimler olsa da bunlar daha çok ikonografik anlamlar içeren resimlerden oluşur.⁵ Nitekim Giotto'nun *Son Akşam Yemeği* (1306)⁶ tablosu sadece dini bir içeriğe sahipken, Paulo Veronese'in *Kana Düğünü* (1563)⁷ resmi dini içerikli bir konu olmasına karşın dönemin yemeklerini göstermesi açısından dikkate değerdir. Dini olmayan yemek ve sofraya teması ise Rönesans döneminden itibaren görülmeye başlar. Limbourg Kardeşler'in 15. yüzyıl başında betimlediği *Ocak: Berry Dükü'nün Ziyafeti*⁸ ile Sandro Botticelli ve atölyesi tarafından yapılan *Nastagio degli Onesti Hikâyesi: Evlilik Ziyafeti* (1483) resimleri üzerinde yiyeceklerle donatılmış masalar ile bu konuyu en iyi örnekleyen çalışmalar arasında yer alırlar.⁹ 16. yüzyıl sonlarına doğru İtalya'da günlük yaşam sahneleri resme konu olmaya başlar. İlk örneklerden Annibale Carracci'nin *Fasulye Yiye* resmi sıradan bir köylünün yemeğini gerçekçi bir üslup ile ele alır.¹⁰ 17.yüzyıl Hollanda'sında ise tür ressamlığının oluşması ile gündelik yaşamda sofraya resimleri daha sık görülmeye başlar. Nicolas Maes'in *Dua Eden Yaşlı Kadın* (1655), Jan Steen'in *Mutlu Aile* (1688) tabloları gündelik yaşam içerisindeki sofraya ve öncesinde dua etmek gibi ritüelleri örnekler.¹¹ Erken dönem Rönesans resimlerinden günümüze kadar açık havada yenen yemekler, taverna, kafe, çay salonları ya da restoranlardaki yemek sahneleri, sıradan insanların sofraları ya da seçkin yemek odaları gibi her türden ortamın ve sınıfın resmi yapılırlar.

-
- 4 Silvia Malaguzzi, **Food and Feasting Art**, translated by Brian Phillips, The J.Paul Getty Museum, Los Angeles, Hong Kong 2008, s.102.
 - 5 Silvia Malaguzzi, **a.g.e.**, s.10.
 - 6 Bedrettin Cömert, **Giotto'nun Sanatı**, De Ki Yayınları, İstanbul 2018.
 - 7 <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/wedding-feast-cana> (Erişim Tarihi 11.05.2020)
 - 8 Silvia Malaguzzi, **a.g.e.**, s.317; Tatlıcı, **a.g.e.**, s.114. Dük resmin sağında mavi renkli giysisiyle masada oturan betimlenmiştir. Ziyafet masasının üzeri yiyeceklerle donatılmıştır. (Resim bilgisi: Limbourg Kardeşler, *Ocak: Berry Dükü'nün Ziyafeti*, 1413-1416, Berry Dükü'nün Çok Zengin Saatlerinden minyatür sayfası, Chantilly, Conde Müzesi.)
 - 9 Silvia Malaguzzi, **a.g.e.**, s. 318; Tatlıcı, **a.g.e.**, s.117,118. Ravenna asillerinden olan Nastagio degli Onesti, Giovanni Boccaccio'nun Decameron'unda geçen yüz kısa öykünün birinin kahramanıdır. Beşinci günün sekizinci hikâyesidir ve Nastagio'nun karşılıksız sevgisini anlatır. Botticelli bu hikâyeyi Antonio Pucci'nin oğlu Giannozzo'nun Lucrezia Bini'yle düğünü için siparişi üzerine dört bölüm halinde resimler. İlk iki resim kendilerini romandaki olaylarla sınırlarken, üçüncü ve dördüncü paneller Ravenna'da gerçekleşen hikâyeyi Floransa'daki düğüne çevirir. Damadın babası Antonio Pucci, konukların ortasında üçüncü resim üzerinde tasvir edilir ve dördüncüsünde de şehirde bir dizi önemli halk figürü de gösterilir. Dört resim Botticelli'ye ait olsa da, uygulama kısmen asistanlarına, özellikle de ilk üç resim için Bartolomeo di Giovanni'ye ve dördüncü için Jacopo da Sellaio'ya emanet edilmiştir. (Resim bilgisi: Botticelli, *Nastagio degli Onesti Hikâyesi: Evlilik Ziyafeti* (dördüncü bölüm), 1483, panel üzerine tempera, 83x142 cm, özel koleksiyon.)
 - 10 Tatlıcı, **a.g.e.**, s.129. (Resim bilgisi: Annibale Carracci, *Fasulye Yiye*, 1583, tuval üzerine yağlıboya, 57x68 cm, Galleria Colonna, Roma.)
 - 11 Silvia Malaguzzi, **a.g.e.**, s.110,146. (Resim bilgisi: Nicolas Maes, *Dua Eden Yaşlı Kadın*, 1655, tuval üzerine yağlıboya, 134x113 cm, Rijkmuseum, Amsterdam. Jan Steen, *Mutlu Aile*, 1668, tuval üzerine yağlıboya, 110,5x141 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.)

18. yüzyıldan itibaren özellikle Fransa’da saray ve çevresinde akşam yemeği davetlerin en gözde etkinliği haline gelir. Kahvaltı ise içerik açısından toplumlara göre en çok farklılık gösteren öğündür. Boucher’ın *Kahvaltı* (1739), Gustave Courbet’nin *Av Pikniği* (1858), Claude Monet’nin *Kahvaltı* (1868), Edouard Manet’nin *Stüdyoda Öğle Yemeği* (1868) Albert-Auguste Fouri’nin *Yport’taki Dügün Şöleni* (1886), Jules-Alexandre Grün’ün *Akşam Yemeğinin Sonu* (1913) resimlerinde ait oldukları dönemlerin yiyecek ve sofraya kültürüne dair detayları, sosyal yaşamları ve dünya algıları görülür.¹²

18. yüzyıla kadar minyatür sanatı ile örneklerini veren Türk tasvir sanatı, kaynağını kitap resimlerine dayanan Türk-İslam geleneğinden alır. Batı kaynaklı resim ise 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlenir. Aslında Türk resim sanatı 19. yüzyılda askeri ve sivil okullara konulan perspektif dersleriyle ilk örneklerini vermeye başlar.¹³ Ağırlıklı olarak manzara temasının yanında tabiat-ı sakine denilen Natürmort da çalışılmaya başlanır. İlk örnekler fotoğraflardan ve kartpostallardan renklendirme yöntemiyle yapılır ki burada önemli olan iyi gözlem yeteneği ile doğru perspektifi yakalayabilmektir. Form ve hacim düzenlemelerinde ise geometriden yararlanılır. Daha çok manzara teması çalışılırken Natürmort resimler de asker ressamaların betimlerinde karşımıza çıkmaya başlar. İlk Natürmort çalışan sanatçılar arasında Osman Nuri Paşa (1839-1861)¹⁴, Ahmet Şekur (1856 İstanbul-?) ve Ahmet Ziya (Akbulut) (1869-1938) yer alırken onları, Şeker Ahmed Paşa (1841-1907, Süleyman Seyyid (1842- 1913) ve Hüseyin Zekâi Paşa (1860- 1919) takip eder. Bu anlamda Natürmort resimler henüz iç mekânların, yemek ve sofraların betimlenmediği bir dönemde dönemin meyvelerini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid aynı dönemin sanatçılarıdır, ancak betimledikleri temalar ile birbirlerinden ayrılırlar. Sanatçıların resimleri üzerinde ayrıntılı bir çalışma yapıldığında söz konusu sanatçıların da hayali değil de gördüğünü resmetmiş olduğu varsayıldığında betimlerdeki meyveler de aslında o an için gördükleri ile sınırlı olmalıdır. Nitekim Şeker Ahmed Paşa, saray için çalışır, Sultan II. Abdülhamid döneminin yaver ressamıdır.¹⁵ Dolayısıyla onun betimleri çağdaşı diğer sanatçılardan daha zengin içerikli kompozisyonlardan oluşur. Kış ve yaz meyvelerinin bir arada betimlenmiş olması sarayda tüketilen meyvelerin ve sebzelerin

12 Silvia Malaguzzi, **a.g.e.**, s. 89, 97, 87, 90, 108, 96. (Resim bilgileri: François Boucher, *Kahvaltı*, 1739, tuval üzerine yağlıboya, 81.5 x 61.5 cm, Louvre, Paris. Gustave Courbet, *Av Pikniği*, 1858, tuval üzerine yağlıboya, 207x325 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln, Almanya. Claude Monet, *Kahvaltı*, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 230 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. Albert-Auguste Fouri, *Yport’taki Dügün Şöleni*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, Musée des Beaux-Arts, Rouen, Fransa. Jules-Alexandre Grün, *Akşam Yemeğinin Sonu*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 215x320 cm, Musée des Beaux-Arts, Fransa.)

13 Ahmet Kâmil Gören, “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu, **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, (Haz. Gülsen Sevinç Kaya), İstanbul, TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15-39.

14 Osman Nuri’nin, 1859’da henüz öğrenciyken Saray’a yaver olarak alınmasıyla başlayan ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminde gelişen, kısaca “Yaver Ressamlar” olarak (Yâverân-ı Hazret-i Şehriyâri) görevlendirilen Osman Nuri Paşa (1839-1861), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908), Şeker Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Servili Ahmet Emin [Surûrîli] (1845-1891), Hüseyin Zekâi Paşa (1860- 1919) gibi asker-ressamların varlığıyla birlikte “Saray Ressamlığı” kurumu şekillenmeye başlamıştır. Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.16, 18)

15 Detaylı bilgi için bkz. Gören, Ahmet Kamil, “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz. Ö. Taşdelen, İ. Baytar), Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2008, s.17-69.

mevsimsiz olmasından kaynaklanır. Nitekim Osmanlı arşiv kayıtlarında yer alan belgeler takip edildiğinde mutfak defterlerinde ayrıntılı olarak yiyecek girişleri takip edilebilir.¹⁶

Şeker Ahmed Paşa'nın *Narlar ve Üzümler*'i (F.1) kompozisyonu oluşturan meyvelerle sanatçının mutfağında ya da saray mutfağında gördüklerine işaret eder. Üzüm, kavun ve nar bir aradadır. Yine Şeker Ahmed'e ait bir başka çalışmasında da *Bıçaklı Natürmort* benzer bir kompozisyonu tekrarlar. Üzüm, armut, kesilmiş bir karpuz ile mandalina birlikte resmedilmiştir. Yaz ve kış meyvelerinin bir arada kullanılmış olması sarayın mutfağının zenginliğine işaret eden bir ayrıntı olsa gerektir. Zamanını sarayda geçiren sanatçının bunları betimlemiş olması da son derece doğal olmalıdır.

Portakal Osmanlı sarayında ve İstanbul mutfağında 18. yüzyıldan itibaren tanınmaya başlar, mandalina ise 19. yüzyılın sonunda Osmanlı mutfağında yerini alır. Muz ve ananasın mutfağa giriş tarihi ise 19. yüzyılın sonlarına tarihlenir.¹⁷ Dolayısıyla 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tanınan mandalina daha önceki dönem betimlerinde karşımıza çıkmazken, 18. yüzyıldan itibaren mutfakta yerini alan portakal betimleri daha yaygın olacaktır. Dolayısıyla Süleyman Seyyid de daha çok soyulmuş portakallar ile karşımıza çıkar. *Portakallı Natürmort* resminde (F.2) dilimlenmiş bir portakalı betimlemiştir.



F. 1: Şeker Ahmed Paşa, *Narlar ve Üzümler*, tuval üzerine yağlıboya, 89x130 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi (Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), (Haz: Ö. Taşdelen, İ. Baytar), Milli Saraylar, İstanbul 2007, s.168)

16 Osmanlı Arşivlerinde çok sayıda mutfak defteri mevcuttur. Konuya dair bilgi vermesi açısından bkz. BOA, HH. d. 1060, Meyve Defteri H. 20 Eylül 1327 / M. 6 Ekim 1909.

17 Özge Samancı, "İmparatorluğun Son Döneminde İstanbul ve Osmanlı Saray Mutfak Kültürü", *Türk Mutfağı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları*, Ankara 2015, s. 207.



F. 2: Süleyman Seyyid, *Portakallı Natürmort*, 1901, Osmanlıca İmzalı ve Tarihli (sağ alt), tuval üzerine yağlıboya, 26.5x40.5 cm, Ferda –İbrahim İper Koleksiyonu, (Ed.Ferit Edgü, *Batı'ya Yolculuk, Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*, SSM 16 Nisan-30 Haziran 2009, s.61)

Türk Resminde Sofra Betimlemeleri

19. yüzyılın tüketilen meyvelerini gösteren Natürmortların yanında ne yazık ki bir sofraya betimine yer verilmez. Osmanlı'da sofraya konusu önce minyatür betimlerinde görülür uzun yıllar sonra da Batılı anlamda tuval resimlerinde yerini alır. Türk kültüründe yenilenin içilenin gösterilmesi yaygın değildir. Dolayısıyla ilk dönem sanatçıların da bu konudan uzak durmuş olmaları büyük ihtimal taşıır. Bununla birlikte sadece tabiatı resmetme amacıyla çalışılan Natürmortlar ise dolaylı olarak bize mutfak hakkında bilgiler verirler. Sofra, Osmanlı'da belirli bir mekânda kurulmaz, o an için uygun olan ortamda küçük bir iskemle üzerine yerleştirilen sini yemek sofrasını oluşturur. Batılılaşma dönemine kadar devam eden bu geleneği Suraiya Faroqhi şöyle tanımlar;

“Osmanlılar masayı bilmiyorlardı; yere çoğunlukla deriden yapılan ve sofraya denilen bir tepsi koyup onun üstünde yemek yerlerdi; böyle yer sofrası olarak tahta ya da madeni siniler de kullanılırdı. (...) Sofra sözcüğü bugün hala yemek sözcüğü yerine kullanılmaktadır, örneğin konuklar masaya değil, sofraya buyur edilir.”¹⁸

Uzun süre Hoca Ali Rıza'nın sanılan aslında üçüncü kuşak ressamlar içinde yer alan ölüm tarihini bulamadığımız, ancak 1875 doğumlu olduğu bilinen asker kökenli Ali Rıza Toroslu'ya ait olduğu anlaşılan *İftar Sofrası* resmi (F.3) Suraiya Faroqhi'nin tanımının görsel ifadesi gibidir. Resim loş bir odada yere serilmiş halılar ve postlarla bir iç mekân betimidir.¹⁹ Resmin

18 Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, (Çev. Elif Kılıç), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 175.

19 Deniz Çalışır, “İftar Sofrası: Sanatçısı Kim?”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: XVII, İstanbul Üniversitesi Edebiyat

betimlendiği yer belirsizdir. Ancak sofranın oturma odasında kurulduğu dikkate alındığında burası da günlük hayatın geçtiği oturma odası olmalıdır. Resim bir hasır tabure ve üzerindeki geniş sinide bulunan, dumanı tüten bir çorba kâsesi, simit, dört tahta kaşık, bir bıçak, zeytin, peynir, reçel kâseleri, büyük bir somun ekmele ile limon ve domatesten oluşan bir yemek sahnesidir. Sofra, son derece mütevazı, biraz sonra oruçlarını açacak Müslüman bir ailenin sofrasıdır. O nedenle sıradan bir “Natürmort” olarak nitelemeden öte anlamlara sahiptir. Resimde insanları göremeyiz, ama sanki oradadırlar. Belki camdan şerefelerin yanmasını ya da iftar topunun patlamasını beklerler, belki de dua ediyorlardır. Ressam kişisel/özel alana hiç girmeyecek, onu sergilemeyecek ve bu alanın mahremiyetini hep koruyacaktır.²⁰ Sininin hemen yanındaki üç ayaklı sehpanın üzerinde tütün sarmaya yarayan malzemeler bulunur. Evin erkeğinin iftardan sonra bu tütünü saracağına vurgu yapar ve resmin samimi havasını artırır.²¹



F. 3: Ali Rıza Toroslu, *İftar Sofrası*, 1919, Tuval üzerine yağlıboya, 79x98 cm, Yapı Kredi koleksiyonu, (Haz. Veysel Uğurlu), **Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 77)

Yemek sofrasına dair betimlerin bir iftar sofrası ile başlamış olması kuşkusuz ki şaşırtıcı değildir. Nitekim Türk mutfağındaki yemeklerin en önemlisi iftar sofrası için hazırlanır. Ramazan

Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, İstanbul 2011 [Baskı Tarihi: 2012], s.27-39 [Hoca Ali Rıza'nın resmi olarak bilinen *İftar Sofrası* adlı resmin Deniz Çalışır tarafından Ali Rıza Toroslu'ya ait olduğu anlaşılmıştır.]

20 Canan Beykal, “Hoca Ali Rıza”, **Sanat Dünyamız**, Kış, Sayı 97, İstanbul 2006, s. 23-24.

21 İlkey Canan Okkalı, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2014, s.149-150.

gelmeden yapılan alışveriş hazırlıklarının temelini oluştururken, sahurda genellikle hafif yenmesi âdetse de Osmanlı döneminin vazgeçilmez yiyeceği pilavın sahurda da kendisine yer bulduğu görülür. Türk edebiyatının önemli ismi Refik Halid Karay iftar ve sahur sofralarını şöyle anlatır:

“Peki, yemekler nelerden ibaretti? Görenek olarak şu liste kabul olunmuştu: Önce iftariye... Varlıklı veya gösteriş meraklısı konaklarda havyar ezmesi, balık yumurtası dâhil çeşerlerle reçellerin envai ve pide ile simit. Hurma ile zeytin şarttı zira orucu daha ziyade kudsi mahiyet taşıyan o iki meyva ile açmak âdetti; Zemzem’i tercih eden de bulunurdu. İftar tepsisi kalkınca çorba gelirdi; çorbayı yumurta takip ederdi. Peynirli veya soğanlı yahut da pastırmalı yumurta konmuş sofa yoktu. Bundan sonra gelen bir et yemeği, arkasından börekler. Börek kalkınca herhangi bir sebze. Sebze gidince pilâv; pilav üstüne tatlı... Tam yedi çeşit yemek! Ramazanlarda zeytinyağı ve balık nedense yenmez, iftar sofrasında yer almazdı. Yemeği yiyen kahvesini içtikten sonra veda edip gitmekte serbestti. Kalmak ve sohbet etmek isteyenlere limonatalar, şuruplar, şerbetler sunmak da usulendi.”²²

“Bu yemekler hafifinden seçilirdi. Evvelâ “sövüş”; ince ince kesilmiş, ortaları pembemsi, etrafı bembeyaz çerçeveveli, yüze gülen buz gibi soğuk etlere bir nebze iltifat edildikten sonra pirinçli ispanak, ebegömeçli Amasya bamyası nev’inden yumuşak, yumuşatıcı, sulu bir sebze yenilmesi mutaddı. Arkasından et veya tavuk suyuna beyaz pilav yahut beyaz peynirli makarna gelirdi. Sonuncu yemek üzüm veya uryanı eriği hoşafıydı. Kaba sayılan kara erik hoşafıyla kayısı pestili ezmesi ‘Koğuş’ yani uşak, arabacı, seyis, bahçıvan gibi erkek hizmetkârlar sofrasına çıkardı.”²³

Karay’ın iftar ve sahur betimlerinde geçen yemekler Türk mutfağında yıllar yılı sevilerek tüketilen yemekler arasında yer alır. En çok da yumurta yemekleri. Özellikle soğanlı yumurtanın saray mutfağında ayrı bir yeri vardır. Sultan Abdülmecid’ten başlayarak her yıl Ramazan’ın on beşinde Topkapı Sarayı’nda Hırka-i Şerif ziyaretinde, padişaha özel iftar yemekleri hazırlanır. Bu yemekleri pişiren Enderun efendileri arasında özellikle en güzel soğanlı yumurta yapma rekabeti vardı. Eğer padişah iftar yemeklerinden tadarken soğanlı yumurtayı beğenirse bunu hazırlayan Enderun efendisini kendisine kilercibaşı seçeceği için bu yemeğin hazırlanması çok önemlidir. Soğanın yağı yanmadan ateşte devamlı karıştırılarak pembeleşinceye kadar pişirilmesi ve daha sonra yumurtaların ilavesiyle yaklaşık 3-3,5 saat sürmesi gereklidir.²⁴ Karay’ın sözünü ettiği makarna ise geç dönemde Osmanlı mutfağına girmiştir ve 19. yüzyılın yemek kitaplarında makaronya olarak geçer. Pilav ve çorbalarsa her dönem Ramazan sofralarının vazgeçilmezleridir. Mutfağın baş yemekleri olan çorba, pilav ve etler yaşam şartları değişen Osmanlı mutfağında 19. yüzyılda da önemini korumaya devam edecektir.²⁵ Farklı dönemlerde

22 Refik Halid Karay, “Eski Kış Ramazanlarında Hararet Bastıran Bir Şerbet”, **Mutfak Zevkinin Son Günleri**, (Haz. Tuncay Birkan), İnkılâp Yay., İstanbul 2014, s.84.

23 Refik Halid Karay, “Sahur Sofrasında Lokmalar Ağzımızda Büyürdü”, **Mutfak Zevkinin Son Günleri**, (Haz. Tuncay Birkan), İnkılâp Yay., İstanbul 2014, s. 85.

24 Artun Ünsal, Osmanlı Mutfağı, **Yemek Kitabı**, (Haz. M. Sabri Koz.), Kitabevi Yayınları, 2008, İstanbul s. 136.

25 15. yüzyıla ve 19. yüzyıla ait yemek kitaplarında yer alan reçeteler bu konuya verilecek referanslardır. Muhammed bin Mahmûd Şirvanî, **15. Yüzyıl Osmanlı Mutfağı**, (Der. Mustafa Argunşah, Müjgan Çakır), Risale Yayınları,

Osmanlı'yı ziyaret eden seyyahlarda mutfak konusuna değinmeden geçmezler, nitekim 16. yüzyılda Osmanlı'ya gelen Dernschwam bu dönemin yemeklerinden şöyle söz eder.

“...Başyemekleri çorbadır. Önce pirinç çorbası içilir. Koyun etinin suyundan da çorba yaparlar. Çorbaya limon suyu veya sirke dökerler, biraz da karabiber koyarlar böylece ortaya koyu bir çorba çıkar. Bundan sonra koyun etini küçük küçük doğrarlar. Arasına da soğan koyarlar ve kuru ateşte pişirirler. Pirinci önce suda haşlar sonra yağda kızartırlar. Buna pilav derler. Tabaklar silme doldurulur, üzerine yağda kızartılmış badem serpiştirilir. Yemeklerden sonra meyve verilir. Koyun etinden yapılan çorbanın içine taze bulgurda konulur. Bu çorbaya bulgur çorbası derler. ...her türlü eti tuzla pişirip çorbanın içine koyarlar. Tavuk etini de piştikten sonra parçalayıp pirinç çorbasının içine koyar ve sofraya getirirken üzerine maydanoz koyar, tarçın doldururlar.”²⁶

16 ve 17. yüzyıllarda artık Osmanlı Devleti'nin sınırları genişlemiştir. Gerek saray aşçılarının deneyimlerinin artması gerek fethedilen yeni yerlerin mutfaklarının katkısı pişirilen yemek çeşitlerini çoğaltmış pişirme şekillerini rafine hale getirmiştir. Doğu'dan ve Batı'dan gelen çok çeşitli gıda maddeleri, gittikçe artan ziyafetler ve konuk ağırlamaları hep değişik ve beğenilecek yemek sunma çabalarını hızlandırmış, sonunda Osmanlı saray mutfağının kalitesi yükseldiği gibi üretim kapasitesi de günde beş bin, bayramlarda ise on bin kişiyi doyurmaya yetmiştir. Bir süre sonra saray mutfağının yükselişi toplumun alt kesimine de yansiyacak ve toplumun genelinin damak tadında değişimler başlayacaktır.

Batılı alafrağa yaşam tarzına yönelik seçkin kesimlerin adeta tutkusu haline gelir. Ne var ki alaturka yaşam tarzı genelde hâlâ egemendir. Saraylarda, konaklarda yemek yeme alışkanlıkları ve tarzı hemen hemen aynıdır. Yer sofralarında kadın ve erkeklerin birbirlerinden ayrı olarak yemesi, toplum halinde yaşamının önemli bir göstergesidir. Nitekim Sâmîha Ayverdi, *İbrâhim Efendi Konağı*'nda bir 19. yüzyıl konağındaki iftar sofrasını şöyle betimler.

“... İftar sofralarının en câzip tarafları şüphesiz ki iftarlıklardır. Küçük küçük kahvaltı tabakları içinde renk renk, çeşit çeşit reçeller, türlü türlü peynirler, zeytinler, sucuklar, pastırmalar, susamlı susamsız simitler, ramazan sofrasının değişmez çizgilerindendi. Çerez faslı bittikten sonra iftarlıklar toplanır, keyfe göre bir veya birkaç türlü çorbadan, isteyen istediğini alır, bu iş de tamam olduktan sonra kıymalı ve pastırmalı yumurta tepsisi ortaya gelirdi. Fakat yalnız iftarlıkla bile doyulabilecekken, yumurtadan sonra etler, sebzeler, börek, tatlı ve meyveler, sırasıyla konup kalkardı. Oldu olası mutfağı ile damağı arasında sıkı bir münâsebet kurmuş olan bu ecdat mirâsı boğaz düşkünlüğü, bilhassa ramazan aylarında alabildiğine at koşturur, mevsimine göre değişen oruç saatlerinin açılığını, nakil gibi donattığı sofralarla karşılardı.”²⁷

İstanbul 2018; Ahmed Cavid, *Tercüme-i Kenzü'l-İştîha 15.Yüzyıldan Bir Mutfak Sözlüğü*, (Der. Priscilla Mary Işın, Seyit Ali Kahraman), Kitap Yayınevi, İstanbul 2006; Mehmed Kâmil, *Melceü't Tabbâhîn Aşçıların Sığınağı*, (Günay Kut, Turgut Kut), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2015; Ayşe Fahriye, *Ev Kadını*, (Turgut Kut), Çiya Yayınları, İstanbul 2018.

26 Hans Dernschwam, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1987, s. 170.

27 Sâmîha Ayverdi, *İbrâhim Efendi Konağı*, Kubbealtı, İstanbul 2009, s. 104.

İstanbul'un konak hayatı İbrâhim Efendi Konağı'nda olduğu gibi her ne kadar geleneksel çizgisini korumaya devam etse de 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu için pek çok "ilk" barındırır. Sultan II. Mahmud'un tahta geçişiyle başlayan süreçte ilk kez çatal ve bıçak kullanılacak, masa düzeninde yemek yenilmeye başlanacaktır. Kuşkusuz ki yeni bir saray yapısının da inşası ile Osmanlı için yeni yaşam tarzını da gündeme getirecektir.²⁸ Leyla Saz, *Haremin İç Yüzü* adlı çalışmasında eski Çırağan Sarayı'nda geçirdiği günleri anlatır ve sarayda alafranga usulü çatal ve bıçakla yeme usulünün 1860'lardan sonra yaygınlaşmış olduğunu belirtir.²⁹

Yaşanan mekânların değışmesi, yeni adetleri de beraberinde getirir: Oturmak, uyumak, yemek eylemleri biçim değıştirmeye başlar. Yüzyıllardır oturmak için sedir ve seki, yemek için tabla, eşya depolamak için yüklük kullanan Osmanlı, yeni yaşam mekânlarında sedirden sandalyeye, sekiden kanepeye, tabladan masaya geçiş yapacaktır. Taşınabilen koltuk, sandalye, dolap, masa gibi kullanım eşyalarının mimari ile bütünleşen elemanların yerini alması farklı işlevdeki mekânları da gündeme taşıyacaktır. Daha önce tanımlanmamış mekânlar olan yemek odası, yatak odası gibi önceden işlevlendirilmiş mekânlar ev içlerinde yerlerini alacaktır. Nitekim 1856'da kullanıma açılan Dolmabahçe Sarayı, dikey düzlemde yükselen mimarisi, katlara hiyerarşik olarak dağılmış oda ve salonları ile bu anlamda değışimleri başlatan ilk simge yapı olur. Geniş pencerelerin ve kapıların hâkim olduğu yeni mimari kurgu geleneksel düzlemdeki sedirin yerine Batı kaynaklı mobilyayı ihtiyaç nesnesi haline getirirken siyasi yapıdaki her değışim aşağıya doğru yansiyacaktır.³⁰

Dolmabahçe Sarayı'nda başlayan yeni tanımlanmış mekânlar Beylerbeyi ve Yıldız saraylarında da devam edecektir. Yıldız Sarayı'nın bölümlerinden biri olan Şale'de Alman İmparatoru II. Wilhelm için köşk yeniden düzenlenir ve 12 numaralı odası yemek ve kahvaltı salonu haline getirilir.³¹ Artık sofrta tanımlanan mekânların arasındadır ve yer sofrası yerini masa sandalye düzenine bırakmıştır. Söz konusu odada Sultan II. Abdülhamid tarafından Alman İmparatoru onuruna verilen ziyafet, önce fotoğrafları³² ardından ölüm tarihi bilinmese de 1868 doğumlu olduğu bilinen Darüşşafakalı ressam Şefik tarafından tuvale aktarılır.

28 Demet Coşansel, "19. Yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Mutfak Gelenekleri ve Sofra Düzeni", **150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler**, (Haz. İ. Baytar), Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007, s. 31.

29 Leyla Saz, **Anılar 19. Yüzyılda Saray Haremi**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2010, s. 110.

30 İlonca Baytar, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı:24, İstanbul 2016, s. 2-3.

31 MSA. d. 3842 Hazine-i Hassa İnşaat ve Tamirat Haftalık Amele Jurnalleri, sene: 1308, sıra no: 1; Feryal İrez, "Belgeler Işığında Son Alman İmparatoru II. Wilhelm'i Konuk Eden Bir Kasr-I Hümayün; Şale", **İki Dost Hükümdar Sultan II. Abdülhamid-Kaiser II. Wilhelm**, (Haz. İlonca Baytar), Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2009, s. 51.

32 Yıldız Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 90614-0010. Feryal İrez, **a.g.m.**, s.53.



F. 4: Şefik, *Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu*, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 73x91 cm, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, (8.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s.85)

Darüşşafakalı Şefik'in 1891'de yaptığı *Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu Yemek Salonu* adlı çalışmasında (F.4) karşılıklı sekizer olmak üzere toplam on altı servisin davete hazır bir şekilde düzenlendiği bir yemek masası ve bu masanın içinde bulunduğu odanın betimlenmesidir. Yapıt, fotoğraftan çalışıldığı için masanın ön tarafındaki eşyalarda bazı perspektif hataları olmakla birlikte resmin bütününde son derece gerçekçi, ama bir o kadar da anın, salonun, masanın donmuş bir görüntüsüdür. Sezer Tansuğ'un Abdullah Biraderler'in çektiği bir fotoğraf albümünde yaptığı incelemeler sonucu söz konusu resimlerin tümüyle fotoğraf modellerine dayandığı kesinleşmiştir.³³

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde yeme içme alışkanlıklarındaki kültürel evrim kendini iyice hissettirir. Fasulye, domates, patates, mısır, sakız kabağı, yer elması, taze biber gibi Amerikan kökenli sebzelerin ülkede ekiminin yaygınlaşmasının bu değişimdeki payı büyüktür. Yine Amerika kökenli Hint tavuğu adı verilen hindinin İstanbul'da da yetiştirilmesi, İstanbul mutfağına yeni lezzetler kazandırması kaçınılmazdır. Geleneksel damak tadı ve pişirme yöntemlerinin bu yeni ürünlere uyarlanmasıyla, İstanbul mutfağı daha da zenginleşir.³⁴ Toplumun üst kesiminde başlayan yeni mekânlar ile yeni sofraya düzeni ve yeni lezzetler kısa

33 Sezer Tansuğ, "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek: 19. Yüzyıl Sonu Foto-Yorumcuları", **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, (1.bs.), Bilgi Yayınevi, İstanbul 1997, s.41.

34 Artun Ünsal-Beyhan Gence Ünsal, **İstanbul'un Lezzet Tarihi**, NTV Yayınları, İstanbul 2011, s. 111.

bir süre sonra toplumun geneline yayılır. Dönemin yazın dünyasında üzerinde durulan kimi zaman da hicivle değinilen konular arasına girer. Nitekim değışim, sadece damak tadında değil masa düzeninde de olur ve el ile yemek yemek yerini çatal ve bıçağı bırakmaya başlar. Hüseyin Rahmi Şıpsıevdi’de çatal ve bıçak kullanımına şöyle değinir;

“Ne yediğimi biliyorum, ne içtiğimi. Hepsi görünüşte Müslüman ama yaşamları bizimkine uymuyor. Yemeğı elle yemiyorlar. Çatal dedikleri o zıkkımı kullanıyorlar. Körolasıcayı kaç defa damağıma batırdım, ağzım şişti. Azize Hanım, üzgün üzgün gözlerini süzüp: -Dünyada o zıkkımla yemek yiyenlere yarın ahrette zebaniler uçları sivri kızgın çatallarla yemek verecekler. Aman Rabbim acımana sığındım. Allah’ın verdiğı parmaklar dururken demir parçalarıyla yemek yenir mi?”³⁵

Refik Halid Karay’ın romanları yemek ve sofrca betimlemesi açısından bolca malzemeye sahiptir. Yazarın *İstanbul’un Bir Yüzü* adlı romanında İsmet, Kâni ile olan ilişkisi etrafında II. Meşrutiyet dönemi zenginlerini geçmişleriyle birlikte anlatır. Tanıdığı eski ve yeni simalar özellikle sofrca etrafında kimliklerini, zenginliklerini, görgü ve görgüsüzlüklerini belli ederler. Konağın eleştirilen kişilerinin başında damat İshak Bey vardır. İshak Bey’in “çapacul” ve hödük” olarak tanımlanması sofradaki davranışları dolayısıyla pekiştirilir, böylece yemek gibi temel bir eylemi ve sofrca gibi önemi sosyalleşme alanlarından birini layıkıyla yerine getiremeyen İshak Bey’in görgüsüz biri olduğu kuvvetle vurgulanır.³⁶

“Asıl görülecek, seyredilecek hali yemekteydi. O ne acemice, o ne bayağı oturdu! Daha çatal ve bıçağı tutmasına eli yatmamıştı; iki de bir düşürdü; masadan dört karış ötede, yan piri durur, havlusunun bir ucunu tabağına sıkıştırır, öbür ucunu gırtlğından berber önlüğü gibi sıkıca geçirirdi. İçine ekmeğ doğrayarak hohluya üfüre şapır şapır, kaşık dolusu bir çorba içişi vardı, bütün sofrca halkının sinirlerini oynatırdı. Döke saça, acele acele, lüzumsuz bir iş yapar, bir angarya savar gibi yemeğı herkesten evvel bitirir; kocaman bir ‘Elhamdülillah!’ çektikten sonra yılan gibi kayarak yan kapıdan odasına çekilirdi.”³⁷

Karay, *Üç Nesil Üç Hayat*’ta ise ayrıca şöyle değinir;

“Yeni yetişen neslin mensupları şayet sofrada bu gibi mutaassıp biri bulunur, parmaklarıyla yerse iğrenirler, ‘Ay aman, midem bulandı... O kadın (veya erkek) varsa bir daha yemeğı gelirse ben ayrı yerim, sofraya inmeme!’ derlerdi. Beceriksizliklerinden dolayı çatala bir türlü eli yatmayanlar bütün yemekler için kaşık kullanmak suretiyle iğrenç olmamaya çalıştıkları gibi bir kısım küçük aileler de çatalla yemek yenilmesi mutak olan büyük evlere gitmeleri icap edince yolda söylenirlerdi. ‘O cânım yemekleri şöyle oturup da elimizle rahat rahat yiyemeyeceğiz ki... Vallahi hiç birinin lezzetini alamıyoruz!’ Çatal bunların elinde külçe demir kadar ağırlaşır, düşürüp önlerindeki tabağı kırma korkusuyla da büsbütün acemileşirler, azap çekerlerdi”³⁸

35 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsıevdi*, Özgür Yay., 11.bs., İstanbul 2014.

36 Nihan Abir, *Siniden Masaya: Türk Romanında Sofra*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı Doktora Tezi, İstanbul 2018, s.43.

37 Refik Halid Karay, *İstanbul’un Bir Yüzü*, İnkılâp Yay., 8. Bs., İstanbul 2017, s. 58.

38 Refik Halid Karay, *Üç Nesil Üç Hayat*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010.

Refik Halid Karay'ın romanlarında sadece Batı medeniyetinin değil özellikle mutfak ve yemek konusunda Osmanlı Devleti'nin âdetleri de ön plandadır. Bu eserlerde eğer aile köklü ya da görgülü ise çoğunlukla iyi bir aşçıya, sağlam bir mutfak zevkine sahiptir. Anlatıcının bunlara sempati ile yaklaştığı da rahatlıkla söylenebilir. Sonradan görme ya da züppeleşmiş tiplerin ise aşçıları ya çok kötüdür ya da bu kişiler sürekli dışarıda yemeyi tercih ederler.³⁹ Osmanlı'da yemek kültüründe iki öğün yemek yenirdi; kuşluk vakti ve akşam. Kahvaltı Tanzimat'la birlikte zengin aileler arasında yayılmaya başlar. Refik Halid'in *Ekmek Elden Su Gölden* romanında da kahvaltıya verilen önem şu sözlerle dile getirilir: “İnsanlar servet derecelerine bakmadan uygarlık düzeylerinin yüksekliği ve uygar bir aile olmaları oranınca sabah kahvaltısına değer verirler ve sofrada başında iç açıcı bir “iç yaşama” tablosu meydana getirirler.”⁴⁰

Romanlarda sıklıkla ele alınmasına karşın Türk resminde henüz yeni yeni iç mekânı ve sofrada aileleri gösteren resimler yapılmaya başlanır. II. Meşrutiyet'in ilanı ve getirdiği görece özgür ortam, sanatçıları da konu seçiminde daha serbest kılmış olmalıdır. Bu kuşağın en önemli sanatçı grubu kuşkusuz 1914 Kuşağı'dır. 20. yüzyılın başında Paris'e giden ve Birinci Dünya Savaşı ile yurda dönen bu sanatçıların yapıtları toplumun değişiminin en iyi yansıdığı çalışmalar arasında yer alırlar. Nitekim Feyhaman Duran'ın *İç Mekân* çalışmasında (F.5) samimi bir ev içi betimlemesi görülür. Sanatçı, üzerinde çeşitli yiyeceklerle dolu bir masa, iki sandalye ve arkalarındaki duvarda yer alan büyük bir manzara tablosunun olduğu köşeyi betimler. Masanın üzerindeki iki servis, yemekten önceki bir anın kompozisyonu olduğunu hissettirir.⁴¹ Söz konusu resim incelendiğinde yemek için ayrılmış özel bir mekân, masa ve düzeni söz konusudur. Ancak Şefik, Ali Rıza Toroslu gibi ressamın figürsüz sofrada betimleme geleneği Feyhaman'da da devam etmektedir.

39 Nihan Abir, a.g.e., s.226.

40 Refik Halid Karay, *Ekmek Elden Su Gölden*, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul 1985, s. 64.

41 Okkalı, a.g.e., s. 298-299.



F. 5: Feyhaman Duran, *İç Mekân*, 1943, Karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:760/2000), (Ed.V.Belgin Demirsar Arlı), **T.C.İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/ Pinakothek-Katalog/Catalogue**,İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, İstanbul 2004, s.172)

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)⁴² *Oda İçi* (F.6) çalışmasında masanın üzerinde yer alan yiyeceklerle birlikte bir kadını betimlemiştir. Yiyecekler çok belli belirsizdir. Tabakların olmaması, sadece meyvelerin olmasından sofraya görüntüsünden ziyade çay saati olduğunu düşündürür. Kıymet Giray, Matisse'in iç mekân resimlerinin hatırı sayılır sayıda yemek kültürünü gösterdiğini vurgulayarak, bu resimde de Matisse etkisinin gözlemlendiğinden söz eder.⁴³

42 d grubu ressamları arasında yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu aynı zamanda Yurt Gezileri'ne de katılmıştır. 1938'de Edirne'ye, 1942'de ise Çorum'a gitmiştir. Ayrıntılı bilgi bk. Elif Naci, "'d' Grubu", **Ankara Sanat**, Yıl:8, Sayı: 88, Ağustos 1973, Ankara Ağustos 1973, s.8; Ömer Faruk Şerifoğlu, "Bedri Rahmi Eyüboğlu Yüz Yaşında", **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, (Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu), Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, s. 12-15.

43 Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, İstanbul 2002, s. 198.



F. 6: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Oda İçi*, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 50x68 cm, (MSGSÜ-İRHM), (Ahmet Kamil Gören, “Cumhuriyet Dönemi İstanbul’unda Resim Sanatı, (Ed. Fahameddin Başar), **Kültürler Başkenti İstanbul**, (1. bs.), Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul 29.10.2010, s.690)

Sosyal statü gösteren sofralar, roman karakterlerinin toplumsal konumlarını betimledikleri gibi, maddî durumlarını göstermek için de kullanılır. Bunun yanı sıra kişinin parasal durumu çok iyi olmasa da toplumdaki yeri ve önemi onun zengin sofralarına davet edilmesine olanak tanıyabilir. Önce Yeniler Grubu ardından 1946’da Paris’e giderek resim tekniğini soyut çalışmalarla değiştiren Nejad Melih Devrim’in (1923-1995) 1940’lı yılların başında yaptığı *Enteriyör* çalışması (F.7) sosyal statüyü sofradan anlatan bir çalışmadır. Bu resim de sofrada insanların gösterilmediği resim geleneğini devam eder. Sanatçı, hazırlanmış bir yemek masası ve yemek odasını betimler. Altı kişilik yemek masası üzerinde tabaklar, yiyecekler, çiçekler, mavi renkte porselen yemek kapları bulunur. Arkada yer alan aynalı büfenin üzerinde çiçekler, çeşitli renkte porselen vazolar ve aksesuarlar yer alır. Zengin süslemeli halı ve gösterişli avize, mekânın dikkat çekici öğeleridir. Yemek masasının her iki tarafında masaya katılacak kişiler için hazır bekletilen iki adet sarı renkte sandalye de mekânın zengin görseelliğine katkıda bulunur.⁴⁴

44 Okkalı, a.g.e., s.647.



F. 7: Nejad Devrim, *Enteryör*, 1943, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm, (Mehveş-Selim Demiren koleksiyonu), (Ed. Cem İleri), **Fahrelnisa ile Nejad: Gökkuşuğunda İki Kuşak**, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2006, s. 120)

Ailenin bir araya geldiği ve sohbet edilerek paylaşımında bulunduğu sofralar, 1914 Kuşuğı sanatçılarından sonra betimlenmesi sevilen konular arasına girer. Melahat Üren'in (1918-1969)⁴⁵, *Aile* adlı resmi yemeğın aileyi bir araya getiren özelliğinin vurgulandığı çalışmalardan biridir (F.8) Sanatçı, sıcak aile ortamında bir masa etrafında toplanılan yemek sahnesini betimlemiştir.⁴⁶ Yemekler net olarak gösterilmemiştir. Buna karşın diğeri sofrı resimlerinden farkı figürlerin sofrı başında toplanmaları, yemeğın servis edilmesi, yemeğe uzanıp yeme gibi davranışların gösterilmiş olmasıdır ki resim bu açıdan önemlidir. Aslında resmin asıl vurgusu toplum önünde yemek yememek gibi bir tabunun getirdiğı mahrem duygunun yavaş yavaş kalkmaya başladığının gösterilmesidir.

45 d Grubu ressamaları arasında yer alır. İlk olarak 1935 sergisine katılır. Bk. İlkay Canan Okkalı, "Renkli Bir Yuva: Eşref Üren ve Melahat Üren'in Resimlerinde Ev", **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Nisan 2017**, Trabzon 2017, s. 510-511.

46 İlkay Canan Okkalı, **a.g.m.**, s.513.

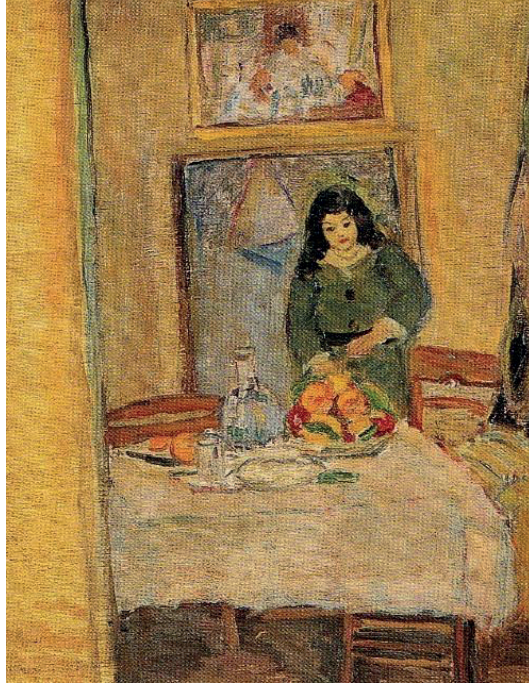


F. 8: Melahat Üren, *Aile*, Tuval üzerine yağlıboya, (Türkiye İş Bankası koleksiyonu), (Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul (1998), s.633)

Figürlü sofralar 1950’lerde daha sık görülmeye başlanır. Eşref Üren (1897-1984)⁴⁷, *Enteryör/Sofra Hazırlığı* yapıtında, (F.9) eşi Melahat Üren’e benzeyen bir kadını yemek hazırlığı için sofrayı kurarken betimlemiştir. Sofra meyveler, sürahi, kesilen ekmeğin görüntüsü ile detaylandırılmıştır. Bu detayları, “Batı resminde karşımıza çıkan mutfak sahnelerinde önde yer alan zengin yiyeceklerle Natürmorta benzetmek yanlış olmaz. Batı resminde mutfak sahnelerinin betimlendiği çalışmalar resmi tür resmine bağlarken, Üren’in sofrayı hazırlayan kadın betimi de bu resmi gündelik yaşam sahnelerine bağlar.”⁴⁸

47 1931’de Müstakil Ressamlar ve Heyketaşlar Birliği sergisine, daha sonra d grubu sergilerine katılır, 1940’da üçüncü yurt gezisi için Yozgat’a, altıncı yurt gezisi için 1943’te Ağrı’ya gider. Bk. İlkay Canan Okkalı, “Renkli Bir Yuva: Eşref Üren ve Melahat Üren’in Resimlerinde Ev”, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Nisan 2017**, Trabzon 2017.

48 Okkalı, a.g.m., 2017, s.513.



F. 9: Eşref Üren, *Enteryör/Sofra Hazırlığı*, 1950'ler, Tuval üzerine yağlıboya, 59x49 cm, (Türkiye İş Bankası koleksiyonu), (Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul (1998), s.408)

Yemek hazırlığı ve sofra konusunu resminin teması olarak alan bir başka sanatçı da Ziya Keseroğlu'dur (1906-1973). Sanatçı, *Enteryör* çalışmasında (F.10) ön planda meyve tabağı ve kadın figürü yer alır. Öndeki iki madeni tabak içerisinde salkım üzüm salkımı ve iki elma, ayaklı meyve tabağında ise armut, üzüm, şeftali, elma gibi çeşitli meyveler yer alır. Resim gündelik hayatın herhangi bir anından izler taşır. Arkada büfenin üzerinde yer alan tablo-ayna, çalar saat, testi gibi dekoratif ve teknolojik malzemeler, mekânın zengin dekorasyonuna vurgu yapar.⁴⁹

49 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergilerine katılan Ziya Keseroğlu, grup dağıldıktan sonra hiçbir gruba bağlı olmadan çalışır. Okkalı, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, 2014, s. 518-519.



F. 10: Ziya Keseroğlu, *Enteryör*, Tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, (MSGSÜ-İRHM),(Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi, **Sanat Dünyamız**, Sayı:88, Yaz 2003, İstanbul 2003, s.119)

Tanzimat dönemi ile birlikte Batı mutfakıyla tanışan Türk mutfakında yenilen yemeklerle birlikte sofra düzeni de değişir ve değişimin vurgusu özellikle erken Cumhuriyet döneminden günümüz resmine kadar Türk resminde sevilerek kullanılan konular arasında yer alır. Ancak üst tabakada başlayan değişimler toplumun diğer katmanlarda aynı anda bir kırılma getirmez ve toplumsal katmanlar kendi dinamikleri doğrultusunda değişimi gerçekleştirirler. Dolayısıyla Modernleşme olgusu ile gelen yeni yemekler ve sofra düzeni şehir hayatında hızla topluma entegre olurken kırsal kesimde benimsenmesi zaman alacaktır. Cevat Dereli'nin (1900-1989)⁵⁰, *İstihsal* (F.11) adlı eseri yer sofrasında çeşitli yiyecekler, meyve ve su testisinin betimi ile bu olgunun iyi bir görsel verisini sunar. Cevat Dereli bu resmi 1954'te Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun 10'uncu yılı nedeniyle düzenlenen resim yarışması için yapmıştır.⁵¹ Sanatçı 1950'li yıllarda içerik olarak yöresel bir tarz, biçim olarak da lekeci bir teknik ile kendini yenilemiştir.⁵²

50 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bir üyesi olan Cevat Dereli (1900-1989) grup dağıldıktan sonra bireysel çalışmalarında günlük yaşamın değişen alışkanlıklarından izleri, Anadolu insanını resimlerine taşımıştır. Yurt Gezilerine katılan sanatçı o yılki programa alınmasa da arkadaşı Şeref Akdik'le beraber 1938'deki ilk geziye katıldığı düşünülmektedir. 1939'da İkinci Yurt Gezisi'nde Sinop'a 1942'de beşinci gezide Gümüşhane'ye gitmiştir. Bk. İlhan Berk, Levent Çalkoğlu, Ferit Edgü, Turan Erol, Murat Ural, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri**, Millî Reasürans Yayınları, İstanbul, 1998, s.78.

51 Resim, afiş, müzik, folklor ve dallarındaki yarışma, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) 5'inci Kongresi kapsamında düzenlendi. O yıllar için kongre dolayısıyla İstanbul'a gelen Paul Fierens, Lionelle Venturi ve Herbert Read gibi sanat eleştirmenleri resim yarışmasında seçici kurulda yer alırlar. Yarışmada birinciliği Aliye Berger almıştır.

52 Tatlıcı, **a.g.e.**, s.219.

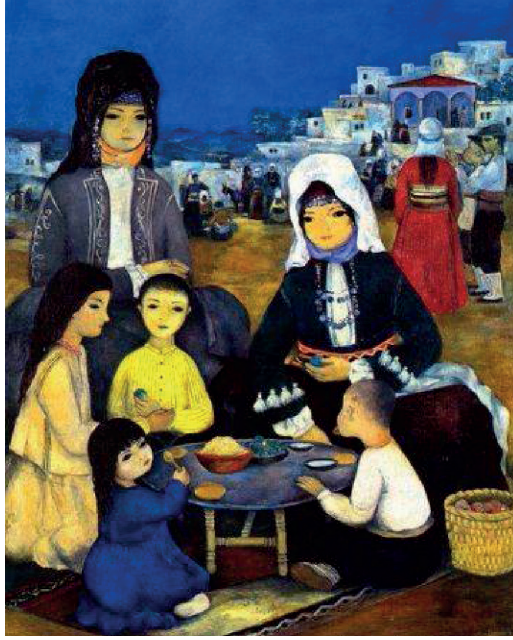


F. 11: Cevat Dereli, *İstihsal*, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 201x305 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. (Haz. Özge Açıkkol), **Cevat Dereli**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 109)

Ressam Turgut Zaim'de (1906-1974)⁵³ *Yörükler Köyü* resminde (F.12) kırsal yaşamı idealize eden anlatımla bir sofras resmi betimler. Resme hâkim olan geleneksel sini düzenindeki yer sofrasıdır. Giysi ve kadın başlıklarında, testi, kazan, kaşık, sofras, tezgâh, heybe, çorap, çuval, kuşak vb. gibi köylülerin günlük eşyalarında da izlenebilir.⁵⁴

53 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ardından 27 Aralık 1934'de dördüncü sergiden itibaren d Grubu sergilerinde yer alan Turgut Zaim (1906-1974) 1932 yılından başlayarak Anadolu'yu gezer, Yörüklerin ve Avşarlar'ın yaşantılarıyla yakından ilgilenir. Nitekim sanatçının üslubu da bu yıllarda biçimlenmeye başlar. Yurt Gezileri kapsamında 1939'da ikinci yurt gezisinde Kayseri'ye 1942'de beşinci yurt gezisinde Kırşehir'e gider. Bk. Elif Naci, a.g.e., s. 8.

54 Sezer Tansuğ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976, s. 16.



F. 12: Turgut Zaim, *Yörükler Köyü*, Tuval üzerine yağlıboya. 117,5x99,5cm, Ankara Resim Heykel Müzesi. (Gizem Tatlıcı, **Görsel Belleğin İzinde Türk Resminde Yemek Kültürü**, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Programı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2018, s.231).

Özellikle Yurt Gezileri kapsamında ressamların Anadolu'nun çeşitli yerlerine giderek köy yaşantısını, Anadolu insanını resmetmeleri ve bu topraklardaki sosyokültürel unsurları Türk resmine taşıdığı yıllarda Mahmut Makal'ın (1930) 1950'de yayımladığı *Bizim Köy* romanıyla birlikte köy edebiyatı denilen bir tür oluşmaya başlar⁵⁵

1950'li yıllarda, sanatta bireyselleşme ve özgürleşme çabaları olarak karşımıza çıkan hiçbir gruba bağlı olmadan yoğun bir sanatçı çabasıyla var olmayı seçen sanatçılar çoğalmıştır. 1950 ve 1960'lı yıllarda Paris sosyal hayatını resimleriyle anlatan Fikret Mualla (1903-1967), *Bistro/Yemek* adlı çalışmasında (F.13) sarı rengin hâkim olduğu bir kompozisyonda çeşitli yiyeceklerle ve içkiyle donatılmış bir yemek masasında yemek yiyen beş figür betimlenmiştir. Masa üzerinde yer alan servislerin zengin bir görünüm sunduğu yapıt, evden ziyade restoran izlenimi verir. Bu resimler Paris'ten bir kesit sunarken, bize bir şekilde Batı yemek ve sofrası düzenine olan hayranlığını da yansıtır.

55 İnci Aydın Çolak, **İmge ve İmaj Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, İstanbul 2019, s. 254.



F. 13: Fikret Mualla, *Bistro/Yemek*, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 37x45 cm, Sabancı koleksiyonu, (Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, İstanbul 2002, s.213)

Türkiye’de Batı sanatıyla görsel anlamda tam bir paralellik 1950’lerden itibaren izlenmeye başlanacaktır. Sanatçıların bireysel girişimlerle farklı eğilimler peşinde olmaları bu yıllara rastlar. Tüm dünyada yükselen Amerika kaynaklı bir eğilim ile soyut sanat ülkemizde de etkili olmaya başlar. 1950’lerden sonra Türk resminin soyutlama ve soyuta yönelmesi ve sonrasında da kavramsal işlerin ele alınması yemek ve sofrası resimlerinin başka göstergelerle okunmasına neden olur. 1960 sonrasında hızlı kentleşme, toplumsal dalgalanmalar sanatı da etkilemiştir.

Sonuç

Yemek ve sofrası kültürü sosyal, ekonomik ve kültürel pek çok olguyu bünyesinde barındırır. Sürekli değişim içinde hareketli dinamiklere sahip olsa da toplumların kültürel kimliklerinin aktarımında oldukça önemli rol oynar. Nitekim Osmanlı mutfağından Cumhuriyet mutfağına geçiş sürecinde modernleşme olgusunun getirdiği yaşam pratikleri içindeki yenilikler ve çelişkiler dönemin görsel ve yazın dünyasında belgesel nitelikte eserlerle aktarılır. Bu çalışmalar kimi zaman Refik Halid Karay’ın *İstanbul’un Bir Yüzü* romanında olduğu gibi yeni ve eski adetlerle sofrası düzenindeki ikiliği kimi zaman sosyal statüyü, Recaizade Mahmud Ekrem’de olduğu gibi kimi zaman yanlış Batılılaşmanın ifadesi ile doludur. Türk resminde ise yemek ve sofrası konusunun vurgusu romanlardaki kadar yoğun değildir. Özellikle figür ve toplumsal kodların dışında kalan konuların betimleri dönemin sanatçılarınca uzun yıllar soru işareti ile karşılanmış, ancak 20. yüzyılın ilk yıllarında betimlenen konular arasında yer almıştır. Her ne kadar başka bir tür resmi olsalar da Türk resminde mutfağına giren meyvelerin ilk betimleri

Natürmort resimlerde karşımıza çıkar. Batı resminde ise günlük yaşam ile sıkı sıkıya ilişkili olup, Rönesans'tan itibaren betimlenmeye başlar. Türk resminde ise ilk sofraya betimi Ali Rıza Toroslu'ya ait olan *İftar Sofrası* resmi ile başlar, 1914 Kuşağı ressamı ile devam eder. 20. yüzyılın ressamı ile aile ortamında sıcak yemek sofralarına dönüşür. Eşref Üren, Melahat Üren ve Ziya Keseroğlu'nun çalışmaları samimi ev ortamında yenilen yemek sofralarını betimler. Cevat Dereli'nin, *İstihsal (F.11)* ve Turgut Zaim'in *Yörükler Köyü* resminde (F.12) kırsal yaşama ait sofraya betimleri idealize edilerek hala geleneksel yönü ile sofranın kırsal bölgede devam ettiğine işaret eder. 1950'lerden sonra tüm dünyada yükselen soyut sanat etkisi ile Türk resminin soyutlama ve soyuta yönelmesi ve sonrasında da kavramsal işlerin ele alınması ile yemek ve sofraya resimlerinin başka göstergelerle okunmasına neden olur.

1960'lı yıllar Türk sanat ortamına başka bir dönüşüm getirir öyle ki bu yıllarda sanata devletin desteği azalırken özel kurumlar açılmaya başlamış, toplum ise yeni bir dönüşüm sürecine girmiştir. 1980 sonrası ise dönüşüm sadece biçimsel değil, kavramsal olarak da gerçekleşecek ve günümüze kadar uzanan süreçte farklı toplumsal dinamiklerle beslenecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Arşiv Belgesi

BOA, HH. d. 1060, H. 20 Eylül 1327 / M. 6 Ekim 1909.

MSA. d. 3842 Hazine-i Hassa İnşaat ve Tamirat Haftalık Amele Jurnalleri, sene: 1308, sıra no: 1

Yıldız Albümleri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 90614-0010.

Diğer Kaynaklar

Abir, Nihan, **Siniden Masaya: Türk Romanında Sofra**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2018.

Ahmed Cavid, **Tercüme-i Kenzü'l-İştihâ 15.Yüzyıldan Bir Mutfak Sözlüğü**, (Der.Priscilla Mary Işın, Seyit Ali Kahraman), Kitap Yayınevi, İstanbul 2006.

Ayverdi, Sâmîha, **İbrâhim Efendi Konağı**, Kubbealtı, İstanbul 2009,

Baytar, İlona, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı 24, İstanbul 2016, s. 1-24.


- Berk, İlhan, Levent Çalıkoğlu, Ferit Edgü, Turan Erol, Murat Ural, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri**, Milli Reasürans Yayınları, İstanbul 1998.
- Beykal, Canan, “Hoca Ali Rıza”, **Sanat Dünyamız**, Kış, Sayı 97, İstanbul 2006, s. 15-27.
- Coşansel, Demet, “19. Yüzyılda Osmanlı Sarayı’nda Mutfak Gelenekleri ve Sofra Düzeni”, **150 Yıln Sessiz Tanıkları Saray Porselinden İzler**, (Haz. İ. Baytar), Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007, s.25-36.
- Cömert, Bedrettin, **Giotto’nun Sanatı**, De Ki Yayınları, İstanbul 2018.
- Çalışır, Deniz, “İftar Sofrası: Sanatçısı Kim?”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: XVII, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, İstanbul 2011 [Baskı Tarihi: 2012], s.27-39
- Çolak, İnci Aydın, **İmge ve İmaj Türkiye’de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, İstanbul 2019.
- Dranas, Ahmet Muhip, “Şeker Ahmet Paşa”, **Güzel Sanatlar Dergisi: Şeker Ahmed Paşa**, (Haz. Ö. Taşdelen, İ. Baytar), Milli Saraylar, İstanbul 2007, s. 195-198.
- Dernschwam, Hans, **İstanbul ve Anadolu’ya Seyahat Günlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1987.
- Dürrüoğlu, Ahmet, **Şeker Ahmet Paşa**, Eroğlu Matbaası, Ankara 1962.
- Fahriye, Ayşe, **Ev Kadını**, (Yay. Haz. Turgut Kut), Çiya Yayınları, İstanbul 2018.
- Faroğhi, Suraiya, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**, (Çev. Elif Kılıç), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2005.
- Germaner, Semra, “Süleyman Seyyid’in Resimlerinde İstanbul Bahçelerinden Çiçekler”, **P Sanat Kültür Antika**, S.13 Bahar 1999, s.126-131.
- Giray, Kıymet, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, İstanbul 2002, s.198.
- Gören, Ahmet Kamil, “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz. Ö. Taşdelen, İ. Baytar), TBMM- Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2008, s.17-69.
- Gören, Ahmet Kamil, “Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu”, **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul 2012, s. 15-39.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, **Şırpsevdi**, Özgür Yay., 11.bs., İstanbul 2014.
- İrez, Feryal, “Belgeler Işığında Son Alman İmparatoru II. Wilhelm’i Konuk Eden Bir Kasr-ı Hümayün; Şale”, **İki Dost Hükümdar Sultan II. Abdülhamid-Kaiser II. Wilhelm**, (Haz. İ. Baytar), Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2009, s. 47-57.
- İskender, Kemal, “Ölü Doğa”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. III, YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 1406-1407.
- Karateke, Hakan T., **Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletini Son Yüzyılında Merasimler**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2004.
- Karay, Refik Halid, **Ekmek Elden Su Gölden**, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul 1985.
- Karay, Refik Halid, **İstanbul’un Bir Yüzü**, İnkılâp Yay., 8. Bsk., İstanbul 2017.
- Karay, Refik Halid, **Mutfak Zevkinin Son Günleri**, Haz. Tuncay Birkan, İnkılâp Yay., İstanbul 2014.
- Karay, Refik Halid, **Nesil Üç Hayat**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010.
- Lèvi-Strauss, Claude, “Le Triangle Culinaire”, **L’Arc**, n.26, 1965.
- Malaguzzi, Silvia, **Food and Feasting Art**, translated by Brian Phillips, The J.Paul Getty Museum, Los Angeles, Hong Kong 2008.

- Mehmed Kâmil, **Melcei't Tabbâhîn Aşçıların Sığınağı**, (Günay Kut, Turgut Kut), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2015.
- Muhammed bin Mahmûd Şirvanî, **15. Yüzyıl Osmanlı Mutfağı**, (Der. Mustafa Argunşah, Müjgan Çakır), Risale Yayınları, İstanbul 2018.
- Naci, Elif, “‘d’ Grubu”, **Ankara Sanat**, Yıl:8, Sayı:88, Ağustos 1973, Ankara Ağustos 1973, s.8.
- Okkalı, İlkay Canan, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950’li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2014.
- Okkalı, İlkay Canan, “Renkli Bir Yuva: Eşref Üren ve Melahat Üren’in Resimlerinde Ev”, **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Nisan 2017**, Trabzon 2017, s.509-517.
- Onaran, Burak, **Mutfak Tarih Yemeğin Politik Serüveni**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Samancı, Özge, “İmparatorluğun Son Döneminde İstanbul ve Osmanlı Saray Mutfak Kültürü”, **Türk Mutfağı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 199-217.
- Saz, Leyla, **Anılar 19. Yüzyılda Saray Haremi**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2010.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk, “Bedri Rahmi Eyüboğlu Yüz Yaşında”, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, (Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu), Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, s. 12-15.
- Tansuğ, Sezer, “Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek: 19. Yüzyıl Sonu Foto-Yorumcuları”, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, (I.bs.), Bilgi Yayınevi, İstanbul 1997, s.39-44.
- Tatlıcı, Gizem, **Görsel Belleğin İzinde Türk Resminde Yemek Kültürü**, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Programı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2018.
- Ünsal, Artun-Beyhan Gence Ünsal, **İstanbul’un Lezzet Tarihi**, NTV Yayınları, İstanbul 2011.
- Ünsal, Artun, **Osmanlı Mutfağı, Yemek Kitabı**, (Haz. M. Sabri Koz), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s.128-158.
- <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/wedding-feast-cana> (Erişim Tarihi 11.05.2020)



19. Yüzyıl İngiltere'sinde Shalott Lady'si Betimleri

The Lady of Shalott Imagery in 19th Century England

Derya İstanbulluoğlu¹ 



öz

Gerçekten yaşadığına dair kesin bir delil olmayan ve genelde 5 ya da 6. yüzyıla tarihlendirilen Kral Arthur, muhtemelen bir savaş lideri ya da Kelt soylu bir klan şefiydi. Birçok ülkenin sözlü ve yazılı edebiyatından beslenerek gelişen Kral Arthur Efsanesi'ni bugün en çok bilinen hale getiren Arthur'un Ölümü adlı nesriyle 15. yüzyılda yaşamış Sir Thomas Malory'dir. Victoria Dönemi ulusal şairi Lord Alfred Tennyson ise şiirleriyle efsanenin 19. yüzyılda popülerliğini arttırmıştır. Kral Arthur Efsanesi öykülerinden biri olan Shalott Lady'si öyküsü, Victoria Dönemi olarak da bilinen 19. yüzyıl İngiltere'sinde en çok tercih edilen konuların başında gelir. Pre-Raphaelite'ler grubunun özellikle ilgilendiği bir konu olan Shalott Lady'si; cinselliği tabulaştırılan Victoria Dönemi toplumsal hiyerarşisinde kadının yerini irdelemek açısından önemli örneklerden biri olmuştur. Lady, kendisine doğrudan bakmanın yasak olduğu dış dünyaya adım atana dek pasif rolleriyle desteklenen Victoria dönemi ideal kadın tipine uygun biridir. Ancak, yansımalarla yetinmeyip sınırlarını zorlaması onu isyankar yapmıştır. Bu çalışmada öne çıkan Shalott Lady'si betimlerinin dönemin kadın algısı bağlamında nasıl konumlandırıldığı, Victoria Dönemi sonrasında başlayıp dokuz yıl süren Edward Dönemi'nde kadın hakları mücadeleleri sonucu kendine güvenen kadın tipinin oluşması, özellikle Pre-Raphaelite sanatçılarınca ele alınan bu konunun sanat tarihsel açıdan betimsel farklılıkları ve anlamsal boyutları konuları üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Shalott Lady'si, Pre-Raphaelite, Victoria dönemi

ABSTRACT

Arthur, whose true existence has never been finally verified, is thought to have lived in the 5th or 6th centuries, probably as a war leader or a Celtic clan chief. Sir Thomas Malory is the 15th century writer who made the legend of King Arthur most well known with his prose *Le Morte Darthur*. The national poet of the Victorian Era, Lord Alfred Tennyson, also increased its popularity. In 19th century England *The Lady of Shalott* was one of the favourite subjects of this legend. This subject, in which the Pre-Raphaelites group was especially interested, has become one of the most important examples of studying the views of women in the Victorian Era's tendency to keep sexuality as a taboo subject. *The Lady of Shalott* is a proper Victorian woman until she looks out of the window. Not being content with the reflection that she sees in the window makes her rebellious. This study evaluates how this imagery was placed in the

*Bu çalışma "19. Yüzyılda Kral Arthur Efsanesi'nin Ele Alınışı ve Görsel Sanatlarda Temsili" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Derya İstanbulluoğlu (Doktora Öğrencisi),
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat
Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: derya.ing@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9862-9074

Başvuru/Submitted: 15.04.2020
Revizyon Talebi/Revision Requested:
23.04.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
26.04.2020
Kabul/Accepted: 27.04.2020
Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: İstanbulluoğlu, Derya, "19. Yüzyıl İngiltere'sinde Shalott Lady'si Betimleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 89-106.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.005>



context of women's perception in the Victorian and Edwardian Eras. It also examines the creation of the self-confident woman , explains the descriptive uniqueness of this subject particularly as discussed by the Pre-Raphaelites, and in terms of art history it discusses lexical extent.

Keywords: The Lady of Shalott, Pre-Raphaelite, Victorian era

Giriş

Adını ana karakterinden alan bir Orta Çağ efsanesi olan Kral Arthur Efsanesi, doğduğu zamanda ve topraklarda kalmayarak yüzyıllar içerisinde sözlü gelenekle devam etmiş ve pek çok ülkenin edebiyatından beslenip gelişmiştir. Kral Arthur'un yaşayıp yaşamadığı halen tartışmalı bir konu olsa da Jacques Le Goff'a göre "...Arthur gerçekte var olan ancak tarihten uzaklaşarak efsaneye dönüşen ve hayal dünyasının kurgu kahramanlarına katılan tarihi şahsiyetler gibi gerçek ile düş ve kurgu ile tarih arasında efsanevi kişilere dönüşmüş Orta Çağ kahramanlarının güzel bir örneğidir..."¹ Ancak Arthur'un gerçekten yaşayıp yaşamadığı, bir kral yerine bir savaş lideri olup olmadığı ya da zaman içinde tarihi bir kişiliğe bürünüp bürünmediği tartışılabilir bu tartışmalar Arthur Efsanesi'nin dallanıp budaklanarak Avrupa'nın büyük bölümüne ulaşmasına engel olmamıştır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan Shalott Lady'si betimlerinin 19. yy.da Kral Arthur Efsanesi'ne uyanan ilgiyle bağlantılı olarak görsel sanatlarda temsiliyetinin Orta Çağ'dakine benzer bir popülerite kazandığını söyleyebiliriz. Orta Çağ sonrasında giderek önemini kaybeden Kral Arthur Efsanesi, 19. yy.da Orta Çağ'a olan ilginin artışıyla yeniden ilgi odağı olmaya başlar. Efsane, 19. yy.da kazandığı popülerliği *Idylls of The King*, *The Lady of Shalott*² adlı eserleri sayesinde Kral Arthur Efsanesi'ni büyük oranda eski popüleritesine kavuşturan Lord Alfred Tennyson'a (1809-1892) borçludur.

Victoria Dönemi'nde Kadının Durumu

19. yy.da Sanayi Devrimi'nin küresel yayılmasıyla kökten değişikliklerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Sanayi Devrimi'nin felsefi temeli olan pozitivizm; bilimsel, teknolojik ve kültürel değişimleri beraberinde getirmiştir. Liberalizmin bireyselliği ve faydacılığı; kültürel yaşamın kodlarını değiştirerek din, aile, cemaat gibi kavramları yıkmaya başlamış, yerine şehirleşmiş bireylerin faydalarını maksimize etmeyi merkeze almıştır. Bu sebeple Sanayi Devrimi'nin ekonomik koşulları altında ezilen toplum rasyonalizm ve pozitivizmin getirdiği bu yeni düzene karşı Orta Çağ koşullarını yeniden gündeme getirmiş ve rasyonalizmin karşısına romantik düşünceleri koymuştur.

1 Jacques Le Goff, **Ortaçağ Kahramanları**, Çev: Füsün Önen Pinard, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.27.

2 Tennyson'un Arthur Efsanesi ile ilgili ilk şiiri olan *The Lady of Shalott* (1832); ölüm, aşk, yalnızlık, isyan, Orta Çağ gibi temaları barındıran yapısıyla 19. yy. Orta Çağ temalı betimlerde çokça tercih edilen bir konu olmuştur. Sanatçılar genelde şiirin değiştirilmiş versiyonu olan 1842 basımından daha zengin bir tasvir sunan şiirin 1832 basımını tercih etmişlerdir. *The Lady of Shalott* şiirinin kaynağı 14. yy.da yazılan *Donna di Scalotta* adında İtalyanca kısa bir romandır. Şair, Scalotta'yı daha yumuşak bir söylenişi olduğundan Shalott ile değiştirmiştir. Tennyson bu şiirdeki dokuma, ayna, lanet, nehir ve Camelot gibi bazı öğelerin kendisine ait olduğunu söylemiştir; 1832 ve 1842 basımlarında gitgide *Donna di Scalotta*'dan uzaklaşmıştır. *Donna di Scalotta, Racolta di Novelle*'de (1804) yeniden basılan, *Cento Novelle Antiche* diye 13. yy. kısa roman koleksiyonunun birinci volümünde Novella LXXXI olarak geçer. 1825'te Thomas Roscoe tarafından *Italian Novelists* olarak İngilizce çevirisi yapılmıştır. (Bunun için bknz: David Staines, **Tennyson's Camelot: The Idylls of The King and its Medieval Sources**, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada, 1982, s.9.)

19. yy.da İngiltere'nin içinden geçtiği ciddi değişiklikler; modası geçmiş gelenekleri sorgulatırken elbette cinsiyet rollerinin ayrı olduğu püriten, ahlakçı Victoria toplumuna da bulaşacaktı. İngiliz toplumu bir yandan cinselliği veba gibi görürken öte yandan da erotizme büyük bir ilgi duyuyordu. Onlar için evlilik; kadınların erkeğin iktidarını kabul ettiği erkeğin ise bu iktidarını sürdürebilmesini sağlayan bir anlaşmaydı. Coventry Patmore'un (1823-1896) *Angel in the House* (1854-62) şiirindeki gibi kadın; masum, saf, ahlaklı, erdemli olmalıydı. Patmore'un ideal Victoria Dönemi kadın tipinin dışında orta sınıf ahlakçı toplumun hiç onaylamadığı bir de işçi sınıfı kadınları vardı. Onlar; Sanayi Devrimi'yle erkeklerle beraber fabrikalarda, imalathanelerde çalışma imkanı bulan eşit işe eşit ücret alamayan, bunun yanında birçok tacize, tecavüze maruz kalan işçi sınıfı kadınlardı. Toplumun ahlak yapısınca çalışan kadınların orta sınıfın evinde oturan kadınlarından ayrı tutulması gerekliydi. Victoria Dönemi aynı zamanda cinsiyet rollerinde mücadele dönemidir. John Stuart Mill, *The Subjection of Women* adlı kitabı ile dikkatleri köleliğe benzer bir yaşantısı olan Victoria Dönemi kadınlarına çekmeyi başarmıştır. 1839'da *The Custody Act*, 1857'de *The Divorce and Matrimonial Act* gibi kazanımlar artan haklar arasında sayılabilir. Tüm bu değişimler geleneksel kadın-erkek rollerini sorgulatır hale getirmiştir.

19. Yüzyıl İngiltere'sinde Orta Çağ Hayranlığı

Yüzyılın ortalarına doğru Akademi'nin sanat dünyasındaki otoritesine başkaldıran bir grup sanatçı, Akademi'den ayrılmaya karar vermişti. Dante Gabriel Rossetti önderliğinde başlayan Pre-Raphaelite Kardeşliğinin üyeleri teknik bakımdan erken rönesansa, içerik bakımından da Orta Çağ kültürüne hayranlık duyuyordu. Orta Çağ'ın yaratıcı ve ruhsal yoğunluğunun sonraki dönemlerde yitirildiğine inandıkları için konularını bu öyküden seçmişlerdir.³ Sanayileşen dünyalarından kaçıp da geçmişe yüzlerine dönen bu grubun bizim için önemi Kral Arthur Efsanesi'ni ele alan betimlerinin olmasıdır. Sadece kurulduğu grupta kalmayan, süreç içinde başka sanatçıları da etkileyen Pre-Raphaelite ruhu; Arthur Efsanesi'ne dair pek çok öykünün resim repertuarına dahil edilmesine yol açmıştır. 19. yy.da efsaneyi betimleyen sanatçıların esinlendiği kaynakların başında 15.yy.'da yaşamış olan ve 19. yy.da yeniden keşfedilen Sir Thomas Malory'nin *Arthur'un Ölümü* adlı nesir eseri ve Tennyson'un *Idylls of The King* ve *The Lady of Shalott* adlı eserleri gelir.

19.Yüzyıl İngiltere'sinde Öne Çıkan Shalott Lady'si Betimleri

Efsane, Kral Arthur ile ilgili olmasına karşılık, efsanenin en çok betimlenen karakterleri kadın kahramanlar olmuştur. Bu kadın kahramanlardan biri olan *Shalott Lady'si*, Camelot'a doğru akan bir nehrin ortasında Shalott diye bir adada neden ve nasıl olduğunu bilmediğimiz sebeplerden ötürü bir büyü ile kuleye hapsedilen güzel bir lady ile ilgilidir: Yalnız hapsedildiği kulenin odasında dış dünyaya ait olan tek şey büyüle görüntüleri olan (the mirror's magic

3 Haz: Simgе Özer Pınarbaşı, Volkan Hacıoğlu, Pelin Batu, Dante Gabriel Rossetti: Yeryüzüne İndirilmiş Gölgele, İstanbul, Artshop, 2018, s.21.

sights) bir aynadır. Pencereden dışarıya bakması yasak olan Lady'nin, bu büyük aynadan yansıyanları görüp dokuduğu bir de duvar halısı vardır. Aynaya bakıp da yansıyanları işleyen Lady dönüp de Camelot'a bakarsa, lanetlenecek ve ölecektir. Ancak bir gün Sir Launcelot'u aynadan görünce aşık olan Lady, dayanamaz ve pencereden dışarıya dönüp bakar ve lanet başlar. Odasında dokuduğu ağ açılır, ayna boydan boya kırılır, bu şekilde kendisinin lanetlenmiş olduğunu anlar. Aşık Lady büyüye rağmen kaleden ayrılmaya karar verir. Kaleden ayrılıp Camelot'a giderken lanetten dolayı ölecektir. Dışarı çıkıp bir kayığı çözer ve pruvasına *The Lady of Shalott* yazar. Sonrasında ise Camelot'a doğru sürüklenen bu kayığa uzanır ve ölüme teslim olur. Şiirin sonunda içinde sürüklendiği kayıkta onu kimse tanımaz.

Pre-Raphaelite sanatçılar *The Lady of Shalott* öyküsünde resimleri için fazlaca ilham bulmuşlardır. Bu öykünün 19. yy.ın yarısı ve 20. yy.ın başı arasında illüstrasyonlar hariç yaklaşık 68 betimi yapılmıştır.⁴

The Lady of Shalott'ı ilk betimleyen sanatçılardan biri olan Elizabeth Siddal (1829-1862), Pre-Raphaelite'lerin modellliğini yapmış, Rossetti ile gerçekleştirdiği mutsuz evliliği sonrası fazla miktarda laudanum alarak intihar etmiş bir sanatçıdır. *Shalott Lady'si* (F.1) adlı kağıt üzerine mürekkepli kalem çalışmasında (şiirde geçtiği üzere Lady'nin şövalyeyi görüp de lanetin başladığı anı seçmiştir.

“...Tepeden baktı Camelot'a,
Ağ uçtu gitti ve süzüldü alabildiğine,
Ayna boydan boya kırıldı,
'Lanet yağdı üzerime'
diye bağırdı Shalott Lady'si...”⁵



F. 1: Elizabeth Siddal, *Shalott Lady'si*, 1853, kağıt üzerine mürekkepli kalem, 16.5 x 22.3 cm, Maas Gallery, Londra

Sade betimlenmiş odasında sakin bir şekilde aynadan yansıyanları dokuduğu dokuma tezgahının başında otururken, omuzları üstünden dışarıdaki Sir Launcelot'u gördüğü anı

4 Christine Poulson: *The Quest for the Holy Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920*, Oxford, Alden Press, s.179.

5 Alfred Tennyson, *The Complete Works of Alfred Tennyson: Poet Laureate*, New York, R. Worthington, 1878, s.13.

resmetmiştir. Şövalyeye baktığı anda lanet devreye girer. Dokuma tezgahındaki ipler uçuşur ve ayna çatırdatır. Çatlayan aynada şövalyenin imgesi görülür. Fakat Lady sakindir, telaşa kapılmaz kendi hareketlerini kontrol etmeyi başarır. Odada fazla dekoratif öge yoktur. Pencerenin altındaki komodinin üzerinde çarımhta İsa heykelciği görülür. Bu heykelcik muhtemelen Lady'nin sanatçı olarak kendini feda edişinin sembolüdür.⁶ Siddal, çarımhtaki İsa heykelciği ile bu eserine daha dinsel bir boyut kazandırsa da Hristiyanlığın iffeti ve saflığı gibi bir derde sahip değildir.⁷ Dokuma tezgahının üzerindeki kuş özgürlüğün sembolüdür. Siddal'ın Lady'si sonucun ölüm olduğunu bilse de pencereden dışarıya doğrudan bakarak pasif bir kurbandan aktif bir kahramana dönüşmüştür. Mitolojide bize tanrıça Minerva'ya meydan okuyan dokuma ustası Arakhne mitini anımsatır.⁸ Gururlu Arakhne, nakış konusunda kendisinin en iyi olduğunu iddia eden kibirli bir genç kızdır. Ölümlülere el işlerini öğreten Tanrıça Athena ile yarışacağını her yerde dile getirir. Birçok uyarıya rağmen yarışmada direten Arakhne birinci gelse de tanrıça kızıp onu bir örümceğe çevirir. Prettejohn'a göre, Arakhne, tanrılara karşı geldiği için cezalandırılrsa da Arakhne'nin isyanı önemlidir.⁹ Lady'nin üzerindeki lanetin ilk günahından ötürü olduğu da düşünülebilir.¹⁰ Lady'nin kendini toplumdandan izole etmesi, sanatçıların yalnızlığı olarak da düşünülebilir. Staines'e göre, *Shalott Lady'si* Tennyson'ın sanatçı olarak doğasının bir izdüşümüdür, Lady hem sanatçının ihtiyacı olan dünyadan yalıtılmışlık arzusunu hem de böyle bir yalıtılmışlığı kişisel olarak reddediş mücadelesini anlatır.¹¹

Lady, geleceği olmayan dünyasında, korku ve özlemle ömür tüketmektedir. Tüm bunlara bir son vermeye artık yarı-gölgeli hayatından bıktığını söyleyip (*I am sick of half-shadows*) dış dünyaya adım atmak istemiştir.¹² Aynanın Lady'ye dış dünyayı göstermesi ve onun da yansıyanları dokuma tezgahında işlemesi Alexander'a göre Platon'un mağara alegorisindeki yansımanın yansımasını akla getirir.¹³ Pratt'a göre Siddal'ın bir kadın ve sanatçı olarak varlığı, erkeklerin baskın olduğu Pre-Raphaelite Hareketi'nde Victoria Dönemi değerleriyle çatışmıştır. Siddal'ın sanatsal yeteneğine, bu hareketin erkek sanatçılarınca fazla itibar edilmiyor oluşu *Shalott Lady'si* adlı eserinde kendini kontrol etmeyi başaran, pasif bir bekleyiş yerine tercihini erkeklerin dünyasına girmekten yana kullanan bir kadın kahraman seçen Siddal'ı farklı bir yere taşımıştır. Siddal'ın Lady'si kadın olduğu için yerleştirildiği iç mekan ile Sir Launcelot'un dış

6 Paula Hamelers, "A Mystery in Paint and Print: Nineteenth-Century Interpretations of Tennyson's 'The Lady of Shalott'", Universiteit Van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Master's Thesis, Amsterdam, 2011, s.6.

7 Ashley Pratt, "The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Representations of the Poem by Alfred, Lord Tennyson", *Lycoming*, 2011.

8 Sharyn R. Udall, "Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's 'Lady of Shalott'", *Woman's Art Journal*, Vol. 11, No:1, İlkbahar-Yaz 1990, s.35; Arakhne miti için bkzn: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013, s.50.

9 Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton University Press, Princeton, 2000, s.226.

10 Pratt, *a.g.y.*, s.1-2.

11 Staines, *a.g.e.*, s.11.

12 Udall, *a.g.y.*, s.34.

13 Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, North Yorkshire, Yale University Publications, 2007, s.117.

dünyayı temsil etmesi bakımından iki dünya arasındaki mücadelenin izdüşümünü sunmuştur.¹⁴

Pre-Raphaelite Kardeşliğinin kurucularından William Holman Hunt'ın *Shalott Lady'si* öyküsüyle ilgili birden fazla çalışması olmuştur. Bu öyküyle ilgili tüm betimlerinde Tennyson'ın *The Lady of Shalott* adlı şiirinden esinlenen William Holman Hunt, 1850'de yaptığı *Shalott Lady'si* (F.2) adlı kağıt üzerine siyah tebeşir ve mürekkepli kalem çalışmasında lanetin başladığı anı tercih etmiştir.



F. 2: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1850, kağıt üzerine siyah tebeşir ve mürekkepli kalem, 23.5 x 14.2 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria, Avustralya

Lady, Launcelot'u görüp de pencereden dışarı bakınca o an başlayan lanetten korunmaya çalışırken görülür. Üzerinde uzun ve sade bir elbise ve belinden sarkan bir kuşakla, saçları arkadan toplu şekilde betimlenmiştir. Lady'nin arkasındaki kırık aynadan Launcelot'un imgesi görülür, aynada Launcelot'un Camelot'a doğru at sürüşünü görürüz. Shalott Lady'sinin arkasındaki ayna, aynanın çevresindeki küçük madalyonlar ve bu madalyonların içerisinde Lady'nin yaşamına dair sahne kesitleri fikrini sanatçı, Jan Van Eyck'in *Arnolfinilerin Düğünü* resminden almıştır Lady'nin arkasındaki büyük aynanın çevresini saran bu sekiz tane küçük madalyonda öykünün saat yönünde anlatımı yapılır: Üsttekinde Camelot'un şehir manzarası, sonrasında Lady'nin dokuma tezgahına eğilişi, Lady'nin aynaya bakışı, dördüncü madalyonda atının üzerinde Sir Launcelot'un aynadaki aksi betimlenmiştir. Alttaki madalyon karanlıkta kalır ancak yerini ana sahnedeki lanetin başladığı ana bırakır. Diğer madalyonlarda Shalott Lady'sinin adını kayığın pruvasına yazışı, kayığın Camelot'a doğru sürüklenişi ve son olarak Lady'nin kayıkla Camelot'a varışı görülür.¹⁵

Hunt'ın ikinci eseri ise Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirinin 1857 basımı için seçtiği *Shalott Lady'si* (F.3) adlı ahşap baskıdır. Hunt'ın 1857'deki eserinde yoğun bir sembolik anlatım

14 Pratt, a.g.y s.13-16.

15 Prettejohn, a.g.e., s.224-225.

görürüz. Lady'nin saçları vahşice dalgalanırken büyük dokuma tezgahı onu kaplamış gibidir. Saçları 1850'deki illüstrasyonundaki gibi bağlı değildir, *dokumanın yüzen ipliklerine eşlik etmek için özgürce salınır*.¹⁶ Lady neredeyse tüm resmi kaplayacak boyuttadır. Aynanın yanında 1850'deki aynı isimli eserinde olan küçük madalyonlar yerine aynanın sağında arkasında hilal ile betimlenmiş, çarmıha geriliş sahnesi görülür. Lady'nin devasa boyutu kadınların yoğun cinsel enerjisinin metaforu olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda Hunt, bu devasalıkla kendi öyküsünü, sanatçı otoritesini koymak istemektedir.¹⁷



F. 3: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1857, ahşap baskı, 9.4 × 8.1 cm, Metropolitan Museum, New York, ABD

Hunt, 1886-1905 yılları arasında bu öyküyü şu an Wadsworth Müzesinde bulunan *Shalott Lady'si* adlı (F.4) büyük bir yağlı boya tablo ile sunmuştur. Çokça yoğun sembol kullandığı bu büyük tablosundan önce, bu konuyu daha küçük bir yağlı boya tabloda denemek ister ve şu anda Manchester Sanat Galerisinde bulunan aynı isimli (F.5) tabloyu yapar. Birbirlerinden çok farklı olmayan, şiirle birebir gitmeyip bağımsız yapıtlara dönüşen bu iki eserde de alegorik imgeler ve semboller bolcadır. Sanatçı, çoğu nesneyi de şiirden alakasız olarak yaratmıştır. Manchester versiyonunda Hunt, İncil ile ilgili sahneler kullanırken, Wadsworth versiyonunda hem İncil ile ilgili hem de mitolojik öğeler kullanır. Manchester versiyonunda aynanın sağında tahtında oturan İsa'yı görürüz, sol tarafında ise Yeni Ahit'te geçen İsa'nın Getsemani Bahçesi'ndeki ızdırabını gösteren İsa Zeytin Dağı'nda sahnesi yer alır. Wadsworth versiyonunda ise aynanın yanlarındaki sahneler değişir: Sağ kısımda Tahtında oturan İsa yerine Herkül Hesperidler Bahçesi'nde adlı sahne, sol kısımda ise İsa Zeytin Dağı'nda yerine Bakire Meryem ve Çocuk İsa geçmiştir. İplerin her yere yayıldığı Lady'nin saçlarının savrulduğu, aynanın çatladığı anlar öykünün en heyecan verici kısımlarıdır. Resmin üst kısımlarında meleklerin ve serafimlerin dizilimi bir kemer oluşturur şekildedir. Resmin alt kısmındaki ışık ile dokuma iplerinin parıltısı birleşir. Sakin ifadeli yüzünün tamamı görünmeyen Lady'nin

16 A.e., s.228.

17 Udall, a.g.y., s.36.

kafası ve tavus kuşu tüylü kıyafeti gölgeler içinde kalmıştır. Uzun elbisesi vücudunu sıkıca sarmıştır. Lady güçlü ve resmin büyük bir bölümünü kaplar şekilde sahneye kocaman yerleştirilmiştir. Model, sanatçının karısıdır. Resimdeki nesnelerin anlamları izleyiciyi birçok soruyla baş başa bırakmıştır: ikonalar, süsenler, sfenks biçimli kaide üzerinde bir lamba, güvercinler, dağınk çiçekler, çiçekli vazo, kırmızı renkli eteği, çıplak ayağı, parlak rengarenk yün topları.¹⁸ Resimde bir tane kadın figürünün yılan başlı bir figüre basarken betimlenişi Adem ve Havva'ya bir göndermedir ve de Havva'nın Adem'i baştan çıkarışı Lady'nin günahkar rolü ile desteklenmiştir. Jan Van Eyck'ın *Arnolfinilerin Düğünü*'nden ilham alan sanatçı, ayakkabıları odanın ve yaptığı işin kutsallığı mahiyetinde Lady'nin ayağından çıkarılmış gösterir. Aynı zamanda ayakkabıların yanındaki süsenler Lady'nin bekaretine istinaden betimlenmiş olup, yerlere saçılmış olması da Lady'nin Launcelot'a olan aşkı uğruna bekaretini ve saflığını umursamayıp harekete geçmesini simgeler.



F. 4: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1886-1905, pano üzerine yağlı boya, 44.4 x 34.1 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere



F. 5: William Holman Hunt, *Shalott Lady'si*, 1886-1905, tuval üzerine yağlı boya, 187.9 x 146 cm, Wadsworth Athenaeum Museum, Hartford, Connecticut, ABD

18 Murial Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Great Britain, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, s.213-214.

Dinsel itikadı güçlü olan Hunt, Manchester versiyonunda Tahtında Oturan İsa ve Wadsworth versiyonunda kullandığı Bakire Meryem ve Çocuk İsa imgeleriyle Lady arasında bir zıtlık yaratmak istemiştir: İsa, insanlığın kurtuluşu için kendini feda ederken, ya da Meryem tüm alçak gönüllülüğüyle kaderine razı bir halde gösterilmişken; Lady, dünyevi isteklerinden ötürü kaderine razı gelmeyip iyi bir Hristiyan olmayı tercih etmemiştir. Lady'nin Launcelot için ölümü tercih etmesi dinsel bir bakireliğin olduğu bir yaşamı reddetmesi olarak düşünülmelidir.¹⁹

Odadaki uçuşan nesnelere, büyük bir hareketin coşkunluğu kadar Lady'nin iç dünyasının da sözcüsü görevindedirler. Ayna, kişinin kendisinin yansımalarının sembolüken, kırılması ise yeni bir kimliğin ortaya çıkması anlamına gelir.²⁰

Zasempa'ya göre, Hunt'ın Lady'sinin dokuması ona karşı savaştır gibidir, sanki o iplerden kurtulmaya çalışırken, kendisi de içine hapsolür. Bir örümcek ağına benzeyen dokuma tezgahının içinde yılankavi vücudu ile iplerini çözmeye çalıştıkça onlar tarafından daha fazla sarmalanır. Saçlarının şekli ve vücudunun hareketi değişiklik yapmanın ne kadar zor olduğunu gösterir. Kaslı ve güçlüdür, çünkü geçmek istediği dünya ekstra güç gerektiren bir yerdir.²¹

Hunt'ın kullandığı çember dokuma tezgahı, devamlılığı ve birlikteliği ima etmektedir. Dokuma tezgahıyla Lady, aklımıza mitolojideki Ulysses'in karısı Penelope'yi getirir. Penelope, kocasının dönüşünü bekleyen gündüz dokuduklarını geceden sabaha dek çözen bir karakterdir. Kocasını gidince ona göz diken taliplileri birbiri ardına gelmektedir, Penelope de olası bir aldatmaya karşın gece gündüz kendini dokumaya vermiştir.²² Resimde bir de şehvet ve saygınlığın göstergesi olarak boğa ve aslanın çarpıştığı sahne yer almaktadır. Sahnenin yukarıdaki melekler, gezegenleri temsil ederken sağ üstteki imge muhtemelen masumlüğün ve saflığın tanrıçası Astraea'ya gönderme yapar.²³ Roland Barthes'e göre dokumacı sadece dokuma yapan değildir, aynı zamanda metin yazandır.²⁴

Lady'nin başta gür ve dağınık saçları olmak üzere şehvani duruşu uyanan cinselliğine bir göndermedir.²⁵ Launcelot'a olan arzusu sebebiyle hapsedildiği kuleden çıkmak isteyişi, bu arzusunu bastırmak yerine yaşamayı tercih edişi, cinselliği bir hastalık gibi gören Victoria toplumu için tehlikeli bir durum yaratmaktadır. Onlar, bu isyankarlığı imge üzerinden bile cezalandırmaktadırlar, nitekim tutucu şair Tennyson'ın da bu anlayışla Lady'yi dokuduğunu bilmekteyiz. Victoria toplumu evdeki meleşği yüceltirken, cinselliği yaşamış kadını çığnemiştir.²⁶

19 Pratt , a.y., s.3.

20 A.y., s.2.

21 Marek Zasempa, "The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting Versus Poetry", University of Silesia, PhD Thesis, Katowice, s.108.

22 Udall, a.g.y., s.34-36.

23 Roger Wiehe, "Sir Gawain, Sir Lancelot, The Pre Raphaelite Brotherhood and Tennyson", Ed. Liana de Girolami Cheney, **Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts**, New York The Edwin Mellen Press, 1992, s.88.

24 Udall, a.g.y., s.35.

25 A.y., s.109-110.

26 Jessica Webb, "Why Women Fell: Representing the Sexual Lapse in Mid-Victorian Art (1850-65)", **Gender: Power and Authority**, No: 9, s.1.

Yine bu toplumda cinsel arzuya yönelik herhangi bir şey delilikle bağdaştırılır. En iyi çözüm fahişeleri saygın kadınlara dönüştürebilecek bir programdan geçebilecekleri bir hastaneye kapatmaktır. Ahlakın hijyenle bağdaştırıldığı bu yüzyılda kadınlar evlerinin temizliğinden, sağlığından sorumludurlar, dolayısıyla toplumdaki kirlilik, “ahlaken” yozlaşmanın sebebi fahişelerdir. Lady vasıtasıyla toplumsal olarak yüklenen rollerine karşı gelip, günah işlemeye niyetlenen kadınlara da ölü Lady üzerinden bir uyarı sunulmuştur.

Pre-Raphaelite Grubu sanatçılarından Dante Gabriel Rossetti, Tennyson’ın *The Lady of Shalott* şiirinin 1857 basımındaki illüstrasyonu için *Shalott Lady’si* (F.6) adlı kağıt üzerine ahşap baskı çalışmasında bu konuyu seçer. Bu eserinde Launcelot olarak William Morris’i seçen sanatçı onu ölü Lady’nin üzerine eğilmiş bakar durumdayken resmetmiştir. Sanatçı, diğer temsillerinden farklı olarak, şiirin son bölümünü tercih etmiştir. Sanatçı, şiirin şu dizelerini resmetmiştir:

*“...İskeleyle çıkmışlardı
Şövalye, kasabalı, lord ve hanım
Kayığın pruvasında okudular adını,
Shalott Lady’si
Kim bu? Ne işi var burada?
Yakındaki ışıklı sarayın soylu, mutlu sesleri sustu;
Korkudan haç çıkardılar,
Camelot’taki tüm şövalyeler:
Fakat Launcelot, bir süreliğine düşüncelere daldı
Ve dedi ki: ‘Güzel bir yüzü var...’²⁷*

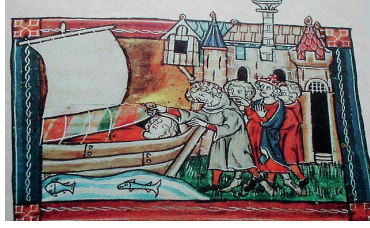


F. 6: Dante Gabriel Rossetti, *Shalott Lady’si*, 1857, kağıt üzerine ahşap baskı, 9.3 × 8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, ABD

Işığın da ön plana çıkarmasıyla, Launcelot peleriniyle sahnenin büyük bir bölümünü kaplamıştır. Gözleri gölgede kalan Lady, izleyiciye dönük şekilde kayıкта uzanmıştır ve gövdesi sıkışmış, ayakları ise gösterilmemiştir. Pelerinli Launcelot’un çevresinde Lady’yi görmek isteyen kişiler, sanatçının favori öğeleri kuğular ve kandiller bulunur.

27 Tennyson, a.g.e., s.14.

Bu eserin bir kaynağı da 14. yy.a tarihlenen *Göl'ün Lancelot'ı* adlı bir minyatürdür (F.7).²⁸ Layard'a göre sahnedeki en doyurucu kısım ise kısaltılarak, merdivenlerde kayığa eğilmiş dururken gösterilen Launcelot ve meraklı bakışlarıyla arkadan beliren saraylı bir gençtir.²⁹



F. 7: Anonim, *Göl'ün Lancelot'ı*, 14. yy., Minyatür, British Library, Londra

Bu öykünün birkaç farklı versiyonunu betimleyen John William Waterhouse'ın 1888'de yaptığı *Shalott Lady'si* (F.8) yağlı boya tablosu bu konuda en bilinen resimlerindedir. Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirini kaynak alan sanatçı Lady'yi, Camelot'a doğru ölüme doğru sürüklenirken betimlemiştir. Lady, Orta Çağ'a ait uzun kollu; saflığı ve bekareti simgeleyen beyaz elbisesiyle sakin bir halde kayıkta oturur şekilde gösterilirken sadece kendisi değil su üzerinde adeta her şey sürüklenir durumdadır. Yumuşak ton kullanımı, doğanın melankolik atmosferi, loş ışık, sessiz bir sonbaharın ölü yaprakları, kırılmış kamışlar, nehre bıraktığı zincir, kayığın pruvasında sadece biri yanan üç kandil ve çarpmıha gerilmiş İsa imgesi Lady'ye son yolculuğunda eşlik etmektedir. Atmosfer karamsardır, ağız hafif aralık olarak resmedilen Lady son şarkısını mırıldanır. Sanatsal başarısının temsili olan dokuması kayıkta asılı durmaktadır.³⁰ Dokumadaki iki küçük sahnenin birinde kendisinin Camelot'a kayıktaki yolculuğu ve ikincisinde başka şövalyelerle Sir Launcelot'un betimlendiği sahne yer alır.



F. 8: John William Waterhouse, *Shalott Lady'si*, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 153 x 200 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere

28 Hamelers, a.g.y., s.11.

29 Georges Sömes Layard: *Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book About Book*, London, Elliot Stock, 1894. s.6.

30 Zasempa, a.g.y., s.109.

Kayıktaki çarpmıha gerilmiş İsa, Lady'nin kendini aşk için feda edişinin göstergesidir. Rachel Barnes'e göre, Waterhouse, bu resimdeki atmosferik manzarayı Fransız natüralizminden yola çıkıp yapar ve özellikle Fransız natüralist Jules Bastien Lepage'den (1848-1884) etkilenmiştir.³¹ Waterhouse; kıyıdaki çimenlere, zambaklara, Lady'nin saçlarına uyguladığı empresyonist dokunuşlar ile belli belirsiz bir hareket katarak tüm dikkatleri figüre çekmiştir. Bu sayede ressam, şiirin gizemli yönünü ortaya çıkarmayı başarmıştır.³² William Holman Hunt'ın şehvetli, vahşi Lady'si yerine büyük bir mutsuzluk hali olan masum bir Lady görürüz.

William Maw Egley, *Shalott Lady'si* (F.9) adlı yağlı boya resminde Shalott'ı kapatıldığı kulede pencereden dışarı bakarken sakin bir halde betimlemiştir. Dış dünyayı gördüğü aynasından atının üzerinde Launcelot yansır. Sanatçı, dokuma tezgahı, şaşaalı mobilyalar, çok bölmeli pencereleri ile farklı bir bakış açısı sunmaktadır.



F. 9: William Maw Egley, *Shalott Lady'si*, 1858, tuval üzerine yağlı boya, 88 x 100.7 cm, Sheffield City Art Galleries, İngiltere

Pre-Raphaelite Grubu sanatçılarından bir hayli etkilenen John La Farge, 1862 civarı yaptığı *Shalott Lady'si* (F.10) tablosunda kahverengi kızıl siyah tonlarıyla matem havasını derinleştirmiştir. Gün batımının kızılığıyla ışık kaynağı sağladığı Lady'si kayıkta çoktan ölmüştür. İssiz bir nehrin ortasında yüzen kayık dışında öyküye dair başka bir detay yer almamaktadır.



F. 10: John La Farge, *Shalott Lady'si*, yak. 1862, tuval üzerine yağlı boya, 20.48x35.84 cm, The New Britain Museum of American Art

31 Rachel Barnes, **Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite**, London, Tradewinds Ltd., 2009, s.9.

32 Hameleers, **a.g.y.**, s.27, 31.

Aynı isimli (F.11) bir başka tablo da Walter Crane'e (1845-1915) aittir. 1862 tarihli tablosu John La Farge'ın betimi gibi karamsar bir atmosfer taşır. Sık ağaçlık ve sazlıklarla çevrelenmiş nehrin ortasında kırık beyaz uzun elbisesiyle Lady solgun yüzüyle ölmüş izlenimini verir. Masum yüzüyle Lady izleyicide derin bir acıma duygusu uyandırır.



F. 11: Walter Crane, Shalott Lady'si, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 24.1 x 29.2 cm, Yale Center for British Art, ABD

Arthur Hughes'un yağlı boya eseri *Shalott Lady'si* (F.12) ise kayıkta Camelot'a doğru sürüklenirken kasabalıların ölüsüyle karşılaşp korktukları ve şaşırdukları anı gösterir. Lady izleyiciye dönük betimlenmiştir. Sahne güneşli bir günde akan bir nehir, çimenler, sazlıklar, söğüt ağaçları ile bezenmiştir. Ölmek üzere olan Lady'nin ağzı hafif aralık belki de son şarkısını fısıldamaktadır. Nehirde çıplak ağaçların, sazlıkların gölgesinde sürüklenen bu genç kızın Camelot'a doğru sürüklendiğine ya da Shalott'tan geldiğine dair bir emare yoktur. Öyle ki insan bu kıza ne olduğunu merak etmeden duramaz.³³



F. 12: Arthur Hughes, Shalott Lady'si, 1873, tuval üzerine yağlı boya, 32.5 x 53.2 cm, National Gallery of Art Museum, Londra

1800'ler fotoğraf makinesi gelişimine de tanıklık etmiştir. Kral Arthur ve efsanelerine dair ilk sanat fotoğrafçılarından Henry Peach Robinson (1830-1901) *Shalott Lady'si* (F.13) adlı eseri ile bir örnek sunmuştur. John Everett Millais'nin *Ophelia*'sına benzer şekilde fotoğraflanan sahnede zambaklar, bitkiler, ağaçlar parlayan suda yansır.

33 Hamelers, a.g.y., s.12.



F. 13: Henry Peach Robinson, *Shalott Lady'si*, 1861, albüm baskı 30.4 x 50.8 cm, The Royal Photographic Society, Bath, İngiltere

Kadınların haklı özgürlük mücadelesini destekleyen Sidney Harold Meteyard (1868-1947) Birmingham Arts and Crafts Grubu üyesidir. Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirinden esinlenen sanatçı, şiirde geçen Lady'nin 'yarı-gölgelerden bıktım' sözlerini söylediği anı betimlemeyi seçmiştir. *Yarı-Gölgelerden Bıktım Dedi Shalott Lady'si* adlı yağlı boya eserinin (F.14) diğer Shalott Lady'si betimlerinden farklı olarak tenselliği yaşamak için duyduğu stres vurgusu yerine Lady'nin oturduğu koltukta kendine güvenir ve erotik bir poza sahip olduğu gözlerden kaçmaz. Elbisesinin yumuşak kumaşı vücudunun şeklini ortaya sererken kafasının bir yana yönelmişliği, resmin gölgeleriyle zıtlık gösteren boynunun narin beyaz tenini açığa vurur. Gözleri bir rüyada gibiymişçesine kapalıdır ve bize bakmaz, bu da onu hem ulaşılmaz hem de savunmasız bir hale getirir.³⁴ Victoria Dönemi Shalott Lady'si imgelerindeki saf ve gizemli temsillerinden farklı olarak Meteyard'ın bu resminin modernliğe geçiş dönemi olan Edward Dönemi kodlarına uyduğu fark edilir. Korsesiz, günün modasına uygun olarak yüksek bel kıyafetiyle Lady, ilerici düşünce ve kadın özgürlüğü mücadelesinin etkilerini sunmaktadır.



F. 14: Sidney Harold Meteyard, *Yarı-Gölgelerden Bıktım Dedi Shalott Lady'si*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 114 cm, Özel Koleksiyon

34 Erin Frauenhofer, "Men vs. Women: Illustrating 'The Lady of Shalott'", Boston University, 2003. <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/frauenhofer.html>, 23.01.2018.

Sonuç

19.yy. İngiltere'sinde Shalott Lady'si betimleri daha önce farklı araştırmacılar tarafından Victoria Dönemi'nin toplumsal özellikleri de gözetilerek sanat tarihsel açıdan çalışılmış olsa da 19.yy. İngiltere'sinde bu konunun ele alındığı betimlerin derinlemesine tartışılmaması bu yazının yazılmasının sebebidir. Bu çalışmada 19. yy.da Shalott Lady'si ile ilgili betimlerin daha bütünsel ele alınması amaçlanmıştır. Bunun dışında Shalott Lady'si ile ilgili Türkçe yayınlara oldukça az rastlanır, var olan yayınlarda ise çoğunlukla belli başlı betimlerin değerlendirilmesi üzerinden bir çalışma yapılmıştır. Bu anlamda Shalott Lady'si betimlerinin biçimsel ve anlamsal boyutu 19. yy. Victoria Dönemi toplumsal düzeninde kadının yeri göz önünde bulundurularak bu yazının ana motifini oluşturmuştur.

Kral Arthur Efsanesi; yüzyıllar içerisinde birçok romana, vakayinameye, şiire, resme vb. konu olmuştur. Aydınlanma Dönemi'ne dek giderek önemini yitiren bu Orta Çağ efsanesi; Orta Çağ ruhunu yeniden canlandıran İngiliz romantik sanatçılarınca tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır. Daha çok 19.yy. Victoria Dönemi romantik sanatçıları olan Pre-Raphaelite sanatçılarca ele alınan Shalott Lady'si betimleri, Kral Arthur Efsanesi'ne dair betimler arasında en çok tercih edilen konuların başında gelir.

19. yy. Victoria Dönemi toplumu püriten, ahlakçı bir toplumdur. Cinsiyet rollerinin kesin bir şekilde ayrıldığı bu sistemde kadınlardan evde ailesinin ihtiyaçlarını karşılaması beklenirken, dış dünya erkekler aitti. Shalott Lady'si de 19. yy. Victoria Dönemi ahlak anlayışına uygun olarak odasına kapatılmıştır ve dış dünyaya bakması bile yasaktır. Çünkü, odada kaldığı sürece erkek cinsiyeti için bir tehlike arz etmez. Hem Tennyson'ın *The Lady of Shalott* şiirinde Lady'ye geleneksel rolüne uymadığı için sonucu ölümlle biten bir yazgı konulması hem de bu şiiri kaynak olarak alan bazı sanatçıların betimlerinde karşılaştığımız aynı yazgı, bu betim üzerinden kadınlara gösterilen bir tehdit unsuru içermesi ihtimalini aklımıza getirmektedir. Biçimsel ve anlamsal boyutlarıyla ele alınan *Shalott Lady'si* betimleri dönemin kadın anlayışına bir ayna tutmaktadır. William Holman Hunt, bu konuyu birden fazla ele almıştır, örneğin *Shalott Lady'si* adlı 1857 tarihli eserinde ya da aynı isme sahip yağlı boya betimlerinde, Lady'yi yoğun bir sembolik anlatım içerisinde, dağılan saçlar, uçuşan ipler gibi motiflerle oldukça hareketli bir imge yaratırken aynı zamanda uyanan cinselliğinin ve şehvetin de bir izdüşümünü sunmaktadır; hem model hem de kadın sanatçı olan Elizabeth Siddal'ın, *Shalott Lady'si* adlı kağıt üzerine mürekkepli kalem çalışmasında ise, Hunt'ın yansıttığının aksine Lady'yi gayet sade bir odada ve abartısız bir kıyafet içinde görürüz. Siddal da öykünün en çarpıcı anını yani Lady'nin şövalyeyi gördüğü anı yansıtsa da Siddal'ın Lady'si sakin bir haldedir ve imgenin yansıdığı aynaya değil de direk olarak pencereden dışarı bakmayı tercih etmiştir. Dante Gabriel Rossetti, *Shalott Lady'si* eserinde bu konuya dair diğer temsillerden farklı olarak Launcelot'u ölü olan Lady'nin üzerine eğilmiş şekilde bakarken ele almıştır. Kaderine razı gelmeyip hayatına son veren bu masum figürün işlendiği bu betimin yine başka bir örneğini de Arthur Hughes sunar. *Shalott Lady'si* adlı tablosunda kayıkta Lady'nin ölü bedenini gören köylü

kadınların endişeli bakışları fark edilir. Saflığın, masumiyetin temsiliyetini sunan beyaz elbisesi içindeki Lady'nin ölü bedenini betimleyen sanatçılardan olan Walter Crane ve John La Farge, *Shalott Lady'si* adlı tablolarında oldukça karamsar bir atmosfer seçmişlerdir. Issız bir nehrin ortasında sürüklenen John William Waterhouse'un masum Lady'si ise Kral Arthur'un sarayına yaklaşırken son şarkısını fısıldamaktadır. Bu resimde, gençliğin ölümle yakınlığının verdiği rahatsızlık yoğun bir şekilde duyumsanır. Elizabeth Siddal gibi Lady'yi sakın bir halde gösteren William Maw Egley, *Shalott Lady'si* adlı resminde genç kızın hapsedildiği odayı kalabalık bir biçimde betimlemiştir. Victoria Dönemi'nin baskıcı dünyası yerine 1901-1910 tarihleri arasında Kraliçe Victoria'nın oğlu olan Prens 7. Edward'ın tahta geçmesiyle daha az baskıcı, moral konularda daha yumuşak bir döneme geçilmiştir. Edward Dönemi'nde özellikle kadın hakları, eşitlik için mücadelenin fazlaşması ve bir önceki dönem olan Victoria Dönemi'nin aksine kadınların daha fazla hak elde etmesi mümkün olmuştur. Bu bağlamda Meteyard'ın kendine güvenen beden halini değerlendirdiğimizde dönemin daha özgürlükçü ve mücadelecî kadın tipini yansıttığını söyleyebiliriz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alexander, Michael, **Medievalism: The Middle Ages in Modern England**, North Yorkshire, Yale University P., 2007.
- Barnes, Rachel, **Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite**, London, Tradewinds Ltd., 2009.
- Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003. Frauenhofer, Erin, "Men vs. Women: Illustrating 'The Lady of Shalott'", Boston University, 2003. <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/frauenhofer.html>, 23.01.2018.
- Goff, Jacques Le, **Ortaçağ Kahramanları**, Çev: Füsün Önen Pınard, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Hameleers, Paula, **A Mystery in paint and Print: Nineteenth Century Interpretations of Tennyson's 'The Lady of Shalott'**, Universiteit Van Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Master of Arts T., Amsterdam2011.
- Layard, Georges Some, **Tennyson and His Pre-Raphaelite Illustrators: A Book About Book**, London, Elliot Stock, 1894.
- Marek, Zasempa, **The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting Versus Poetry**, University of Silesia, Degree of PhD.
- Murray, Christopher John, **Encyclopedia of The Romantic Era, 1760-1850 Volume 2**, Taylor & Francis Group, New York, London, 2004.

- Pınarbaşı, Simge Özer, Hacıoğlu, Volkan, Pelin, Batu, **Dante Gabriel Rossetti: Yeryüzüne İndirilmiş Gölgeler**, Artshop, İstanbul, 2018.
- Poulson, Christine, **The Quest for the Holy Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920**, Oxford, Alden P.,1999
- Pratt, Ashley, "The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Representations of the Poem by Alfred, Lord Tennyson", **Lycoming**, 2011.
- Prettejohn, Elizabeth, **The Art of the Pre-Raphaelites**, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Roger Wiehe, "Sir Gawain, Sir Lancelot, The Pre Raphaelite Brotherhood and Tennyson", **Pre-Raphaelitism and Medievalism in The Arts**, Ed. Liana de Girolami Cheney, New York The Edwin Mellen Press, 1992.
- Staines, David, **Tennyson's Camelot: The Idylls of The King and Its Medieval Sources**, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, Canada,1982.
- Tennyson, Alfred, **The Complete Works of Alfred Tennyson: Poet Laureate**, New York, R. Worthington, 1878.
- Udall, Sharyn R., Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's 'Lady of Shalott'", **Woman's Art Journal**, Vol. 11, No: 1, İlkbahar-Yaz 1990.
- Webb, Jessica, "Why Women Fell: Representing the Sexual Lapse in Mid-Victorian Art (1850-65)", **Gender: Power and Authority**, No: 9.
- Whitaker, Murial, **The Legends of King Arthur in Art**, Great Britain, St. Edmunsbury Press Ltd, 1995.



Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler

Images from Two Rifai Dervish Lodges (Tekkes) in Kosovo

Muzaffer Karaaslan¹ 



öz

Osmanlı Devleti'nin erken döneminden itibaren bilinen ve geç döneminde yaygınlaşan duvar resimleri başta İstanbul olmak üzere Anadolu, Balkanlar, Kafkasya ve Ortadoğu'da görülmektedir. Farklı coğrafyalardaki sanatçıların kendine özgü üsluplarıyla yaptıkları bu sanat türü mimarinin önemli unsuru haline gelmiştir. Bu bağlamda çalışmada Balkanlar'dan iki tekke incelenecektir. Kosova'nın Yakova kentindeki Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec'deki Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin duvar resimleri çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Birbirine çok uzak olmayan bu iki Rifai tekkesindeki duvar resimlerinin konuları ve üslupları ortaklık göstermektedir. Bunun yanı sıra bölgede yapılan araştırmalarda ve sözlü tarih çalışmalarında sanatçı ismine erişilmiştir. Çalışmanın konusunu oluşturan her iki tekkedeki duvar resimleri ilk başta yapı bazında ele alınarak incelenecektir. Ardından yapılardaki bezemeler birbirleriyle karşılaştırılarak benzerlikleri üzerinde durulacaktır. Ayrıca tekkelerdeki duvar resimlerinde tercih edilen konuların Osmanlı Devleti'nde var olan örneklerle karşılaştırarak bir fikir elde edilmeye çalışılacaktır. **Anahtar kelimeler:** Balkanlar, Kosova, Osmanlı duvar resmi, Boyalı nakış, Hacı Şeyh Musa Tekkesi, Hacı Şeyh İlyas Tekkesi, Tarikat yapıları, Süsleme sanatları

ABSTRACT

Wall paintings, which have been known since the early periods of the Ottoman Empire and have become widespread in its late period, are seen in Anatolia, the Balkans, Caucasus, the Middle East and Istanbul in particular. This art type, performed by artists from different regions with their own unique style, has become an important element of architecture. In this context, two dervish lodges in the Balkans will be examined. The subjects of the study are the wall paintings in the Haji Sheikh Musa Dervish Lodge in Gjakova, Kosovo and the Haji Sheikh Ilyas Dervish Lodge in Rahovec. The subjects and styles of the wall paintings in these two Rifai lodges, which are not far from each other, exhibit strong commonality. In addition, the name of the artist was found in the research and oral history studies conducted in the region. The wall paintings in both dervish lodges will be initially examined on a structural basis. Then, the decorations in the buildings will be compared and the similarities will be highlighted. In addition, an attempt will be made to draw conclusions by comparing the preferred subjects in the wall paintings of these lodges with the existing examples in the Ottoman Empire.

Keywords: The Balkans, Kosovo, Ottoman wall painting, Painted decorations, Haji Sheikh Musa Dervish Lodge, Haji Sheikh Ilyas Dervish Lodge, Religious sect structures, Decorative arts

*Bu çalışma "Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Muzaffer Karaaslan (Doktora Öğrencisi),
Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim
Dalı, Ankara, Türkiye
E-posta: muzaffer.karaaslan1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6095-141X

Başvuru/Submitted: 14.12.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
10.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
25.04.2020

Kabul/Accepted: 29.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Karaaslan, Muzaffer, "Kosova'daki İki Rifai Tekkesi'nden İmgeler". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 107-127.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.006>



Giriş

Çalışmanın amacı, Kosova'daki iki Rifai tekkesinin duvar resimlerini incelemektir. Bu tekkeler birbirine 23 km uzaklıktaki iki farklı kentte yer alır. Bunlar Yakova'daki Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Rahovec'deki Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'dir.¹

Kosova'daki Osmanlı yapılarının mimarisi hakkında yayınlar olmakla birlikte duvar resimleri ve boyalı nakışlar üzerine çalışmalar yok denecek kadar azdır. Çalışmanın kapsamına alınan bu iki Rifai tekkesi hakkında da bilgiler oldukça kısıtlıdır. Hacı Şeyh Musa Tekkesi'yle ilgili bilgi bulabileceğimiz yayınlardan ilki Ekrem Hakkı Ayverdi'nin *Avrupa'da Osmanlı Eserleri Yugoslavya III* adlı kitabıdır.² Bu kitapta, Yakova'daki Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin sadece mimari özelliklerinin anlatıldığı ve bezemelere yer verilmediği görülür. Bir diğer kaynak, Mehmet Z. İbrahimgil ve Neval Konuk'un *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri I* adlı yayınıdır.³ Çalışma, daha çok katalog niteliğindedir. Kitapta, Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin belli başlı özellikleri anlatılmaktadır. Ayrıca Mehmet Z. İbrahimgil'in *Kosova'daki Türk Eserlerinde Duvar Resimlerinden Örnekler* başlıklı bildirisini Kosova'daki bezemeleri anlatması açısından ilk yayınlar arasındadır.⁴ Bildiride, Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nden bahsedilmekle birlikte aşağıda da belirtileceği gibi bazı bilgi hataları vardır. Yukarıdaki çalışmaların hiçbirinde Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nden bahsedilmemiştir. Raif Vırmiça'nın *Kosova Tekkeleri Türbeleri ve Kitabeli Mezar Taşları* kitabında kısıtlı da olsa her iki yayın hakkında bilgi vardır.⁵ Sanat tarihi açısından çok yetkin olmayan kitap, tekkelerle ilgili bilgi bulabilmemiz açısından önem taşır. Son olarak 2018 yılında tarafımda yapılan *Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar* isimli yüksek lisans tezinde ise Kosova'daki geç dönem Osmanlı duvar resimleri incelenmiş ve bu makalenin konusunu oluşturan iki tekkenin resimleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.⁶ Ayrıca her iki yapının bezemelerinde benzerliklerin olduğu tespit edilmiştir. Bu makale ise duvar resimleri açısından önemli olan iki tekkenin daha çok tanınmasını amaçlamaktadır. Ayrıca çalışma, Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki duvar resimleri ve boyalı nakışlarının kapsamlı bir şekilde ele alındığı ilk yayın olma özelliğini taşır.

İslamiyet'in Balkanlar'da tanınması ve kabulü tarikatlar ve tekkeler aracılığıyla olmuştur. Balkanlar'da İslamiyet, Osmanlı Devleti'nden önce 13. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar. Osmanlı Devleti'nin Balkanlar üzerine yaptığı fetihler ise İslamiyet'in bölgede daha hızlı yayılmasını sağlamıştır. Şüphesiz bu yayılmacılığı kolaylaştıran en büyük etken tarikatların

1 Konunun kapsamına alınan yapılara 2015 ve 2017 yıllarında gidilerek araştırmalar yapılmıştır. Araştırmalarda iki yapıdaki duvar resimlerinin dönemi ve bezeme repertuarının aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca tekkelerin günümüzdeki şeyhleri Şeyh Mehdi ve Şeyh Masar'la görüşülerek yapılara dair bilgiler alınmıştır.

2 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Eserleri Yugoslavya III*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2000.

3 Mehmet Zeki İbrahimgil, Neval Konuk, *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri I*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2006.

4 Mehmet Zeki İbrahimgil, "Kosova'daki Türk Eserlerinde Duvar Resimlerinden Örnekler", **Eyüpsultan Sempozyumu VII Tebliğler 9-11 Mayıs 2003**, Eyüp Belediyesi, İstanbul, 2003, ss.322-33.

5 Raif Vırmiça, *Kosova Tekkeleri Türbeleri ve Kitabeli Mezar Taşları*, Sufi Kitap, İstanbul, 2010.

6 Muzaffer Karaaslan, *Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2018.

bölge halkıyla olan iyi ilişkileridir. Mevlevilik, Halvetilik, Kadirilik, Bektaşilik ve Rifailik bölgede sayılabilecek tarikatlardan bazılarıdır.⁷ Çalışmanın kapsamına alınan tekkelerin mensup olduğu Rifailik'in geçmişi çok eskiye dayanmakla birlikte Balkanlar'da 19. yüzyılda görülmeye başlar. Bu tarikatın Balkanlara yayılmasını sağlayan kişi ise Hacı Şeyh Musa'dır.⁸

Osmanlı yönetimi altındaki bütün topraklarda gelişmeler eş zamanlı gerçekleşmiştir. Siyasi, sosyal ve kültürel olayların etkisi hemen hemen her bölgede benzerlik gösterir. Bu benzerliklerden biri ise duvar resimleridir. Duvar resimleriyle ilgili ilk çalışmalar 1970'li yıllarda başlar. Rüçhan Arık'ın 1976 yılına ait *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* ve Günsel Renda'nın 1977'deki *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı* isimli kitaplar bu alanın öncü yayınlardır. Ardından konuyla ilgili İnci Kuyulu Ersoy, A. Pelin Şahin Tekinalp, Tarkan Okçuoğlu ve Stefan Weber gibi araştırmacılar da çalışmalar yapmıştır.

Duvar resimleri, Osmanlı Devleti'nin erken döneminden itibaren uygulanan bir sanat türüdür.⁹ Ancak 18. yüzyıldan itibaren saray ve çevresinde Avrupa'nın etkisiyle duvar resimleri artmıştır ve eş zamanlı Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu ve Kafkasya'ya yayılmıştır.¹⁰ Duvar resimleri daha önce bilinen ve kalem işi denilen tekniğin benzer bir uygulamasıdır. Malzeme olarak kuru sıva üzerine su veya tutkal ile karıştırılan kökboylar kullanılır. Ayrıca kuru sıvanın yanı sıra ahşaba uygulanan örnekler de vardır. Ahşap üzerine yapılan eserlerde ise öncelikle zemin tutkallı üstübeç veya ince alçı tabaka ile kaplanır ardından bezemeler yüzeye uygulanarak tamamlanır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra malzemelerde bazı değişiklikler söz konusudur. Bu dönemde kökboyların yanı sıra yağlıboya da kullanılmıştır.¹¹

Osmanlı duvar resimlerinin konuları çeşitlilik gösterir. Doğa manzaraları, İstanbul, Mekke, Medine ve Avrupa şehirleri gibi farklı kentlerin tasvirleri, egzotik manzaralar, av sahneleri ve sembolik yapı tasvirleri duvar resimlerinin konularını oluşturur.¹²

7 Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin İzeti, **Balkanlar'da Tasavvuf**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul, 2004.

8 M. Tayyib Okıç, Sarı Saltuk'a Ait Bir Fetva, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1, 1952, s. 48; İzeti, **a.g.e.**, s. 213; Natalie Clayer, Alexander Popovic, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, editör Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014, s.301.; Ahmet Yaşar Ocak, "Sarı Saltuk ve Saltukname", **Osmanlı Sufiliğine Bakışlar**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2015, s.12-13.

9 Serpil Bağcı, "Erken Osmanlı Kalemîşleri Üzerine Bazı Gözlemler", **In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Kitabı**, editör Neziha Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s. 33.; Serpil Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", **Osmanlı Uygarlığı 2**, editör Halil İnalçık, Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004, s.741.

10 Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1976, s. 23-24.; Günsel Renda, **Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977, s. 77.; Rüçhan Arık, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", **Osmanlı**, 11, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 423.; İnci Kuyulu, "Anatolian Wall Paintings and Cultural Tradition" **EJOS (Electronical Journal of Oriental Studies)**, Cilt III, 2000, s. 1.; Tarkan Okçuoğlu, **18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Analizi**, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2000, s. 25.; Pelin Şahin Tekinalp, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", **Türkler**, 15, Yeni Türkiye, Ankara, 2002, s. 441-442.

11 Renda, **a.g.e.**, 78.; Günsel Renda, "19. Yy'da Kalemîşi Nakış-Duvar Resmi", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 1532.; Rüçhan Arık, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", **Osmanlı**, 11, Yeni Türkiye, Ankara, 1999, s. 423.

12 Arık, **a.g.e.**; 25.; Günsel Renda, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I**, Tıglat, İstanbul, 1980, s. 60.; Tekinalp, **a.g.e.**, s. 444-445.

Genel olarak, Osmanlı Devleti'nin erken döneminden itibaren bilinen ancak modernleşme döneminde daha da yaygınlaşan duvar resimlerinin malzeme ve teknikleri zamanla gelişmiştir. Seçilen konular çeşitlenmiş ve sanatçıların da etkileriyle bölgeler arası farklılıklar oluşmuştur. Duvar resimleri Osmanlı Devleti'nin her bölgesinde olduğu gibi Kosova'da da uygulanmıştır ve farklı kentlerde örnekleri bulunur. Çalışmanın kapsamına alınan yapılar Kosova'nın Yakova ve Rahovec kentlerindeki iki Rifai tekkesidir.

Hacı Şeyh Musa Tekkesi

Hacı Şeyh Musa tarafından kurulan tekke Yakova'nın merkezindedir ve banisinin adıyla anılır (F.1).¹³ Yapıyla ilgili bilgiler az olmakla birlikte bazı yayınlarda banisi hakkında bilgiler vardır. Raif Vırmiça, Hacı Şeyh Musa'nın 1855'de Suva Reka'da dünyaya geldiğini ve eğitimi Prizren'deki Gazi Mehmet Paşa Medresesi'nde aldığını belirtir. Prizren'deki eğitiminin ardından İstanbul'a gittiğini ve burada da medrese eğitimine devam ettiği bilgisi eserinde geçer.¹⁴ İbrahimgil ve Konuk'un çalışmalarında, Hacı Şeyh Musa'nın 1855-75 yıllarında İstanbul'da eğitim aldığı yazar.¹⁵ Her iki yayın, 1855 tarihini farklı açıklamaktadır. Birinde doğum diğerinde ise İstanbul'daki eğitiminin başlangıç tarihi olarak ifade edilmiştir. Yapının banisi hakkında bilgi veren bir başka araştırmacı Metin İzeti'dir. Yazar, Şeyh Musa'nın Suhareka'da doğduğunu, İstanbul'da eğitim almak için bir süre bulunduğunu, şiir ve ilahi türlerinde edebi eserlerinin olduğunu belirtir.¹⁶ Yapı hakkında bilgi veren isimler arasında Ekrem Hakkı Ayverdi de vardır. Ancak Ayverdi'nin kitabında tekkenin banisi hakkında hiçbir bilgi yoktur.¹⁷



F. 1: Yakova Hacı Şeyh Musa Tekkesi

13 Reşat Öngören, "Arnautluk'taki Tasavvuf Faaliyetlerinin Karakteri", **Balkanlar'da İslam Medeniyeti II. Milletlerarası Sempozyum Tebliğleri Tiran-Arnautluk**, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, 2006, s. 350.

14 Vırmiça, **a.g.e.**, s. 125.

15 İbrahimgil, Konuk, **a.g.e.**, s. 96.

16 İzeti, **a.g.e.**, s. 213.

17 Ayverdi, **a.g.e.**, s. 316-317.

Hacı Şeyh Musa, İstanbul'daki medrese eğitimi sırasında Rifai tarikatına katılır. Kendisi, hilafetnamesini Şeyh Mustafa'dan aldıktan sonra Kosova'ya dönerek bölgede Rifai tarikatını yayar. Kısa bir süre içerisinde çalışmalarına başlayan Hacı Şeyh Musa, Yakova'da kendi ismini taşıyan tekkeyi yaptırmıştır. Bu yapı, Rifai tarikatının Kosova'daki ilk tekkesi olarak bilinir. Tekke ile birlikte Rifai tarikatı bölgede benimsenmeye başlar. Öyle ki Kosova dışında Arnavutluk ve Makedonya'ya da yayılır. Bu yönden Hacı Şeyh Musa, Balkanlar'da Rifai tarikatını benimseyenler arasında önemli bir konuma sahiptir. Kendisinin, 1917'de vefat ettiği yayınlarda geçer.¹⁸

Tekkenin yapılış tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ancak, Hacı Şeyh Musa'nın hayatı dikkate alındığında yapı, 19. yüzyılın ikinci yarısına aittir. İnşa tarihi ile ilgili sadece Metin İzeti belli bir tarih vermektedir. Kitabında, tekkenin 1870'de inşa edildiğini ve birçok tadilat geçirdiğini söyler.¹⁹

Yapı, geniş bir avlu içerisinde farklı bölümlerden meydana gelen büyük bir dergâhtır. İki katlı, kâgir bir strüktüre sahip olan tekkenin girişi ana cadde doğrultusundadır. Tekkenin giriş kapısı yuvarlak kemerlidir ve düzgün kesme taşla yapılmıştır. Kapının hemen üzerinde, ahşap direklerin taşıdığı bir cumba vardır. Yapı, semahane, derviş odaları, türbe, kahve ocağı, misafirhane ve yine kullanım amaçlı çeşitli odalardan oluşur. Tekke dıştan kırma çatı ile örtülüdür.

Semahane, tekkenin en önemli bölümüdür (F.2). Semahanenin giriş kapısının karşısında bir mihrap vardır. Bununla birlikte semahanenin etrafı ahşap maksurelerle çevrilidir. Maksurelerin hemen üzerinde mahfil yer alır. Mahfilin belirli bir kısmı ahşap kafeslidir. Semahane içten on iki köşeli ahşap kubbe ile örtülüdür. Dergâhtaki türbe semahaneye bitişiktir ve iki giriş kapısı mevcuttur. Bu kapılardan biri semahanenin içinden açılır.



F. 2: Hacı Şeyh Musa Tekkesi Semahane

Çalışmanın konusu gereği incelenecek duvar resimleri semahanenin kubbesindedir ve altı farklı kompozisyondan oluşur. Dikdörtgen çerçeveler içerisindeki resimlerin konuları yapı tasvirleri, kent manzaraları ve natürmortlardır (F.3).

18 İzeti, a.g.e., s. 213.; Öngören, a.g.e., s.350-351.; Vırıncı, a.g.e., s. 125.

19 İzeti, a.g.e., s. 213.



F. 3: Hacı Şeyh Musa Tekkesi Semahanenin Kubbesi

Kubbenin güneyindeki ilk resim, tek renkle yapılan²⁰ bir yapı tasviridir (F.4). Optik perspektif ve ışık-gölge etkilerinin uygulandığı bu yapı tasviri, taçkapılı bir avlu içerisinde, üç minareli, tek şerefeli ve tek kubbeli resmedilmiştir. Taçkapının üzerinde bir saat kulesi görülür. Bunların yanı sıra kubbeli yapının yan taraflarında daha küçük boyutlarda başka mimari yapılar da vardır. Resmin tam üstünde Hz. İmam-ı Hüseyin'in Ziyareti olduğunu belirten bir yazı okunur. Mehmet Z. İbrahimgil, bir çalışmasında Hacı Şeyh Musa Tekkesi'ndeki resimlerden söz ederken bu resmin Taç Mahal olduğunu belirtmiştir.²¹ Ancak resmin yukarısında "Ziyaret-i Hz. İmam el-Hüseyin" yazar. Resmin üzerindeki yazı ve eski fotoğrafların sağladığı bilgiler doğrultusunda kompozisyonda yer alan yapının Taç Mahal değil Hz. İmam-ı Hüseyin'in Türbesi olduğu anlaşılır. Ayrıca resim dikkatli incelendiğinde, yapı tasvirinin detaylı bir şekilde yapıldığı görülür.

20 Osmanlı bezeme dünyasında tek renkle yapılmış duvar resmi ve boyalı nakış örnekleri vardır. Bunlara *monochrome* denilmektedir. Ayrıca bu resimde olduğu gibi gri ve tonlarıyla yapılan örneklerle de *grisaille* denir.

21 İbrahimgil, a.g.e., s. 330.



F. 4: Hz. İmam-ı Hüseyin'in Ziyaret Yeri Tasviri

Hacı Şeyh Musa Tekkesi'ndeki kubbenin doğusunda yer alan ikinci resim Mekke kentinin tasviridir (F.5). Diğerleriyle benzer bir çerçeve içerisindeki resmin üstünde “Mekke-i Mükerrreme” yazısı okunur. Resimde Mekke kenti kuş bakışı bir açıyla tasvir edilmiştir. Eserde siyah, beyaz, kahverengi, krem ve hardal renkleri kullanılmıştır. Revaklarla çevrili olan Mescid-i Haram bütün ayrıntılarıyla resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezinde Kâbe tasviri vardır. Kâbe tasvirinin yanı sıra Hacerü'l Esved, minareler, muvakkithane, kütüphane, zemzem kuyusu, “Makâmât-ı Erbaa”²² olarak adlandırılan makamlar, minber ve şamdanlar resimde görülür. Ayrıca Mescid-i Haram'ın üstündeki küçük avlulu bölümün içerisinde “Bâb-ı İbrahim” yazısı okunur.

22 Makâmât-ı Erbaa dört büyük Sünni mezhep için yapılan ve bu mezheplere mensup imamların kendi cemaatlerine namaz kıldırıldığı bölümdür. Makâmât-ı Erbaa'da Hanefi Makamı, Şafii (İbrahim) Makamı, Mâlîki Makamı ve Hanbeli Makamları bulunmaktadır. Bu makamların hangi yılda yapıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber 1265 yılında Mekke'de kendilerine bu mezheplere mensup imamların tayin edildiği ve onlara verilen yerde kendi cemaatlerine namaz kıldırıldıkları bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Salim Ögüt, “Makâmât-ı Erbaa”, **İslam Ansiklopedisi**, 27, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 2003, s. 415. Buradaki duvar resminde ise sadece üç makam tasvir edilmiştir. Bunlar Hanbeli Makamı, Şafii (İbrahim) Makamı ve Hanefi Makamı'dır.



F. 5: Mekke Kentinin Tasviri

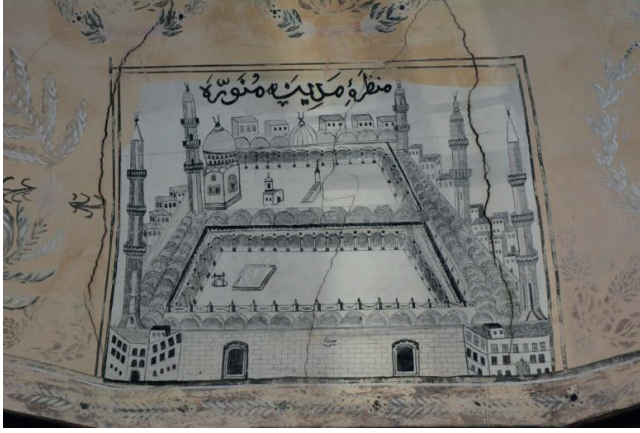
Mescid-i Haram'ın dışında panoramik bir Mekke manzarası vardır. Burada konutlar ve sol taraftan başlayıp arka düzleme doğru ilerleyen dağlar görülür. Konutlar bir-iki katlı ve örtü sistemleri damdır. Dağların üzerinde yine yapılar yer alır. Kompozisyonun solundaki kubbeli ve iki minareli cami tasvirinin olduğu yer Arafat Dağı veya Ebu Kubeys Dağı'dır. Her iki dağın da Delail-i Hayrat'larda, gravür ve taşbaskı gibi çeşitli görsel belgelerde resmedildiği bilinir (F. 21-22-23). Diğer yapı tasviri ise, resmin sol üst köşesindeki dağın üzerindedir. Burada plan itibariyle bir kale tasviri vardır. Gravür, taşbaskı ve fotoğraf gibi görsel belgelerde Mescid-i Haram'dan Ecyad Kalesi görülür (F.21-24). Bundan dolayı tasvir edilen kale Ecyad Kalesi'dir.

Üçüncü resim kubbenin batısındaki Medine tasviridir (F.6). Duvar resminin üst kısmında ve kompozisyonun içerisinde "manzara-i Medine-i Münevvere" yazılıdır. Bu kompozisyon da *grisaille* olarak ve kuş bakışı bir açıyla resmedilmiştir. Resmin büyük bir bölümünü iki avlulu Mescid-i Nebevi²³ oluşturur. Üstteki avluda Hücre-i Saadet²⁴ ve minber yer alır. Altta avluda ise dikdörtgen bir alanın içerisinde hurma ağaçları vardır.²⁵ Hurma ağacının yanında su kuyusu görülür. Ayrıca avluların etrafında beş minare yer alır. Mescid-i Nebevi tasvirinin etrafında Medine kentinden bir kesit vardır. Kentte yan yana sıralı, çok katlı ve örtü sistemi dam olan konutlar resmedilmiştir.

23 Mescid-i Nebevi, Hz. Muhammed tarafından yaptırılan ilk mescitlerdendir. Bununla beraber yine Hz. Muhammed'in Medine'deki çalışmalarının merkezi olmuştur. İslam tarihi ve sanatı açısından önemli bir eserdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Sabri Küçükbaşçı, Nebi Bozkurt, "Mescid-i Nebevi", **İslam Ansiklopedisi**, 29, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 2004, s. 281.

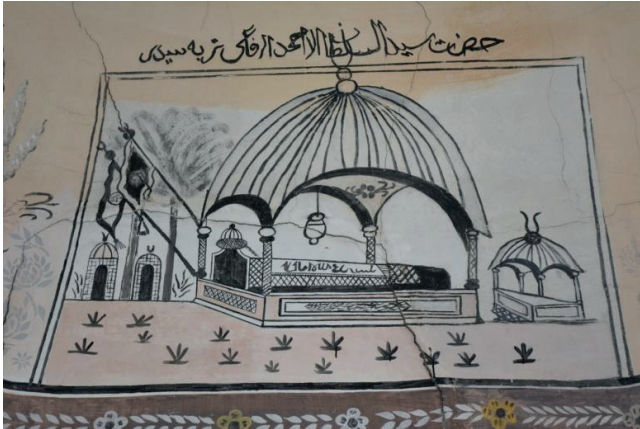
24 Hücre-i Saadet, Hz. Muhammed'in Mescid-i Nebevi'nin inşası sürecinde kendisi için yaptırdığı iki odalı bir yapıdır. Daha sonra ise Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer'in mezarları buraya konulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Önkal, "Hücre-i Saadet", **İslam Ansiklopedisi**, 18, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1998, s. 456.

25 Hurma ağacının olduğu alanın ismi farklılık göstermektedir. Bu bölüm bazen Hz. Osman'ın diktiği hurma ağacı olarak bazen de Hz. Fatıma'nın bahçesi olarak tabir edilmektedir. Bu konuyla ilgili bilgi almak için bkz: Aslıhan İnce, **Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü'l Hayrat'larda Yer Alan Mekke ve Medine Minyatürleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2015, s. 65-74.



F. 6: Medine Kentinin Tasviri

Dördüncü resim kubbenin kuzeyindedir (F.7). Resimde genellikle siyah ve beyaz renkler kullanılmakla birlikte bazı yerlerde krem rengi de görülür. Kompozisyonun merkezinde büyük bir baldaken türbe tasviri vardır. Resmin üzerindeki yazıya göre yapı, Hz. İmam Ahmed er-Rifai'nin²⁶ türbesidir. Baldaken türbe, dört sütun üzerinde yükselen bir kubbe ile örtülüdür. Türbenin içerisindeki sanduka oldukça ayrıntılı resmedilmiştir. Ayrıca kubbeden sandukaya doğru sarkan bir kandil tasviri vardır. Türbede, Rifai Tarikati'nin sembolleri olan iki sancak resmi bulunur. Bununla birlikte İmam Ahmed er-Rifai Türbesi'nin sağında yine benzer özelliklerde daha küçük boyutlu bir baldaken türbe daha yer alır. Resmin arka düzleminde iki büyük hurma ağacı, türbeye benzer iki yapı ve çeşitli yerlerde bitki kümeleri vardır.



F. 7: İmam Ahmed el-Rifai Türbesi Tasviri

26 İmam Ahmed er-Rifai 1107 veya 1118 yılında Batâih bölgesinde doğmuştur. Rifai tarikatının kurucusudur. 1182 yılında hayatını kaybetmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Tahralı, "Ahmed er-Rifâi", **İslam Ansiklopedisi**, 2, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1989, s. 127-128.

Kubbedeki beşinci ve altıncı resim natürmort tasviridir (F.8-9). Burada ayrı çerçeveler içerisinde dilimlenmiş ve üzerine bıçak saplanmış kavun ve karpuz resimleri vardır. Karpuz tasvirinin olduğu düzenlemede kase içerisinde yan yana dizili zeytinler görülür.

Yapının kubbesinde, resimler dışında boyalı nakışlar da vardır. Bunlar bitkisel bezemeler, geometrik bezemeler ve yıldız motifleridir (F.3). Semahanenin duvarlarındaki boyalı nakışlar yeni yapılmış baskı kalem işlerine benzemektedir. Semahanenin içini gösteren eski bir fotoğrafla karşılaşılmadığı için orijinal hâli üzerine bir şey söylemek mümkün değildir. Buradaki bezemeler dışında tekkenin giriş kapısında taş üzerine kazılı ve siyah ile belirginleştirilmiş bir tarikat tacı, iki sancaklı teber ve hilal tasviri vardır (F.10). Bunların yanı sıra yine tekkenin çeşitli odalarında farklı dönemlerde yapılmış bezemelerle karşılaşılır.



F. 8: Karpuz Tasviri ve Boyalı Nakışlar



F. 9: Kavun Tasviri ve Boyalı Nakışlar



F. 10: Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin Giriş Kapısındaki Tasvirler

Yapıdaki duvar resimlerinin sanatçılarıyla ilgili Şeyh Masar'la²⁷ yapılan görüşmede, Hacı Şeyh Musa'nın bezemelerin malzemesi için İstanbul'a mektup gönderdiğini ve ardından Aslan Hacışaban isimindeki bir sanatçı ile birlikte bezemeleri yaptığı bilgisine erişilmiştir. Ayrıca Şeyh Masar, Aslan Hacışaban'ın tekkeye bağlı bir mürit olduğunu ve bölgedeki başka yapılarda da çalıştığını belirtmiştir. Bu yapılardan biri ise Rahovec'deki Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'dir.

Hacı Şeyh İlyas Tekkesi

Hacı Şeyh İlyas Tekkesi, Rahovec'in merkezindedir (F.11). Yapı ile ilgili kaynaklar yok denecek kadar azdır.²⁸ Tekkenin kuruluşu hakkındaki bilgiler yapının günümüzdeki şeyhi Şeyh Mehdi'den öğrenilmiştir.²⁹ Şeyh Mehdi, yapının 1898'de inşa edilmeye başlandığını ve 1903'de tamamlandığını belirtmiştir. Tekkenin banisi Hacı Şeyh İlyas'tır. Hacı Şeyh İlyas, 1869'da Rahovec'de dünyaya gelir ve babası Abdurrahman Zika'dır. 1890-98 yıllarında Şam'da askerlik yapar. Askerlik döneminde medresede eğitim alır. Hacı Şeyh İlyas, 1898'de Yakova'ya dönerek Hacı Şeyh Musa Tekkesi'ne katılır ve 1901'de Rahovec'de göreve başlar.³⁰



F. 11: Rahovec Hacı Şeyh İlyas Tekkesi

Günümüzdeki tekke yapısı, semahane, türbe, kütüphane, misafir odası ve kahve ocağı gibi çeşitli birimlerden oluşur. Yapının dıştan örtü sistemi çatıdır. Tekkenin en önemli bölümü semahanedir. Semahanenin güney duvarında bir mihrap yer alırken diğer üç bölüm ahşap maksurelerle çevrilidir. Maksurelerin üzerinde bir kısmı kafesle kaplı mahfil vardır (F.12). Semahane içten kubbe ile örtülüdür (F.13).

27 Yapı ve sanatçılarla ilgili bilgiler 05.10.2017 tarihinde Şeyh Masar'la yapılan görüşmede öğrenilmiştir.

28 Yapıyla ilgili bilgi bulabildiğimiz tek yayın Raif Vırmiça'nın kitabıdır. Vırmiça buradaki bilgilerin Şeyh Mehdi'den alındığı belirtmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Vırmiça, a.g.e., s. 128-131

29 Şeyh Mehdi ile 11.10.2017 tarihinde Hacı Şeyh İlyas Tekkesinde görüşülmüştür.

30 Yapının inşa tarihiyle ilgili Raif Vırmiça 1901 inşaatın başladığını ve 1903'te bittiğini söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Vırmiça, a.g.e., s. 128-129. Şeyh Mehdi ise 1898 yılında başladığını, 1903'te tamamlandığını görmemiz esnasında belirtmiştir.



F. 12: Hacı Şeyh İlyas Tekkesi Semahane



F. 13: Hacı Şeyh İlyas Tekkesi Kubbe

1998-99 Kosova-Sırbistan Savaşı yapıya büyük zarar vermiştir. Savaşta kütüphanedeki birçok belge yok olmuştur. Savaş sonrasında tekke, 2002 yılında tekrar inşa sürecine girmiştir.³¹ Alan araştırmalarında yapının büyük bir kısmının tamamlandığı görülmüştür. Şeyh Mehdi³² ile yapılan görüşmede onarımların devam ettiği öğrenilmiştir. Tekkenin orijinal kitabesi günümüzde yoktur. Yapıda 1999 (H.1420) tarihli bir kitabe vardır.

Hacı Şeyh İlyas Tekkesi duvar resimleri ve boyalı nakışlar açısından orijinalliğini koruyamamıştır (F.14). 2002 yılındaki inşa faaliyetlerinde eski bezemeler yok olmuştur. Ancak Raif Vırmiça'nın çalışmasındaki eski bir fotoğraf sayesinde yapının kubbesinde Osmanlı dönemine ait bezemelerin olduğu öğrenilmektedir.³³ Fotoğrafta Mekke kenti ve Ahmed er-Rifai Türbesi kesin bir şekilde görülür. Ayrıca Hz. İmam Hüseyin Türbesi tasvirinin çok azı yine kadraja girmiştir. Günümüzde ise aynı konularda yeni resimler vardır.



F. 14: Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki Eski Bezemeler (Vırmiça, 2010)

31 Vırmiça, a.g.e., s. 129-130.

32 Şeyh Mehdi, Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin günümüzdeki şeyhidir. Kendisiyle 11.10.2017 tarihinde görüşülmüştür.

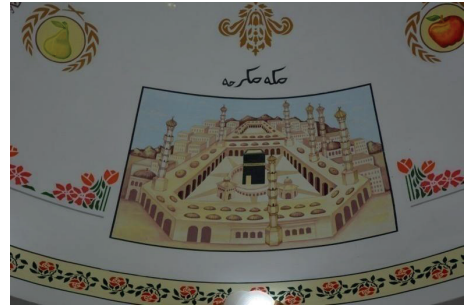
33 Vırmiça, a.g.e., s. 256.

Yukarıda bahsedilen fotoğraf doğrultusunda kubbede dikdörtgen panolar içerisinde resimler yer alır. Günümüzdeki yapıda dört pano olmasına rağmen fotoğrafta üç pano görülür. Ancak Şeyh Mehdi ile yapılan görüşmede orijinalinde dört resmin de olduğu öğrenilmiştir. Fotoğrafta kadraja giren üç resmin sadece ikisi kesin olarak anlaşılmaktadır. Bu örnekler yapı ve kent tasvirleridir.

Resimlerden ilki Mekke kentinin tasviridir (F.15-16). Kubbenin doğusundaki Mekke, kuşbakışı bir açıyla resmedilmiştir. Resmin merkezinde Kâbe vardır. Fotoğrafta çok anlaşılacak şekilde birlikte Kâbe'nin etrafında küçük yapılar görülür. Bunlar muhtemelen Sünni mezheplere ait dört makam, muvakkithane ve zezem kuyusu gibi yapıların tasvirleridir. Mescid-i Haram'ın dışında kalan yerlerde konut tasvirleri vardır. Ayrıca kompozisyonun arka düzleminde dağ tasvirleri yer alır. Günümüzdeki Mekke tasviri aslına sadık kalınmadan çok daha farklı bir üslupla yapılmıştır.



F. 15: Günümüze Ulaşmayan Mekke Kentinin Tasviri (Virmişa, 2010)



F. 16: Günümüzdeki Mekke Kentinin Tasviri

İkinci resim kubbenin kuzeyindeki baldaken türbe tasviridir (F.17-18). Ahmed er-Rifai'nin türbesi olan bu resmin üzerinde yapının neresi olduğu yazar. Kubbe ile örtülü olan türbe tasvirinin içerisinde bir sanduka yer alır. Bununla birlikte kubbeden aşağıya sarkan bir kandil tasviri vardır. Türbeden dışarıya doğru uzanan ve Rifai tarikatının sembolü olan iki sancak resmedilmiştir. Kompozisyonda baldaken türbe dışında kubbeli başka bir yapı ve iki ağaç tasviri de sanatçı tarafından yapılmıştır. Günümüzde bu resim de yine diğer resimlerde olduğu gibi özgünlüğünü koruyamamıştır. Sadece konu aynıdır hatta ağaç gibi bazı ayrıntılar yoktur.

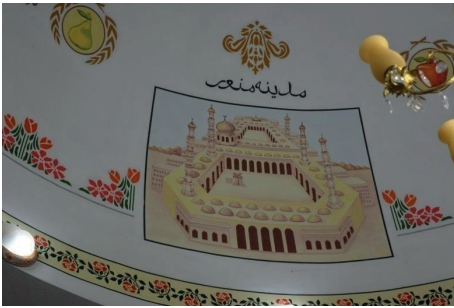


F. 17: Günümüze Ulaşmayan Ahmed er-Rifai Türbesi Tasviri (Vırmiça, 2010)



F. 18: Günümüzdeki Ahmed er-Rifai Türbesi Tasviri

Günümüzdeki kubbede fotoğrafta tam görünmeyen iki resim daha vardır (F.19-20). Bunlardan biri kubbenin batısındaki Medine kenti diğeri ise güneydeki Hz. Hüseyin'in türbesidir. Bu resimler 2002 yılındaki tadilat sürecinde yeniden yapılmıştır ve orijinal değildir. Bunların yanı sıra meyve tasvirleri, bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan bezemeler de kubbede görülür.



F. 19: Günümüzdeki Medine Kent Tasviri



F. 20: Hz. İmam-ı Hüseyin'in Ziyaret Yeri Tasviri

Resimlerin tarihi hakkında kesin bir bilgiye ulaşamamıştır. Ancak tekkenin yapılış tarihi dikkate alındığında resimler yirminci yüzyılın başlarına aittir. Günümüze ulaşmayan orijinal bezemelerin sanatçısı Aslan Hacışaban'dır. Bu bilgi yukarıda da bahsedildiği gibi Şeyh Masar'la yapılan görüşmede öğrenilmiştir.³⁴ Şeyh Mehdi ise bu bilgiyi doğrulamaktadır.

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin erken döneminden itibaren uygulanan ve geç döneminde yaygınlaşan duvar resimleri İstanbul'da saray ve çevresi başta olmak üzere kısa bir süre içerisinde Anadolu, Balkanlar, Kafkasya ve Ortadoğu'ya yayılmıştır. Çalışmanın kapsamına alınan Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki duvar resimleri Balkanlar'daki önemli örnekler arasındadır. Birbirine çok uzak olmayan iki farklı kentteki bu yapılar Rifai tarikatına

34 Bu bilgi 11.10.2017 tarihinde Yakova'daki Hacı Şeyh Musa Tekkesindeki araştırmalarımız esnasında Şeyh Masar'dan öğrenilmiştir.

bağlıdır. Tekkelerin aynı tarikata bağlı olmasının yanı sıra seçilen duvar resimlerinin konuları ve yapı içindeki konumları da birbirleriyle örtüşmektedir. Bezemeler yakın tarihlerde aynı sanatçı tarafından yapılmıştır.

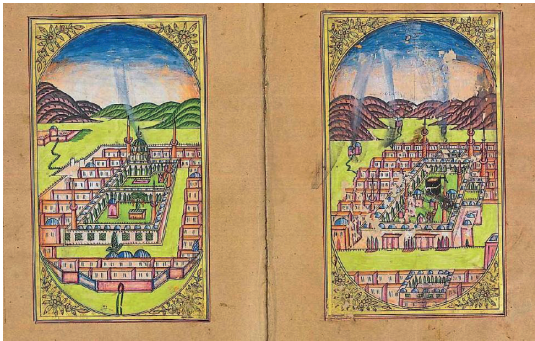
Tekkelerdeki duvar resimlerini değerlendirecek olursak Mekke ve Medine kent tasvirleri her iki yapıda da aynı konumda yer alır (F.5-6-15-19). Mekke tasvirleri kubbenin doğusunda, Medine tasvirleri ise batısında görülür. Hacı Şeyh Musa Tekkesi'ndeki Mekke ve Medine tasvirleri özgünlüğünü korumaktadır. Ancak Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki kutsal kentlerin tasvirleri için bunu söylemek mümkün değildir. Elimizdeki görsel belgeler doğrultusunda her iki yapıdaki Mekke ve Medine tasvirlerinin kuş bakışı bir açıyla ve benzer renk tonlarıyla yapıldığı görülür. Bu kent tasvirleri Delail-i Hayrat el yazmaları, tekke levhaları, gravürler ve fotoğraflardaki Mekke ve Medine tasvirlerine benzemektedir (F.21-22-23-24). Muhtemelen sanatçının elinde resimleri yaparken yararlanabileceği bu tür görsel belgeler vardı.



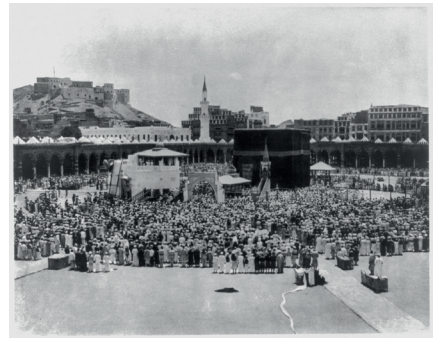
F. 21: Mekke Manzarası, Taşbaskı, 1883 (Kaynak: The Khalili Collections)



F. 22: Mekke Panoraması, Gravür, 1803 (Kaynak: The Khalili Collections)



F. 23: Delail-i Hayrat, 1862 (Rusli, 2016)



F. 24: Kâbe'den Ecyad Kalesi Görünümü (Fotoğraf: Abd al-Ghaffar, 1889) Kaynak: Library of Congress Collection

Osmanlı coğrafyasındaki birçok yapıda Mekke ve Medine konulu duvar resimleri vardır. İslamiyet açısından önemli şehirlerin başında gelen bu kentlerin tasvirleri kutsal topraklara olan özlem ve orada bulunma arzusuyla ilişkilendirilir. Mekke ve Medine tasvirleri Anadolu ve Balkanlar'daki örneklerde genellikle ya son cemaat yerinde ya da harimin güney duvarında görülür. Bu konudaki duvar resimlerinin benzerlerine Anadolu'da İzmir Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Cami, Aydın Koçarlı Cihanoglu Cami, Manisa Kula Kurşunlu Cami, Soma Hızır Bey Cami, Tokat'taki Musa Fakih Türbesi ve Şeyh Nusrettin Türbesi örnek olarak gösterilebilir.³⁵ Balkanlar'da ise Makedonya'nın Kalkandelen (Tetovo) kentindeki Alaca Camisi'nde Mekke kentinin tasviri vardır.³⁶ Bu tasvirlerin çoğunlukla cami, tekke ve türbelere yapılması bu yerlerin kutsallığına bir vurgudur. Ayrıca Mekke ve Medine tasvirleri yapıların genellikle güney duvarına, kubbenin güneyine veya son cemaat yerine yapıldığı görülür. Konumların ortaklığı sanatçıların, cemaati kibleye yönlendirme çabası olarak yorumlanabilir. Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki Mekke ve Medine tasvirleri diğer yapılardan daha farklı olarak kubbenin doğu ve batı yönlerinde yer alır. Bu durum çalışma kapsamına alınan yapıları kendi içlerinde benzer kılmakla birlikte diğer yapılardan da ayırır.

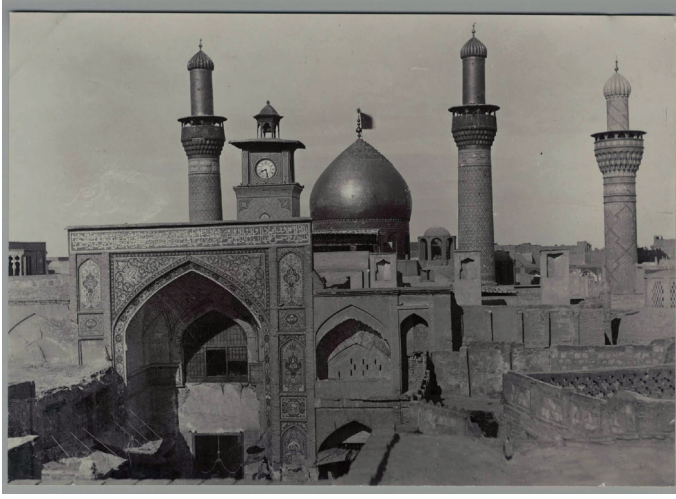
Tekkelerde karşımıza çıkan bir başka örnek ise Hz. İmam-ı Hüseyin Türbesi'nin tasviridir (F.4-14-20). Bu resim Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nde günümüze gelememiştir. Fakat aynı konuda yapılmış yeni bir resim vardır. Eski bir fotoğrafta sadece resimdeki minarenin çok azı görülür. Minare tasviri, biçim ve renk açısından Hacı Şeyh Musa Tekkesi'ndeki aynı örneğe benzemektedir. Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nde ise Hz. Hüseyin Türbesi'nin tasviri grisaille olarak yapılmıştır ve oldukça fotografiktir. Hatta yapıdaki bezemelerin ayrıntısına kadar yapılmış olması sanatçının fotoğraftan yararlandığını düşündürür (F. 25). Muhtemelen Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki resim de aynı özellikleri yansıtmaktaydı. Kosova'da tek rengin tonlarında yapılan duvar resimleri olmakla birlikte *grisaille* olarak yapılan başka bir örnekle karşılaşılmamıştır.

Hz. Hüseyin Türbesi'nin tasviri kitap resimlerinde vardır. Ancak duvar resimlerinde pek karşılaşılan bir kompozisyon değildir.³⁷ Konu kapsamında incelenen iki Rifai tekkesinde bu yapının tasvir edilmesi nadir uygulamalardan biridir. Bu durum tekkelere gelen kişilerin düşüncelerinin ve felsefelerinin seçilen resimlerin konularını etkilediğini gösterir. Ayrıca sanatçının yapı ve resim arasında organik bir bağ kurma çabasının olduğunu kanıtlar.

35 Ayrıntılı bilgi için bkz. Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1976.; Günsel Renda, **Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.; Halit Çal, "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2-6 Temmuz 1986**, Gelişim Matbaası, İstanbul, ss. 427-461.; İnci Kuyulu, "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Cami (Ödemiş/İzmir)", **Vakıflar Dergisi**, 24, 1994, ss. 147-158.; Dilek Şener, **XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2011.

36 Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet İbrahimi, **Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Resmi Örnekleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1989.; Muzaffer Karaaslan, **Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2018

37 Zeren Tanındı, "İslam Resminde Kutsal Kent ve Yöre Tasvirleri", **Journal of Turkish Studies – 7**, Orhan Şaik Gökyay Armağanı, II, 1983, s. 107-108.

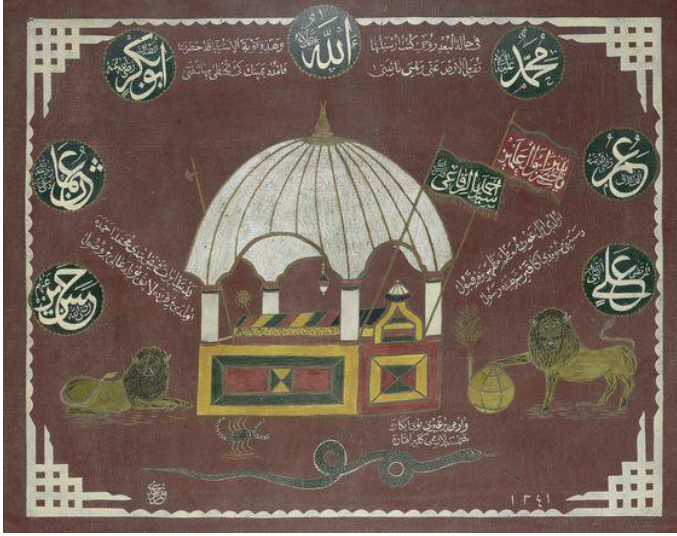


F. 25: İmam Hüseyin Türbesi (Fotoğraf: Ernest Herzfeld, 1896-1897)
(Kaynak: Metropolitan Museum of Art)

Yapılarda yer alan son resim ise Ahmed er-Rifai Türbesi'nin tasviridir (F.7-17). Adı geçen türbenin tasviri Osmanlı coğrafyasında farklı sanat kollarında üretilmiştir. Bu çeşitli üretimlerde aynı kompozisyonun uygulandığı görülür. Tekke levhaları gibi sanat üretimlerinde Ahmet er-Rifai Türbesi'nin kompozisyonu, baldaken türbe, sanduka, kandil, çift sancak, akrep, yılan ve aslan gibi öğelerden oluşur (F.26). Duvar resimlerinde ise hayvanlar dışında kalan diğer öğeler yapılmaktadır³⁸. Ahmed er-Rifai Türbesi'nin tasvirlerinde ikonografik anlatımlar söz konusudur. Kubbeden sandukaya sarkan kandil ilahi nur anlamına gelen sirâc-ı münirdir. Bunun yanı sıra çift sancak Ahmed er-Rifai'nin makamların en yükseği olan kutbiyet makamını iki defa geçtiğini ifade eder. Bu konudaki duvar resimlerinin benzerleri Anadolu'daki Amasya Kara Mustafa Paşa Camisi'nin şadırvanında, Tokat Şeyh Nusrettin Türbesi ve Şeyh Eyük Türbesi'nde yer alır.³⁹ Balkanlar'da ise şu an için Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nde bulunan resimler dışında başka bir örnekle karşılaşmamıştır.

38 M. Baha Tanman, "Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el-Rifai Türbesi Tasvirleri", **Tasvir Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü**, editör Nicole Kançal Ferrari, Ayşe Taşkent, Klasik Yayınları, İstanbul, 2016, s. 269

39 Çal, a.g.e., s. 451.; M. Baha Tanman, "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", **Sanat Tarihi İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1993, s. 497-498.; Tanman, a.g.e., s. 275-277.



F. 26: Seyyid Ahmed er-Rifai Türbesi Tasvirı, Suluboya, 1922-23 (Tanman, 2016)

Tekkelerdeki resimler kadar boyalı nakışlar da oldukça önemlidir. Yapılarda çoğunlukla bitkisel ve geometrik bezemelerin tercih edildiği bunların yanı sıra yıldız tasvirlerinin de yapıldığı görülür. Osmanlı Devleti'nin birçok bölgesinde bu konularda boyalı nakışlarla karşılaşılır. Yapılarda bahsedilen boyalı nakışlar dışında sembolik anlamları olan tasvirler de vardır. Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin giriş kapısındaki sikke ve teber tasvirleri buna bir örnektir. Bu öğeler tarikat mensuplarının çok iyi bildiği ve kullandıkları nesnelere. Özellikle sikkelerin tarikatlara göre biçimleri değişmekte ve bunlara farklı anlamlar yüklenmektedir.⁴⁰

Osmanlı duvar resimlerinin önemli sorunsallarından biri sanatçı ve üsluptur. Bazı yapılarda çalışan sanatçıların isimleri bilinmekle birlikte çoğunlukla örnekler anonimdir. Üsluplar ise başkent ve taşra olmak üzere iki farklı grup içerisinde değerlendirilir. Işık, gölge, renk tonlamaları ve Batılı anlamda optik perspektif gibi ilkeleri barındıran eserler genellikle Başkent üslubu içerisinde incelenir. Taşra üslubu ise çoğunlukla halk sanatçılarının yarattığı ve yukarıda bahsedilen özelliklerin bir kısmının göz ardı edildiği örneklerle denir. Çalışmanın kapsamına alınan yapılar taşra üslubunu yansıtmaktadır. Ayrıca Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'nin duvar resimlerini yapan sanatçıların isimlerinin biliniyor olması bu yapıları daha da önemli hale getirir. Çalışmanın kapsamına alınan duvar resimlerinde herhangi bir sanatçı imzasıyla karşılaşılmağına rağmen sözlü tarihle bu bilgilere erişilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Şeyh Masar, Hacı Şeyh Musa Tekkesi'nin duvar resimlerini Hacı Şeyh Musa ve Aslan Hacışaban'ın beraber yaptığını belirtmiştir. Bununla birlikte Aslan Hacışaban'ın, Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki duvar resimlerinde de çalıştığı bilgisini vermiştir.

40 Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, **Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005.

Şeyh Mehdi'nin de doğruladığı bu bilgiler doğrultusunda her iki tekkenin ortak sanatçısı Aslan Hacışaban'dır. Sanatçının Kosova'da yaşadığı ve Rifai tarikatına bağlı bir mürit olmasının dışında herhangi bir bilgeye erişilememiştir. Farklı yapılarda çalışmış olması onu gezici bir sanatçı yapar. Hacı Şeyh Musa'nın ise baniliğini üstlendiği tekkenin bezemelerinde çalışması oldukça önemli bir bilgidir. Bu doğrultuda Hacı Şeyh Musa hem önemli bir tarikat yöneticisi hem de sanatçı olarak karşımıza çıkar.

Tarikatlarda çeşitli sanat veya zanaatla ilgilenen müritlerin olduğu bilinmektedir. Bu müritler arasında resim ve kalem işi sanatıyla ilgilenenler de vardır. Hatta bazı yayınlarda bunların üretimleriyle karşılaşılmaktadır.⁴¹ Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki bezemeleri yapan sanatçıların da tarikatlara bağlı müritler olması bu bilgiyi doğrular. Bu durum Kosova'daki tekkelerde de sanatçı müritlerin olduğunu gösterir.

Kosova'daki yapıların önemli sorunlarından biri korumadır. Doğal etkenler, insani faktörler ve en çok da savaş gibi yıkıcı olayların yapılar üzerinde olumsuz etkileri vardır. Özellikle 1998-1999 Kosova-Sırbistan Savaşı'nda birçok yapının tahrip edildiği ve bu tahribattan en çok bezemelerin etkilendiği bilinmektedir. Tahribatın görüldüğü yapılardan biri de Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'dir. Yapıdaki resimlerin günümüze ulaşamaması sanatçı, üslup ve ekol gibi bütünlüğü sağlayan önemli unsurların kaybolmasına ve kültürel mirasın yok olmasına neden olmaktadır.

Sonuç olarak, Hacı Şeyh Musa Tekkesi ve Hacı Şeyh İlyas Tekkesi aynı tarikata bağlı yapılar olmalarının yanı sıra duvar resimleri ve boyalı nakışlar açısından da oldukça önemlidir. Her iki tekkedeki resimlerin konu ve üsluplarının aynı olması ve ortak bir sanatçı adının geçmesi yapıları daha da önemli kılar. Ayrıca Osmanlı dönemi duvar resimlerinde gezgin sanatçıların rolünü gösterir. Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki bezemelerin günümüze ulaşamamasına rağmen Hacı Şeyh İlyas Tekkesi'ndeki örneklerin varlığı oldukça mühimdir.

Teşekkür: Tezimin danışmanlığını yapan ve bilgisiyile beni yönlendiren değerli hocam A. Pelin Şahin Tekinalp'e; önerileriyle çalışmamın ilerlemesini sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Suat Alp'e; tekkelerle ilgili bilgi veren Şeyh Masar ve Şeyh Mehdi'ye; Kosova'daki araştırmalarımda bana yardımcı olan Visar Koshi ve Badem Koshi'ye teşekkür ederim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

41 Ayrıntılı bilgi için bkz. Şehabettin Uzluk, **Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1957.; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, editör Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014, s. 685-732.

Kaynakça/References

- Arık, Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976.
- Arık, Rüçhan, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", **Osmanlı**, 11, Yeni Türkiye, Ankara, 1999, s. 423-436.
- Atasoy, Nurhan, **Derviş Çeyizi Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, **Avrupa'da Osmanlı Eserleri Yugoslavya III**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2000.
- Bağcı, Serpil, "Erken Osmanlı Kalemşeri Üzerine Bazı Gözlemler", **In Memoriam İ. Metin Akyurt Bahattin Devam Kitabı**, editör Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s. 33-40.
- Bağcı, Serpil, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", **Osmanlı Uygarlığı 2**, ed. Halil İnalçık, Günsel Renda, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004, s. 737-759.
- Clayer, Nathalie, Popovic, Alexander, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, ed. Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014, s. 301-321.
- Çağman, Filiz, Zeren Tanındı, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, editör Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014, s. 685-732.
- Çal, Halit, "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2-6 Temmuz 1986**, Gelişim Matbaası, İstanbul, ss. 427-461.
- İbrahimgil, Mehmet Zeki, "Kosova'daki Türk Eserlerinde Duvar Resimlerinden Örnekler", **Eyüpsultan Sempozyumu VII Tebliğler 9-11 Mayıs 2003**, Eyüp Belediyesi, İstanbul, 2003, s.322-333.
- İbrahimgil, Mehmet Zeki, Neval Konuk, **Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri I**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2006.
- İbrahimi, Mehmet, **Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Resmi Örnekleri**, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1989.
- İnce, Aslıhan, **Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonundaki Delailü'l Hayrat'larda Yer Alan Mekke Ve Medine Minyatürleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2015.
- İzeti, Metin, **Balkanlar'da Tasavvuf**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Karaaslan, Muzaffer, **Kosova'da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2018.
- Kuyulu, İnci, "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Cami (Ödemiş/İzmir)", **Vakıflar Dergisi**, 24, 1994, ss. 147-158.
- Kuyulu, İnci, "Anatolian Wall Paintings and Cultural Tradition" **EJOS (Electronical Journal of Oriental Studies)**, Cilt III, 2000, ss. 1-27.
- Küçükbaşçı, Mustafa Sabri, Nebi Bozkurt, "Mescid-i Nebevi", **İslam Ansiklopedisi**, 29, Ankara, 2004, s. 281-290.
- Ocak, Ahmet Yaşar, "Sarı Saltuk ve Saltukname", **Osmanlı Sufiliğine Bakışlar**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2015, s. 11-22.
- Okçuoğlu, Tarkan, **18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2000.
- Okiç, M. Tayyib, "Sarı Saltuk'a Ait Bir Fetva", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1, 1952, s. 48-58.
- Öğüt, Salim, "Makâmât-ı Erbaa", **İslam Ansiklopedisi**, 27, Ankara, 2003 s. 415-417.

- Öngören, Reşat, “Arnavutluk’taki Tasavvuf Faaliyetlerinin Karakteri”, **Balkanlar’da İslam Medeniyeti II. Milletlerlerarası Sempozyum Tebliğleri Tiran-Arnavutluk**, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, 2006, s.343-363.
- Önkal, Ahmet, “Hücre-i Saadet”, **İslam Ansiklopedisi**, 18, Ankara, 1998, s. 456-458.
- Renda, Günsel, **Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.
- Renda, Günsel, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi 1**, Tıglat, İstanbul, 1980.
- Renda, Günsel “19. Yy’da Kalemîşi Nakış-Duvar Resmi”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 1530-1534.
- Rusli, Nurul İman, **Dala’ıl Al-Khayrat Prayer Manuscripts From the 16th-19th Centuries**, Islamic Arts Museum Malaysia, 2016.
- Şener, Dilek, **XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2011.
- Tahralı, Mustafa, “Ahmed er-Rifâi”, **İslam Ansiklopedisi**, 2, Ankara, 1989, s. 127-130.
- Tanırdı, Zeren, “İslam Resminde Kutsal Kent ve Yöre Tasvirleri”, **Journal of Turkish Studies – 7, Orhan Şaik Gökıy Armağanı**, II, 1983, s. 407-437.
- Tanman, M. Baha, “Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, **Sanat Tarihi İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağanı**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1993, s.491-522.
- Tanman, M. Baha, “Geç Dönem Osmanlı Tekke Sanatında Seyyid Ahmed el-Rifâi Türbesi Tasvirleri”, **Tasvir Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü**, ed. Nicole Kañçal Ferrari, Ayşe Taşkent, Klasik Yayınları, İstanbul, 2016, s. 269-295.
- Tekinalp, Pelin Şahin, “Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi”, **Türkler**, 15, Yeni Türkiye, Ankara, 2002, s.440-448.
- Uzluğ, Şehabettin, **Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1957.
- Vırmiça, Raif, **Kosova Tekkeleri Türbeleri ve Kitabeli Mezar Taşları**, Sufi Kitap, İstanbul, 2010.



Erken Bizans Döneminde Doğu Sınırında Kentleşme Politikası: Martyropolis

Martyropolis: Urbanization Policy at the Eastern Border During the Early Byzantine Period

Amine Kaya¹ 



ÖZ

Erken Hıristiyanlık -Bizans döneminde, 4. yüzyılın sonu- 5. yüzyılın başında, Bizans ve Sasani devletlerinin doğu sınır hattında yer alan Martyropolis kenti, din adamı Marusa b. Lyuta tarafından kurulmuştur. Günümüzde ise Diyarbakır'a bağlı Silvan ilçesi olarak konumlanmaktadır. Martyropolis kentinin kuruluş öyküsü Ortaçağ'da, Bizans dönemi kent oluşumlarında sıkça karşılaşılan bir olgu üzerine temellendirilmiştir. Bu doğrultuda kente kutsallık atfetmek adına İran, Mezopotamya ve Asuri şehirlerinde öldürülen Hıristiyan azizlerin kemikleri toplanarak kentte inşa edilen ilk dini yapılara yerleştirilmiştir. Buna binaen kente "Şehitler Şehri" anlamına gelen "Martyropolis" adı verilmiştir. Kentsel yerleşim düzeninin ilk çekirdeği, kilise ve kale-burç yapıları etrafında yapılandırılmıştır. Bizans İmparatorları; I. Constantinus (273-337), I. Anastasios (491-518) ve I. Iustinianos (527-565) döneminde şehirleşme süreci hızlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Silvan, Martyropolis Kenti, Bizans Devleti, Kentleşme, Silvan Kalesi

ABSTRACT

The city of Martyropolis, located on the eastern border line of the Byzantine and Sassanid states in the early Christian -Byzantine period, late 4th century -early 5th century, was founded by the cleric Marusa b. Lyuta. Today, it is located as Silvan district of Diyarbakır. The story of the establishment of the city of Martyropolis was based on a phenomenon frequently encountered in the city formations of the Byzantine period in the Middle Ages. Accordingly, in order to attribute holiness to the city, the bones of the Christian saints killed in the cities of Iran, Mesopotamia and Assyria were collected and placed in the first religious buildings built in the city. Based on this, the city was called "Martyropolis", which means the "City of Martyrs". The first core of the city settlement is organized around the church and the castle-horoscope structures. Byzantine Emperors; Urbanization process has accelerated in the period of Constantinus I (273-337), Anastasios I (491-518) and I. Iustinianos (527-565).

Keywords: Silvan, Martyropolis City, Byzantine State, Urbanization, Silvan Castle

*Bu çalışma "Tarihsel Süreç İçerisinde Silvan (Meyyafarikin) Şehrinin Gelişimi" başlıklı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Amine Kaya (Doktora Öğrencisi),
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: fatmaamine.kaya@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3648-5615

Başvuru/Submitted: 14.02.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
15.04.2020

Kabul/Accepted: 17.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Kaya, Amine, "Erken Bizans Döneminde Doğu Sınırında Kentleşme Politikası: Martyropolis". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 129-144. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.007>



Martyropolis Kentinin Kuruluşu

Tarihsel süreç içerisinde Martyropolis kentinin kuruluşu farklı içeriklere sahip aktarımlarla kaydedilmiş, şehrin ortaya çıkma süreciyle ilgili olarak birçok görüş ileri sürülmüştür. Özellikle kentin kuruluş tarihi ve Martyropolis'in antik bir kentin kalıntıları üzerine inşa edilip edilmediği gibi konular etrafında tartışmalar yapılmaktadır.¹ Bu durum kentin kuruluşunun farklı dönemlere tarihlendirilmesine neden olmuştur. Yakın zamanda birçok araştırmacı şehrin tarihi ile ilgilenmiş ve bu bağlamda çeşitli görüşler sunmuşlardır.

Şehrin kuruluşunun milattan öncesine tarihlendiğini ileri süren araştırmacılar J. G. Taylor,² Helmuth Von Moltke³ ve Lehmann Haupt⁴ gibi isimler olmuştur. Bahsi geçen yazarların ileri sürdükleri görüş, Martyropolis (Meyyafarikin) şehrinin kurulduğu yerde milattan önce antik bir kentin var olduğu ve Martyropolis'in bu kalıntılar üzerinde kurulduğu yönündedir. Örneğin, J. G. Taylor'un 1865 tarihli "Travels in Kurdistan" adlı çalışmasında Martyropolis'in kuruluşu hakkında yaptığı değerlendirmelerde, şehrin kuruluşunu Süryâni geleneğinde yer alan hikâyeden daha farklı bir kuruluş öyküsü ile anlatmaktadır. Bu anlatımın özü şehrin antik kökenlerine işaret etmektedir.⁵

Taylor, Güneydoğu Anadolu bölgesini gezdiği sırada halen yerliler arasında bilinen bir söylenceden bahsetmektedir. Bilinen bu hikâyeye göre, Martyropolis/Meyyafarikin, Armenia Kralı Tigran'ın kız kardeşi Noupfar tarafından kurulduğu, kentin de Noupfar isminin bir uzantısı olan Noupchard adıyla anıldığı aktarmaktadır. Daha sonra Taylor kentin kuruluşu ile ilgili olarak;

Noupchard antik kentin harabeleri Marusa tarafından 5. yüzyılın başında restore edilerek Martyropolis kentinin kurulmuş olduğunu ifade etmektedir.⁶

Aynı türden bir yaklaşımı benimseyen Lehmann Haupt da buna benzer bir tez ileri sürmektedir. Haupt tezini, 1898/1899 yıllarında W. Belck ile birlikte bölgeye yaptığı ziyaretinde gördüğünü söylediği, Silvan'ın (Martyropolis) kuzey sur duvarları üzerinde yer alan, Kral Tigranes'in valisi Pap'a ait⁷ olduğunu düşündüğü Yunanca kitabelere dayandırmaktadır. Yazara

1 J. G. Taylor, **Travels in Kurdistan, with Notices of the Sources of the Eastern and Western Tigris, and Ancient Ruins in Their Neighbourhood**, Journal of the Royal Geographical Society of London, vol. 35, 1865, s. 23-24; Carl Friedrich Lehmann-Haupt, **Armenien Einst Und Jetzt**, C. I, George Olms Verlag (Tıpkı Basımı), Berlin, 1988, s. 381-418; Muzafer Demir, "Antik Kaynaklar Işığında Tikranokerta Şehrinin Lokasyonu Meselesi", **Uluslararası, Batman ve Çevresi Tarihi ve Kültürü Sempozyumu**, 2008, s. 172-182; Mehmet Tezcan, "Tigranakerta ile Silvan/ Mayperkat'ın Birleştirilmesi ve Silvan'nın Durumu", **Mardin Artukulu Üniversitesi Yayınları**, 2008, s. 33; Ronald, 1981, 61-70; Sinclair, 1996, s. 95-97.

2 Taylor, **a.g.e.**, s. 24.

3 Helmuth Von Moltke, **Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar**, Çev. Hayrullah Örs, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1960, s. 224.

4 Haupt, **a.g.e.**, s. 381-85.

5 Taylor, **a.g.e.**, s. 23-25.

6 **A.e.**, s. 24.

7 Haupt, **a.g.e.**, s. 411-12; Şevket Beysanoğlu, **Anıtları ve Kitâbeleri ile Diyarbakır Tarihi**, Cilt, I, Diyarbakır Belediyesi, Ankara, 1996, s. 27.

göre, Martyropolis, M. Ö. 1. yüzyılda II. Tigranes tarafından kurulan krallığın başkenti olan Tigran Şehri “Tigranokerta” üzerinde kurulmuş olmalıdır.⁸

Haupt, yine “Armenien Einst Und Jetzt” adlı eserinde, Martyropolis’in Tigranokerta olduğuna dair veri niteliği taşıdığını öne sürdüğü yazıtların içerikleri hakkında yaptığı değerlendirmeleri şu şekilde olmaktadır;

Yazıtlarda, bir kralın yönettiği topluma hitap ettiği anlaşılmaktadır. Kral, kendi toplumundan “köleleri” olarak bahseder. Bu ifadenin Doğu ülkesinden bir kralın benimsediği bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir. Bunun da bir Ermeni kralı olabileceğini belirtir. Bunun dışında yazıtların içeriğinde Persler ve Romalılar’a ait belgelerden ve toplumsal öğelerden bahseder. Yazıtın sahibi kendi görüşlerini de belirttiği bu kitabelerdeki sözlerini kendi halkına yani Ermeni toplumuna vakfetmiş olduğu düşünülmektedir.⁹

Yazıtların devamında şunlar aktarılmaktadır; “...ortaklığımız sona erdi ve (Perslerle birlikte babamıza karşı) savaşmamıza sebep oldu. Ordumuzu uğruna feda ettiğimiz bu terk edilmiş kale boş kalmamalı. Yeniden karışıklık çıkmasın ve kendi bölgemizin bir kısmı bize karşı ayaklanmasın. ...Her şey çok kötü, siz çektiniz, bunlara sebep olanları tanıyorsunuz”.¹⁰ Haupt, kitabelerin içeriklerinden hareketle Tigranokerta Kalesi’nden söz edildiğini, Ermeni kralının da bunun kendilerine getirdiği kederi belirtmektedir.¹¹

Ayrıca yazar, kitabelerin yazı karakterinden yola çıkarak karşılaştırmalı yöntemle dönem tarihlendirmesi yaparak sonuca varmıştır. Haupt’un vardığı sonuç, kitabenin Ermeni vali Pap’a (369-374) ait olduğu yönündedir. Bu konuda Beysanoğlu’nun V. Minorsky’den aktardığına göre, Haupt’un öne sürdüğü tezini destekler nitelikte şu soruyu yöneltilmektedir: “eğer Martyropolis Tigranokerta değilse, kitabenin bulunduğu kaya parçaları şehrin inşası zamanında başka bir yerden getirilmemiş olduğuna göre, burada Pap zamanında hangi meçhul şehir bulunmaktadır?”¹² (F.1).

Yazarın ileri sürdüğü söz konusu iddianın kanıtı durumundaki taş yazıtlardan bir parça bugün hala Silvan Kalesi’nin kuzeybatı sur duvarları üzerinde bulunmaktadır (F.2).

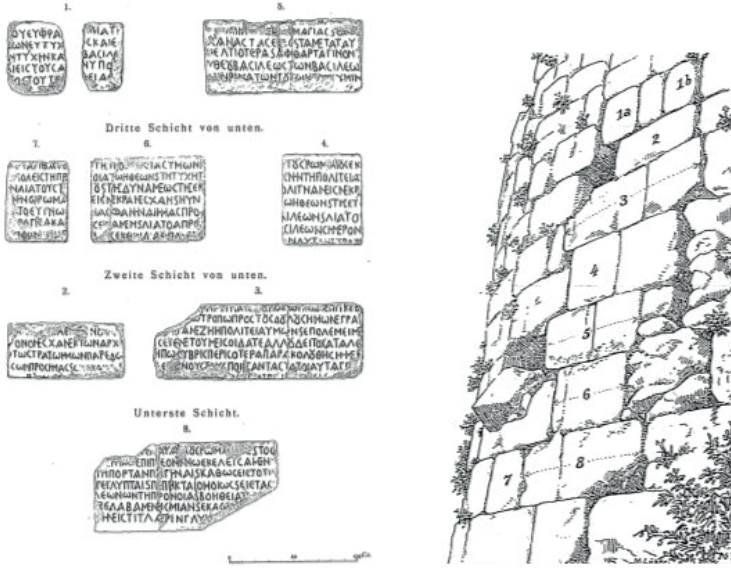
8 Haupt, a.g.e., s. 407-414; Tezcan, a.g.e., s. 29; Beysanoğlu, a.g.e., s. 25.

9 Haupt, a.g.e., s. 407-414; Beysanoğlu, a.g.e., s. 25.

10 Haupt, a.g.e., s. 410-418; Beysanoğlu, a.g.e., s. 99.

11 Beysanoğlu, a.g.e., s. 99; Haupt, a.g.e., s. 410-418.

12 V. Minorsky, “Mayyâfârikîn”, The Encyclopedia of Islam, VI, E. J. Brill, Leiden 1991, s. 197-199, 927-929; Beysanoğlu, a.g.e., s. 99; 349;



F. 1: Silvan Kalesi sur duvarları üzerinde yer alan yazıtların çizimleri (Haupt, 1988, Çiz.)



F. 2: Silvan surları üzerinde yer alan ve günümüze ulaşan yazıt parçası (Nejat Satıcı)

Martyropolis kentinin kuruluşu ile ilgili olarak bilinen yaygın diğer bir “kuruluş öyküsü” Ortaçağ İslam kaynaklarında da yer alan Süryânî geleneğine aittir. İbnü'l-Ezrak'ın Martyropolis/ Meyyafarikin'de, Kraliyet Kilisesinde bulunan et-Teş'is isimli Süryânice el yazmasından Arapçaya çevirdiği metne göre; Martyropolis kenti kurulmadan önce bölgede, Marusa ve babasının sorumlu oldukları coğrafi sahada yerleşim yerlerinin olduğu ve kentin

(Martyropolis) surları dışında bir mahallenin (köy) varlığından bahsetmektedir.¹³ Dolayısıyla bilgi kaynaklarındaki veriler değerlendirildiğinde Martyropolis'in antik bir şehrin harabeleri üzerinde kurulmuş olduğunu destekler niteliktedir. Yukarıda sunulan görüş ve yaklaşımlar dikkate alındığında Helmuth Von Moltke,¹⁴ L. Haupt,¹⁵ J. G. Taylor,¹⁶ Minoroskiy,¹⁷ Sinclair¹⁸ ve diğer araştırmacıların duruma ilişkin fikirleri Martyropolis'in antik bir kentin harabelerinin bulunduğu alanda yeniden inşa edildiği yönündedir.

Kent Organizasyonu

Ortaçağ İslam kaynakları ve Süryânî kroniğindeki bilgiler göz önüne alındığında Martyropolis 4. yüzyılın sonu 5. yüzyılın başlarında bir Hıristiyan (Bizans kenti) kenti olarak kurulmuştur.¹⁹ Martyropolis kentinin fiziksel dokusunun ilk oluşumları Bizans döneminde, Mezopotamya piskoposu Marusa b. Lyuta tarafından başlatılmıştır. Oluşturulmak istenen kentsel yerleşim Maipherkat²⁰ denilen bölgede, kentin temel unsurları olan kiliseler, kale-sur ve burçlar etrafında planlanmıştır. Başka bir ifadeyle Bizans kent kurgusunun biçimsel karakterini oluşturan unsurlar, dini yapılar ve bu yapıların etrafını çeviren sur duvarları ve burçlardır.

Martyropolis'in kuruluşu ve mekânsal kent organizasyonu kademeli olarak bazı sistematik adımlar dâhilinde, belirli bir politika çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Şehrin inşa sürecine bakıldığında kentin iki aşamada kurulduğu anlaşılmaktadır. Kentin oluşum süreci ve kurgusu bölgeyi iyi bilen etkin bir kişi olarak gösterilen aynı zamanda bir diplomat ve din adamı olan Marusa tarafından yürütülmektedir.²¹ Marusa, İran ve Bizans sarayları arasında yürüttüğü diplomatik faaliyetlerden dolayı bazı imtiyazlar elde etmişti.²² Din adamı, bu imtiyazlara binaen Bizans İmparatoru I. Constantinus'dan kentin kurulması yönünde bazı taleplerde bulunmuştur. Bu istekler kentsel organizasyonun ilk ön hazırlayıcı adımlarını oluşturmaktadır.

Talep edilen istekler kapsamında Marusa, ilk aşamada, bölgenin yöneticisi olarak doğu sınırında yaşayan Hıristiyan vatandaşların korunması ve barınması için "bir yer" (bir yerleşim alanını) belirlemektedir. Ardından seçilen bu alan üzerine küçük taşlardan yapılmış bir yapı

13 Beysanoğlu, a.g.e., s. 26; İbnu'l-Ezrak, *Meyyâfârikîn ve Âmid Târihi (Artuklular Kısımı)*, Çev. Ahmet Savran, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, Erzurum, 1992, s. 5; İbn Şeddâd, *El-A'lâku'l-Hatîra*, C.III/I, Nrş. Yahya Abbâre, Dimaşk, 1978, s. 261- 63.

14 Moltke, a.g.e., s. 224.

15 Haupt, a.g.e., s. 381-418.

16 J. G Taylor, a.g.e., s. 23-26.

17 Bkz. V. Minorsky, "Mayyâfârikîn", *The Encyclopedia of Islam*, VI, E. J. Brill, 1991.

18 T. Sinclair, "The Site Of Tigranocerta", II, *REA*, 26, 1996 - 1997, s. 51-118.

19 İbnu'l-Ezrak, *Târihu Meyyâfârikîn ve Amid*, British Museum, Or.5803, v 7 - 12; İbn Şeddâd, a.g.e., s. 261-64; Albert Gabriel, *Voyages Archeologiques Dans La Orientale*, 1940, s. 210-211, 213; Tezcan, a.g.e., s. 33.

20 İbnu'l-Ezrak, a.g.e., Or. 5803, v. 7-12; İbn Şeddâd, a.g.e., s. 261-64; Beysanoğlu, a.g.e., s. 20- 27.

21 İbn Şeddâd, a.g.e., s. 61-262; R.N. Frye, *The Political History of Iran*, 1983, s. 142-144; R. Marcus, "The Armenian Life of Marutha of Maipherkat", *The Harvard Theological Review*, 25, No.1, 1932, s. 47-71; Beysanoğlu, a.g.e., s. 26.

22 Marcus, a.g.e., s. 62-65; Frye, a.g.e., s. 142-144; Beysanoğlu, a.g.e., s. 26 - 27; Tezcan, a.g.e., s. 31-33.

(kerpiç kemerler) bina ettirmiştir.²³ Sonrasında meydana getirilen bu yerleşim alanının etrafı “diken ve çalılıklarla” çevreyerek şehrin fiziki sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Böylece güvenliği sağlanacak alan üzerine, Marusa, “Tepede” büyük bir kilise inşa ettirir. Din adamı, yine “tepede” sağlam olmayan, sur duvarına benzeyen bir duvar yaptırmıştır. Böylece Bizans kent kurgusunu belirleyen ilk somut adımlar da gerçekleştirilmiştir.²⁴

Şehrin kurucusu olan din adamı aynı konu bağlamında İran sarayına da çeşitli ziyaretlerde bulunmaktadır. Gerçekleştirdiği ziyaretlerden birini bir barış antlaşması ile sonuçlandırır.²⁵ Bu çerçevede İran hükümdarından bir istekte bulunur. İran topraklarında öldürülen Hıristiyan şehit azizlerin kemiklerini toplamak isteğini İran hükümdarı Şapur’a bildirir.²⁶ Zira toplanan bu rölikler kuracağı kentin kilisesi ve inşa edilen kemerlerin aralarına yerleştirmeyi amaçlamaktadır. Böylece kente istenilen kutsallık da atfedilmiş olacaktı. Tüm bu süreç göstermektedir ki, Marusa’nın yürüttüğü politika ve gerçekleştirdiği diplomatik faaliyetler, şehrin kuruluşunu gerek Bizans İmparatoru ve gerekse İran Hükümdarı Şapur tarafından açık bir şekilde desteklenmesini sağlamıştır. Bu girişimlerin ardından Bizans’ın doğu sınırında güvenli bir yerleşim alanının oluşum süreci de olumlu yönde sonuçlandırılmıştır.

Şehrin üzerine kurulacağı coğrafi sahanın belirlenmesinden sonra şehrin fiziki yapısı ve kentin mekânsal örgütlenmesini biçimlendiren mimari unsurların (ikinci aşama) tek tek inşa edilmesine geçilmiştir. Kentsel kurgunun bu ikinci ve önemli aşamasında, Marusa’nın oluşturduğu yerleşim düzenini de içine alacak daha büyük bir toprak sahası üzerine Martyropolis’in mekânsal kent organizasyonu şekillendirilmiştir. Marusa bu aşamada kentin güvenliğinin sağlanması için İmparatorun hamiliğinde Martyropolis Kalesi’nin yapımını başlatmaktadır. Çünkü güvenlik sorunu henüz tam anlamıyla giderilmemişti. Bu amaçla kentin belirlenen noktalarına birer kilise ve burç inşa edilmiştir. Bizans İmparatoru, ekonomik destek sağlamanın yanı sıra çevre bölgelerden Kostantiniye denizine kadar uzanan yerleşim yerlerinden de para toplanmasını ve kentin inşa sürecinin tamamlanmasını istemiştir.²⁷ Bu adım Martyropolis’in kentleşme sürecini hızlandıran faktörlerden bir olmuştur. Genel olarak bakıldığında İmparatorluğun doğu sınırında, Bizans kentleşme pratiğinin işleyiş süreçleri görülmektedir.

Tarihi kaynaklarda yer alan veriler değerlendirildiğinde, Özellikle İbnü’l-Ezrak, Procopious ve İbn Şeddâd’ın verdiği bilgiler doğrultusunda, Silvan (Martyropolis) ilçesinde uzun bir süre saha çalışmasını gerçekleştirdik. Yaptığımız bu arazi çalışması kapsamında, kilise ve burçların Martyropolis (Silvan) kentinin üç noktasına doğu, kuzey ve güney yönünde inşa edildiği belirlenmiştir. A. Gabriel’in çizimlerinden yararlanarak kilise ve burçların üzerine inşa edildiği

23 Beysanoğlu’nun eserinde kerpiç kemerlerin yapıldığı belirtilmektedir. Ancak bizce bu dini nitelikli bir yapı olmalıdır. Şapel veya kilise gibi. Bknz. Şevket Beysanoğlu, *Anıtları ve Kitâbeleri ile Diyarbakır Tarihi*, Cilt, I, s. 27.

24 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 263-264; Marcus, *a.g.e.*, s. 64-65; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 26;

25 İbn Şeddâd, *A.e.*, s. 263-264; Frye, *a.g.e.*, s. 142-144; Marcus, *a.g.e.*, s. 62-65.

26 *A.e.*, s. 263-264; Albert Gabriel, *Şarki Türkiye’de Arkeolojik Geziler*, Ankara, 2014, s. 192-195; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 26-27.

27 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 265; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 27.

alanlar işaretlenerek gösterilmiştir (F.3). Buna göre, Bizans İmparatoru'nun izni doğrultusunda ilk olarak, kentin doğu tarafındaki dağa bakan köşede (doğu, kuzeydoğu köşesi), Kral Burcu diğer adıyla Rûmiyye Burcu ve Akabe Kilisesi inşa edilmiştir.²⁸ Kalenin bu ilk burcu üç katlı olarak inşa edilmiş, üçüncü katı Akabe Kilisesi olarak yapılandırılmıştır. Kral Burcu'nun konumlandığı bu alan kentin hâkim noktasıdır. Kentin bu bölümü (doğu, kuzeydoğu köşesi) İslami dönemde de kentleşmenin yoğun olduğu bir alan olmuştur. Nitekim bu burca hâkim olanın kente de hâkim olacağı düşüncesinin olduğu görülmektedir. Bu düşünceyle Mervani saray kompleksi bu alan üzerine kurulmuş ve Kral Burcu/Hükümdarlık Burcu Mervani saray kompleksi içerisine dâhil edilmiştir. Bu dönemde (İslami dönemde) burç, yönetim birimi olarak kullanılmıştır.²⁹

İmparatorun üçüncü yardımcısı, bugün kuzey sur duvarları üzerinde yer aldığı kabul edilen Rabad Burcu Kapısı (Aşağı Mahalle Kapısı/Boşat Kapısı) ve Yuvarlak Kilise (yuvarlak planlı)³⁰ olarak adlandırılan yapıların inşasını üstlenmiştir.³¹

Kentin üçüncü noktasına ise, bugün, Silvan ilçesinin güney yönünde yer aldığını düşündüğümüz Râviyye/Zâviyye Burcu³² (Ali b. Vahap Kapısı Burcu) inşa edilmiştir. Başka bir ifade ile İbnu'l-Ezrak'ın Meyyâfârikîn ve Âmid Târîhi adlı eserinin "Mervani Kürtleri Tarihi" bölümünü incelediğimizde kentte inşa edilen bu üçüncü burcun bu yönde inşa edilmiş olduğunu öngörmekteyiz.³³ Ezrak'ın verdiği bilgiye göre burç, yaşadığı çağda (12. yüzyıl) Ali b. Vahab/Vehab Burcu Kapısı³⁴ olarak anılmaktadır. Kaynakta belirtildiğine göre Ali b. Vahab/Vehab Burcu'nun yanında, Ali bin Mansur bin Kek'in bahçesinde, Mervani hükümdarı bir Sanayi Çarşısı (Demirciler Çarşısı) yaptırmıştır.³⁵ Yaptığımız saha çalışması ve kaynak araştırmasında, Ortaçağda inşa edilmiş olan bu çarşının, günümüzde halk arasında kendi (Ortaçağ) dönemindeki isimlendirmenin hâla yaygın bir şekilde kullanıldığı anlaşılmıştır. Demirciler Sokağı'nın bulunduğu alanda, Silvan İlçesi'nin (Silvan Kalesi güney yönü) güneyinde, Demirciler Çarşısı olarak adlandırılan bir çarşının varlığını hâla devam ettirdiği tespit edilmiştir. Bu alan yerli halk arasında olduğu gibi resmi kayıtlarda da Demirciler Sokağı olarak tanımlanmıştır. Çarşının 1990 yılına kadar aktif bir şekilde işlerliğini sürdürdüğü, daha sonraki süreçte kentleşme ve güvenlik sorunlarından dolayı eski işlevini kaybettiği anlaşılmaktadır. Günümüzde ise sadece demir işiyle uğraşan bir dükkânın varlığını koruduğu görülmüştür. Bu da Martyropolis Kalesi'nin üçüncü burcu (Râviyye/Zâviyye Burcu) kentin güneyinde inşa edilmiş olabileceği fikrini vermektedir.

28 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 266-67; Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 192-194; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 26-27; Süleyman Savcı, *Silvan Tarihi*, Diyarbakır, 1956, s. 9.

29 İbnu'l-Ezrak, *a.g.e.*, s. 38.

30 Yapının planından dolayı bu isimlendirme yapıldığını düşünmekteyiz.

31 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 266; Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 193-194.

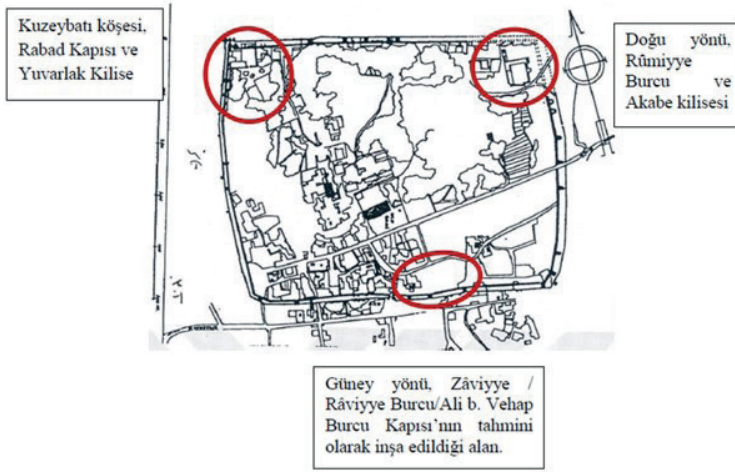
32 Burada Kral Burcu dışındaki diğer iki burcun isimleri Ortaçağ İslam kaynaklarında olduğu şekliyle yazılmıştır. Bizans döneminde bu burçlara verilen bir isim var mıydı, sorusuna şu an için yanıt veremiyoruz. Bu anlamda henüz herhangi bir bilgi kaynağına ulaşamamıştır.

33 İbnu'l-Ezrak, *Mervani Kürtleri Tarihi*, Çev. M.E Bozarıslan, 1975, s. 159.

34 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 266-267; Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 193.

35 İbnu'l-Ezrak, *a.g.e.*, 1975, s. 159; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 182.

Ezrak, ayrıca burç ile aynı dönemde, tepenin yamacında bulunan bir kilisenin inşa edildiği,³⁶ kilise yapısının üzerinde, yönü Kudüs'teki Kamâme Kilisesi'ne çevrili olan bir Haç'ın yer aldığı bilgisini vermektedir. Ancak Ezrak, bu yapının 12. yüzyılda (Ezrak'ın yaşadığı çağda) yıkık halde olduğunu bildirmektedir.³⁷ Sonuç olarak bu imar faaliyetleri ile birlikte Bizans kentinin fiziksel yapısını meydana getiren bu ikinci aşama da tamamlanmış olmaktadır.



F. 3: Bizans dönemi; Martyropolis kentinde ilk burçlar ve kilise yapılarının inşa edildikleri tahmini alanlar (Gabriel, 2014, Çiz)

Martyropolis Şehri'nin demografik yapısı ağırlıklı olarak Hıristiyan nüfusa sahip olsa da farklı din, mezhep ve etnik kökenlerden halk grupları da bulunmaktaydı. Başka bir ifadeyle Martyropolis'in yerleşim düzeninin şekillenmesinde, dini ve toplumsal yapının dolaylı bir etkisi olduğu söylenebilir. Örneğin, kentte bir Yahudi Sokağı'nın³⁸ olduğu ve Müslümanların kente girdikleri sırada yapılan bir anlaşma ile kendilerine bir mahallenin tahsis edildiği bilinmektedir.³⁹

Günümüzde, Bizans ve İslam dönemi kent yerleşkesi üzerinde hâla yaşam devam ettiği için sokak ve mahalle düzenlemesi ve altyapı sistemleri hakkında net bir bilgi elde edilememektedir. 1932'de şehri ziyaret eden A. Gabriel modern yapıların karmaşık ağları içinde antik yolların izlerinin artık bulunmadığını söylemektedir.⁴⁰ Bugün Silvan ilçesini (Martyropolis) enine kesen, doğu-batı doğrultusunda uzanan Gazi Caddesi ve dikey yönde kuzey-güney eksenli

36 İbn Şeddâd, a.g.e., s. 266; Gabriel, a.g.e., 2014, s. 193.

37 A.e., s. 266; Gabriel, a.g.e., 2014, s. 193.

38 Söylemez, a.g.e., s. 94.

39 Alican, a.g.e., s. 184-85.

40 Eserin Türkçe çevirisinde antik yolların izinin bulunulduğu, ancak eserin orijinalinde, Fransızca nüshasında antik yollardan günümüzde herhangi bir izin olmadığı bildirilmektedir. Albert Gabriel, Bkz. "Voyages Archeologiques Dans La Orientale", 1940, s. 211-213.

Karabehlül Bey Caddesi ve Azizoğlu Caddesi'nin eski sokak/cadde düzeni ile herhangi bir bağı bulunmamaktadır. Bu caddeler, Cumhuriyet dönemi sonrası düzenlenmişlerdir.

Martyropolis Şehir Surları

Silvan (Martyropolis/Meyyafarikin) ilçesinde 2017 ve 2018 yıllarında gerçekleştirilen alan çalışmasında Bizans dönemi Martyropolis kent surlarına dair bir ize rastlanılmamıştır. Ancak Bizans dönemine ait temel seviyesindeki duvar izlerinin bulunabilmesi için teknik bir çalışmanın yapılması gerekmektedir. Öte yandan şu ana kadar herhangi bir kazı çalışması yapılmadığından dolayı Bizans kent surları hakkındaki bilgiler yazılı metinlere dayanmaktadır.

Şehrin kuruluş aşamasında güvenlik endişesi gerekmesiyle Marusa tarafından inşa edilen ilk surlar (sura benzeyen duvar), sembolik olarak kale-kentin sınırlarını belirlemek için meydana getirilmişti. Sonraki süreçte Bizans İmparatorunun desteğiyle üç noktada burçlar inşa edilmiş ve bunların etrafları çevrelenerek Martyropolis Kalesi'nin ilk çekirdeği oluşturulmuştu. Anlaşıldığı kadarıyla bu ilk sur duvarları çok yüksek olmayan ve yeterince kentin güvenliğini sağlayacak türden korunaklı değillerdi.⁴¹

Çeşitli zamanlarda Bizans ve Sasani devleti arasında yaşanan siyasi karışıklık Martyropolis kent surlarının güçlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bizans imparatorları I. Iustinianos ve I. Anastasius tarafından surlar tahkim ettirilmiştir. Örneğin: I. Iustinianos döneminde kenti çeviren surlar yeniden yapılandırılmış ve güçlendirilmişlerdir.⁴² Bu dönemde askeri bir merkez olarak yapılandırılmaya çalışılan Martyropolis'in güvenlik sorunlarının halledilmeye çalışıldığı görülmektedir. I. Iustinianos dönemi imar faaliyetleri yapılmadan önce surların genel görünüşleri ile alakalı olarak sur duvarlarının zayıf ve üzerine tırmanarak çıkılabilecek bir yükseklikte olduğu kaydedilmektedir.⁴³ Procopius'un kaydettiği verilere göre, İmparator I. Iustinianos tarafından gerçekleştirilen yeniden yapılandırma kapsamında ilk önce şehir surlarının savunma amaçlı olarak yüksekliğinin iki katına çıkarıldığı bilgisi verilmektedir.⁴⁴ İkinci bir sur duvarının temeli atılmış, bu temel bir önceki sur duvarına dört ayak uzaklıkta ve dört ayak derinlikte düzenlenmiştir. Yapılan surun bir önceki surla aynı teknik özelliklerde inşa edildiği yüksekliğinin ise yaklaşık olarak 6.096 m (uzunluğunun 20 ayak) olduğu anlaşılmaktadır.⁴⁵ Procopious'un kaydından anlaşıldığı kadarıyla kent surları çift sur şeklinde düzenlenmiş, çok daha güçlü bir hale getirilmiştir. Martyropolis kent surlarına ilişkin değerlendirmelerde bulunan A. Gabriel, I. Iustinianos dönemi Dara kent surlarında yapılan restorasyon ve yapılandırma çalışması gibi Martyropolis surlarında da benzer uygulamaların yapılmış olabileceğini söylemektedir⁴⁶ (F.4).

41 Albert Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 192.

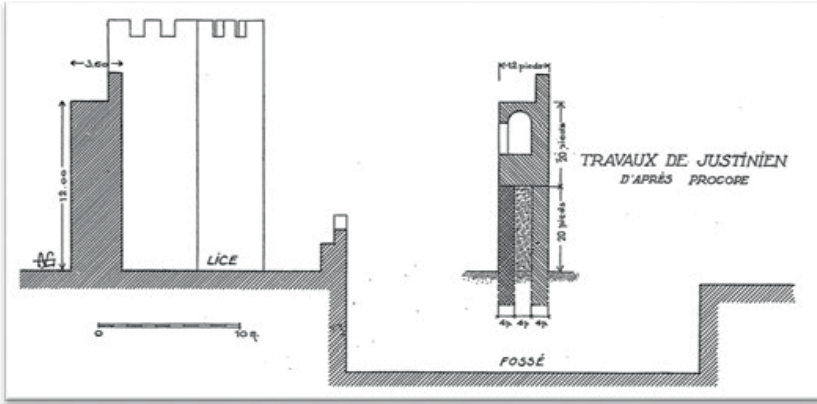
42 Procopius, *Of the Buildings of Justinian*, İngilizce Çe: Aubrey Stewart, Londra, 2005, s. 76-79; Albert Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 192.

43 Procopius, *a.g.e.*, s. 76-79; Albert Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 192.

44 Procopius, *a.g.e.*, s. 76-79; Albert Gabriel, *a.g.e.*, 2014, s. 192; Taylor, *a.g.e.*, s. 24-25; Minorsky, *a.g.e.*, s.197; Ernst Honigmann, *Bizans Devletinin Doğu Sınırı*, 1971, s. 14-16; Beysanoğlu, *a.g.e.*, s. 27-28.

45 Procopius, *a.g.e.*, s. 76-79; Gabriel, *a.g.e.*, s. 192.

46 Gabriel, *a.g.e.*, s. 192.



F. 4: Bizans dönemi sur duvarların çizimleri, I. Iustinianos dönemi yapılan onarımları gösteren taslak çizim. (Gabriel, 2014, Çiz.)

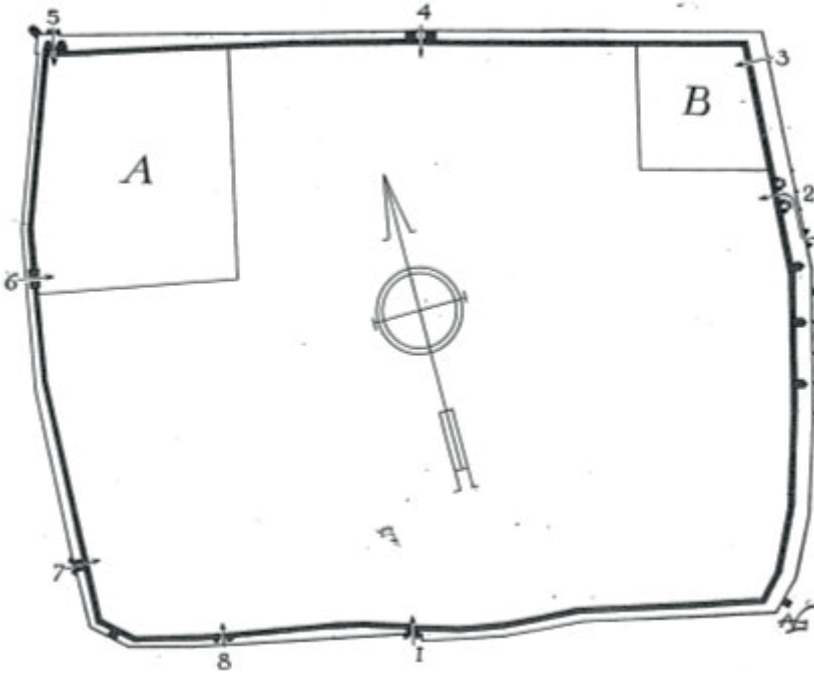
İslam döneminde, Meyyafarikin/Martyropolis surlarının birçok kez onarım gördüğü ve kentin savunması kapsamında yeniden yapılandırma ve inşa (kapı ve burç ekleme) çalışmalarının uygulandığı aktarılmaktadır.⁴⁷ Bu da Bizans dönemi surların büyük çoğunluğunun dönüştüğünü göstermektedir. Özellikle Ortaçağ Kürt devleti Mervaniler döneminde gerçekleştirilen “yeniden inşa ve yapılandırma” çalışmaları sırasında Martyropolis kent surlarının büyük bir bölümünün dönüşüm geçirdiğini ortaya koymaktadır. Kayıtlı metinlerde yer alan bilgilere göre Mervani emiri Mümehhidüddüvle döneminde ve emir Nasruddevle zamanında iç ve dış sur üzerindeki burç ve kapıların yıkılıp yeniden inşa edildiği bilgisini vermektedir.⁴⁸ Ancak genel olarak I. Iustinianos döneminde şekillendirilen sur duvarlarının ana sınır hattının İslam döneminde de korunduğu kabul edilmektedir. Sonuç olarak Bizans dönemi; Martyropolis surlarının ana yapısının 5. ve 7. yüzyılın ikinci yarısına kadar ki süreçte şekillendiği, Müslümanlar döneminde de bu ana sur hattının korunduğu, kalenin yeni savunma unsurları ile yeniden tahkim edildiği anlaşılmaktadır.

A. Gabriel yaptığı incelemeler sonucunda Silvan kalesinin fiziki sınırlarını şu şekilde tanımlamıştır. Kareye yakın bir alan üzerine kurulmuş, doğuda ve batıda 600 m., kuzey ve güney yönlerde 500 m., toplam da 2200 uzunluğunda olmalıdır.⁴⁹ Yazar, Ortaçağ İslam kaynaklarına dayanarak kale üzerinde sekiz kapı göstermiştir. Ancak Bizans döneminde, kentin kuzey, güney, doğu ve batı yönlerine açılan birer kapının var olduğunu düşünmekteyiz. Bu kapılar: kent planının ana aksına denk gelecek şekilde kuzey-güney, doğu-batı eksensli olmalıdır. (F.5).

47 İbnu'l-Ezrak, a.g.e., 1975, s. 99, 155.

48 İbnu'l-Ezrak, a.g.e., 1975, s. 99, 155; Gabriel, a.g.e., s. 192-194.

49 Gabriel, a.g.e., s. 187.



F. 5: Meyyafarikin/Silvan Kalesi ve üzerinde yer alan kapılar (Gabriel, 2014, Çiz.)

Kentteki Kiliseler

Martyropolis kentindeki kilise yapılarına ilişkin bilgi kaynakları ve görsel malzemeler mevcutken, bu yapılardan günümüze ulaşan mimari kalıntılar ise yok edecek kadar azdır.⁵⁰ Kentin Müslüman idarecilerin eline geçmesinden sonra şehirdeki dini (kiliseler) mabetlerin kendi cemaatlerine hizmet vermeye devam ettikleri anlaşılacakla birlikte bir süre sonra yapıların sayılarında bir azalma olduğu öngörülmektedir. 21. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise bu yapıların çoğuna ait mimari kalıntıların yok olduğu tespit edilmiştir.

Martyropolis'in kentleşme sürecinin ilk yıllarında, kentte inşa edilen dört adet kilisenin varlığından bahsedilmektedir. Kentteki ilk kiliselerden biri olarak kabul edilen, Ezrak'ın kaydında "Kraliyet Kilisesi"⁵¹, Şeddâd'ın ise "Büyük Kilise" olarak tanımladığı yapı İmparator'un emri ile Marusa tarafından inşa edilmişti.⁵² Din adamı tarafından inşa süreci organize edilen bu "Büyük Kilise",⁵³ aynı zamanda Martyropolis kentinin sembolik yapısı olmaktadır. Marusa'nın Mezopotamya ve İran topraklarında ölen (Şehit edilen) Hıristiyan dindaşların kemiklerini

50 Max Van Berchem- Josef Strzygowski, *Amida*, Carl Winter's Universitaetsbuchhandlung, Paris, 1910, s. 365-367; Gertrude Bell, Newcastle University Archives; Ernest Chantere, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451594j/f42.planchecontact.r=medja%20farkin?rk=21459;2>

51 İbnu'l-Ezrak, *a.g.e.*, s. 29.

52 İbn Şeddâd, *a.g.e.*, s. 266.

53 *A.e.*, s. 266.

yerleştirdiği bu yapı, Aziz Petrus ve Aziz Pavlos'a ithaf edilmiştir.⁵⁴ Martyropolis kentinin bu sembolik kilisesinin kalıntıları 20. yüzyıla kadar geldiği bazı araştırmacılar tarafından kabul görmektedir.⁵⁵ Ancak Ortaçağ kaynakları ve yakın dönemde kenti gezen seyyahlar ve araştırmacıların aktardığı veriler incelendiğinde bu konuda çok karmaşık bir bilgi yığının meydana geldiğini söylemek gerekir. Dolayısıyla bu durum kentteki yapıların tarihlendirilmesi konusunda bir problem yaratmaktadır.

19. ve 20. yüzyılda Silvan'ı gezen Ernest Chantere, Gertrude Bell, Süleyman Savcı, J. G. Taylor ve O. P. Allen ve Max van Berchem - Jozef Strzygowski gibi araştırmacıların bilgi kaynakları ve görsel materyallerinden yararlanılarak Martyropolis'de bulunan kiliselerin mimari unsurlarını görmek mümkündür (F. 6-11).



F. 6: Martyropolis kilisesi, dış cepheden görünüş (Bell, 1911)



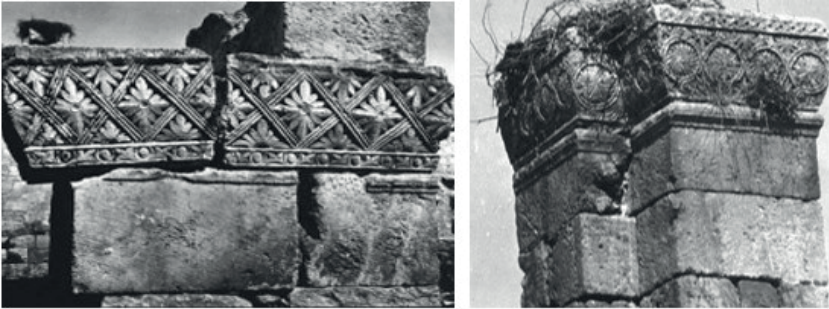
F. 7: Martyropolis kilisesi, (Chantere, 1881)

54 Söylemez, a.g.e., s. 94-95.

55 O. P. Allen, "Proceedings at Boston and Cambridge May. 22d. 1867", *Journal Of American Oriental Society*, Vol: 9 1868-1871, XIII-XVIII; Taylor, a.g.e., s. 24; Gertrude Bell, Newcastle University Archives.



F. 8: Silvan/Martyropolis kenti, kilisenin iç mekân görünümü (Bell, 1911)



F. 9: Silvan/Martyropolis kenti, kilisenin iç mekân süsleme unsurları (Bell, 1911)



F. 10: Silvan/Martyropolis kenti, sepet tarzı süsleme başlıkları (Bell, 1911)



F. 11: Martyropolis Kilisesi, mermer levha parçası (Berchem-Strzygowski,1910)

Sonuç

Bu çalışmada, 5.-7. yüzyıllar arasında Erken Bizans döneminde Güneydoğu bölgesinde gelişen şehirleşme politikası ele alınmıştır. Bu dönemdeki kentleşme süreci bölgede var olan antik kentlerin Hıristiyan kentine dönüşümü şeklinde olmuştur. Martyropolis ve Dara bu şekilde kurulmuş önemli Bizans şehirleridir.

Çalışmada, Bizans devletinin doğu sınırında kurulan Martyropolis kent yerleşimi üzerine genel bir değerlendirme sunulmuştur. Bir sanat tarihçisi olarak Martyropolis'in kentsel yapılanma sürecinin dini, politik, tarihi ve demografik açıdan nasıl şekillendiği sorgulanmıştır. Dönem kaynakları: Ortaçağ İslam kaynakları, Bizans dönemi yazılı metinler, Süryâni kronikleri, ve mimari bulgular dikkate alınarak Martyropolis'in yapısal ve dokusal bağlarının çözümlenmesi

yapılmıştır. Böylece Doğu/ Güneydoğu bölgesinde, Bizans dönemi kentleşme ve kent planlamacılığını anlamaya yönelik taslak bir çalışma oluşturulmuştur.

Kentin inşa edilme sürecinde bazı belirleyici unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bu unsurlar; Bizans İmparatorluğunun Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesiyle birlikte bölgedeki Hıristiyan dindaşlarına güvenli bir yerleşim alanı oluşturma düşüncesi, devletin merkezileşme politikası ve doğu sınırın güvenliğini sağlama isteği şeklinde sıralanabilir.

Hıristiyan kentin inşası ve gelişim sürecinde Marusa'nın yürüttüğü diplomatik ve dini faaliyetler şehrin kuruluş sürecini başlatmaktadır. Bizans imparatorun mali desteği ile inşa edilen kilise ve burçlar kentin ilk mekânsal örgütlenmesinin plan şemasını ortaya çıkarmaktadır. Özellikle Martyropolis Kalesi'nin inşası kentin fiziki sınırlarını görünür kılmıştır. İmparator I. Iustinianos döneminde, kent askeri merkez olarak yapılandırılmıştır. Kent savunması güçlendirilerek güvenlik sorunu halledilmiştir.

Martyropolis kenti ile ilgili önemli sorunlardan biri kentin mekânsal örgütlenmesi sürecinde, inşa edilen ilk yapıların kentin hangi noktalarına inşa edildiklerinin tespit edilme sorunsalıydı. Tarihi metinlerde yer alan veriler ve gerçekleştirilen arazi çalışması bu noktada sorunun çözümüne yönelik bir fikir ortaya koymamıza fırsat vermiştir. Böylece Martyropolis kentinin yerleşim dokusu ve mimarisi üzerine bazı tespitlerde bulunmak mümkün olmuştur. İlk olarak kentteki yapıların yerleri/ konumları belirlenmesi gibi sorunlar ortaya konulmuş ve çözüm önerileri sunulmuştur. Örneğin, mekânsal örgütlenmenin ilk örnekleri olan kilise ve burçlar; kentin belirlenen üç noktasına inşa edilerek planlandığı anlaşılmıştır. Bunlar, doğu, güney ve kuzeybatı köşesi yönünde olmaktadır.

Tipik bir Bizans kent örneğini gösteren Martyropolis'in şehirleşme süreci sistematik bir plan dâhilinde gerçekleştirildiği söylenebilir. 7. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bu kentleşme süreci Müslüman ordularının El-Cezire bölgesini alması ile son bulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.


Kaynakça/References

- Alican, Mustafa, **Bir Ortaçağ Kenti Olarak Meyyafarikin**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- Allen, O. P., "Proceedings at Bostan and Cambridge May. 22d. 1867", **Journal Of American Oriemal Society**, Vol: 9 1868-1871, XII-XVIII.
- Berchem, M. Van- Strzygowski, Josef, **Amida**, Carl Winter's Universitaetsbuchhandlung, Paris, 1910.
- Beysanoğlu, Şevket, **Anıtları ve Kitâbeleri ile Diyarbakır Tarihi**, Kültür Ve Sanat Yayınları, Cilt: I-II, Ankara, 1996.
- Gabriel, Albert, **Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler**, Çev. İdil Çetin, Sözkese Matbası, Ankara, 2014.
- Gabriel, Albert, **Voyages Archeologiques Dans La Orientale**, Paris, 1-2 cilt, 1940.
- Honigmann, Ernst, **Bizans Devletinin Doğu Sınırı**, Çev. Fikret Işıltan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1970.
- İbn Şeddâd **El-A'lâku'l-Hafîra**, III/ I, Nrş. Yahya Abbâre, Dimaşk, 1978.
- İbn-ül Ezrak, İbnu'l-Ezrak, **Târîhu Meyyâfârikîn ve Amid**, British Museum, Or. 5803-Or. 6310.
- İbn-ül Ezrak, **Meyyâfârikîn ve Âmid Târîhi (Artuklular Kısımı)**, Çev. Ahmet Savran, Atatürk Üniversitesi, Yay., Erzurum, 1992.
- İbn-ül Ezrak, **Mervani Kürtleri Tarihi**, Çev. M. E Bozarslan, Koral Yayınları, 1975.
- Lehmann, Haupt- Carl, Friedrich, **Armenien Einst Und Jetzt**, C. I, George Olms Verlag (Tıpkı Basımı), Berlin, 1988.
- Minorsky, Vladimir, "Mayyâfârikîn" **The Encyclopedia of Islam**, VI, E. J. Brill, 1991.
- Procopius, **Of the Buildings of Justinian**, İngilizce Çev: Aubrey Stewart, Londra, 2005.
- Ralph, Marcus, "The Armenian Life of Marutha of Maipherkat", **The Harvard Theoloji Review**, 25, No.1, 1932, s. 47-71.
- R. Nelson, Frye, "The Political History of Iran Under The Sasanians" **CHI**, April 29, v. 3, 1983, s. 115-180.
- Ronald, Syme, "Tigranacerta. A Problem Misconceived", **Armies and Frontiers in Roman and Byzantine Anatolia, Proceedings of a colloquium held at University College**, Swansea, in April 1981, ed. Stephen Mitchell, 1983, s. 61-70.
- Savcı, Süleyman, **Silvan Tarihi**, Diyarbakır Matbaası, Diyarbakır, 1956.
- Sinclair, T. Allan, "The Site Of Tigranocerta II", **REA**, 26, 1996-1997, s. 51-118.
- Söylemez, M. Mehmet, "Meyyâfârikîn (Silvan) Üzerine Notlar", **İslam Şehirleri**, Düşün Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Süryani Mihail **Süryani Mihail Vekayinâmesi**, II, yayınlanmamış Türkçe çev. H. Andreasyan, TTK Kitaplığı, Ankara, 1944.
- Taylor, J. George, "Travels in Kurdistan, with Notices of the Sources of the Eastern and Western Tigris, and Ancient Ruins in Their Neighbourhood", **Journal of the Royal Geographical Society of London**, Vol. 35, 1865, s. 21-25.
- Tezcan, Mehmet, "Tigranakerta İle Silvan/Mayperkat'ın Birleştirilmesi Ve Silvan'nın Durumu", **I. Uluslararası Silvan Sempozyumu**, Mardin Artukulu Üniversitesi Yayınları, Mardin, 2008, s. 29-41.
- V. Moltke, Helmuth, **Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar**, Çev. Hayrullah Örs, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1960.



Arşiv Belgelerine Göre Hasköy'ün Günümüze Ulaşamayan Ermeni Eğitim Yapıları

Hasköy's Vanished Armenian Education Buildings in Archival Documents

Teni Kiremitçiyan¹ 



Sorumlu yazar/Corresponding author:
Teni Kiremitçiyan (Araş. Gör.),
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta: teni.kiremitciyan@msgsu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7116-9677

Başvuru/Submitted: 15.12.2019
Revizyon Talebi/Revision Requested:
20.04.2020
Son Revizyon/Last Revision Received:
23.04.2020
Kabul/Accepted: 27.04.2020
Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Kiremitçiyan, Teni, "Arşiv Belgelerine Göre Hasköy'ün Günümüze Ulaşamayan Ermeni Eğitim Yapıları". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 145-169. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.008>

Öz

Osmanlı'da 19. yüzyılın resmi politikası olan modernleşme ile başlayan askerî, hukukî ve bürokratik tanzimin kökleşebilmesi, eğitimde yapılan reform ve kurumsallaşmaya dair atılımlar ile gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar Tanzimat Fermanı'nın (1839) esasları içerisinde net bir dille yer almasa da eğitim, Memâlik-i Âl-i Osman içerisinde bilhassa İslahat Fermanı (1856) ve de Osmanlılık ideolojisinin yayılımla ciddi dönüşümler geçirmiş, islah edilerek teşkilâtlandırılmaya başlanmıştır. Yaklaşık aynı tarihlerde Ermeniler arasında da kilisenin oligarşik gücü, seküler aydın bir topluluğun cemaat içerisinde söz sahibi olmaya başlamasıyla sarsılmış, böylelikle modern okullaşma hareketleri ivme kazanmıştır. Öncesinde, kimi münferit atılımlar haricinde, ruhan kesim tarafından yürütülen Ermeni eğitimi, 1853 yılında "Maârif Komisyonu"nun [Usumnagan Khorhurt] kurulması, ardından 1863 yılında Nizâmname-i Milleti Ermeniyân'ın ilân edilmesiyle cemaat içerisinde toplumsal bir sorumluluk haline gelmiştir. Bu doğrultuda makale, 19. yüzyılda İstanbul'un en önemli Ermeni yerleşimlerinden biri olan Hasköy'ün, dönemin okullaşma hareketlerinde nasıl öncü bir konuma sahip olduğunu; arşiv belgeleri, inşaa ve tamir süreçlerine dair yazışmalar ve fotoğrafların yardımıyla bugün var olmayan üç eğitim yapısı üzerinden okumaya çalışmaktadır. Biri harap olması, ikisi 1969 yılında çıkarılan istisna kararı sonucu yıktırılan bu yapıların araştırılmasıyla anlaşılmıştır ki modern eğitime geçişte önemli olan bu üç okul, salt işlevsel özelliklerinin yanında -halen olduğu gibi- kültürel hafızanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Hasköy, Eğitim yapıları, Ermeni kültürü, Osmanlı modernleşmesi

ABSTRACT

In the Ottoman Empire, the military, judicial, and bureaucratic adjustments that started with modernization as the official policy of the 19th century, became established through educational and institutional reforms. Although not clearly included in the Tanzimat Edict (1839), education underwent serious transformations and started to be institutionalized by means of the Reform Edict (1856) and the dissemination of Ottomanism in Memâlik-i Âl-i Osman. At approximately the same time, the oligarchic power of the Church over the Armenians was shaken with the rise of the secular intelligencia, as a result of



which modern schooling movements gained momentum. The Armenian education, previously carried out by the clergy, became a societal responsibility within the community through the establishment of the Education Commission [Maârif Komisyonu, Usumnagan Khorhurt] in 1853 and with the declaration of Nizâm-nâme-i Milleti Ermeniyân in 1863. The article discusses how Hasköy, an important Armenian settlement in Istanbul in the 19th century, led the schooling movements of the period and studies three vanished educational structures using correspondence on construction and repair, and photographs preserved in the archives. Three schools, one demolished because of its ruinous condition and two others as a result of an expropriation decision in 1969, played an active role in the transition to modern education and are still important elements in the cultural memory.

Keywords: Hasköy, Educational buildings, Armenian culture, Ottoman modernization

Giriş

Osmanlı kültürünün ortaklarından biri olan Ermenilerin İstanbul’da kitleler halinde yaşamaya başlamaları şehrin fethinden sonraki iskân politikaları neticesinde gerçekleşmişti. Şehre göç ettirilen Ermeniler başta Kumkapı, Samatya, Yenikapı, Narlıkapı, Edirnekapı ve Balat olmak üzere altı semte iskân ettirilmiş;¹ 19. yüzyıla doğru Hasköy de dahil olmak üzere İstanbul’un çeşitli semtlerine yayılarak ikâmet alanlarını ciddî oranda genişletmişlerdi.

19. yüzyılda sahip olduğu binden fazla Ermeni hane ve nüfusu; dinî, eğitsel, düşünsel ve sanatsal verimliliği ile bir zamanlar İstanbul’un önde gelen semtlerinden olan Hasköy’e veya dönemin yerel halkının adlandırmasıyla *Hayküğ’a* [Ermeni Köyü] Ermenilerin yerleşimi ilk kez 17. yüzyılın başlarında Eğin’den [*Agın*] gelen göçmenlerle gerçekleşmişti.² Yaklaşık yirmi hane olan bu göçmenler önce Bademlik’e yerleşmiş, daha sonra Karaağaç’ta³ satın aldıkları arsaya kurdukları tuğla ve kiremit harmanı sayesinde edindikleri yüklüce sermaye ile de semtin refahını arttırmışlardı.⁴

18. yüzyılın başlarına kadar hem imparatorluk nezdinde eğitimi merkezileştirmekten mesul bir kurum bulunmaması hem de din ve tedrisatın birbirinden bağımsız düşünülmemesi sebebiyle, Ermenilerde eğitimin idaresindeki tek yasal yetkili kurum, Tanzimat ve sonrası döneme kadar, Patriklik’ti. Bu nedenle cemaat çocuklarının eğitimi ya kiliselerin içerisinde uygun görülen bir mekânda ya da –Hasköy’de de örneği görüldüğü üzere⁵–ruhban sınıfından kimselerin mektebe çevirdikleri şahsî konutlarında, dinî eğitim ya da okuma-yazma öğretilmesi üzerinden sağlanmaktaydı. Fakat 19. yüzyılın başından itibaren Ermenilerin eğitim politikasındaki din ağırlıklı geleneksel yapı, yerini yavaş yavaş seküler “yeni bir tarza” bırakmış, bu bakışla da eğitim veren okullar yüzyılın ortalarına doğru süratle çoğalmıştı.

Ermeni okullarında başlayan bu değişim sadece geleneksel yapının yerine yeni kurumların oluşumundan ibaret değildi. Seküler eğitim veren Ermeni okullarının çoğalmasındaki en büyük etken öncelikle Ermenilerin Avrupa ile kurdukları ticarî ağ sayesinde var ettikleri “burjuva/orta sınıf” ailelerin ortaya çıkışı ve bu ailelerin ardıl kuşaklarını Paris ve Venedik’teki Ermeni kolejleri ile Avrupa’daki üniversitelere göndermeleriydi. Avrupa’daki –özellikle 1848 Ayaklanması sonrası yayılan– liberal düşünceler doğrultusunda demokrasi, anayasa ve

1 Vartan Artinian, **Osmanlı Devleti’nde Ermeni Anayasası’nın Doğuşu 1839-1863**, Çev. Zülal Kılıç, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.18-21; Davut Kılıç, **Osmanlı İdaresinde Ermeniler Arasındaki Dinî ve Siyasi Mücadeleler**, Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları, Ankara, 2000, s.48.

2 Eremya Çelebi Kömürçüyan, **İstanbul Tarihi, XVII. Asırda İstanbul**, Çev. Hrans D. Andreasyan, Haz. Kevork Pamukciyan, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık, 1988, s.201.

3 Bahsi geçen her iki yer de mahalle adıdır. Günümüzde Bademlik ismi güncelliğini korumakla birlikte; Karaağaç, Örnektepe Mahallesi olarak anılmaktadır.

4 Kemahlı Krikor, **Jamanagakrutıyun** [Kronoloji], Haz. Mesrop Nişanyan, Ermeni Apostolik Kilisesi S. Hagop Matbaası, Kudüs, 1915, s.190; Todün, “Krikor Baronderi Hişadagaranı, Balati S. Hreşdagabed Yegeğetsin Artiv” [Krikor Baronder’in Anıları, Balat’taki Surp Hreşdagabed Kilisesi Vesilesiyle], **Panaser**, C.II, S.3-4, 1901, s.152.

5 Hasköy’deki İstepanos Şapel’inde görevli Rahip Haçadur’un, 10 Temmuz 1703 tarihinde Abdüsselâm Mahallesi’nde bulunan kendi ikâmetgâhındaki *Surp Yeğya* [Aziz Yahya] adına ithaf edilen şapelin inşasını tamamlayarak hem Ermeni çocuklarının eğitimini sağladığı hem de halka din alanında önderlik ettiği bilinmektedir.

aydınlanma fikirleriyle donatılmış bu kesim, memleketlerine döndüklerinde milletin, özellikle kilisenin oligarşisinden sıyrılması ve ilerlemesi için gerekli olan Batı modelli modern bilgiye vâkıf işgücünü sağlamak maksadıyla bir eğitim seferberliği başlatmışlardı. Bu seferberlikteki ilk ve en önemli adım 22 Ekim 1853'te Patriklik bünyesindeki Cismanî Meclis tarafından oluşturulan “Maârif Komisyonu”na [*Usumnagan Khorhurt*] aralarında Hassa Mimarı Nigoğos Balyan'ın (1826-1858); mühendis Arakel Sisag (1820-1886), Artin Paşa (Harutyun Karekin) (1830-1901) ve mühendis Simon (1834-1890) Dadyanlar'ın; hukukçu ve yazar Krikor Odyan'ın⁶ (1834-1887); hekim, şair, yazar ve tercüman Nahabed Rusinyan'ın (1819-1876); hekim, yazar, pedagoğ Dr. Serovpe Viçenyân'ın (Servişen) (1815-1897) bulunduğu toplam on dört sivil üyenin atanmasıyla atılmıştı. Komisyon; eğitimi iyileştirme, denetleme, standartlaştırma, finanse ve teşvik etmenin yanı sıra Ermeniler arasında yaygınlaştırmayı, dilsel reformu sağlayarak klasik Ermeniceden [*krapar*] ziyade çağdaş Ermenicenin [*aşkarhapar/jamanagagits*] kullanımına olan eğilimi arttırmayı ve yeni açacağı okullarda millî gelenek ve ahlâka uygun entelektüel bir neslin yetiştirilmesini hedeflemekteydi.⁷

Komisyonun varlığı çok uzun sürmemiş olsa da amaçlarını kamuya duyurmayı başarmış, modern ve sivil eğitimin Ermeniler nezdinde önemini anlaşılarak 1863 yılında ilân edilen Nizâm-nâme-i Milleti Ermeniyân⁸ içerisinde maddeleştirilmesine⁹ ve hedeflediği ilkeler doğrultusunda İstanbul'da pek çok yeni okulun kurulmasına vesile olmuştu.¹⁰

- 6 Hem Nizâm-nâme-i Milleti Ermeniyân'ın hem de Kânûn-ı Esâsî'nin hazırlanmasında büyük katkıları olan Krikor Odyan hakkında ayrılmış bilgi için bkz. Silvert Malhasyan, “Odyan, Krikor”, **Osmanlılar Ansiklopedisi, Yaşamları ve Yapıtlarıyla**, C.II, Der. Ekrem Işın, İsmail Kara, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.375.
- 7 Komisyonun diğer üyeleri: Hagop Amasyan (ziraatçı, bürokrat; 1827-1895), Apraham Paşa Yeramyân (dilbilimci, devlet görevlisi; 1838-1918), Garabed Ütücüyan (gazeteci, 1823-1904), Harutyun Hovivyan (filolog), Sarim Maksudyân (dilbilimci), Haçadur Bardizbanyan (eğitmen; 1809-1856), Hovhannes Vahanyan (kimyager, ö. 1891). Arşag Alboyacıyan, “Girtagan Hisnamyag Mı (1853-1903) [Eğitimde Elli Yıl], **Püzantion**, 27 Ekim 1903, s.1; Anonim, “Usumnagan Khorhurt” [Maârif Komisyonu], **Arpi Araradyan**, S.6, İzmir, Aralık 1853, s.73-74; Mağakya Ormanyân, **Azkabadum** [Milletnâme], C.III, Surp Hagopyants Matbaası, Yerusalem, 1927, sütun 2640.
- 8 Nizâm-nâmenin orijinal metni için bkz. Anonim, **Azkayin Sahmanatruytyun Hayots** [Nizâm-nâme-i Milleti Ermeniyân], Mühendisyan Matbaası, İstanbul, 1863. Metnin Türkçe çevirisi için bkz. Artinian, **a.g.e.**, s.208-264; metin hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Arşag Alboyacıyan, “Azkayin Sahmanatruytyunı, İr Dzakumı Yev Girargutyunı” [Millî Nizamname, Başlangıcı ve Tatbiki], **Intartsag Oraytsuys Azkayin Hivantanotzi 1910** [Ermeni Hastanesi Mufassal Takvimi], H. Madteosyan Matbaası, İstanbul, 1910, s.76-528.
- 9 Nizâm-nâmenin ilgili maddesi: “Mearif Komisyonu beyanındadır. 45. Madde: Mearif komisyonu avamde ve erbabı mearifden olarak, yedi azaden mürekkeb olub, vakifesi Ermeni milletinin talim ve terbiyesine nazaret, ve millet mekteblerinin bir sureti muntazamede ve kız çocuklarının talim ve terbiyesi zımında teşekkül iden şirketlere icrai teşvikat ve muvenet, ve mekteb hocalarının islahı ahvaline ve temini halî müstakbelleri ile ehl ve erbab hocalar yetiştirilmesine, ve mekyetibi mesküreye mahsus ders kitapları tedarik olınmasına ikdam ve zeyret itmek hususlarından ibareddir. Ve bu mekteplerde tahsili fûnun idenlere şahadetname itası ve ders kitaplarının tayini ve imtihanı senevileri hususları mezkûr komisyon marifeti ile icra olunur. Fakat talimi mezhep idenlerin Meclis-i Ruhani'den şahadetname almaları ve mezhep kitapları ile muallimleri hakkında Meclis-i mezkûre müraceat olunması iktiza eder. Ve talimi mezhep imtihanı dahi Meclis-i Ruhani marifetiyle icra kolunur” (Anonim, **Azkayin Sahmanatruytyun Hayots** [Nizâm-nâme-i Milleti Ermeniyân], s.29-30).
- 10 Louise Nalbandian, **The Armenian Revolutionary Movement, The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century**, University of California Press, 1963, s.46-52; Artinian, **a.g.e.**, s.74-79, 84. İlerleyen zamanlarda da modern eğitimin önemi ve nasıl olması gerektiğine dair tartışmalar Ermeni aydınları

19. yüzyıl başına gelinceye değin Hasköy'ün Ermeni cemaatinin giderek büyümesi, okullaşma ihtiyacını da beraberinde getirmişti. Karma ve seküler bir eğitime sahip *Surp* [Aziz] Nersesyan Mektebi; sadece himaye değil eğitim görevini de yerine getiren Kalfayan Kız Yetimhanesi ve de yüzyılın üçüncü çeyreğinde açılan Nubar-Şahnazaryan Mektebi sayesinde semt, İstanbul'un Ermeniler için önemli bir terakki ocağı haline gelmişti.

Surp Nersesyan Mektebi

Hasköy'de –yine günümüze ulaşamayan– *Surp* İstebanos Kilisesi'nin bitişiğine inşa edilen okulun¹¹ kuruluş tarihi hakkında farklı fikirler mevcut olup, kimi kaynaklarda 4 Temmuz 1823 tarihinde Canik Amira,¹² kiminde ise Mıgırdiç Amira Cezayirliyan¹³ (1805-1861) (F.1) tarafından 1836'da yaptırıldığı ifade edilmektedir. Ancak 1905'teki tadilat sonrasında yeniden inşa edilen okulun girişinde yer alan kitabesinde 1832 tarihi okunmakla birlikte herhangi bir baninin ismi yer almamaktadır.

19. yüzyılın başından itibaren Ermenilerin değişen eğitim politikası doğrultusunda kurulan modern okulların büyük çoğunluğunu, özellikle İstanbul dahilindekileri, sivil mesen olarak niteleyebileceğimiz amiralar finanse etmekteydi. Her ne kadar amiraların çoğunluğu, Ermeni milleti üzerinde kurdukları otoritenin paylaşıldığı gerekçesiyle liberal ve modern düşüncelerden hoşnut olmasalar da azınlıkta kalan bir kısmı, karşıt görüş sahibi kişilerle ittifaka girerek, eğitim alanındaki gelişmeleri desteklemişlerdi.¹⁴ Mıgırdiç Cezayirliyan da *Surp* Nersesyan Mektebi'nin

tarafından devam ettirilmiş, belirli periyotlarla düzenlenen toplantılar vesilesiyle konuya dair fikir birliğine ulaşılmaya çalışılmıştı. Ayrıntılı bilgi için bkz. Minas Çeraz, **Azkayın Tasdiaragutyun: Varjabedagan Joğovi meç Khosoadz Carer** [Millî Eğitim: Maârif Toplantısından Nutuklar], Aramyan Matbaası, İstanbul, 1873.

- 11 Genel olarak bakıldığında İstanbul'da kurulan Ermeni okullarının büyük çoğunluğunun, tıpkı camilerin yakınına kurulan medreselerde olduğu gibi, Ermeni kiliselerinin yakınına yahut kilise kompleksinin içerisine inşa edildikleri görülmektedir.
- 12 Genellikle devletin üst düzey görevlerinde yer alan Ermenilerin kullanabildiği bir unvan.
- 13 Aslen Eğinli olan İstanbul'un köklü sarraf ailesinden Sarkis Amira'nın oğlu Mıgırdiç Cezayirliyan, önemli şahsiyetlerin sarraflığı haricinde, ipekkilik ve ziraatın gelişmesi ile ilgilenmiş, aynı zamanda gümrük emlinliği yaparak uzun yıllar devlet adına vergi toplamıştı. Eğitime ve sanata büyük önem veren Cezayirliyan Amira, pek çok öğrencinin ve sanatkârın hamiliğini üstlenmişti. 1859 yılında Cezayirliyan, hamisi Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın aleyhtarları tarafından iftiraya uğramıştı. Amira, yolsuzluk yaptığı gerekçesiyle tüm mal varlığına el konulduktan kısa süre sonra da vefat etmişti (Vahan Zartaryan, **Hişadagaran, Hay Yerevelineru Gensakrutyuneri, Lusangarneri, Tzerakirneri, Krutyunneri Yevayln 1512-1912** [Hatırat, Ünlü Ermenilerin Biyografileri, Fotoğrafları, El Yazmaları, Yazıları vs.], C.II, Nişan-Babigyan Matbaası, İstanbul, 1910, s.25-28; Saro Dadyan, **Osmanlı'da Ermeni Aristokrasisi**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s.157-160). Cezayirliyan hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nursel Manav, **Zenginlikten İflasa Mustafa Reşid Paşa'nın Sarrafi Cezayirlioğlu Mıgırdiç**, Libra Kitap, İstanbul, 2019.
- 14 Ermeni milleti üzerindeki amiraların bu rolünü, yüzyılın ortalarından itibaren 'esnaf' adı verilen orta sınıf devralmıştı. Ayrıntılı bilgi için bkz. Artinian, **a.g.e.**, s.37, 41-42, 66-67, 73, 96-99, 105; Hagop L. Barsoumian, **İstanbul'un Ermeni Amiralar Sınıfı**, Çev. Solina Silahlı, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.138, 142-143, 148-149, 154-158.



F. 1: Mıgırdiç Cezayirliyan (1805-1861)
(Anonim, *Intartsag Oraysuys Azkayin Hivantanotzi* 1910, s. 312.)

gelişiminde büyük etkisi ve emeği olan amiralardandı. Modern anlayışla kurulan diğer Ermeni okullarındaki gibi birincil amacı Ermeni milletinin entelektüel gelişimini sağlamak olan¹⁵ okulun ilk kadrosunda felsefeci ve eğitimci Fizika Boğos (Melikşahyan, 1788-1858); yazar, gazeteci, tercüman Hovsep Vartanyan (daha sonra Vartan Paşa, 1815-1879); *Khosdovanahayr*¹⁶ Kevork Ardzruni (1789-1894) gibi önemli hocalar; müfredatında ise Ermenice ve Türkçenin¹⁷ yanı sıra Fransızca ve İtalyanca gibi Batı dilleri ile ziraat, coğrafya gibi tabiat; fizik, cebir ve matematik gibi fennî dersler yer almıştı.¹⁸ Pera'daki Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne'nin 1848'de çıkan yangın sonrası Hasköy'deki Humbarhane'ye taşındığı dönemde okulun hocalarından Dr. Seroppe Viçenyan ve Dr. İstapan Paşa Aslanyan (1822-1902) da Cezayirliyan'ın ricası üzerine *Surp Nersesyan Mektebi*'nde gelerek dersler vermiş, aynı zamanda sağlık işleri ile de ilgilenmişlerdi. Okulun kadrosuna zaman içerisinde katılan diğer önemli eğitimciler arasında başta felsefe hocası *Badveli*¹⁹ Toros Zorayan gelmekteydi.

15 Anonim, "Azkayin Joğov Hayots" [Millî Ermeni Meclisi], *Dzrakir Inthanur Orinats Azkayin Girtutyun* [Millî Eğitim Programı], M. Sarıyan, İstanbul, 1881.

16 Cemaatin günahlarını dinleyen papaz.

17 19. yüzyılda İstanbul'daki pek çok Ermeni okulunda Türkçe dersinin müfredatta yer aldığı bilinmektedir. Osman Ergin, *Türk Maarif Tarih*, C.I-II, Eser Matbaası, İstanbul, 1977, s.752-754.

18 Her ne kadar Ermeni okullarında bir modernleşme gerçekleşmişse de bu dinsel konulardaki eğitimin kaldırıldığı anlamına gelmemekteydi. Millî geleneklerin ve ahlakın da öğrencilere aktarılması esasına dayanan müfredat içerisinde din, müzik ve kilise tarihi gibi derslerin varlığı ya da kutsal günlerde dinî ritüellere katılma ile devam ettirilmiş, oluşturulan bu sentez ile bir denge sağlanmaya çalışılmıştı. İlkokul seviyesindeki Ermeni okullarında din bilgisinin yanında dilbilgisi, okuma, aritmetik, coğrafya ve tarih; ortaokullarda ise cebir, fizik, tarih, müzik, Türkçe ve Ermenice ile çeşitli Batı dilleri de okutulmaktaydı (Püzant Keçyan, *Badmutyün Surp Pırgiç Hivantanotsin Hayots Gosdantinobolis, Azkayin Hüsnamya Nıgarakir* [İstanbul Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi'nin Tarihi], K. Bağdadlıyan Matbaası, İstanbul, 1887, s.109).

19 Ermenice '*badveli*' kelimesi 'büyük saygı gören hoca' anlamındadır. Aynı zamanda Protestan din adamlarından

Badveli Zorayan, Armenolog ve filolog Madatya Karakaşyan'ı (1820-1903); edebiyat öğretmeni, şair ve tiyatro yazarı Tovmas Terziyan'ı (1840-1909); Türkolog Reteos Krikoryan'ı (Heretik Hoca) (1819-1904); matematikçi Simon Mikayelyan'ı tayin ettirerek *Surp Nersesyan Mektebi*'ni aydınların bir arada toplandığı şehrin ileri gelen Ermeni okullarından biri haline getirmişti.²⁰

Maârif Komisyonu'nun amaçları arasında yer alan eğitimde eşitlik ilkesine uygun şekilde *Surp Nersesyan Mektebi* karma bir eğitime sahipti. Her ne kadar kız çocuklarının da eğitime dahil edilmesi kararlaştırılsa da bunun nasıl gerçekleştirileceği komisyonun ve tüzel kurumların düzenleme kılavuzlarında belirlenmediği için öğrenciler aynı okula devam etmiş; fakat erkekler ve kızlar ayrı sınıflarda eğitim görmüşlerdi.

Hakkında herhangi bir belge, çizim ya da fotoğrafa rastlanılmamış olmakla birlikte okulun ilk binasının yetmiş yılı aşkın süre faal olarak kullanıldığı; fakat 1900'lerin başında köklü bir yenilenmeye ihtiyacı olduğu arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Beyoğlu Mutasarrıfı imzalı ve Nisan 1904 tarihli bir belgeye göre; Hasköy'de yapımı planlanan *Surp Nersesyan Ermeni Mektebi*'nin inşasını, okulun eski mezunlarından banker Toros Efendi Parağamyan finanse etmiş, yaklaşık 1500 liralık da finansman sağlamıştı.

Tuğla tüccarı Şahbaz Efendi tarafından nezâret edilen söz konusu inşaat için Beyoğlu Mutasarrıfı resmî ruhsatın alınıp alınmadığının bilinmediğini belirterek, durumu Zaptiye Nezâreti'ne iletmişti.²¹ Bunun üzerine Zaptiye Nezâreti, Maârif Nezâreti'ne ruhsat durumunun bildirilmesi talebini içeren bir yazı göndermiş,²² Maârif Nezâreti'nin ilgili kaleminden belgenin arkasına düşülen notta geçtiği şekliyle:

“(…) kayda lede'l-mürâca'a mahal-i mezkûrda esâsen ruhsât-ı resmîyye gayr-i merbut ve zekûr ve inâsa mahsus bir ermeni mektebinin mevcut olduğu anlaşılmış ve fakat bu kere mekteb-i mezkûrun müceddeden inşâ olunacağına dâir Nezâret-i Celilelerine bir gûna mürâca'at vuku'bulmamış olduğuna ve müceddeden mekteb inşâsı usûli dâiresinde vuku'bulacak mürâca'at üzerine icrâ-yı tahkikâtla”²³

ruhsat için izin verilmek üzere padişaha durumun arz edileceği belirtilmişti. Esasen söz konusu yerde zaten erkek ve kız çocuklarına mahsus ruhsatsız bir okulun bulunduğu Maârif Nezâreti kayıtlarının incelenmesinden anlaşılmakla birlikte, söz konusu yeni inşaat için de nezârete hiçbir mürâcaat yapılmadığı söylenmişti. Ayrıca yeni bir okul inşası için, usûllere uygun bir mürâcaat yapılırsa dahi konunun araştırıldıktan sonra ruhsat verilmesi için gerekli işlemlerin başlatılabileceği vurgulanmıştı. Konuya ilişkin bu bilgi, Maârif Nezâreti Mektûbî Kalemi'nden, Zaptiye Nezâreti'ne de aynı içerikle iletilmişti.²⁴

da bu şekilde bahsedilir.

20 Varjabedyan, a.g.e., s.58, 60, 227. Açılışından itibaren aylık 10,000 kuruş değerinde bağış yapan Cezayirliyan Amira, öğrencilere ateist fikirler aşıladığı yönündeki söylentiler sonucu okuldan elini çekmişti.

21 BOA.Y.PRK.ZB.34.59.1.2 (Tarih: H. 4 S1322/M. 20 Nisan 1904).

22 BOA.MF.MKT.776.48.1.1 (Tarih: H. 8 S 1322/M. 24 Nisan 1904).

23 BOA.MF.MKT.776.48.1.2 (Tarih: H. 12 S 1322/M. 28 Nisan 1904).

24 BOA.MF.MKT.776.48.2.2 (Tarih: H. 16 S 1322/M. 2 Mayıs 1904).

Yazışmalarda inşa edilecek okulun planına yer verilmiş olup, “Mühendis Mehmed Hâlid” imzalı pusuladaki²⁵ ölçülerine göre yapı, “tûlen [boy] 40, ‘arzen [en] 17 ve kadden [yükseklik] 17 zirâ’-ı [arşın] mi‘mâri” ve toplam alan olarak da “680 zirâ’” idi. Adliye ve Mezâhib Nezâreti’ne Patrik Mağakya I. Ormanyan (1896-1908/d. 1841-ö. 1918) imzasıyla gönderilen belgeye göre;²⁶ Hasköy’ün Abdüsselâm Mahallesi’ndeki Ermeni Kilisesi’nin [*Surp* İstebanos] Nersesyan adlı karma okulu, zamanla harap olduğundan, yazı ekiyle gönderilen planda²⁷ da gösterildiği üzere boyu 40, yüksekliği ve eni 17 zirâ’-ı atik ve kârgir yeni bir inşaat yapılacaktı (F.2).²⁸ İnşa masrafı da 1700 lira olarak tahmin edilip, bu para da finanse edilmiş, son olarak ruhsat için gerekli işlemlerin yapılması istenmişti. Bu yazıdan hemen sonra Şehremâneti, Adliye ve Mezâhib Nezâreti’ne gönderdiği yazıyla okulun inşası konusunda herhangi bir mahzur olup olmadığını, inşa masraflarının ne şekilde karşılanmış olduğunun araştırıldığını aktarmıştı.²⁹ Buna göre Şehremâneti, eski okulun gerçekten harap olduğundan yıkılarak yerine yeni bir okulun kârgir ve 680 m² olacak biçimde inşa edilmesinde bir sakınca bulunmadığını, inşaatın finansmanının da Galata’daki Demir Han’da ikâme eden Toros Efendi Parağamyan ve kardeşleri Dikran ve Mihran efendiler tarafından sağlandığını Adliye ve Mezâhib Nezâreti’ne iletmişti. Ertesi gün Adliye ve Mezâhib Nezâreti yetkilileri, evrakları incelemiş ve konu hakkında kendi bakanlarına,³⁰ bakan ise Sadâret’e durumu bildirmişti.³¹ Sadâret’in ilgili kalemi konuyu değerlendirerek:

“(…) mekteb-i mezbûrun inşâsı için ruhsatı hâvi emr-i ‘âli ısdâr olındığına dâir kayd bulunmamış ise de (...) zikr olunan mektebin harâb ve mâ’il-i inhidâm olmasına mebni hedm olunarak... müceddeden kârgir olmak üzere inşâ ve ‘inde’t-tahmîn sarfı lâzım gelen bin yedi yüz liranın Galata da Temur handa mukim Paregamyan Toros Efendi ile biraderleri tarafından i‘âneten tesviye ifâ idileceği ve mezkûr mektebin inşâsında bir gûna mahzur olmadığı anlaşılmuş ve tahkikat ve iş‘ârât-ı vâkı‘a muvâfik usûl ve imsâli bulunmuş olmasıyla hitâm-ı inşâsıyla küşâdında ma‘ârif-i ‘umûmiye nizâmnamesinin yüz yigirmi tokuzuncu maddesi ahkâmına muvâfik mu‘âmele olunmak üzere zikrolunan mektebin inşâsı için ruhsatı hâvi emr-i ‘âli’³²

çıkartılması hususu Şurâ-yı Devlet’e sunulmuştu. Bu hususta, okulun inşaatı için ruhsat izni verildiğine dair bir kayıt bulunmadığı belirtilmiş; ancak eski okulun gerçekten kötü bir durumda bulunması, yeni inşaatın finansmanının da sağlanmış olması, okulun yapımında bir sakınca olmaması, ayrıca benzer durumların emsal örnekleri olması gibi birtakım nedenlerle, ruhsat çıkartılmak üzere onaya sunulmasına karar verilmişti. Şurâ-yı Devlet konuyu görüşerek, okulun

25 BOA.ŞD.2739.7.1.1 (Tarihsiz).

26 BOA.ŞD.2739.7.2.1 (Tarih: R. 26 Nisan 1320/M. 9 Mayıs 1904).

27 İnşası düşünülen okulun diğer tasnifteki planı için bkz. BOA.İ.AZN.57.8.2.1.

28 Mühendis Mehmed Hâlid imzalı pusuladaki ölçülerin yeri yanlış yazılmış olmalıdır; çünkü hem patriğin yazısında hem de plandaki ölçüler boyu 40, yüksekliği ve eni 17 zirâ’-ı atik şeklindedir.

29 BOA.ŞD.2739.7.3.1 (Tarih: R. 5 Mayıs 1320/M. 18 Mayıs 1904).

30 Belgede bankerin ismi ‘Paregamyan Toros’ olarak geçmektedir. Bkz. BOA.ŞD.2739.7.4.1 (Tarih: R. 6 Mayıs 1320/M. 19 Mayıs 1904).

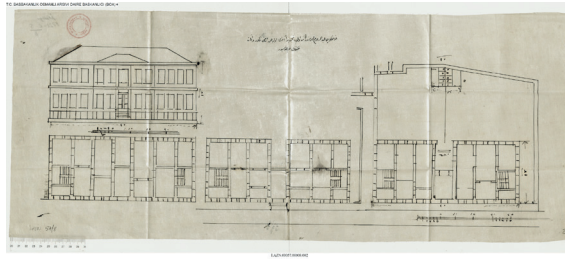
31 BOA.ŞD.2739.7.5.1 (Tarih: R. 10 Mayıs 1320/M. 23 Mayıs 1904).

32 BOA.ŞD.2739.7.6.1 (Tarih: R. 12 Mayıs 1320/M. 25 Mayıs 1904).

planında³³ gösterilen ölçüleri aşmamak, inşa masraflarının yetmemesi durumunda “kimseden cebren akçe ahzi gibi mugâyir-i rızâ” yani halktan zorla para toplamaya yeltenmemek, inşaat bitiminde yapılacak olan resmî açılışın, ilgili kanun maddesine uygun olarak yapılması gibi hususlara uyulması şartıyla, kararı sadrazama sunmuştu.³⁴ Konuyla ilgili irade, okul inşaatına ruhsat verilmesi yönünde Ağustos 1904 itibariyle çıkmış,³⁵ gerekli talimat Maârif Nezâreti’ne iletilmişti.³⁶

Her ne kadar arşiv belgelerinde yapının mimarına dair bir kayda rastlanılmasa da Ermenice kaynaklarda Mimar Krikor Melidosyan’ın adı anılmaktadır. Sonunda büyükçe kârgir bina yükselmiş, okulun iç kısmının yapımı 1 Mayıs 1905’te sonlanmıştır.

Yazışmalarda yer verilen okulun planından anlaşıldığı üzere Neoklasik üslupta dönemin anlayışına uygun olarak inşa edilen *Surp* Nersesyan Mektebi, tek bir bloktan ibaret iki kanat halinde düzenlenmiş simetrik bir şemaya sahip olup her bir kare, plan konturu ile sınırlandırılarak, kendi içerisinde dikdörtgen bölmeleri barındırmakta, biri subasman katı olmak üzere toplamda üç kattan oluşmaktadır.



F. 2: Hasköy Abdüsselâm Mahallesi’ndeki eski okulun yerine yapılacak olan Ermeni Kız-Erkek Okulu Projesi (BOA.İ.AZN.57.8.2)

Giriş, orta aks üzerinden olmakla birlikte, yan uçlara yerleştirilen T planlı ortak alanlardaki merdiven kovalarından alt ve üst katlara çıkış sağlanmıştır. T şeklindeki ortak alanların iki yanında ise mekânın hacminden ötürü sınıf olamayacağı; fakat diğer işlevsel mekânlar için kullanıldığı düşünülen köşe odaları bulunmaktadır. Köşe odalarının üzerinde ise aynı boyutlarda yan yana üç dikdörtgen oda görülmektedir. Aynı simetrik sıralama diğer tarafta da tekrar edilmiştir.

Üst kata çıkıldığında giriş katındaki düzenin tekrar etmediği dikkat çekmektedir. Bu kattaki merdiven kovalarında birer dikdörtgen sofa alanı ile karşılaşmakta, bunun sol tarafında ise küçük bir oda bulunmaktadır. Ancak planın şematikliğinden kaynaklı odalara giriş açıklıkları belirtilmemekle birlikte üç büyük, bir adet de orta büyüklükte oda mevcut olup aynı sıralama

33 BOA.İ.AZN.57.8.2.1.

34 BOA.İ.AZN.57.8.1.1 (Tarih: R. 8 Temmuz 1320/M. 21 Temmuz 1904).

35 BOA.İ.AZN.57.8.4.1 (Tarih: R. 4 Ağustos 1320/M. 17 Ağustos 1904).

36 BOA.MF.MKT.805.64.1.1 (Tarih: R. 15 Ağustos 1320/M. 28 Ağustos 1904).

diğer tarafta da takip edilmiştir. Her ne kadar bir koridorun varlığına göre mekânların dağılımı beklense de planın hiçbir katında böyle bir alana yer verilmemektedir.

Subasman katı planından merdivenin tüm yapıyı dolandığı anlaşılmaktadır. Bu katın da –binanın diğer katları ile bir tekrar teşkil etmese de– yine kendi içerisinde simetrik olduğu dikkati çekmektedir. Plandan ve okulun arka cephesine ait fotoğraftan da anlaşıldığı üzere mimarî düzenlemeyi ikiye bölen orta aksının arka taraftan içe çekildiği ve bu çekilmenin subasman katında da var olduğu görülmektedir (F.3). Subasman katındaki içe çekilme sebebiyle muhtemelen bir kapı ile bahçe kotuna çıkılmaktadır. *Surp* İsteyanos Kilisesi'nin yakınına inşa edilen *Surp* Nersesyan Mektebi'nin müstakil bir bahçesi olduğu plandan anlaşılmaktadır. Yine plandan ve fotoğraftan anlaşılabilirdiği üzere okulun bahçesi binanın arka tarafına denk düşmekte, sınıf olarak kullanılan mekânların ise bu cephede yer aldığı anlaşılabilir. Bahçe planında bir yapının daha varlığı görüle de tam olarak hangi amaçla kullanıldığını tanımlanamamış olup, okulun müstemilatı ya da odunluğu olabileceği düşünülmektedir.



F. 3: Hasköy'de inşa edilen *Surp* Nersesyan Ermeni Okulu (Varjabedyan, 1931, s. 63.)

Okulun arka cephesine ait fotoğraftan binanın yığma tekniğinde taş üzeri sıva kaplanmış olduğu, köşelerin kesme blok taş ile strüktürel olarak güçlendirildiği görülür. Kıırma çatıya sahip yapının ön cephesinin gösterildiği planın orta bölümde var olan çizgilerin plastr oldukları düşünülmektedir. Giriş kısmının daha kalın olarak vurgulandığı yapının ön cephesinde bahçe katından üst kata kadar düşey aks üzerinde sürekliliğini koruyan plastırlar ile birlikte, geniş açıklıklı, yüksek ve sık düzende dikdörtgen sade pencereler, fotoğraftan anlaşıldığı üzere arka cephede de tekrarlanmaktadır. Her ne kadar plandan yan cephelerde kaçır pencere olduğu anlaşılmasa da eldeki verilerden iç mekânın hayli aydınlık olduğu, tavan kotlarının da yüksek tutulduğu anlaşılabilir.

Sonuç olarak yapının arşivden çıkan plan bir rölöve olmadığı için uygulama ile proje arasında fark olup olmadığı tespit edilememektedir. Yine aynı sebepten ötürü iç mekândaki odaların form ve fonksiyonunun nasıl bir anlayış ile yapıldığı; konferans salonu, müzik odası, laboratuvar vs. gibi modern eğitimin göstergesi olan mekân tiplerini barındırıp barındırmadığı anlaşılabilir.

I. Dünya Savaşı'nda *Surp* Nersyan Mektebi'nin askerî garnizon olarak kullanılması sebebiyle açıkta kalan talebeleri, semtteki Protestan ibadethanesinin alt katında eğitim gören kırk Protestan öğrenciye katılmak durumunda kalmışlardı. Şartlar gereği birleşen bu iki okulun idaresi; Amerikan Misyoner Teşkilatı³⁷ [American Board of Commissioners For Foreign Missions (ABCFM)] adına Osmanlı'da faaliyet gösteren misyonerlerden bir temsilci, Protestan Cemaati'ni temsilen Pastör Hovhannes Ağasyan ve *Surp* İstebanos Kilisesi Yönetim Kurulu'nu üyelerinden Ardaşes Sarkisyan'dan oluşan üç kişilik komiteye teslim edilmişti. Birleşen bu okulda eğitim, Pastör Penyamın Bedrosyan'ın idaresi ve misyonerlerin desteği ile 1922 yılına kadar sürmüştü. Fakat Mütareke Dönemi'nde gelen göçmenlerle beraber sayıları üç yüze ulaşan talebelerin okula sığamamaları sebebiyle eğitim, yeniden *Surp* Nersesyan Mektebi'ne nakledilmişti.³⁸

Maddi sıkıntıların baş gösterdiği bu dönemde “Cemaat Yardım Komisyonu” [*Azkayin Khunamadaryun*], ihtiyacı olan talebelere yardımda bulunarak öğle yemeği vermeye başlasa da bir süre sonra sadece bir çocuk için ayda elli kuruş ödeyebilecek duruma gelmişti. Komisyonun gelirlerinin daralmasıyla Patrikhane yardımları ve Maârif'ten gelen destekle varlığını sürdürmeye çalışan okula, *Surp* İstebanos Kilisesi “Fakirlere Yardım Kolu” da 1929'a değin iki buçuk yıl boyunca yardımcı olmuştu. 1930'lara geldiğinde yüz kadar öğrenciye sahip okul, yılda 2670 liralık bir bütçe ile idare edilmekte, bu meblağın 1000 lirasını “Kilise Yönetim Kurulu” ödemekteydi.³⁹

Ermeni çocuklara yatılı eğitim imkânı sağlayan Şişli'deki Karagözyan ve Hasköy'deki Kalfayan'ın yoğunluğunu azaltmak amacıyla 1964 yılında yatılı sisteme geçen⁴⁰ okul için 1969'da Boğaz geçişi ve bağlantı yollarının inşası sebebiyle istimlak kararı çıkmıştı. Kararın 1971'de uygulanmasıyla öğrenciler, Üsküdar'daki Tıbrebank Okulu'nun yakınlardaki bir binaya aktarılsa da *Surp* Nersesyan Mektebi daha fazla varlığını devam ettiremeyerek 1980'li yıllarda eğitim hayatına son vermek durumunda kalmıştı.⁴¹

Kalfayan Kız Yetimhanesi

Kalfayan Kız Yetimhanesi, Ermenilerin Hasköy'deki sosyal yardımlaşma kurumlarının başında gelen, sadece himaye değil, kimsesiz ve muhtaç kız çocuklarına meslek eğitiminin yanında modern bir eğitimin de verildiği önemli kurumlardan biriydi.

37 Amerikan Misyoner Teşkilatı'nın genel tarihi için bkz. William E. Strong, **The Story of the American Board: An Account of the First Hundred Years of the American Board of Commissioners for Foreign Missions**, Boston, Pilgrim Press, 1910.

38 Varjabedian, **a.g.e.**, s.67.

39 Varjabedian, **a.g.e.**, s.67-69.

40 Anonim, **Jamanak**, 21 Temmuz 1964, s. 4.

41 Talin Sarraf, “Bir Zamanlar Okuldu: Haliç Köprüsüne Kurban Gitti”, **Agos**, İstanbul, 10 Ocak 1997, s.3.

Kurucusu Kartallı Sırpuhi Nişan Kalfayan⁴² (1822-1889) (F.4), semtin yetim kızlarına oya ve dival işlemeyi öğreterek hem onlara bir meslek edindirmekte hem de evinin geçimini sağlamaktaydı. Başlarda el işlerinin satışlarından elde edilen gelir ve şahsî birikimi ile idame etse de bir süre sonra sıkıntı çekmeye başlayan Rahibe Sırpuhi, Hasköy'un ruhanilerine ve mahalle konseyine başvurarak yardım talebinde bulunmuştu. Onun bu çağrısı üzerine dönemin *Surp* İstepannos Kilisesi Vaizi Episkopos Nerses Varjabedian⁴³ (1837-1884), yetim kız çocuklarını koruyacak bir Rahibeler Birliği'nin [*Mayrabedagan Miapanutyun*] oluşturulabileceğine dair önerisini, hazırladığı dört ana maddeden oluşan "Rahibeler Birliği Tüzüğü" ile birlikte, 25 Ağustos 1866'da Patrik Boğos II. Taktakyan'a (1863-1869/d. 1794-ö. 1872) sunarak, bağış toplama izni talep etmişti. Patrik'in Varjabedian'ın talebini 3 Eylül 1866'da tasdiklemesinin ardından Rahibe Sırpuhi, Hasköy-Sandalcı Sokak'ta bulunan Posta Nazırı dayısı Krikor Ağaton'a (1825-1868) ait evi 21 Kasım'da Ermeni kız yetimhanesi olarak kullanıma açmış, on beş gün içerisinde de dördü Halıcioğlu-Çıksalın Mahallesi'ndeki bir ahırdan, yedisi aynı mahalledeki *Surp* İstepanos Kilisesi civarından, geri kalanı ise şehrin çeşitli semtlerinden, iki ila on yaşları arasında kimsesiz on yedi öksüz kızı himayesine almıştı.⁴⁴



F. 4: Kartallı Sırpuhi Nişan Kalfayan (1822-1889)
(Anonim, Keğuni, 1901, s. 6.)

42 Elâzığ-Palulu bir ailenin kızı olan Sırpuhi, 12 yaşında babasını kaybetmesinin ardından dayısı Krikor Ağaton'un Hasköy'deki konutuna yerleşmiş, 18 yaşındayken de rahibe olmasının ardından ömrünü öksüz Ermeni kız çocuklarına vakfetmişti (Anonim, **Vatsunamyag Kalfayan Ağçigants Vorpanotsi, Hasküğ (1886-1926)** [Kalfayan Kız Yetimhanesi'nin 60. Yıldönümü, Hasköy], H. M. Setyan Matbaası, İstanbul, 1926, s.3-4).

43 *Surp* Nersesyan Mektebi mezunu Nerses Varjabedian, 1874-1884 tarihleri arasında II. Nerses adıyla Ermeni Patrikliği görevinde bulunmuştur.

44 Hagop Çınar, Berç Erziyan, **Harüramyâ Hişadagaran Kalfayan Dan, 1866-1966** [Kalfayan Evi'nin 100. Yılı Anı Kitabı], A. H. Matbaası, İstanbul, 1966, s.9, 12-16, 23.

Giderek daha fazla kimsesizi himayesi altına alınca giderleri çoğalan yetimhanenin masraflarını karşılayabilmek için Rahibe Sırpuhi, 1870 yılında Sultan Abdülaziz'e (sal. 1861-1876) huzura çıkmak istediğine dair bir mektup göndermişti. Arzusu kabul edilen rahibe, yetimleriyle birlikte 2 Mayıs'ta Kâğıthane'de ağırlanmış ve padişah tarafından idaresi altındaki kuruma 50 altın, elbiselik kumaşlar ile günlük 7,5 okka et ve 15 okka ekmek tahsis edilmişti.⁴⁵

Her ne kadar yetimhane, kızların barınma ve yiyecek gibi ihtiyaçlarını karşılasa da o döneme değin eğitimleri konusunda bir girişimde bulunamamıştı. Kurum, 1871'de mali sıkıntılarının hafiflemesiyle, Armenolog ve tarihçi Reteos Tateosyan'ın temel eğitim derslerini vermek için gelişiyle, sadece meslek öğretenden değil aynı zamanda eğitimlerini de sağlayan bir yapı haline almıştı.⁴⁶

Kalfayan'ın binası, zamanla artan yetim sayısı nedeniyle yetersiz gelmeye başlayınca, vaktiyle Taniel Dakes Amira'nın⁴⁷ mülkü olan Hasköy-Abdülsselâm Mahallesi Türbe Sokak'taki on iki oda, bir salon, bir de hamamdan teşekkül bahçeli ahşap köşk satın alınmıştı. Gayrimenkul, açık arttırma usûlü ile satışa çıkarılmış, Rahibe Sırpuhi'nin 950 altınlık teklifinin üzerine çıkan olamamıştı. Kurum, tadilat ile birlikte toplam 1200 altına mâl olan yeni binasına, 1 Mart 1877'de yirmi üç yetim ile birlikte geçmişti.⁴⁸

Ömrünün son yıllarına kadar yetimhaneye gelir sağlayabilmek için bağış toplamaya devam eden Rahibe Sırpuhi, yetimlerin işlediği oya örtüyü Sultan II. Abdülhamid'e (sal. 1876-1909) 1883 yılında hediye olarak göndermiş, buna karşılık padişah da yetimhaneye 300 altın ihsan etmişti. Bu bağışla yetimhaneye akar sağlaması maksadıyla Silahtarağa'da bir dükkân satın alınmıştı.⁴⁹

45 Bu bağış, II. Meşrutiyet dönemindeki iki yıllık ara hariç, 1923'e kadar devam etmişti (Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.19-20).

46 Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.20.

47 Yetimhanede bulunan çeşmedeki 1225 (M. 1776) tarihli kayıttan, bahsi geçen binanın daha önce "Ekmekçi" lakabıyla bilinen Eğinli fırıncı Dakes Amira'ya ait olduğu anlaşılmaktadır. Ekmekçi Dakes, III. Selim'in kaptan paşalarından Hüseyin Paşa'ya görevinden men edildiği on yıl boyunca maddî ve manevî yardımda bulunmuştu. Paşa da görevine dönünce Dakes'i hem hususî sarrafı olarak atamış hem de bahsi geçen evi ve arsasını ona ferağ etmişti (Varjabedian, **a.g.e.**, s.87-88; Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.21).

48 Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.20, 174.

49 Yıllar içerisinde yetimhaneye ait mülkler bağış, satın alım ve miras yoluyla çoğalmıştı: Kartal'daki Sağır Yol'da Niğoş Efendi Hovasepyan'ın inşa ettiği beş odalı tek katlı taş bir bina, Galata'da Mumhane Sokak No: 1'deki daire, Eminönü Büyük Valide Han'daki No: 65'teki dükkân, Balat'ta bir evin kira geliri, Kalcılar Han'daki 8, 11 ve 40 numaralı odalar, Kapalı Çarşı No: 26'daki oda, Taksim Feridiye Sokak No: 33'teki ev, Taksim Çaylak Sokak No: 14'teki ev, Eminönü Fincancılar Sokak'taki Yusufyan Hanı'nın 1/6 hissesi, Şişli Hanımefendi Sokak'taki No: 41'deki apartmanın 1/2 hissesi, Simon Kayseriliyan tarafından bağışlanan Üsküdar Altunizade'deki yazlık, Pera Sakızağacı Mahallesi No: 18'deki ev, Harbiye Caddesi'ndeki bir apartmanın 1/2 hissesi, Üsküdar İcadiye Çamlıca Caddesi No: 31'deki ev, Üsküdar Bağlarbaşı Caddesi No: 373'teki ev vb. (Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.22).

Sırpuhi Kalfayan, yetimhaneyi yirmi dört yıl yönettikten sonra 4 Temmuz 1889 tarihinde altmış yedi yaşında vefat etmiş; cenazesi *Surp* İstebanos Kilisesi'nden kaldırılarak, naaşı yetimhanenin bahçesinde bulunan *Surp* Asdvadzadzin [Meryem Ana] Şapeli'ne⁵⁰ gömülmüştü.⁵¹

Rahibe Sırpuhi'nin ardından Rahibe Yeranuhi Hovhannesyanyan (görev süresi 1899-1902), yetimlerin bakımını üstlenmişti. Kurumda yetişen Yeranuhi, başlarda başarılı faaliyetlerde bulunmuşsa da sonrasında yetimhaneyi madden ve manen zarara uğratması üzerine görevinden el çektirilmişti.⁵² Patrik Ormanyan'ın görev süresinin ilk yıllarında durumu hayli kötüleşen kurumun bağışları durmuş, eğitim işlerini üstlenen Reteos Tateosyan istifa etmiş, yetimlerin sayısı azalmış, dahili disiplini bozulmuştu. Eğitim ve bakım düzeyi düşen yetimhaneye özel ihtimam gösteren Patrik Ormanyan duruma el koyarak, Dr. İsteban Paşa Aslanyan'dan kurumun sorumluluğunu üstlenmesini istemiş, ayrıca yetimlerle ilgilenilmesi için 10 Mayıs 1902'de dönemin Ermeni entelektüel çevresinin önemli feminist ve aktivist yazarlarından Sırpuhi Düsap'ın (1841-1901) da bulunduğu "Kadınlar Kurulu"nu [*Dignants Khnamagalutyun*] oluşturmuştu.⁵³ Aslanyan'ın yetimhaneyi bir yıl kadar yönettikten sonra görevi bırakmasıyla Patrik, bu defa Patrikhane'nin iki kalem müdürünü; Partoğ Telpan ile Garabed Haçaduryan'ı yetimhanenin ıslahı ile görevlendirmiş, onların çalışmaları sonucunda kurumun maddî ve maneî durumu eski günlerine kavuşmuştu.⁵⁴

Yeranuhi'nin ardından, Patrik Ormanyan'ın teklifiyle *Surp* Pırgiç Ermeni Hastanesi'nin rahibesi Rahibe Kristine Papazyanyan⁵⁵ (görev süresi 13 Ekim 1902-1919) vazife başına getirilmiş, kendisine yardımcı olarak da Ağavni ve Maryam Köseyan kız kardeşler görevlendirilmişti.⁵⁶

1904'te uzun zamandır onarım ihtiyacı olan yetimhane binası ve şapel, halktan 1200 altın bağış toplanmasının ardından başkan Yeğya Şahbaz, yardımcıları Dikran Parağamyanyan,⁵⁷ Mimar Krikor Melidosyan ve Yetvart Karagözyanyan'dan oluşan "İnşa Heyeti"nin [*Şinutyany Hantznakhump*] denetiminde, Mimar İsteban Hamamcıyan tarafından tadil edilmişti.⁵⁸ Elimizde bu dönemde kullanılan binanın plan ya da fotoğrafı henüz bulunmamakla birlikte, binaya ikinci katın çıkıldığı, misafirhanenin yanındaki iki odanın birleştirilmesiyle geniş bir yemekhanenin

50 Kalfayan Kız Yetimhanesi içerisine inşa edilen küçük *Surp* Asdvadzadzin Şapeli, Rahibe Sırpuhi'nin ölümüne yakın, Patrik Khoren Aşıkyan'a (1888-1894/d. 1842-ö. 1899) son arzusunun yetimhanenin bahçesine yapılacak bir şapele defnedilmek olduğunu söylemesi üzerine beş gün içerisine ahşaptan inşa edilmişti. Uzun yıllar yetimhane'deki kızların ve diğer görevlilerin dinî ibadetlerini gerçekleştirdikleri bir mekân olarak kullanılan bu şapel, 1971 yılındaki istismlâk sırasında yıkılmıştır.

51 Varjabedyanyan, **a.g.e.**, s.76.

52 Görevinden el çektirilmesinden kısa süre sonra Rahibe Yeranuhi, 22 Kasım 1902 günü felç geçirerek vefat etmiş ve Hasköy'deki Ermeni mezarlığına gömülmüştür.

53 Anonim, **Vatsunamyag Kalfayan Ağçigants Vorpanotsi, Hasküğ (1886-1926)** [Kalfayan Kız Yetimhanesi'nin 60. Yıldönümü, Hasköy], s.15.

54 Hovnan Palakaşyan, "Hişadagneres Badarig Mı" [Anılarımdan Küçük Bir Parça], **Jamanak**, İstanbul, 15 Eylül 1926, s.3.

55 2 Aralık 1902 tarihinde Patrik Ormanyan bir genelge ile Kristine Papazyanyan'ı başrahibe takdis etmişti.

56 Çınar, Erziyan, **a.g.e.**, s.35-36.

57 Hasköy'ün eğitim kurumlarına yüklü bağışlar yapanların başında Parağamyanyan Efendilerin geldiği anlaşılmaktadır.

58 Anonim, **Vatsunamyag Kalfayan Ağçigants Vorpanotsi, Hasküğ (1886-1926)** [Kalfayan Kız Yetimhanesi'nin 60. Yıldönümü, Hasköy], s.19.

oluşturulduğu, hamam ve mutfağın onarıldığı, merkezî ısıtma ve su arıtma sistemlerinin yapıldığı kaynaklardan yazan bilgiler arasındadır.

Patrik Mağakya Ormanyan otobiyografisinde bu konuya değinmektedir:

“(…) Hasköy’de kurulmuş olan Kalfayan Yetimhanesi’nin de onarıma ihtiyacı vardı. Kadınlar Kurulu’nun gayreti ile boya ve dam onarımı için alınan basit izinle, fabrikatör Yeğya Şahbazyan’ın becerisiyle bina, sadece içerden değil dışardan da yenilenmiş oldu. Ayrıca kutsanmasını da 4 Aralık 1904 tarihinde bizzat kendim yaptım. Kalfayan Yetimhanesi’ni daha da genişletmek ve *Surp Pırgıç Yetimhanesi*’nin tamamlanmasını organize etme arzum vardı. Bu amaçla da Cezayirliyanlar’ın terk etmiş olduğu ve Kalfayan’ın duvarına bitişik, devlet tarafından borcu karşılığında el konulmuş olan köşkü almaya çalıştım. Sonunda saraydan 19 Mayıs 1908 tarihli iradeyi alabildim. İki binayı bölen duvardan geçişi 10 Temmuz’da bizzat açtım. Ancak üç hafta geçmeden patriklikten istifa ettim.”⁵⁹

Patrik Mağakya Ormanyan’ın bahsettiği belge ve bu belgenin devamında verilen kararlara Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi’nde rastlanılmıştır. Mart 1910 tarihli belgeye göre, Mıgırdıç Cezyirliyan’ın ölümü sonrası, vârisi olmadığından boşta kalan arsanın yetimhaneye bedelsiz⁶⁰ olarak devri konusunda Mayıs 1908 tarihli bir padişah emri çıkmıştı.⁶¹ Çıkan iradeden sonra,⁶² söz konusu arsa hakkında bir araştırma yapılmış ve neticeleri de Evkaf Nezâreti’nin bu yazısından yaklaşık bir ay sonra Şurâ-yı Devlet’te görüşülüp karara bağlanmıştı. Belge metnine göre; 12 Nisan 1910 tarihli bu kararda vefat etmiş olan Mıgırdıç Cezyirliyan’ın vârisi olmadığı için boşta kalan arsasının belli bir bedel karşılığında yetimhaneye devri konusu görüşülmüştü.⁶³ Şurâ-yı Devlet’in buradaki incelemesinden, Hasköy Abdüsselâm Mahallesi’nin II. Bayezid’in vakfi olduğu, söz konusu arsanın Cezayirlioğlu Sokağı’nda 14 numarada bulunduğu görülmüştü. Bu arsanın toplam yedi hissesi vardı. Yedi hisseden üçü Nazlı binti [kızı] Hovhannes’e, biri Vartan oğlu Hovhannes’e ve kalan üç hisse de Kevork Bey’in zevcesi Ebru binti Arakes’in üzerine kayıtlıydı. Bu hissedarlardan üç hissenin sahibesi olan Nazlı öldüğünde geride Mıgırdıç ve Marice isimlerinde iki evladı kalmıştı. Mıgırdıç’ın çocuğu olmayıp, Marice’in ise beş evladı vardı. Bu beş evladından Garabed’in de çocuksuz olarak ölmesiyle, söz konusu arsanın toplam 70 hissesinden, vârissiz 18 hissesi II. Bayezid Vakfı’na

59 Mağakya Ormanyan, **Kho yev Khosk** [Tefekkür ve Söz], Hagopyan Matbaası, Yerusalem, 1929, s.248.

60 “(…) mütevefâ cezâyirli oğlu mıgırdıçdan mahlûl olub Hasköyde inâs eytâmhânesine bilâ-bedel tefvizi (...)” ifadesi ile bedelsiz olarak arsanın yetimhaneye Padişah II. Abdülhamid tarafından verildiği bilgisi için bkz. BOA.BEO.4081.306069.1.1 (Tarih: H. 25 N 1330/M. 7 Eylül 1912).

61 “Cezâyirli oğlu Mıgırdıçdan mahlûl olan menzil arsasının Hasköyde ermeni inâs eytâmhânesine tefvizi hakkında mabeyn baş kitabinden 20 Mayıs (1)324 [2 Haziran 1908] tarihli tezkeresiyle tebliğ olan irade-i seniyye üzerine icrâ kılınan tahkikâtda (...)”. BOA.ŞD.195.16 (Tarih: H. 7 Ra 1328/M. 19 Mart 1910).

62 İradenin çıkış tarihi ile arsa üzerine yeni iktidar tarafından araştırma yapılmaya başlandığı tarihi dikkate alınırsa, söz konusu arazinin yetimhaneye devredilmesi için onay veren Sultan II. Abdülhamid, daha sonra İttihat ve Terakki Partisi tarafından tahttan indirilince, yeni hükümet padişahın son zamanlarda verdiği kararları yeniden gözden geçirmek istemiş olmalıdır. Çünkü arsa devrinin iptali meselesi de yeni hükümetin irade-i seniyye üzerine yaptığı son düzenlemelerden sonra çıkmıştır.

63 “Mütevefâ Cezâyirli oğlu mıgırdıçdan mahlûl olan menzil arsasının Hasköyde ermeni inâs eytâmhânesi nâmına tefvizi” BOA.BEO.3734.280039.2.1 (Tarih: H. 1 R 1328/M. 12 Nisan 1910).

devredilmişti. 70 hissenin 160,600 kuruşluk kıymetinden, boş kalan 18 hisseye 41,300 kuruş bedel isabet etmiş, Patrikhane de boş kalan bu hisselerin bir kısmı üzerine yetimhaneyi inşa ederek, arsanın tapusunu (sened-i hâkânî) talep etmişti. “(...) hâkân-ı mahlu⁶⁴ tarafından irâde-i seniyye ile tefviz olunan mahlûlâtın (...)” ifadelerine göre Sultan II. Abdülhamid, tahttan hal’ edilmeden önce söz konusu arsanın, Partik Mağakya Ormanyan’ın bahsettiği gibi, yetimhane üzerine devri için izin vermişti; ancak daha sonra İttihat ve Terakki yönetimi tarafından bu hüküm geri alınmıştı. Belgedeki verilere göre; aynı zamanda mesken arsası olan bu yerin usûlen hissedarlarına devri gerekmektedir. Patrikhane’nin beyanatına göre buranın bir kısmına yetimhane inşa edildiği için de arsa “mesken” vasfını kaybetmişti. Vârissiz kaldığı ve arsanın bazı hisselerinin vakfa devri yapıldığı için vakıf arsasının da bedelsiz olarak yetimhaneye devri mümkün görülmemektedir. Patrikhane ise yetimhanenin inşa edildiği arsaya düşen bedelin, tarafınca karşılanmasının mümkün olmadığını belirtmişti. Ayrıca, yetimhane hissesine düşen miktar üzerinden bir indirim ya da azaltma da söz konusu değildi. Bu nedenle yetimhane hissesi bedeli olan 41,300 kuruşun devlet tarafından tahsil edilmesi gerekmektedir. Vakıf mallarının korunması kanunları çerçevesinde, vefat eden Cezayirli Mıgırdıç’ten boşalan ve üzerine yetimhane yapılan menzil arsasının, bedelsiz olarak verilmesi mümkün olmadığı için arazi bedeli olan 41,300 kuruşun Patrikhane tarafından vakfa ödenmesine, arazinin bu şekilde yetimhane adına devrinin yapılmasının Evkâf Nezâreti’ne tebliğ edilmesine karar verilmiş,⁶⁵ karar birkaç gün sonra makama iletilmişti.⁶⁶

Arsa meselesinin bazı kurumlar arasındaki yazışma ve incelemeler çerçevesinde bir süre daha çözülemediği anlaşılmaktadır. Nitekim bu incelemeler neticesinde Mâliye Nezâreti Şubat 1913 tarihli bir yazısını, Meclis-i Vükelâ’ya görüşülmek üzere göndermişti. Meclis-i Vükelâ’nın yazısına göre Patrikhane, önceden bedelsiz olarak yetimhaneye devredilen arazinin daha sonra geri alınmasına yönelik kararın bu gibi hayır kurumlarını kapsamaması gerektiğini, bünyesindeki seksen yetimi barındırma noktasında artık yetersiz kalan mekânından ötürü söz konusu arsaya şiddetle ihtiyacı olduğunu, Patrikliğin arsa için biçilen bedeli karşılanmasının zorluğunu belirtmiş, 41,300 kuruşluk arsa bedelinin Mâliye Hazinesi tarafından karşılanmasını istemişti.⁶⁷

64 Hâkân-ı mahlu’: Hal’ edilmiş, tahttan indirilmiş.

65 BOA.BEO.3734.280039.2.1 (Tarih: H. 1 R 1328/M. 12 Nisan 1910).

66 BOA.BEO.3734.280039.1.1 (Tarih: H. 5 R 1328/M. 16 Nisan 1910).

67 “(...) bilâ bedel tefviz olunan mahlûl emlakın istirdâdına dâir olan kararın müessesât-ı hayriyye ve ‘umumiyyeye şâmil olmayacağı ve derûnında i’âşe ve terbiye idilen seksen nefer eytâmı isti’âya kâfi bulunmayan eytâmhânenin menzil-i mezkûre şediden muhtâc ve bedel i’atâsına gayr-i müktedir bulunduğu beyanıyla bedelinin hazine-i mâliyyece (...)”. Belge sonucunda konu hakkındaki neticenin ne olduğu bilinmemektedir. Ayrıca belgenin devamındaki birkaç satırlık veri, arazi meselesi haricinde olup, yetimhaneye yapılan gıda yardımlarına yöneliktir. 1908 yılında yeni hükümetin, yetimhaneye o tarihe kadar yapılmakta olan yardımları kestiği bilirse de bu belgeden bahsi geçen yardımların bir süre sonra tekrar yıllık olarak verilmeye devam ettiği görülmektedir: “(...) eytâmhânenin nân-ı ‘aziz mu’inâtı için hazinece senevi on sekiz bin kuruş tahsisât virilmek suretiyle ibrâz-ı mu’âvenet idilmekde olduğu (...)” ifadelerinden, yetimhaneye ekmek ihtiyacı (nân-ı aziz mu’inâtı) için hazine tarafından yıllık 18,000 kuruş bütçe ayrılarak, yardım yapılmaya devam edildiği anlaşılmaktadır.

1908 yılında II. Meşrutiyet döneminden başlayıp İttihat ve Terakki'nin idareyi ele almasıyla birlikte, yetimhanenin gıda ihtiyaçları için II. Abdülhamid'in şahsî hazinesinden her yıl yapılan yardımların kesildiği, o tarihlerde bizzat Ermeni Patriği'nin Sadâret'e gönderdiği yazısından anlaşılmaktadır. 31 Ekim 1908 tarihli yazısında Patrik Yeğişe I. Turyan⁶⁸ (1909-1910/d. 1860-ö. 1930), yetimhaneye padişahın şahsî hazinesinden verilen günlük 15 okka ekmek ve 7,5 okka et yardımının kesildiği bilgisinin Hazine-i Hassa memuru tarafından kendilerine bildirildiğini, bünyesinde yetmişten fazla öksüz kız çocuğunun bakılıp eğitildiği bu hayır kurumunun yardımlarının kesilmesinin buranın idaresini imkânsız hale getireceğini ve kız çocuklarının sefil bir şekilde meydanda kalacaklarından duyduğu endişeyi dile getirmekte, son olarak da günlük et ve ekmek yardımının eskisi gibi verilmeye devam edilmesi hususunda Sadâret'ten yardım istemekteydi.⁶⁹ Patrik Yeğişe'nin bu yazısı üzerine söz konusu talebi ilgili kurumlarda değerlendirilmiş ve II. Meşrutiyet'le birlikte, padişahın şahsî tüm mal varlığının/gelirlerinin Mâlîye Hazinesi'ne devredilmesi sebebiyle reddedildiği Hazine-i Hassa Nazırı imzalı belgeden anlaşılmaktadır.⁷⁰

1910'lu yıllara gelindiğinde yetimhaneye bitişik bir derslik açılması planlanmıştı. Bu amaçla Mısır Kapı Kethüdası Apraham Paşa Yeramyân, 2500 arşınlık arsasını kuruma bağışlamıştı.⁷¹ İnşa için bağış ve vasiyet yoluyla toplanan 2000 lira ile yetimhanenin 2500 liralık birikimi bu amaca tahsis edilse de patlak veren I. Dünya Savaşı projenin aksamasına sebep olmuş ve biriken yekûnun daha elzem ihtiyaçlar için kullanılmasına karar verilmişti.⁷² Savaş döneminde kurumun en büyük gelir kaynağı olan bağışlar kesilip, malzemelerin temin edilememesinden ötürü işleme atölyelerinin de üretimi durunca maddî durum iyice kötüleşmişti. Bu sebeple yetimhanede bulunan altmış yetimden onu durumu uygun olan ailelerin yanına gönderilmiş, ikisi evlatlık verilmiş, sekizi ise öğretmenlik gibi görevlerde çalışmak için kurumdan ayrılmıştı. Yine de 1915 Tehcir Kanunu sonrasında yetim kalarak İstanbul'a gelen Ermeni kız çocuklarını kabul eden yetimhane, onların bakım ve eğitimlerini üstlenmişti.⁷³ Bu dönemde fiziksel mekânının yetersizliğinden ziyade yetimhanenin en büyük sıkıntısı, erzak teminiydi. Her ne kadar mülke ait araziye ekim yapıлып, hayvanlardan elde edilen gıdalar ile idare edilmeye çalışılsa da mevcut

68 Patrik mührü üzerinde "Patrik-i Millet-i Ermeniyân Kaimmakâm-ı Serpiskopos Yeğişe" yazmaktadır.

69 "Hasköy'de kâin inâs eytâmhânesine hazîne-i hassâ-i şâhânenin i'atâ buyrıl原因en yevmî 15 kıyye nân-ı 'azîz ve yedi buçuk kıyye lahm mu'inâtın kat' idilmiş olduğu, hazîne-i müşârün ileyhâ mu'inât me'mûri tarafından bildirilmiştir (...)" / "Eytâmhâne derûnında terbiye ve i'âşe idilmekte olan yetmiş neferi mütecâviz öksüz ve fakir kız çocukların idaresince zâten müşkilât çekilmekte iken bir de mu'inât kat' idilecek olsa müessesât-ı hayriyye-i mezkûrenin devâm-ı idâresi gayr-i kâbil bir hâle dücâr olacağından ve ol mikdâr fakir kız çocuklar (...)" / "(...) mu'inât-ı mezkûrenin kemâ fi's-sâbık devâm-ı i'atâsı zımında (...)" . BOA.BEO.3425.256828.2.1 (Tarih: R. 18 Teşrinievvel 1324/M. 31 Ekim 1908).

70 "(...) bu gibi hayrât karşılığı olan emlak-ı hümâyûn vâridâtından kısm-ı küllisinin hazîne-i mâliyyeye terk edilmiş olmasına (...)" . BOA.BEO.3425.256828.3.1 (Tarih: R. 9 Teşrinisâni 1324/M. 22 Kasım 1908).

71 Yeramyân Paşa'nın bağışladığı arsanın yeri bilinmemektedir. Bu sebeple paşanın arsayı yetimhaneye ya satışından gelir etmesi ya da akar sağlaması için bağışladığı tahmin edilmektedir.

72 Varjabedyan, a.g.e., s.83.

73 Himayak Şişmânyan'ın eğitmen olduğu 1915-1919 döneminde on iki mezun veren yetimhanenin toplam öğrenci sayısı doksanı bulmaktaydı (Çınar, Erziyan, a.g.e., s.40).

öğrenci sayısı kapasitenin üzerinde olduğu için gereksinimler karşılanamamakta; bazı ihtiyaçlar karneyle alınan gıdalardan arttırılıp takas usûlüyle giderilmekteydi.

Baş Rahibe Kristine Papazyan imzasıyla, Kalfayan Kız Yetimhanesi'nde barınan kız çocuklarına yapılan işelerin arttırılması hakkında hükümete yazılan dilekçe⁷⁴ üzerine Nazır Talat Paşa'nın İaşe-i Umumiye Müdürü İsmail Hakkı Bey'e verdiği 1917 tarihli bir talimat dikkat çekicidir.⁷⁵ Rahibe yazısında, yükselen fiyatlar nedeniyle hükümetin ayırdığı bütçenin yetimhanenin ihtiyacını karşılamadığından, yetim sayısının yüzü aştığı için günlük gıda temininin dahi tedarik edilemediğinden bahsetmekte; çözümler aranmasını talep etmekteydi.⁷⁶ Nezâret'e verilen dilekçenin arkasına düşülen notta, her ay Mâliye Hazinesi'nden yetimhaneye aktarılan bütçeye yönelik inceleme yapıldığı belirtilmiş ve söz konusu bütçenin arttırılması istenmişti.⁷⁷ Son olarak Dâhiliye Nezâreti İdare-i Umumiye-i Dâhiliye Müdüriyeti'nden çıkan evrakta, Nazır Talat Paşa konu hakkında İaşe-i Umumiye Müdürü İsmail Hakkı Bey'e mümkün olan yardımların yapılması yönünde talimat vermişti.⁷⁸ Yetimhaneye ayrılan maliye bütçesinin arttırılmasına yönelik aynı talep, Patrik Vekili Serpiskopos Kapriel Cevahirciyan imzasıyla Ermeni Gatoğigosluğu⁷⁹ ve Patrikliği tarafından da 21 Ağustos 1917 tarihli resmî bir yazı ile Adliye ve Mezâhib Nezâreti'ne iletilmişti.⁸⁰ Patrikliğın evraki iki gün sonra aynı içerikle Adliye ve Mezâhib Nezâreti'nden Sadrazam'a⁸¹ ve Mâliye Nezâreti'ne⁸² sevk edilmişti.⁸³

1917 yılında işelerin teminine dair sıkıntıları hafifletebilmek amacıyla yetimhane yöneticileri, Amerikan Misyoner Teşkilatı'nın Hasköy gibi bazı semtlerde uyguladığı yoksullara yemek yapım-dağıtım çalışmalarına iki sene boyunca katılmış, bu sayede haftalık iki-üç kez yemeklerden yetimler de faydalanmışlardı.⁸⁴

Gatoğigos ve Patrik Vekili Episkopos Kapriel Cevahirciyan, Baş Rahibe ve çalışma arkadaşlarına yetimlerin bakımı ve eğitimlerini karşılayabilmek için gösterdikleri çaba neticesinde Diyakoz [*Sargavak*] rütbesini İstanbul'da ilk kez rahibelere bahşederek, ayinlerde görev yapabilme yetkisi tanımıştı. Cevahirciyan, ayrıca 14 Şubat 1918 günü yetimhanenin şapelini *Surp Asdvadzadzin* adına kutsayarak şapelde *Badarak Ayini*⁸⁵ yapılmasına izin vermişti.⁸⁶

74 BOA.DH.I.UM.EK.38.75.2.1 (Tarih: R. 12 Ağustos 1333/M. 12 Ağustos 1917).

75 BOA.DH.I.UM.EK.38.75.1.1 (Tarih: R. 2 Eylül 1333/M. 2 Eylül 1917).

76 BOA.DH.I.UM.EK.38.75.2.1 (Tarih: R. 12 Ağustos 1333/M. 12 Ağustos 1917).

77 “(...) tahsisât-ı mesbûtanın mâh mâh hazîne-i mâliyeden alındığı ve maksad-ı mürâca'atın bunun tezyidini istîrhamdan ibâret olduğu (...)”. BOA.DH.I.UM.EK.38.75.2.2 (Tarih: R. 1 Eylül 1333/M. 1 Eylül 1917).

78 BOA.DH.I.UM.EK.38.75.1.1 (Tarih: R. 2 Eylül 1333/M. 2 Eylül 1917).

79 Gatoğigos; Ermeni Kilisesi hiyerarşisi içinde en yüksek ruhani olup Ermeni Başpatriklerine verilen unvandır.

80 BOA.BEO.4482.336082.2.1 (Tarih: R. 21 Ağustos 1333/M. 21 Ağustos 1917).

81 BOA.BEO.4482.336082.3.1 (Tarih: R. 23 Ağustos 1333/M. 23 Ağustos 1917).

82 BOA.BEO.4482.336082.1.1 (Tarih: R. 25 Ağustos 1333/M. 25 Ağustos 1917).

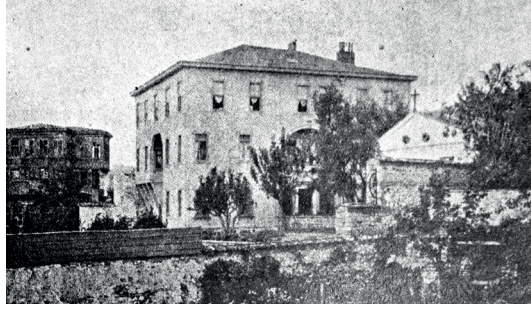
83 Talebin sonucuna dair başka bir bilgi bulunmamaktadır.

84 İki sene boyunca toplamda 137 defa 700 kişilik 100,000 porsiyon yemek pişirilmiştir (Çınar, Erziyan, a.g.e., s.40).

85 Ermeni Kilisesi'nin en önemli ve en uzun ayini olan '*Badarak*'ın kelime anlamı 'Rabbın Sofrası'dır. 'Kudas-ı Şerif' ya da 'Kutsal Sunu' olarak da bilinen ayinde Hz. İsa'nın son akşam yemeği esnasında kutsadığı ekmeğe ve şarabı, havarilerine kendi kanı ve bedeni olarak sunması anlatılmaktadır. Katoliklerin 'Ökaristi/Mas Ayini'dir.

86 Varjabedian, a.g.e., s.83-84.

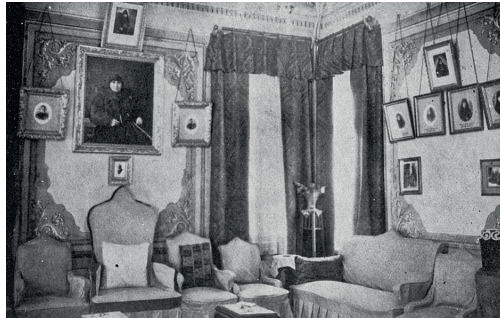
Baş Rahibe Kristine, görevini on yedi yıl sürdürdükten sonra 12 Temmuz 1919 tarihinde vefat etmiş, cenazesi *Surp Asdvadzadzin Şapeli*'nde yapılan merasim sonrası yetimhanenin bahçesine gömülmüştü.⁸⁷ Yerine görevi devralan Rahibe Köseyan döneminde yetimhane, yeniden büyük onarımlar geçirmiş, yeni bölümler eklenmesi için hükümetten izinler alınmıştı.



F. 5: Kalfayan Kızlar Yetimhanesi ve Şapeli
(Tuğlacı, 2004, s.257.)



F. 6: Kalfayan Kızlar Yetimhanesi binasının son dönemleri
(Çınar, Erziyan, 1966, s. no yok.)



F. 7: Kalfayan Kızlar Yetimhanesi'nin Misafirhanesi
(Çınar, Erziyan, 1966, s. no yok.)

87 Varjabedian, a.g.e., s.84.



F. 8: Kalfayan Kızlar Yetimhanesi'nin Yatakhaneşi
(Çınar, Erziyan, 1966, s. no yok.)

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nde rastlanılan bir belgeye göre Hasköy'de Peştemalcı Sokağı'ndaki Kalfayan Kız Yetimhanesi'ne ait arsaya bir bina inşası söz konusu olmuştu. Bu yapı inşasına ilişkin inceleme yapmak üzere fenn-î heyet oluşturulması talebi, Dâhiliye Nezâreti İdare-i Umumiye ve Dâhiliye Müdüriyeti'nden, Şehremâneti Heyet-i Fenniye Müdüriyeti'ne yazılı olarak iletilmişti.⁸⁸ Daha sonra, oluşturulan fenn-î heyet, adı geçen adrese giderek gerekli incelemeleri yapmış,⁸⁹ yapımı tasarlanan binanın öğretmenlerin ikâmetine yönelik bir lojman olacağını ve bunun yetimhane bahçesine inşa edileceğini belirtmişti. Yetimhane idaresi, “Hasköyde Peştemalcı zukağında 1, 3, 5 ve 7” numarada bulunan “Meryem ana ermeni inâs mektebi eytâmhânesi arsasına” yapılacak ev için ruhsat talebinde bulunmuş; dilekçeye binanın proje, resim, harita ve diğer evraklarını da ekleyerek Şehremâneti'ne göndermişti.⁹⁰ Bu talebin incelenerek, 12 Haziran 1911 yılında çıkarılmış genel bir tebligatın ekindeki talimatname hükümlerine uygun olarak yapı inşa talebinin sonuçlandırılması ve sonucunun bildirilmesi istenmişti.⁹¹ Aynı yıl Ermeni Patrikliği tarafından lojman inşaatına dair hazırlanan üç proje ile birlikte yetimhane tapusunun bulunduğu dosya ilgili makamlara gönderilerek, önceki evraklara eklenmişti.⁹² İnşası için ruhsat verilmesi istenen bina hakkında gereğinin yapılması için Şurâ-yı

88 BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.5.1 (Tarih: R. 9 Mayıs 1338/M. 9 Mayıs 1922) Şehremânetine yazılan aynı içerikteki evrak müsvedde belgesi için bkz. BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.1.2 (Tarih: R.8 Mayıs 1338/M. 8 Mayıs 1922).

89 Şehremâneti Fenn-î Heyeti müzekkeresi için bkz. BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.1.3 (Tarih: R. 9 Mayıs 1338/ M. 9 Mayıs 1922) ve BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.2.2 (Tarih: R. 21 Mayıs 1338/M. 21 Mayıs 1922); Hazırlanan bu müzekkere daha sonra Şehremâneti Heyet-i Fenniye Müdüriyeti'nden Dâhiliye Nezâreti İdare-i Umumiye ve Dâhiliye Müdüriyeti'ne gönderilmiştir. Bkz. BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.4.1 (Tarih: R. 6 Haziran 1338/M. 6 Haziran 1922).

90 Tasniften bahsi geçen plan, proje, resim ve harita gibi bir varak çıkmamıştır. BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.6.1 (Tarih: R. 17 Mayıs 1338/M. 17 Mayıs 1922).

91 “(...) 30 Mayıs (1)327 tarihli tebligât-ı ‘umûmiyeye merbut ta’limâtname ahkâmına tevfikân mu’amele-i mukteziyenin ifâsi ve neticenin inbâsi”. BOA.DH.I.UM.7.8.1.22.2.1 (Tarih: R. 20 Mayıs 1338/M. 20 Mayıs 1922).

92 BOA.ŞD.2848.17.1 (Tarih: R. 12 Ağustos 1338/M. 12 Ağustos 1922). Tasnifteki bu belge, konuyla ilgili Divan-ı Hümayûn Beylikçiliği Kalemi'ne sunulacak evrakların listesini göstermektedir. Lojman inşasıyla ilgili Patrikhane tarafından üç proje hazırlatılıp ilgili makamlara sunulduğu bilgisine, bu listedeki verilerden ulaşılabilmektedir. Ayrıca listede belirtilen evrakların çıkış yerlerine bakılırsa yazışmalar, Ermeni Patrikliği, Adliye ve Mezâhib

Devlet'e havale edilen yazı, Divan-ı Hümayun Beylikçiliği'ne sunulmuştu.⁹³ Buradan çıkan yazı ve ekleri, diğer başka kalemlere gönderilmiş, beylikçilikten çıkan yazının içeriğine göre gereğinin yapılması ve sonucunun bildirilmesi istenmişti.⁹⁴

Belge tasnifleri içinde, yetimhane bahçesine bahsi geçen lojmanın inşa edilip edilmediğine dair bir belge/bilgi bulunmamasıyla birlikte, Ermenice kaynaklardan, oluşturulan bir inşa fonuyla 16,000 liralık bağış toplandığı ve bu sayede 1924 yılında yetimhanenin ana binasına üçüncü bir katın çıkıldığı, şapelin onarılarak genişletildiği, elektrik sisteminin döşendiği öğrenilmektedir. Binanın 1924'ten sonraki yıllara ait fotoğraflarından inşa malzemesinin ahşap olduğu anlaşılan köşkün, muhtemelen ana girişinin de yer aldığı şapele bakan cephesinin içe çekilmiş eyvanımsı düzenlemesinin de değiştirilerek iki pencerele düz bir çıkma/cumba şeklinde öne çekildiği görülmektedir (F.5, 6, 7, 8).⁹⁵

14 Haziran 1928 tarih ve 341 numaralı ruhsatname ile Maârif Vekâleti'ne bağlı bir ilköğretim okulu statüsü alan Kalfayan Kız Yetimhanesi, 1969 yılında çıkan karar sonrası, *Surp Nersesyan* Mektebi gibi, istimlak kapsamına alınıp yıktırılınca kurum, daha önce yazlık olarak kullandığı Üsküdar Altunizade'deki Toprak Sokak No: 26'ya⁹⁶ taşınmıştı. 2000 yılında Üsküdar'daki Semerciyan-Cemaran İlkokulu'yla birleştirilen yetimhane bugün Kalfayan İlköğretim Okulu adı altında eğitime devam etmekte, barınma ise yazlık binada yapılmaktadır.

Nubar-Şahnazaryan Mektebi

Hasköy'deki bir diğer eğitim kurumu olan Nubar-Şahnazaryan Mektebi; filolog, yayımcı ve eğitimci Garabed *Vartabed*⁹⁷ Şahnazaryan⁹⁸ (1814-1865) tarafından kurulmuştu (F.9). 1865'te İstanbul'a yerleşen *Vartabed* Şahnazaryan, Ermeni Kilisesi'ne din adamı yetiştirmek üzere Kilikya'da bir teoloji okulu açmayı arzu etmiş ve bu vasiyetini ölümünden bir gün önce,

Nezâreti, İstanbul Şehremâneti, Beyoğlu Mutasarrıflığı, Beyoğlu İdari Şubeler Müdürlüğü, İstanbul Valiliği ve Dâhiliye Nezâreti arasında yapılmaktadır. Yetimhane tapusu ise listede "Sened-i Hâkânî Süreti" olarak geçmektedir. Divan-ı Hümayûn Beylikçiliği'ne verilmek üzere hazırlanan belgeler Müsteşarlık makamına verilmiştir. Bkz. BOA.ŞD.2848.17.2 (Tarih: R. 12 Ağustos 1338/M. 12 Ağustos 1922).

93 "Hasköyde Meryem ana nam-ı diğer Kalfayân inâs eytâmhânesi ittisalindeki 'arsalar üzerine inşasına ruhsat i'atâsı istid'â olan binâ hakkında 'adliye ve mezâhib nezâretinin şura-yı devlete havale ve muktezasının beyânı zımında bi't-takdim divân-ı hümayûn begligciliginin 27 Agustos 1338 tarihli müzekkeresi ile i'âdeten tevdi' buyrılân tezkeresi ile melfûfâtı mülkiye ve ma'ârif dâiresinde lede'l-kıraa begligciligin müzekkeresi mündericatına nazarân muktezasının ifâsıyla neticesinin inbâsı için (...)". BOA.ŞD.2848.17.6 (Tarih: R. 24 Eylül 1338/M. 24 Eylül 1922).

94 ŞD.2848.17 no.lu bu tasnifte, Beylikçilik'ten çıkan yazı bulunmadığından, yazı içeriğine ulaşılamamıştır.

95 Çınar, Erziyan, a.g.e., s.44.

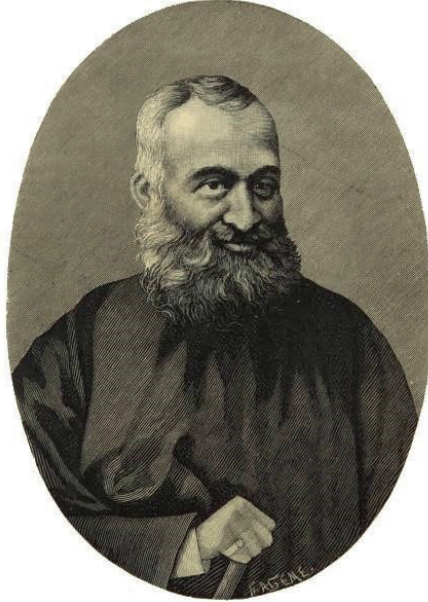
96 Şimdiki Yetimhane Sokağı.

97 'Başrahıp' anlamına gelen, bekârlık yemini etmiş din adamı.

98 14 Mayıs 1814 tarihinde İran'ın Hamadan kentinde dünyaya gelen Şahnazaryan, Eçmiadzin'de eğitim görmüş ve orada rahip takdis edilmişti. 1849 yılında İstanbul'a gelen *Vartabed*, önce Galata'daki *Surp Lusavoriç* Ermeni Kilisesi'ne daha sonra da Hasköy'deki *Surp İstepanos* Ermeni Kilisesi'ne vaiz tayin edilmişti. 1855'te önce Paris'e, 1862'de ise Manchester'a geçerek, dergiler çıkarmış, matbaalar tesis etmişti. 1865 yılında hastalığı sebebiyle İstanbul'a dönerek Hasköy'de ikâmet etmeye başlasa da 31 Ağustos'ta vefat etmiş, Hasköy Ermeni Mezarlığı'ndaki Cezayirliyan Ailesi'nin kabristanına gömülmüştü (S. Kulamiryants, "Garabed Vartabed Şahnazaryants", *Araks*, S.3, St. Petersburg, 1889, s.59-71).

yakın zamanda Mısır'a yola çıkacak olan Episkopos Nerses Varjabeyan'a teslim ederek Mısır Ermenilerinden devlet adamı Nubar Paşa Nubaryan'a (1825-1899) iletmesini rica etmişti.⁹⁹

Varjabeyan ve Nubar Paşa, *Vartabed'* in vasiyetinin Kilikya yerine Hasköy'de gerçekleşmesinin daha doğru olacağını düşünerek, ahşap bir binada, orta dereceli ve yatılı olan Nubar-Şahnazaryan Mektebi'ni faaliyete geçirmişlerdi.¹⁰⁰ Nubar Paşa tarafından 4000 altın hibe ile tesis edilen okul, on yıl süre ile döneminin ünlü hocaları bünyesinde barındırarak semtin önemli eğitim kurumlarından biri olmuştu. Yetiştirdiği üç yüz kadar öğrenci arasında Ermeni entelektüel aydınlanmasının önemli isimlerinden eğitimci, pedagoğ, prestijli Ermeni Berberyan Okulu'nun kurucusu Reteos Berberyan (1850-1907); yazar Yeğya Demircibaşyan (1848-1908); yazar, gazeteci, eğitimci ve tercüman Minas Çeraz (1852-1929); yazar, hukukçu, İstanbul mebusu Krikor Zohrab (1861-1915) ve daha birçok kişi bulunmaktaydı.¹⁰¹



F. 9: Garabed Vartabed Şahnazaryan (1814-1865)
(Kulamiryants, 1889, s.58.)

99 Zartaryan, a.g.e., s.28-31.

100 Kulamiryants, a.g.m., s.72.

101 Varjabeyan, a.g.e., s.91, 222.

Vasiyet edenin arzusu doğrultusunda, *Vartabed*'in Manchester'da kullandığı matbaa makineleri 1870'te Nubar-Şahnazaryan Mektebi'ne taşınmış, aynı yıl talebelerin hazırladığı *Yergrakunt* [Yerküre] adlı dergi basılmıştı. Okulun kapanış tarihine kadar yaklaşık iki yıl faaliyet gösteren matbaa, daha sonra *Asiagan Ingerutyun*'un [Asya Cemiyeti] bünyesinde devam etmişti.¹⁰²

Açılışından kısa bir süre sonra bünyesindeki en başarılı öğrenciler *Surp Nersesyan Mektebi*'ne naklolunca okulun malî durumu kötüleşmişti. Osmanlı devlet tahvili gelirlerinin ani düşüşü ise son darbe olmuş, parlak bir dönemin ardından okul kapatılmıştı. Patrik Nerses tekrar açmak için hayli gayret sarf etse de başarılı olamamıştı. Nubar-Şahnazaryan Mektebi'nin kapanışından sonra bina uzunca süre fakirhane olarak kullanılmış, Patrikhane'nin "Ekonomi Komisyonu"nun kararıyla 1886 yılında harap olduğu gerekçesiyle yıktırılmış, arsası ise boş kalmıştı.¹⁰³

Sonuç

19. yüzyılın başından itibaren İstanbul Ermenilerinin modernleşme tecrübesi içerisinde merkezî konumdaki semtlerden biri olan Hasköy'ün başat özelliğinin eğitime verdiği önem ve bu alanda gerçekleştirdiği yapılaşma faaliyetleri olduğu görülmektedir.

Hasköy'deki eğitim yapılarının entelektüel misyonuna atfedilen önemin somut formlara dönüşmesi adına en büyük çabayı sarf edenlerin başında sivil mesenler -özellikle de maddî açıdan buldukları katkılarla kimi amiralar- ile aydın din adamları gelmektedir. İlerleyen dönemlerde seküler eğitime verilen değerle birlikte çeşitlenen tüm bu destekçiler semtin eğitim yapılarını, kilise dahilindeki bir odada verilenin ötesine taşıyarak, kitlesel ve modern eğitime hizmet verebilecek ölçekte ve yapıdaki mimarî örneklerle dönüştürmüşlerdir.

Gelişmeler doğrultusunda gereksinimleri karşılayacak şekilde inşa ve/veya tadil edildiği anlaşılan Hasköy'deki eğitim yapılarının belirli bir tipolojiye sahip olmayarak hem yüzyılın mimarî repertuarına uygun Neoklasik üslûpta kârgir malzeme ile hem de geleneksel ahşap konut tipinde olması, tercihten ziyade kendisini oluşturan malî gücün getirdiği şartlardan ileri gelmektedir. Anlaşılan odur ki amaç mimarî bir temsilden ziyade kültürel hafızanın nesillere aktarılabilmesi için bir mekâna sahip olmaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

102 Kulamiryants, **a.g.m.**, s.73.

103 Varjabedian, **a.g.e.**, s.92, 222.

Kaynakça/References

- Alboyacıyan, Arşag, “Azkayin Sahmanatrutyuni, İr Dzakumı Yev Girargutyuni” [Milli Nizamname, Başlangıcı ve Tatbiki], **Intartsag Oraytsuys Azkayin Hivantanotzi 1910** [Ermeni Hastanesi Mufassal Takvimi], H. Madteosyan Matbaası, İstanbul, 1910, s.76-528.
- Alboyacıyan, Arşag, “Gırtağan Hisnamyag Mı (1853-1903)” [Eğitimde Elli Yıl], **Püzantion**, 27 Ekim 1903, s.1
- Anonim, **Jamanak**, 21 Temmuz 1964, s. 4.
- Anonim, “Usumnagan Khorhurt” [Maârif Komisyonu], **Arpi Araradyan**, S.6, İzmir, Aralık 1853, s.73-74.
- Anonim, “Azkayin Joğov Hayots” [Milli Ermeni Meclisi], **Dzrakir Inthanur Orinats Azkayin Gırtutyun** [Milli Eğitim Programı], M. Saryan, İstanbul, 1881.
- Anonim, **Azkayin Sahmanatrutyun Hayots** [Nizâmnâme-i Milleti Ermeniyân], Mühendisyan Matbaası, İstanbul, 1863.
- Anonim, **Keğuni**, S.1, Venedik, 1 Aralık 1901, s. 6.
- Anonim, **Vatsunamyag Kalfayan Ağçigants Vorpanotsi, Hasküğ (1886-1926)** [Kalfayan Kız Yetimhanesi'nin 60. Yıldönümü, Hasköy], H. M. Setyan Matbaası, İstanbul, 1926.
- Artinian, Vartan, **Osmanlı Devleti'nde Ermeni Anayasası'nın Doğuşu 1839-1863**, Çev. Zülal Kılıç, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Barsoumian, Hagop L., **İstanbul'un Ermeni Amiralar Sınıfı**, Çev. Solina Silahlı, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- BOA.BEO, 3425.256828.2.1, 18 Teşrinievvel 1324, 31 Ekim 1908; 3425.256828.3.1, 9 Teşrinisâni 1324, 22 Kasım 1908; 3734.280039.1.1, 5 R 1328, 16 Nisan 1910; 3734.280039.2.1, 1 R 1328, 12 Nisan 1910; 4081.306069.1.1, 25 N 1330, 7 Eylül 1912; 4482.336082.1.1, 25 Ağustos 1333, 25 Ağustos 1917; 4482.336082.2.1, 21 Ağustos 1333, 21 Ağustos 1917; 4482.336082.3.1, 23 Ağustos 1333, 23 Ağustos 1917.
- BOA.DH.I.UM, 7.8.1.22.1.2, 8 Mayıs 1338, 8 Mayıs 1922; 7.8.1.22.1.3, 9 Mayıs 1338, 9 Mayıs 1922; 7.8.1.22.2.1, 20 Mayıs 1338, 20 Mayıs 1922; 7.8.1.22.2.2, 21 Mayıs 1338, 21 Mayıs 1922; 7.8.1.22.4.1, 6 Haziran 1338, 6 Haziran 1922; 7.8.1.22.5.1, 9 Mayıs 1338, 9 Mayıs 1922; 7.8.1.22.6.1, 17 Mayıs 1338, 17 Mayıs 1922.
- BOA.DH.I.UM.EK, 38.75.1.1, 2 Eylül 1333, 2 Eylül 1917; 38.75.2.1, 12 Ağustos 1333, 12 Ağustos 1917; 38.75.2.2, 1 Eylül 1333, 1 Eylül 1917.
- BOA.İ.AZN, 57.8.1.1, 8 Temmuz 1320, 21 Temmuz 1904; 57.8.2.1; 57.8.4.1, 4 Ağustos 1320, 17 Ağustos 1904.
- BOA.MF.MKT, 776.48.1.1, 8 S 1322, 24 Nisan 1904; 776.48.1.2, 12 S 1322, 28 Nisan 1904; 776.48.2.2, 16 S 1322, 2 Mayıs 1904; 805.64.1.1, 15 Ağustos 1320, 28 Ağustos 1904.
- BOA.ŞD, 195.16, 7 Ra 1328, 19 Mart 1910; 2739.7.1.1; 2739.7.2.1, 26 Nisan 1320, 9 Mayıs 1904; 2739.7.3.1, 5 Mayıs 1320, 18 Mayıs 1904; 2739.7.4.1, 6 Mayıs 1320, 19 Mayıs 1904; 2739.7.5.1, 10 Mayıs 1320, 23 Mayıs 1904; 2739.7.6.1, 12 Mayıs 1320, 25 Mayıs 1904; 2848.17.1, 12 Ağustos 1338, 12 Ağustos 1922; 2848.17.2, 12 Ağustos 1338, 12 Ağustos 1922; 2848.17.6, 24 Eylül 1338, 24 Eylül 1922.
- BOA.Y.PRK.ZB, 34.59.1.2, 4 S1322, 20 Nisan 1904.
- Çeraz, Minas, **Azkayin Tasdiaragutyun: Varjabedagan Joğovi meç Khosudaz Carer** [Milli Eğitim: Maârif Toplantısından Nutuklar], Aramyan Matbaası, İstanbul, 1873.
- Çınar, Hagop; Erziyan, Berç, **Harüramyâ Hişadagaran Kalfayan Dan, 1866-1966** [Kalfayan Evi'nin 100. Yıl Anı Kitabı], A. H. Matbaası, İstanbul, 1966.
- Dadyan, Saro, **Osmanlı'da Ermeni Aristokrasi**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011.

- Ergin, Osman, **Türk Maarif Tarih**, C.I-II, Eser Matbaası, İstanbul, 1977.
- Keçyan, Püzant, **Badmutyun Surp Pırgıç Hivantanotsin Hayots Gosdantinobolis, Azkayin Hüsnamya Nıgarakir** [İstanbul Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi'nin Tarihi], K. Bağdadlıyan Matbaası, İstanbul, 1887.
- Kemahlı Krikor, **Jamanagakrutyun** [Kronoloji], Haz. Mesrop Nişanyan, Ermeni Apostolik Kilisesi S. Hagop Matbaası, Kudüs, 1915.
- Kılıç, Davut, **Osmanlı İdaresinde Ermeniler Arasındaki Dinî ve Siyasi Mücadeleler**, Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları, Ankara, 2000.
- Kömürcüyan, Eremya Çelebi, **İstanbul Tarihi, XVII. Asırda İstanbul**, Çev. Hrans D. Andreasyan, Haz. Kevork Pamukciyan, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık, 1988.
- Kulamiryants S., “Garabed Vartabed Şahnazaryants”, **Araks**, S.3, St. Petersburg, 1889, s.58-75.
- Malhasyan, Silvart, “Odyan, Krikor”, **Osmanlılar Ansiklopedisi, Yaşamları ve Yapıtlarıyla**, C.II, Der. Ekrem İşın, İsmail Kara, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.375-379.
- Manav, Nursel, **Zenginlikten İflasa Mustafa Reşid Paşa'nın Sarrafı Cezayirlioğlu Mıgırđıç**, Libra Kitap, İstanbul, 2019.
- Nalbandian, Louise, **The Armenian Revolutionary Movement, The Development of Armenian Political Parties through the Nineteenth Century**, University of California Press, 1963.
- Ormanyan, Mağakya, **Azkabadum** [Milletnâme], C.III, Surp Hagopyants Matbaası, Yerusalem, 1927.
- Ormanyan, Mağakya, **Kho yev Khosk** [Tefekkür ve Söz], Hagopyan Matbaası, Yerusalem, 1929.
- Palakaşyan, Hovnan, “Hişadagneres Badarig Mı” [Anılarımdan Küçük Bir Parça], **Jamanak**, 15 Eylül 1926, s.3.
- Sarraf, Talin, “Bir Zamanlar Okuldu: Haliç Köprüsüne Kurban Gitti”, **Agos**, İstanbul, 10 Ocak 1997, s.3.
- Strong, William E., **The Story of the American Board: An Account of the First Hundred Years of the American Board of Commissioners for Foreign Missions**, Boston, Pilgrim Press, 1910.
- Todün, “Krikor Baronderi Hişadagaranı, Balati S. Hireşdagabed Yegeğetsiin Artiv” [Krikor Baronder'in Anıları, Balat'taki Surp Hireşdagabed Kilisesi Vesilesiyle], **Panaser**, C.II, S.3-4, 1901, Paris, s. 148-152.
- Tuğlacı, Pars, **Tarih Boyunca Batı Ermenileri**, C.II, Pars Yayın ve Ticaret, İstanbul, 2004.
- Varjabedyan, Hagop, **Hişadagaran Harüramya Hopelyani Khaskügi S. Istepanos Yegeğetsvo, 1831-1931** [Hasköy Surp Istepanos Kilisesi Yüzüncü Yıl Anı Kitabı], H. M. Setyan Matbaası, İstanbul, 1931.
- Zartaryan, Vahan, **Hişadagaran, Hay Yerevelineru Gensakrutyunnerı, Lusanıgarnerı, Tzerakirnerı, Krutyunnerı Yevayln 1512-1912** [Haturat, Ünlü Ermenilerin Biyografileri, Fotoğrafları, El Yazmaları, Yazıları vs.], C.II, Nişan-Babigyan Matbaası, İstanbul, 1910.



Batı Resminde Kâhin Kadının Temsili Olarak Sibyl Betimleri

The Depictions of Sibyl as Representative of Oracle Woman in Western Painting

Hilal Susamcı¹ 



ÖZ

Batı resminde önemli bir tema olan Sibyller'in farklı alanlarda gerçekleştirilmiş pek çok betimiyle karşılaşılmaktadır. Sibyl, Antik Dönem'de belli bir tapınağa bağlı olmayıp doğrudan tanrı esini altında kehanet verdiği düşünülen kadın kâhinler için kullanılan genel bir addir. Başlarda tek bir Sibyl'in varlığından bahsedilirken zamanla bu sayı artar ve farklı yerlerde farklı zamanlarda yaşamış, buldukları kentin adıyla anılan çeşitli Sibyller ortaya çıkar. Batı resminde kayda değer bir alan işgal eden Sibyl betimleri, pagan dönemin kâhin kadın figürleri olarak mitolojik hikâyelerle ilgili sahnelerin yanı sıra Hristiyan sanatı içinde çeşitli dinsel konulu sahnelerde de kendilerine büyük yer bulur. Zira onların da, tıpkı peygamberler gibi İsa ile ilgili çeşitli kehanetlerde buldukları düşünülmüştür. Dolayısıyla pagan figürler olmalarına rağmen Hristiyanlığın başlangıcında adeta peygamber gibi saygı görmüşler ve Hristiyan sanatında tek başlarına ya da peygamberlerle birlikte olmak üzere sıkça kullanılmışlardır. Nihayetinde Hristiyanlar tarafından da büyük önem atfedilen bu kadınlar duvarlardan altarlara, kitaplardan tuvalere kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkmaktadırlar. İlk olarak Sibyller'in kimliği ve Sibyl Kitapları olarak adlandırılan kehanet koleksiyonu hakkında bilgi veren bu çalışma, sonrasında mitolojik ve dini sahneler üzerinden farklı dönemlerde ve alanlarda gerçekleştirilmiş Sibyl betimlerini incelemekte ve ikonografik olarak değerlendirmeye çalışmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sibyl, Sibyl kitapları, Kehanet, Antik Çağ, Batı resmi, İkonografi

ABSTRACT

The theme of the Sibyls, which has an important place in Western painting, is encountered in their many depictions in various fields. Sibyl is a general name used for female oracles who were thought to have prophesied directly by the inspiration of God. At first, only one Sibyl was mentioned, but they increased in the course of time. The depictions of a Sibyl occupying a significant part in Western paintings, and play an important role in various religious themes in Christian art, as well as in scenes related to mythological stories, including the figures of the female oracle in the pagan era. Because they were thought to have made various prophecies about Jesus, they were respected as prophets at the beginning of Christianity, and they were used frequently in Christian art, either alone or together with prophets. Consequently, we see these oracle

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hilal Susamcı (Doktora Öğrencisi),
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: hilalsusamci@hotmail.com
ORCID: H.S. 0000-0002-8550-6865

Başvuru/Submitted: 31.12.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
15.04.2020

Kabul/Accepted: 18.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Susamcı, Hilal, "Batı Resminde Kâhin Kadının Temsili Olarak Sibyl Betimleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 171-199.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.009>



women, who are also given great importance by Christians, in a wide range from walls to altars, and from books to canvas. This study, which first gives information about the identity of the Sibyls and the collection of the so-called Sibylline Books, then tries to examine and interpret iconographically the depictions of the Sibyls in different periods and fields, as considering mythological and religious scenes.

Keywords: Sibyl, Sibylline books, Divination, Ancient Age, Western painting, Iconography

Antik Dönem’de Sibyller

Antik Dönem’de pek çok yerde, belli bir kehanet merkezine bağlı olmayıp doğrudan tanrı esini altında kehanet verdiği düşünülen Sibyl (*Sibylla*) adında kâhin kadınların varlığı söz konusudur. Kelimenin etimolojisi konusunda net bilgiler olmamakla birlikte en yaygın kanı, Aiol lehçesinde tanrı anlamına gelen *Σίος* (Sios) ile tavsiye, danışma, konsey gibi anlamlara gelen *βουλή* (Boule) sözcüklerinin birleşiminden doğduğu (*Σίβωλλα*) ve dolayısıyla ‘tanrı sözcüsü’ anlamına gelen birleşik bir kelime olduğu yönündedir.¹ Bir Sibyl’den ilk olarak M.Ö. 5. yüzyılda Herakleitos’un bahsettiği görülür.² Tıpkı Herakleitos gibi Platon, Aristophanes ve diğer erken dönem yazarlar da tek bir Sibyl’in varlığından söz etmişlerdir.³ Ancak bu sayı zamanla artış gösterir. Öyle ki, Plinius’un üç,⁴ Pausanias’ın dört, Varro’nun ise on olarak verdiği sayı,⁵ Ortaçağ’a gelindiğinde iki Sibyl’in daha eklenmesiyle on iki olur⁶ ve Delphi, Persia, Libya, Samos, Erythrae, Cuma (Cuma/Cyme)⁷, Cumae (kimi zaman Cimmeria ya da Cumana olarak da geçer),⁸ Hellespontus, Phrygia, Tibur, Agrippina (Aegyptus)⁹ ve Europa olmak üzere buldukları kentin adıyla anılan çeşitli Sibyller ortaya çıkar. Sayı arttıkça doğal olarak kronolojik sıralama da karışır ve ilk Sibyl ile son Sibyl sürekli olarak değişiklik gösterir. Bu sıra kimi zaman Persia ile başlayıp Tibur ile biterken;¹⁰ kimi zaman Libya,¹¹ Delphi¹² ya da Erythrae’dan¹³ ilk Sibyl olarak bahsedilmektedir.

Pausanias’a göre ilk Sibyl, Zeus ve Poseidon’un kızı Lamia’dan olan Libya Sibyli’dir. İda Dağı’nda yaşayan bir nymphe ile ölümlü bir babadan olan Herophile ise ondan sonra gelir ve Artemis adıyla da anıldığı, kendisini zaman zaman Apollon’un karısı, kızı ya da kız kardeşi olarak gösterdiği anlatılır. Marpeesus’da doğan bu Sibyl, hayatının büyük bir kısmını Samos’da

-
- 1 John H. Manas, **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion**, Phagorean Society, New York, 1947, s. 17-18; Milton S. Terry, **The Sibylline Oracles: Translated From The Greek Into English Blank Verse**, Eaton and Mains Press, New York, 1899, s. 269.
 - 2 Herakleitos, **Fragmanlar**, 92.
 - 3 Robert H. Hobart Cust, **The Pavement Masters of Siena**, George Bell And Sons, London, 1901, s. 32.
 - 4 Manas, **a.g.e.**, s. 18; Plinius, **Naturalis Historia**, 34. 11.
 - 5 John La Farge, **The Gospel Story In Art**, The Macmillan Company, New York, 1913, s. 21; Pausanias, 10.12.
 - 6 Tombolini Luigi, **The Sixtine Chapel: Critic And Art**, Cooperativa Tipografica Manuzio, Rome, 1908, s. 60-61.
 - 7 Söz konusu kent Küçük Asya’daki Cyme/Cuma kentidir. İtalya’daki Cumae kenti için de aynı adların kullanılması Cumae Sibyli ile Cuma Sibyli’nin zaman zaman karıştırılmasına neden olmuştur ancak ikisinin farklı Sibyller olduğunu unutmamak gerekir.
 - 8 Mariana Monteiro, “**As David And The Sibyls Say**”: **A Sketch of The Sibyls And The Sibylline Oracles**, Sands and Co., London, 1905, s. 13; F.C. Husenbeth, **Emblems of Saints: By Which They Are Distinguished in Works of Art**, A. H. Goose and Company, Norwich, 1882, s. 409; Cust, **a.g.e.**, s. 37. Cimmeria ile bazen ayrı bir Sibyl olarak da karşılaşılmaktadır: Husenbeth, **a.g.e.**, s. 408.
 - 9 Monteiro, **a.g.e.**, s. 21.
 - 10 Luigi, **a.g.e.**, s. 60.
 - 11 Cust, **a.g.e.**, s. 32.
 - 12 La Farge, **a.g.e.**, s. 34.
 - 13 William Reginald Halliday, **Lectures On The History of Roman Religion: From Numa to Augustus**, Hodder And Stoughton, London, 1922, s. 121.

geçirse de sık sık Clarus, Delos, Delphi gibi farklı yerlere seyahat etmekte ve bu geziler sırasında yanında götürdüğü taşın üzerine oturarak kehanette bulunmaktadır. Diğer taraftan Pausanias, Erythraelılar'ın da Herophile adındaki bu kâhin kadını sahiplendiklerinden ve onun yine bir nymphe ile Theodoros adında bir çobanın kızı olduğunu söylediklerinden bahseder.¹⁴ Ayrıca kimi zaman bu Sibyl, her iki kent de Küçük Asya'da birbirine yakın mesafelerde olması dolayısıyla, Cuma Sibyli ile aynı kişi olarak verilir. Ancak Manas, iki kentte de Erythrae ve Cuma adıyla anılan iki Sibyl'in gerçekten var olduğunu söylemekte ve eğer aynı kişi olarak görülüyorlarsa bunun nedeninin, aynı Sibyl için iki farklı yerde kehanet tapınağı kurulmuş ve aynı belli zamanlarında Erythrae Sibyli olarak Erythrae'da, belli zamanlarında da Cuma Sibyli olarak Cuma (Cyme)'da bulunmuş olabileceğinden bahsetmektedir.¹⁵

En önemli Sibyller'den biri ise, Pausanias'ın da üçüncü sırada Demo (Demophile) adıyla verdiği Cumae Sibyli'dir.¹⁶ İtalya'da önemli bir Yunan koloni kenti olan Cumae'da, Romalılar tarafından kehanet merkezi gibi kabul gören bir mağarada yaşadığına inanılan bu Sibyl'den özellikle Roma kralı Tarquinius'a Sibyl Kitapları'nı satması ve kehanet koleksiyonunun Roma'ya taşınmasına vesile olması dolayısıyla sıkça söz edilmektedir.¹⁷ Vergilius'un da *Aeneis* adlı eserinde, Aeneas'a yeraltına yaptığı yolculukta eşlik eden bu Sibyl'e büyük yer verdiği görülür.¹⁸ Ovidius ise, Apollon tarafından dileğinin kabul olması sebebiyle uzun yıllar yaşayan ancak tanrının laneti dolayısıyla yaşadığı yıllar boyunca gençliğini muhafaza edemeyen ve artık 'ölmek istiyorum'¹⁹ diyen Sibyl'in trajedisinden bahsetmiştir.²⁰

Doğrudan tanrı esini altında kehanette bulunan kadın figürünün İonia kökenli olduğu, Sibyl adındaki bu kâhin kadınların Yunanistan'a M.Ö. 8. yüzyılda Anadolu'dan geldiği düşünülmektedir.²¹ Zira Yunanistan'da henüz kendinden geçerek kehanette bulunma yöntemi yok iken,²² tanrının esinlediği kadın örneklerine Anadolu'da rastlanmaktadır. Bir kehanet merkezine bağlı olmadan serbestçe kehanet hizmeti veren kişiler Yunanistan'da Bakis ya da Mousaios gibi erkek kâhinlerken, Anadolu'da tanrı esini altında kehanet verenlerin daha çok, Sibyl olarak adlandırılan bu kadın kâhinler olduğu görülür.²³

14 Manas, **a.g.e.**, s. 25-26; Pausanias, 10. 12; Plutarkhos, **De Pythiae Oraculis**, 9.

15 Manas, **a.g.e.**, 49-50.

16 Pausanias, 10. 12. 8.

17 Penny C. Morrill, **The Casa Del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mexican Mural Cycle**, University Of Texas Press, Austin, 2014, s. 103-104. Söz konusu mağara için ayrıca bkz: Rieuwerd Buitenwerf, **Book Three of the Sibylline Oracles and Its Social Setting: With An Introduction, Translation And Commentary**, Brill, Leiden-Boston, 2003, s. 114-118.

18 Vergilius, **Aeneis**, 3. 441-462, 5. 719-745, 6.

19 Petronius, **Satyricon**, 48.

20 Ovidius, **Metamorphoses**, 14. 129.

21 Martin P. Nilsson, **Greek Folk Religion**, Harper Torchbooks, New York, 1961, s. 129; Halliday, **a.g.e.**, s. 120.

22 Delphi'de oldukça erkene tarihlenen kura kehanetinin buradaki asıl kehanet yöntemi olduğu, tanrıdan esinlenerek yapılan kehanetin ise ikinci sırada geldiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu uygulamanın Yunan kökenli olmadığına inanılır. Bkz: Frank Egleston Robbins, "The Lot Oracle at Delphi", **Classical Philology**, Vol. 11, No.3, The University of Chicago Press, 1916, s. 278-292.

23 Halliday, **a.g.e.**, s. 121.

Sibyl Kitapları

Yunanlar'ın yazılı olarak bir araya getirdiği kehanetler, takriben M.Ö. 750'lerde başlayan Yunan yazım sanatının en erken örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bunlardan en önemlisi hiç şüphesiz, Yunanca heksametron vezniyle yazılmış Sibyl kehanetlerini içeren koleksiyondur.²⁴ Sibyl Kitapları olarak anılan bu koleksiyon Yunanlar aracılığıyla Roma'ya girmiş ve Roma'nın dini ve siyasi yaşamında büyük rol oynamıştır.

Kitaplar Roma'ya, *Magna Graecia* olarak adlandırılan Güney İtalya'nın en eski ve önemli Yunan koloni kenti Cumae'dan gelir. İda yakınlarındaki Gergithus (Gergis)'tan Erythrae'ya, oradan da Cumae'a geçen kitaplar,²⁵ efsaneye göre yaşlı bir kadın tarafından, ki bunun bizzat Cumae Sibyli olduğu düşünülür,²⁶ getirilip dönemin kralı Tarquinius Superbus'a satılmak istenir. Anlatıya göre, Tarquinius kadının elinde bulunan dokuz kitap için istediği ücreti kabul etmeyince kadın kitapların üçünü yakmış ve geriye kalan altı kitap için aynı ücreti talep etmiştir. Fakat tekrar reddedilince üçünü daha yakmış ve kalan üç kitabı yine aynı ücret karşılığında satmak istemiştir. Bu ilginç pazarlıktan etkilenen Tarquinius kadını artık geri çevirmemiş ve son üç kitabı satın almıştır. Kitaplar Capitolium Tepesi'ndeki Jüpiter (Zeus) Tapınağı'na yerleştirilir ve iki kişiden oluşan bir rahiplik kurulunun (*Duoviri Sacris Faciundis*) koruması altına verilir. Bu kurulun sayısı M.Ö. 367'de ona (*Decemviri Sacris Faciundis*) daha sonra ise, muhtemelen Sulla zamanında, on beşe çıkarılır (*Quindecemviri Sacris Faciundis*). Rahipler tarafından sıkı bir şekilde korunan kitapların asıl kontrolü ise senatoya aittir ve ancak onlar gerekli görüp emir verdiğinde kitaplara danışılabilir. Buna göre rahipler kitaplara başvurduktan sonra Senato'ya rapor eder, Senato da sonucu değerlendirerek ne yapılması gerektiğine karar verir. Talep edilen ritüeller ya da Roma'ya taşınacak yabancı kültürler gibi bütün işler ise Sibyl rahiplerinin sorumluluğu altındadır.²⁷ Daha çok büyük felaketlerde ya da anlaşılması güç işaretler görüldüğünde başvurulmuş bu kitapların sunduğu çözümler bazı tanrıların, ki genelde bunlar Yunan tanrıları olur, onurlandırılması, ritüellerin yerine getirilmesi ya da bazı yabancı kültürlerin Roma'ya taşınması gibi tavsiyelerdir.²⁸ Dolayısıyla bu kitaplar pek çok yabancı tanrının ve kültürün Roma'ya girmesine vesile olmuş, böylece Roma kendi yerli tanrılarına (*indigetes*) farklı nedenlerle kabul ettiği yabancı tanrıları (*novensides*) eklemiş, bu da zaman içinde kendine ait bir Pantheon oluşturmaya neden olmuştur.²⁹ Asya kökenli Büyük Ana Kybele (*Magna Mater*), II. Pön Savaşı sırasında alınan ağır mağlubiyetler sonrası Sibyl Kitapları'nın buyruğuyla Roma'ya giren son tanrıdır. Daha sonra ise artık kitaplara başta politik amaçlar için olmak üzere nadiren başvurulduğu görülmektedir.³⁰

24 Walter Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, s. 117; Halliday, a.g.e., s. 122.

25 Grant Showerman, *The Great Mother of The Gods*, University of Wisconsin, Madison, 1901, s. 222.

26 Halliday, a.g.e., s. 120.

27 Jesse Benedict Carter, *The Religion of Numa: And Other Essays On The Religion of Ancient Rome*, The Macmillan Company, London, 1906, s. 65-68; Dionysios Halikarnasseus, *Antiquitates Romanae*, 4. 62.

28 Showerman, a.g.e., s. 223.

29 Carter, a.g.e., s. 62-63.

30 Carter, a.g.e., s. 94-102.

Roma'nın dini ve siyasi hayatı için büyük öneme sahip olan bu koleksiyon M.Ö. 83'de tapınakla birlikte yanar ve bunun üzerine başta Erythrae olmak üzere Sibyl bulunan çeşitli yerlere heyetler gönderilerek yeni bir koleksiyon oluşturulur.³¹ Augustus döneminde revize edilerek sakıncalı görülen yerleri ayıklanan ve Capitolium'daki Jüpiter Tapınağı'ndan Palatium Tepesi'ne inşa edilen ünlü Apollon Tapınağı'na taşınan kitaplar, M.S. 399'da³² General Flavius Stilicho (yak. 359-408) tarafından yakılmıştır.³³

Batı Resminde Sibyl Betimleri

Mitolojik karakterler olarak çokça resmedilen Sibyller, dini karakterleri dolayısıyla da sıkça betimlenmişlerdir. Nitekim dini ve sivil yapılarda, altarlar, kitaplar ya da tuvalerde karşılaşılan betimlerin fazlalığı, onların Batı resminde önemli bir tema olduğunun göstergesidir. Pagan dönemde kâhin kadınlar olarak var olan ünleri Hristiyanlığın başlangıcında da devam etmiş, adeta peygamber gibi saygı gören bu kadınlara büyük önem atfedilmiştir. Bunun nedeni, onların da tıpkı peygamberler gibi bir kurtarıcının geleceğinden söz etmesi, hatta bu kurtarıcının mucizeleri, çarpmıha gerilişi, ölümü, yeniden dirilişi gibi çeşitli konularda da öngörülerde bulduklarının düşünülmesidir. Kehanetleri Kilise tarafından kabul görmüş, 2. yüzyılın Hristiyan teologları tarafından kendi görüşlerini desteklemek adına delil olarak kullanılmıştır. İskenderiyeli Clemens (Titus Flavius Clemens) (150-215) Cumae Sibyli'nden gerçek bir peygamber olarak bahsederken, St. Augustinus (354-430) onu Tanrı'nın Şehri (*De Civitate Dei*)'ne ait olanlar arasında gösterir.³⁴ Bunlar dışında diğer pek çok kilise babasının da bu kadınlardan bahsettiği bilinmektedir.³⁵

Daha önce de söz edildiği üzere, Sibyl kehanetlerini içeren kitapların Jüpiter Tapınağı'nda yandıktan sonra İtalya, Yunanistan ve Asya'da Sibyl bulunan çeşitli yerlere, özellikle de Erythrae'ya gönderilen heyetler aracılığıyla yeniden toplanan ikinci koleksiyonu Stilicho tarafından M.S. 4. yüzyılın sonunda yakılmıştı.³⁶ Ancak günümüzde hala, orjinalindeki gibi Yunanca vezinli olarak yazılmış Sibyl kehanetlerini içeren bir koleksiyon bulunmaktadır. İçerisinde bir kurtarıcının geleceğine, onun mucizelerine, ölümüne, çilesine, ayrıca çeşitli dini olaylara dair kehanetler barındıran bu koleksiyonun genelde, Erken Hristiyanlık Dönemi'nde dine hizmet etmesi adına planlı olarak hazırlanan kurmaca metinlerden oluştuğu söylenir.³⁷ Diğer taraftan Varro (M.Ö. 116-27), Vergilius (M.Ö. 70-19), Cicero (M.Ö. 106-43), Ovidius (M.Ö. 43-17) gibi Sibyl kehanetlerinden bahseden antik yazarların kaleme aldığı metinlere bakıldığında

31 Elizabeth Hazelton Haight, "An 'Inspired Message' in the Augustan Poets", *The American Journal of Philology*, Vol. 39, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1918, s. 343; La Farge, a.g.e., s. 49; Monteiro, a.g.e., s. 53.

32 Monteiro, a.g.e., s. 54.

33 La Farge, a.g.e., s. 49-50; Manas, a.g.e., s. 34-35.

34 Evelyn March Phillipps, *The Frescoes In The Sixtine Chapel*, John Murray, London, 1907, s. 114-115.

35 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Monteiro, a.g.e., s. 36-53.

36 Monteiro, a.g.e., s. 53-54; Dionysios Halikarnasseus, *Antiquitates Romanae*, 4. 62.

37 Manas, a.g.e., s. 35; Monteiro, a.g.e., s. 54; Phillipps, a.g.e., s. 114; La Farge, a.g.e., s. 22; John J. Collins, *Seers, Sibyls, and Sages in Hellenistic-Roman Judaism*, Brill Academic Publisher, Boston-Leiden, 2001, s. 181.

aksi bir sonuç çıkarılmasını mümkün kılacak imalarla karşılaşmaktadır.³⁸ Vergilius'un *Eclogae* adlı eseri bu konuda verilebilecek önemli bir örnektir. Söz konusu eserin dördüncü bölümünde tüm dünyaya barış getirecek bir çocuğun doğacağından bahsedilir. Dolayısıyla birçok kişi tarafından bu çocuk İsa olarak yorumlanır. Bu isimlerden ilkinin Constantinus I (272-337) olduğu düşünülmektedir. Eusebius'un (260/65-339/40) *Konstantin'in Yaşamı* adlı çalışmasına eklenen bir bölüm olan *Azizler Meclisi*'nde Constantinus, Vergilius'un eserinden alıntılar yaparak onu yorumlamıştır. Lactantius, St. Augustinus, Papa Innocentius III de yine aynı kanıda olan diğer isimlerdendir.³⁹

Sibyller'in, Hristiyan yazarlar tarafından en erken 2. yüzyılda bahsedilse de, sanatta ortaya çıkmaları 11. yüzyılı bulur.⁴⁰ Tommaso da Celano (yak. 1190-1265) tarafından yazıldığı düşünülen, dünyanın sonu ile ilgili *Dies Irae* (Gazap Günü) adlı bir ilahinin, Sibyller'in Hristiyan sanatına girmesine önemli ölçüde katkı sağladığı düşünülmektedir. Adı belirtilmeyen bir Sibyl'in Peygamber David ile bir arada anıldığı söz konusu ilahi Kilise'nin Sibyller'e verdiği önemin kayda değer göstergelerinden biridir.⁴¹ Ortaçağ boyunca şiir ve sanatta önemli bir tema olmalarına karşın,⁴² asıl üne kavuştukları dönem ise 15. yüzyılın ikinci yarısına denk gelir. Bu popüleritenin en büyük nedeni, Dominiken Filippo Barbieri'nin (1426-1487) 1476'da Napoli'de yayınlanan ve tüm Avrupa sanatı üzerinde büyük bir etki bırakmış olan *Duodecim Sibyllarum Vaticinia*⁴³ adlı eseridir. Barbieri ayrıca bu eserde, sayıları on olarak bilinen Sibyller'e Agrippina ve Europa adıyla iki Sibyl daha eklemiş ve neredeyse tüm Sibyller'in yaş, görünüm, kostüm ve atribülerini ayrıntılı bir şekilde vermiştir.⁴⁴ Barbieri'nin on iki Sibyli'nin kaynağı bilinmez ancak ilk örnek olmadığı kesindir zira on iki Sibyl içeren betimler 15. yüzyılın başlarından itibaren görülmektedir. Bunlardan en bilineni, ünü İtalya sınırlarını aşan ve pek çok yerde etkisini gösteren, Kardinal Giordano Orsini'nin (1360/70-1438) Roma'daki sarayının giriş salonuna resmettiği, tıpkı Barbieri'nin eserinde olduğu gibi yaş, kostüm ve çeşitli atribülerle birbirinden ayrılan betimlerdir.⁴⁵ Ancak sonradan eklenen bu iki Sibyl'den Agrippina olarak adlandırılanın Libya ile, Europa'nın da Delphi ya da Cumae Sibyli ile aynı olduğu, bu iki farklı ismin eklenmesiyle sayının on ikiye tamamlanmasının amaçlandığı iddia edilir. Çünkü bu sayı İsa'nın on iki havarisi, Eski Ahit'in çeşitli kehanetlerde bulunan on iki

38 Monteiro, *a.g.e.*, s. 54 ; Philipps, *a.g.e.*, s. 113.

39 Vergilius, *Eclogae*, 4; Ella Bourne, "The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue", *The Classical Journal*, Vol. 11, No. 7, 1916, s. 390-400.

40 Cust, *a.g.e.*, s. 32.

41 Cust, *a.g.e.*, s. 32-33; Söz konusu ilahinin Papa Innocentius III tarafından yazıldığına dair bir görüş de vardır bkz: Sarah Tytler, *The Old Masters And Their Pictures: For The Use of Schools And Learners In Art*, Little, Brown and Company, Boston, 1905, s. 118.

42 Henry Osborn Taylor, *The Classical Heritage of The Middle Ages*, The Columbia University Press, New York, 1903, s. 251.

43 Roma'daki ilk baskısı, *Discordantiae Sanctorum Doctorum Hieronymi et Augustini* adıyla 1481'de yayınlanmıştır.

44 Arthur Tilley, *The Dawn of The French Renaissance*, Cambridge University Press, London, 1918, s. 546-547.

45 Jessica L. Malay, *Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls*, Routledge, New York, 2010, s. 52; Morrill, *a.g.e.*, s. 106-107.

peygamberi gibi örnekler dolayısıyla önemlidir ve dini amaçlar için kullanılan Sibyller'in de bunlarla uyumlu olması adına sayıca on ikiye çıkartılması pekâlâ anlaşılabilir bir durumdur.⁴⁶ Barbieri'nin söz konusu eseri öyle etkili olur ki, Sibyl betimleri için bir diğer önemli kaynak olan Lactantius'un (240-320) eseri *Institutiones Divinae*'ı (1465) neredeyse yerinden eder. Ancak bu durum Fransa'da tam olarak karşılığını bulmamış, dolayısıyla Barbieri'nin tamamıyla Lactantius'un önüne geçememesi ve Lactantius'un eserinin de kullanılmaya devam etmesi, Fransa Sibylleri ile İtalya Sibylleri arasında farklar ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zira Lactantius eserinde, Varro'nun bahsettiği şekliyle on Sibyl'den söz etmektedir ve Barbieri'nin Sibyller'e atfettiği kehanetler Lactantius'un kilerden tamamen farklıdır.⁴⁷

En erkene tarihlenen Sibyl betimlerinden biri Roma'da, Santa Maria in Ara Coeli Kilisesi'nde bulunan Tibur Sibylli'dir.⁴⁸ Zamanla bu betimlerin sayısı artar ve İtalya dışında da pek çok yerde yaygınlaşan bu tema resim, heykel, gravür gibi farklı alanlarda sıklıkla işlenir hale gelir. Giotto,⁴⁹ Perugino,⁵⁰ Pinturicchio,⁵¹ Raffaello⁵² gibi büyük ustalar tarafından da konu edilen bu kâhin kadınların ünü Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanına resmettiği devasa figürlerle doruk noktasına ulaşır.⁵³

Sibyl Betimlerinin Görüldüğü Alanlar

Fresk programlarında hayli önemli bir yere sahip olan Sibyller'e yapıarda özel bir yerin ayrılmadığı; duvar, kubbe, tavan, pandantif, kemer gibi pek çok bölümde betimlendikleri görülmektedir. Bu betimlerde onların yerini belirlemede önemli etkenlerden biri kendilerine atfedilen kehanetlerdir. Dolayısıyla kehanetleri göz önünde bulundurularak fresk programlarına yerleştirilmeleri onların genelde alt, üst ya da yanlarındaki sahnelerle ilişki içerisinde olmalarına sebebiyet verir. Bunun en sık görülen örneği Müjde sahnesinin üzerine İsa'nın doğumunu öngören Sibyller'in yerleştirilmesidir. Böylece iki sahne arasında ilişki kurulmuş ve Sibyl'in ya da Sibyller'in bulunduğu kehanete vurgu yapılmış olur.

Siena Katedrali Sibyller'in yer döşemesinde kullanıldığı önemli bir örnektir (F.1). 14. ve 16. yüzyıllar arasında birçok sanatçının çalıştığı bu döşeme, İbrani kahramanlar ve peygamberler ya da pagan figürler gibi farklı hikâyeleri konu alan pek çok sahneyi geniş bir kompozisyon içerisinde sunmaktadır. Çeşitli boyutta ve biçimde elli altı panelden oluşan, farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı kompozisyonda ilk sahne Hermes Trismegistus'un

46 Manas, a.g.e., s. 54-55; Luigi, a.g.e., s. 60-61.

47 Tilley, a.g.e., s. 546-547.

48 Tibur Sibylli'nin Roma İmparatoru Augustus'a Meryem ve İsa vizyonunu gösterdiği hikâyeyi konu alan söz konusu betim zarar görmüş, 16. yüzyılda yerine Augustus tarafından tapınılan Meryem ve İsa resmedilmiştir. Kirstin Noreen, "The High Altar of Santa Maria in Ara Coeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome", *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 53, 2008, s. 102.

49 Campanile di Giotto, Floransa.

50 Sala del Cambio, Perugia.

51 St. Maria del Popolo, Roma.

52 St. Maria della Pace, Roma.

53 Cust, a.g.e., s. 33; Tilley, a.g.e., s. 547.

betimlendiği bölümdür Girişte karşılaşılan bu sahneden sonra Siena ve müttefiklerinin amblemlerini içeren bölüm, sonra merkezinde İmparatorluk Kartalı bulunan, hakkında çok az bilginin olduğu büyük geometrik bir desen, daha sonra Şans Alegorisi olarak adlandırılan sahne ve en sonda da bu bölümdeki belki de en erkene tarihlendirilebilecek olan Şans Tekeri adlı sahne gelir. Bu orta bölümün iki yanına ise Delphi, Cuma, Cumae, Erythrae ve Persia olmak üzere beş tane güney; Libya, Hellespontus, Phrygia, Samos ve Tibur olmak üzere beş tane de kuzey koridoruna toplam on Sibyl yerleştirilmiştir. Alberto Aringhieri himayesinde gerçekleştirilen, Lactantius'un bahsettiği şekliyle buldukları kehanetler ve adlarının hangi kaynaklarda geçtiğine dair kısa bilgiler veren yazılarla birlikte gösterilen bu Sibyller 1482-83 yıllarına tarihlendirilir.⁵⁴ Luigi di Ruggiero ve Vito di Marco tarafından gerçekleştirilen güney koridorunun ikinci Sibyl Cuma'dır (F.2). Statik durumda verilen serideki diğer Sibyller'in aksine hareketli bir pozda gösterilen Sibyl'in sol elinde bir kitap, sağ elinde de üzerinde ET MORTIS FATVM FINIET TRIVM DIERVM SOMNO SUSCEPTO TUNC AMORTVIS REGRESSVS INLVCEM VENIET PRIMVM RESVRRECTIONIS INITIVM OSTENDENS yazan bir tablet tuttuğu görülür.

...Ve ölümün yazgısını tamamlayacak,
 Üstlendiği üç günlük bir uykuyla
 Kalkıp gelecek sonra ölümden
 Yeniden doğumun müjdesini verecek
 İlk emsalini kendi tattığı, ışıldayan nurla...

54 Cust, a.g.e., s. 3-13, 20-31. Kullanılan malzeme ve yöntem konusunda ayrıca bkz: a.g.e., s. 150-155; Lactantius, *Institutiones Divinae*, 1. 6.



F. 1: Giovanni Paciarelli, Siena Katedrali'nin Zemin Planı, 1884, Siena. (Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_paciarelli,_schema_del_pavimento_del_pavimento_del_duomo_di_siena,_1884.jpg)



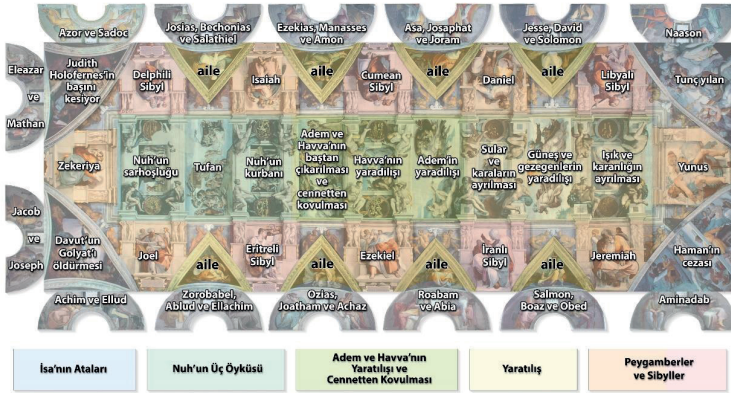
F. 2: Luigi di Ruggiero, Vito di Marco, Cuma Sıbyli, 1482-1483, Siena Katedrali. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_cumea.jpg)

Arkasında ise, Piso'nun *Annales* adlı eserde bu Sibyl'den bahsettiğini yazan tablet iki putto tarafından taşınmaktadır.⁵⁵

Yapılardaki Sibyl betimlerine verilebilecek en önemli örnek ise kuşkusuz Sistine Şapeli tavan dekorasyonuna dâhil edilen Sibyller'dir (F.3). Michelangelo'nun peygamberlerle birlikte aynı sırada resmettiği Sibyller, tavanın merkezinde bulunan Eski Ahit'in Tekvin (Yaratılış) bölümünden farklı sahnelerin betimlendiği dokuz ana paneli çevrelemektedir. Her bir peygamberin karşısına bir Sibyl gelecek şekilde düzenlenen kompozisyon, oturur pozisyonda resmedilmiş Zechariah, Joel, Isaiah, Ezekiel, Daniel, Jeremiah ve Jonah olmak üzere yedi peygamber ve Delphi, Erythrae, Cumae, Persia, Libya olmak üzere beş Sibyl'den oluşan on iki majestik figür içerir. Bu figürlerin, Jonah ve Jeremiah dışında, okudukları veya sadece tuttıkları kitap ya da rulolarla betimlendiği ve yanlarında ya da arkalarında onlara eşlik eden, esin kaynağının sembolü olarak düşünülebilecek, küçük figürlerin bulunduğu görülür. Tavanı çevreleyen

55 Cust, a.g.e., s. 36-37.

kompozisyon, tahmin edilebileceği gibi üst ve alt panellerde bulunan kompozisyonlarla ilişki içerisindedir. Michelangelo peygamber ve Sibyller'i insanlığın ilk günlerine, yani başlangıca yakın yerleştirerek üst ve alt kompozisyonlar arasında uygun bir geçiş sağlamıştır.⁵⁶ Zira aciz olan insan kendi başına günaha düşmekten kurtulamaz ve dolayısıyla bir kurtarıcıya, yol gösterici bir öndere ihtiyaç duyar. İşte bu kurtarıcıyı, İsa'yı, müjdeleyen peygamber ve Sibyller de, dünyanın yaratılışı ve insanın günahkârlığını gösteren tavanın orta bölümündeki panellere uygun bir kompozisyon olarak onları çevrelemektedir.⁵⁷ Serideki en dikkat çekici Sibyl hiç şüphesiz Cumae'dır (F.4). Genel olarak tüm Sibyller kaslı kollar ve iri gövdelerle erkeksi bir görünüme sahip olarak betimlense de bunun en net görüldüğü figür Cumae Sibyl'i'dir. Oldukça heybetli bir görüntüye sahip olan figür, kompozisyonda yaşlı olarak betimlenmiş iki Sibyl'den biridir. Diğeri ise karşı çaprazında yer alan, yaşına rağmen hayli açık ve göğüslerinin vurgulandığı bir kıyafet içerisinde verilen Cumae'in aksine tamamen kapalı bir kıyafetle gösterilmiş olan ve bu açıdan Cumae ile büyük zıtlık oluşturan Persia Sibyl'i'dir (F.5). Michelangelo'nun bu iki yaşlı kadını, orta panelde bulunan Âdem'in Yaratılışı sahnesine diyagonal olarak yerleştirmesinin, yani en genç adamla en yaşlı iki kadının birbirine yakın konumlandırılmasının tesadüf olmadığı düşünülmür.⁵⁸ Cumae betimlerinde sıklıkla görüldüğü gibi burada da, figürün okuduğu kitabın altında asılı olarak duran torbanın içindeki rulolarla, Cumae Sibyl'i'nin Tarquinius'a satmak için Roma'ya götürdüğü kehanet kitaplarına vurgu yapılmıştır.



F. 3: Michelangelo Buonarroti, *Sistine Şapeli Tavan Bölümü*, 1508-1512, Vatikan. (Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html>)

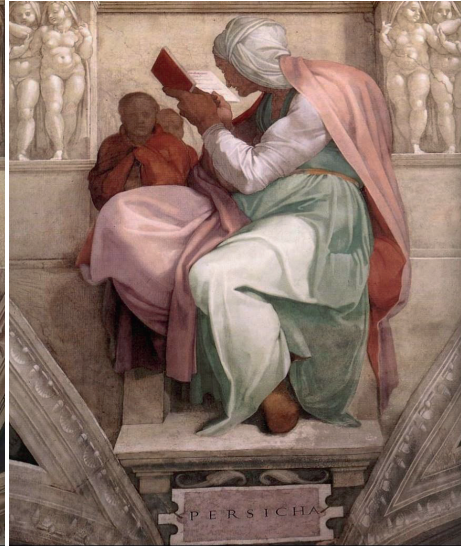
56 Paul Schubring, *The Sistine Chapel*, J. Frank and O. Dittman, Rome, 1910, s. 32.

57 La Farge, a.g.e., s. 19.

58 Schubring, a.g.e., s. 34-35.



F. 4: Michelangelo Buonarroti, Cumae Sibyli, 1510, Sistine Şapeli, Vatikan. (Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html>)



F. 5: Michelangelo Buonarroti, Persia Sibyli, 1511, Sistine Şapeli, Vatikan. (Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html>)

Sibyller dini yapılar dışında sivil yapılarda da peygamberlerle ya da tek başlarına görülmektedirler. Perugino (1446-1523) tarafından yapılmış, Perugia'da bulunan Cambio Koleji'ndeki altı peygamber ile altı Sibyl'in bulunduğu sahne (F.6) ve Andrea del Castagno'nun (1421-1457) Floransa'da bulunan Villa Carducci'ye resmettiği; içinde Dante, Petrarca, Boccaccio gibi isimlerin de bulunduğu, ünlü kadın ve erkeklerden oluşan seride yer alan Cumae Sibyli (F.7) bu konudaki örneklerdendir. Ayrıca bu betimin altına yerleştirilen CVMANA QVE PROPHETAVIT ADVENTVM (Cumae Sibyli'nin geleceğini söylediği kişi geldi) yazısı ile de Cumae Sibyli'nin, İsa hakkındaki kehanetinin gerçekleştiği vurgulanmıştır.

Altar örneklerinde ise İsa'nın doğumunu öngören Sibyller arasında yer alan Cumae, Erythrae ve Tibur Sibyli betimleri söz konusudur. Jan van Eyck (1390-1441) tarafından gerçekleştirilmiş Ghent Altar Panosu örneğinde (F.8), poliptik olarak tasarlanmış panonun dış kapaklarının merkezinde yer alan Müjde sahnelerinin üzerinde, İsa'yı haber veren iki peygamber ve iki Sibyl betiminin yer aldığı görülür. Arkalarında yazılı şeritlerle betimlenen bu peygamberlerden sağdaki Micah, soldaki ise Zechariah'dır. Bunların arasına da, yine kehanet şeritleriyle betimlenmiş Erythrae ve Cumae Sibyli (F.9) yerleştirilmiş ve böylece bir kurtarıcının geleceğine dair verdikleri kehanetlerin altı çizilmiştir.⁵⁹ Kapalı, sade bir kıyafet ve Doğu tarzında bir türbanla

59 Ed. Bernhard Ridderbos, Anne Van Buren, Henk Van Veen, **Early Netherlandish paintings: Rediscovery, Reception and Research**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, s. 43-47.

gösterilen Erythrae'dan farklı olarak açık, süslü bir Batılı kıyafet ve başlıkla gösterilen Cumae Sibyli'nin, Müjde sahnesini izlerken aynı zamanda bir elinin karnında olması Meryem'le empati kuruyor olabileceği şeklinde yorumlar yapılmasına neden olmuştur.⁶⁰



F. 6: Pietro Perugino, *Peygamberler ve Sibyller*, 1497-1500, Collegio del Cambio, Perugia.
(Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/perugino/index.html>)

60 Penny Howell Jolly, "Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61. Bd., H. 3, 1998, s. 376.



F. 7: Andrea del Castagno, *Ünlü Kişiler: Cumaie Sibyli*, yak. 1450. (Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/a/andrea/castagno/index.html>)



F. 8: Jan van Eyck, *Ghent Altar Panosu*, (kanatlar kapalı), 1432, St. Bavo Katedrali, Ghent. (Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?html/e/eyck_van/jan/09ghent/index.html)



F. 9: Jan van Eyck, *Erythrae ve Cumae Sibyli*, 1432, Ghent Altar Panosu, St. Bavo Katedrali, Ghent. (Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?html/e/eyck_van/jan/09ghent/index.html)

Diğer örnek, Rogier van der Weyden (1400-1464) tarafından triptik olarak tasarlanmış, Tibur Sibyli'nin Roma İmparatoru Augustus'a Meryem ve İsa vizyonunu gösterdiği sahneyi içeren Bladelin Altar Panosu'dur (F.10). Anlatıya göre, insanların kendisine bir tanrı gibi tapınmak istemesi üzerine Augustus, kendisinden daha büyük, daha yüce biri var mı ya da gelecek mi diye bilici bir kadına (Tibur Sibyli) danışır. Kadın öğle vakti kafasını gökyüzüne kaldırdığında, güneşin etrafına çevrelenmiş altın bir halkanın içinde kucığında çocuk olan bir kadın görür ve çocuğa işaret ederek, HIC PVER MAIOR TE EST IPSVM ADORA (bu çocuk senden daha büyük olacak) der. Bunun üzerine İmparator büyük bir heyecan ve saygıyla dizleri üzerine çöker, sonrasında ise duyduğu bu saygının bir göstergesi olarak, vizyonun görüldüğü sırada bir ses tarafından 'Gökyüzü'nün Altarı' (*Haec est Ara Coeli*) olduğu söylenen Meryem için bir altar diktirir (*Ara Coeli*). Günümüzde Roma'da bulunan Santa Maria in Ara Coeli Kilisesi bu olayın anısına inşa edilmiştir.⁶¹ Söz konusu Augustus ve Sibyl betimi, merkez panelinde İsa'nın doğumu, sağ panelinde ise Münecim Krallar'ın tapımı sahnesinin gösterildiği altların sol panelini oluşturmaktadır. Her iki tarafta gökyüzünde görülen çocuk İsa'ya tapınma ve

61 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Vol. 1, Christian Classics Ethereal Library, Grand Rapids, 1900, s. 13-14; Shirley Neilsen Blum, *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, s. 19; Morrill, a.g.e., s. 105.

merkezi panele doğru diz çökmüş figürler ile ortada İsa'nın doğumunun gösterildiği altar oldukça dengeli bir kompozisyon sunar.⁶² Söz konusu anlatıyı konu alan eserlerde genel olarak görüldüğü gibi vizyona işaret eden Sibyl ve diz çökmüş İmparator'un bulunduğu eserde, van der Weyden'in diğer Flaman sanatçılardan farklı olarak sağ panele yerleştirilen Münecimler'le Doğu'yu, sol panele yerleştirilen Roma İmparatoru Augustus'la da Batı'yı kastederek, Müjde sahnelerinin evrenselliğine vurgu yaptığı söylenmektedir. Nitekim İsa sadece Yahudiler'e değil tüm insanlığa gelen bir Kurtarıcıdır.⁶³



F. 10: Rogier van der Weyden, *Bladelin Altar Panosu*, 1445-1450. (Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/07bladel/0bladel.html>)

Kitap resimlerinde de sıklıkla işlenen bir konu olan Sibyller tek başlarına betimlenmeleri yanında, tıpkı yapılar ve altarlarda olduğu gibi peygamberlerle birlikte de görülürler. *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes* adlı el yazmasında bulunan on iki Sibyl'in her biri kehanetleriyle ilişkili olarak sol elinde bir atribüt tutmakta ve kendilerinden hemen sonraki sayfada kehanetlerinin karşılığı olarak İsa'nın hayatından çeşitli sahneler gelmektedir. Bu sahnelerin hemen altında ise peygamber betimleri yer alır. Serinin ilk Sibyli Persia Sibyli'dir (F.11). Görkemli bir tahtta oturan figürün elinde bir fener, eteğinin altında kafasını çıkarmış bir yılan vardır. Fener bir Kurtarıcı'nın geleceğine, yılan da gelecek olan bu Kurtarıcı'nın Şeytan'ı alt edeceğine dair söylediklerinin bir sembolü olarak kullanılmaktadır.⁶⁴ Nitekim sonraki sayfada, gökyüzünde ortaya çıkan Meryem ve İsa vizyonunun Roma İmparatoru Augustus'a gösterildiği sahne yer alır (F.12).

62 Blum, a.g.e., s. 17.

63 A.g.e., s. 20.

64 Husenbeth, a.g.e., s. 408.



F. 11: Jean Poyer Atölyesi, *Persia Sibylli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibylls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=10)

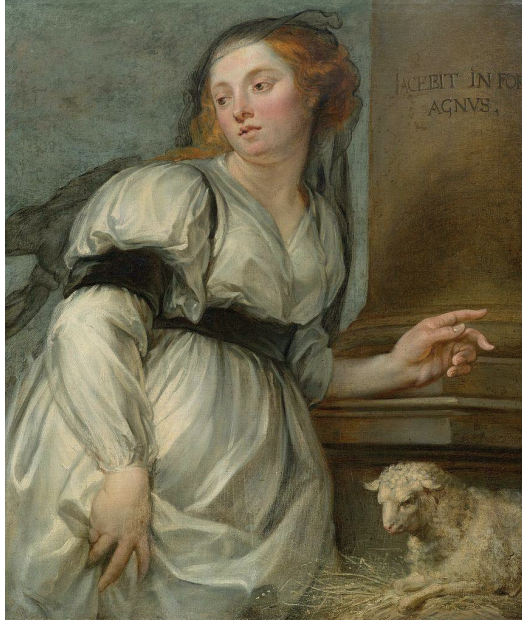


F. 12: Jean Poyer Atölyesi, *Sibyl ve İmparator Augustus*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibylls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=11)

Sibyl betimlerinin fazlasıyla görüldüğü diğer bir alan da taval resimleridir. Hem dini hem de mitolojik figürler olarak tablolarla sıkça betimlenen Sibyller'in, diğer alanlarda olduğu gibi burada da genelde kehanetlerinin yazılı olduğu tablet veya şeritlerle gösterildiği ya da buldukları kehanetin altını çizen atribüleriyle betimlendiği görülmektedir. Hepsi için en sık kullanılan atribüleri kuşkusuz ellerine, kucaklarına ya da sahnenin herhangi bir yerine açık veya kapalı olarak yerleştirilmiş kitap, üzerinde kehanet yazılı olan şerit ya da rulodur. Bunlar dışında, kehanette buldukları konularla ilgili olarak belli Sibyller için belli atribüleri kullanılmaktadır. Örneğin, yukarıda da bahsedildiği gibi, İsa'nın doğumunu öngörmesi ve onun Şeytan'ı alt edeceğini söylemesi dolayısıyla Persia Sibyli genelde elinde bir fenerle ve ayakları dibinde bir yılanla gösterilir. İsa'nın çilesi ve ölümüne dair kehanetlerde bulunan Delphi ya da Samos Sibyli ise dikenli taçla betimlenirler. Agrippina Sibyli de benzer kehanetlerden dolayı genelde elinde bir kırbaçla görülür.⁶⁵ Ancak yine de bu atribüleri Sibyl'in kimliği konusunda kesin bir yargıya varmayı mümkün kılmaz zira hepsi de benzer kehanetlerde bulunmuştur ve dolayısıyla bir atribü birden fazla Sibyl için kullanılabilir. Jan Boeckhorst'a (1604-1668) ait kompozisyonda (F.13) sahneye bir kuzunun dâhil edildiği ve bu kuzunun, üzerinde IACEBIT IN FOE[NO] AGNVS (Kuzu otların üzerine uzanacak) yazan bir sütunun hemen dibinde otların üzerinde yatmakta olduğu görülmektedir. Tanrı'nın Kuzusu (*Agnus Dei*)'nin geleceği ve tüm yeryüzüne hâkim olacağı kehanetinin verildiği sahnede Sibyl'in kimliği belli olmasa da, kullanılan bu ayrıntılar dolayısıyla onun, İsa'nın doğumunu öngören Sibyller'den biri olan Erythrae olduğu düşünülebilir nitekim söz konusu Sibyl'in bir kuzuyla betimlendiği bilinmektedir.⁶⁶ Donato Creti'ye (1671-1749) ait olan diğer örnekte de (F.14) yine, bir putto tarafından tutulan rulonun üzerindeki NASCETVR DE VIRGINE (O bir bakireden doğacak) yazısı ile Cumaie Sibyli'nin İsa'nın doğumuna dair bulunduğu kehanetlerin altı çizilmiştir.

65 Husenbeth, a.g.e., s. 408-409; Monteiro, a.g.e., s. 22.

66 Monteiro, a.g.e., s. 27.



F. 13: Johen Boeckhorst, *Bir Sibyl Betimi*, 1650-1653. (Kaynak: https://www.kollerauktionen.ch/de/323853-0002-1176-boeckhorst_-johann-_muenster-16-1176_93623.html?RecPos=3)



F. 14: Donato Creti, *Cumae Sibylli*, yak. 1730. (Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/the-cumaeen-sibyl-34617>)

Mitolojik konulu sahnelerde özellikle Cumae Sibyli'nin, Aeneas, Apollon ve Tarquinius ile ilgili anlatılarda adı geçen Sibyl olması dolayısıyla hayli betimlendiği görülmektedir. Bunlardan ilki Vergilius'un *Aeneis* adlı eserinin altıncı kitabında geçen, Aeneas'ın Sibyl önderliğinde yeraltına yaptığı yolculuğu konu alır. On iki kitaptan oluşan eserin ilk altı kitabı Troia'nın düşmesi üzerine kentten ayrılan Aeneas'ın İtalya'ya varmak için gerçekleştirdiği uzun ve zorlu yolculuk sürecinden bahsetmektedir. Bu mağlubiyet sonrası babası Anchises, oğlu Ascanius ve karısı Creusa ile birlikte kentten ayrılan Aeneas, uzun bir yolculuğun sonunda vardığı İtalya'nın Cumae kentinde ilk iş olarak Cumae Sibyli'nin Apollon Tepesi'nde bulunan mağarasına gider. Hem kuracak olduğu yeni kent için bilgi almak hem de yolculuk sırasında kaybettiği babasını tekrar görmek için ölümler dünyasına gitmek istemektedir. Sibyl Aeneas'a bu yolculuğun mümkün olabilmesi için büyük bir ormanın derinliklerinde, yaprakları ve dalları altından olan bir ağaçtan, Persephone'ye sunmak için, bir dal koparması gerektiğini söyler. Aeneas oldukça zor olan bu görevi annesi Aphrodite'nin gönderdiği iki güvercin yardımıyla başarır ve kopardığı Altın Dal'ı Sibyl'e götürür.⁶⁷ Bu dal genel olarak betimlerde Aeneas ya da Sibyl'in elinde görülmektedir. Vergilius'un tüm detaylarıyla verdiği, muhteşimliği dolayısıyla oldukça ayrıntılı sahneler ortaya çıkmasına elverişli olan bu yolculuk pek çok ressam tarafından tercih edilen bir konu olmuştur. Kaotik bir yeraltı betiminin sunulduğu Jan Brueghel'e (1568-1625) ait eser (F.15) bu konudaki önemli örneklerden biridir. Alevlerin ve dumanların yükseldiği bir cehennem atmosferine sahip, kalabalık figür gruplarının kullanıldığı resmin merkezinde Aeneas ve Sibyl; etraflarında ise Vergilius'un anlatısında da geçen çeşitli yaratıklar görülür. Bahsedildiği gibi Aeneas sol elinde Altın Dal'ı tutarken betimlenmiştir. Sağ elinde ise yine genel olarak görüldüğü üzere kılıcını tutmaktadır. Nitekim Vergilius'un eserinde, Aeneas'ın karşılaştıklarından ürküp kılıcına sarıldığı ancak Sibyl'in, onların sadece birer görüntü olduğunu söylemesi üzerine sakinleştiği yazar.⁶⁸ Dolayısıyla betimlerde bu kılıç ayrıntısı da tıpkı Altın Dal gibi sıklıkla kullanılmaktadır.

67 Vergilius, *Aeneis*, 6. 1-183. Frazer'in, din ve mitolojiyi karşılaştırmalı olarak ele aldığı *Altın Dal* adlı kitabındaki anlatıya göre, Sibyl'in Aeneas'a yeraltına inebilmek için koparması gerektiğini söylediği dal, tanrıça Diana (Artemis)'nin kutsal alanı olan bir korulukta idi (*Diana Nemorensis*) ve sıkı bir şekilde korunan bu ağaca kimse kolay kolay yaklaşmazdı. Zira bu yerde rahip olmanın koşulu, rahiplik yapan kişiyi öldürmektir. Bunu başaran kişi oranın yeni rahibi olur (*Rex Nemorensis*) ve kendinden daha güçlü biri onu öldürmeyi başarana kadar rahip olarak kalırdı. Dolayısıyla rahipler başka bir rahip aday tarafından öldürülmek için sürekli tetikte olur; kılıç ellerinde, gelecek olan saldırılara karşı hazırda beklerdi. Pek tabii bu durum ağacın bulunduğu kutsal koruya girmeyi mümkün kılmıyordu. Nitekim *Aeneis*'de de ağacın bir ormanın derinliklerinde bulunduğu ve oraya girmenin hiç de kolay olmadığı anlatılır. Orestes'le başladığı söylenen Nemi'deki bu Diana tapımının kanlı ritüeli imparatorluk çağına kadar devam etmiştir. Öyle ki, Caligula'nın, görevi uzun süren bir Nemi rahibine öfkelenerek onu öldürüp yerine geçmesi için birini kiraladığı bilinmektedir. J. G. Frazer, **The Golden Bough: A Study In Comparative Religion**, Vol. 1, Macmillan and Co., New York-London, 1894, s. 1-4; Pausanias, 2. 27. 4; Suetonius, **Caligula**, 35.

68 Vergilius, *Aeneis*, 6. 282.



F. 15: Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600. (Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_the_Elder_Aeneas_and_the_Sibyl_in_the_Underworld.jpg)

Diğer hikâye Ovidius'un *Metamorphoses* adlı eserinde de bahsedilen, Cumae Sibylî'nin Apollon'dan avucuna doldurduğu kum taneleri kadar ömür dilediği anlatıdır. Apollon Sibylî'in isteğini kabul eder ancak kendisiyle birlikte olmasını reddetmesi dolayısıyla aynı zamanda yaşadığı yıllar boyunca gençliğinin baki kalmasına müsaade etmeyerek onu cezalandırır.⁶⁹ Bu anlatı ve ayrıca Vergilius'un tasviri dolayısıyla Cumae Sibylî genelde yaşlı bir kadın olarak tasavvur edilmesine ve erken dönemlerde genelde betimlere de bu şekilde yansımaya rağmen zaman içinde idealizmin etkisiyle, bazı istisnalar hariç, genç ve güzel bir kadın olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu istisnalardan biri, kuşkusuz en önemli Cumae betimlerinden biri olan Michelangelo'nun devasa boyutlardaki ihtiyar Sibylî'dir (F.4). Michelangelo diğer sanatçıların aksine onu idealize etmemiş ve düşünüldüğü gibi yaşlı, korkunç bir kadın olarak resmetmiştir.⁷⁰ Giovanni Domenico Cerrini'ye (1609-1681) ait eserde (F.16) olduğu gibi, söz konusu anlatıyı konu alan betimlerde genelde avucundaki kumu Apollon'a göstererek isteğini dile getiren Sibylî ile karşılaşılır.

69 Ovidius, *Metamorphoses*, 14. 129.

70 Luigi, a.g.e., s. 70.



F. 16: Giovanni Domenico Cerrini, *Apollon ve Cuma Sibiyl*, 17. yüzyılın ilk yarısı. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerrini,_Giovanni_Domenico__Apollo_e_la_Sibilla_Cumana.jpg)

Üçüncü hikâye, yukarıda da bahsedildiği üzere, Cuma Sibiyl'i'nin Roma kralı Tarquinius'a Sibiyl Kitapları'nı satmasını içerir. Giovanni Boccaccio'nun tarihteki ve mitolojideki ünlü kadınların hikâyelerini anlattığı *De Mulieribus Claris* adlı eserinde bulunan illüstrasyon (F.17), Amalthea⁷¹ olarak da anılan Cuma Sibiyl'i'nin Roma Kralı Tarquinius ile yaptığı bu pazarlığı konu almaktadır. Sahnenin ortasında Tarquinius'un satın almaya yanaşmaması sebebiyle Sibiyl tarafından yakılan kitaplar görülmektedir. Hikâyeye göre, Sibiyl altı kitabı yaktıktan sonra Tarquinius'un ikna olması üzerine kalan son üç kitabı ona satmıştır. Yanmakta olan kitapların henüz üç tane olması pazarlığın yeni başladığını gösterir ki, Sibiyl'le Tarquinius'un jest ve mimikleri de hararetle bir pazarlık içinde oldukları fikrini desteklemektedir.

71 Husenbeth, a.g.e., s. 409.



F. 17: Anonim, *Amalthea (Cumae Sibyli), Tarquinius Superbus ve Sibyl Kitapları*, yak. 1474, Giovanni Boccaccio'nun *De Mulieribus Claris* adlı eseri. (Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcut_illustration_of_Amalthea_\(the_Cumaean_sibyl\),_Tarquinius_Superbus_and_the_Sibylline_books_-_Penn_Provenance_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcut_illustration_of_Amalthea_(the_Cumaean_sibyl),_Tarquinius_Superbus_and_the_Sibylline_books_-_Penn_Provenance_Project.jpg))

Tibur Sibyli de İmparator Augustus'a Meryem ve İsa vizyonunu gösteren Sibyl olarak öykülü betimler kapsamında ele alınan diğer Sibyl'dir. Yukarıda sözü edilen anlatı dolayısıyla Augustus ve Tibur Sibyli'ni konu alan eserler genelde, elini gökyüzündeki vizyona doğru işaret eden Sibyl, çoğunlukla dizleri üzerine çökmüş olarak gösterilen İmparator Augustus ve diğer tamamlayıcı kişiler ya da nesnelere birlikte söz konusu anlatının betimini içermektedir. Bu örneklerden biri erken dönem Hollanda resmi içerisinde değerlendirilen *Tibur Sibyli'nin İmparator Augustus'a Kehaneti* adlı eserdir (F.18). Tipik Augustus ve Sibyl sahnelerinden ayrıışan Santa Maria in Portico a Fontegiusta'daki, Balthazar Peruzzi'nin (1481-1536) eseri ise (F.19) içerdiği farklı bir ayrıntı dolayısıyla önemli bir örnektir. Augustus'un bu kez dizleri üzerine çökmediği ve daha da önemlisi ayağının, bir bacağını öne atmış vaziyette duran Sibyl'in ayağının üzerinde olduğu görülür. Kuzey resmine karşın İtalya'da başka örnekleri de bulunan bu kullanım, söz konusu kişinin diğerleri üzerindeki hâkimiyetini sembolize eder.⁷² Burada, dizleri üzerine çökmüş ve büyük bir teslimiyet duygusuyla ellerini kavuşturmuş olarak vizyona bakan Augustus imajının aksi olarak, ayağını Sibyl'inin üzerine yerleştirerek hala egemenliğin kendisine ait olduğunu vurgulayan bir İmparator görülmektedir. Nitekim diğer jest ve mimikler de bu duyguyu destekler durumdadır.

72 Irma B. Jaffe, Gernando Colombaro, *Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets*, Fordham University Press, New York, 2002, s. 120.



F. 18: Tibur Sibyli'nin Ustası, *Tibur Sibyli'nin İmparator Augustus'a Kehaneti*, 1480-1485.
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_tiburtinischen_Sibylle_001.jpg)



F. 19: Balthazar Peruzzi, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1505, Santa Maria in Portico a Fontegiusta.
(Kaynak: Jaffe, Colombardo, 2002, s.123)

İtalyan sanatında 14. yüzyıla kadar gittiği görülen bu kullanımın bir diğer örneği Siena’da, Santuario Casa St. Caterina’da bulunan bir duvar resmidir (F.20). Figürlerin karşılıklı olarak yerleştirildiği örnekte, tıpkı bu sahnede olduğu gibi Augustus’un ayağı Sibyl’in ayağının üzerindedir. Ancak İmparator’un bu kibirli tavrına rağmen, elinde HIC PVER MAIOR TE ET IDEO ISSVM ADORA (bu çocuk senden daha büyük olacak) yazan bir şeritle betimlenmiş Sibyl’in elinin daha yukarıda olması üstünlüğün kimde olduğunu vurgulamaktadır ki aynı durum, sağ kolunu olabildiğince kaldırmış, kararlı bir duruşla vizyona işaret eden Sibyl betiminin bulunduğu Peruzzi’nin söz konusu eseri için de geçerlidir. Augustus ve Sibyl sahnelerinde, Kuzeydeki örneklerinden farklı olarak İtalya’da kullanılan bu ikonografinin kökeni, Ravenna’daki St. Vitale Kilisesi’nde yer alan İmparator Justinianus mozaiğinden de anlaşılacağı üzere (F.21) Bizans geleneğine dayanmaktadır.⁷³ Bir hiyerarşinin söz konusu olduğu ilgili sahnede figürler, kendilerinden daha aşağı sınıfa mensup kişilerin ayaklarına basarken gösterilmişlerdir.



F. 20: Anonim, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1520, Santuario Casa Sta. Caterina. (Kaynak: Jaffe, Colombardo, 2002, s. 121)

73 Jaffe; Colombardo, a.g.e., s. 120-121.



F. 21: Anonim, *İmparator Justinianus ve Maiyeti*, yak. 1547, St. Vitale Kilisesi. (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg)

Sonuç

Çalışmada kullanılan örnekler incelendiğinde Sibyller'in tek başlarına ya da peygamberlerle birlikte olmak üzere yapılar, altınlar, kitaplar ve tuvalerde farklı şekillerde betimlendikleri görülmektedir. Yapıların birçok bölümünde kullanılabilen Sibyl betimlerinin konumları genel olarak, kendilerine atfedilen kehanetleri doğrultusunda belirlenmekte ve tüm Sibyl betimleri genelde buldukları kehanetlerle ilişkili atribütlerle verilmektedir. Söz konusu atribütler kimlikleri konusunda bize ipucu verse de kesin bir sonuca varmakta yanıltıcı olabilmektedir. Zira benzer kehanetlerde bulunmaları dolayısıyla bir atribütün birden fazla Sibyl için kullanıldığı görülür. Aynı şekilde yaşları ve giysileri konusunda da kesin cümleler kurmak mümkün olmamaktadır. Nitekim Cumae dışında Persia, Tibur, Erythrea, Hellespontus, Phrygia ve Delphi gibi diğer Sibyller'in de zaman zaman yaşlı bir kadın olarak betimlendiği görülmektedir. Giysileri de dönemlere göre kayda değer farklar göstermemekte, her Sibyl, her dönemde açık ya da kapalı giysiler içinde verilebilmektedir. Yani Hristiyan sanatında, elde ettikleri dini kimlikleri dolayısıyla buna uygun olarak illaki vücutları ve başlarını kapatan giysilerle betimlendikleri söylenemez. Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanına genç ve güzel bir kadın olarak, son derece şık ve çekici bir kıyafet içinde resmettiği Libya Sibyl'i bu konuda verilebilecek örneklerdendir. Hatta aynı serideki yaşlı ve çirkin olarak gösterilen Cumae bile kollarını ve boynunu tamamen açıkta bırakan ve daha da önemlisi göğüslerini vurgulayan bir kıyafetle verilmiştir. Betimlerde tüm Sibyller sıklıkla görülse de bazı Sibyller'in diğerlerine kıyasla daha fazla gösterilmeleri söz konusudur. Örneğin,

Vergilius'un *Eclogae* adlı eserinin dördüncü bölümünde bahsettiği kehanet dolayısıyla Cumae Sibyli'nin Hristiyanlar arasında ünü artmış ve bu da onu en çok betimlenen Sibyller'den biri yapmıştır. Aynı şekilde Tibur Sibyli de gösterdiği vizyonla Roma İmparatoru Augustus'a İsa'nın doğumunu haber vermesi dolayısıyla oldukça önemlidir ve pek çok betimiyle karşılaşılmaktadır. Tibur ayrıca Son Yargı kehaneti ile de ilişkilendirilmekte, eskatolojik kehanetleriyle ünlü Sibyller'in başında gelen Erythrae ile Son Yargı'yı öngörenler olarak da temsil edilmektedir. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde Erythrae Sibyli'ni tufan sahnesini gösteren panelin yakınına konumlandırmış olmasının da bununla bağlantılı olduğu düşünülür. Mitolojik konulu sahnelerde ise yine en çok betimlenen Sibyller'den biri olan Cumae Sibyli ile karşılaşılmakta; Aeneas, Apollon ve Tarquinius ile ilgili anlatılarda adı geçen Sibyl olması nedeniyle hayli betimlendiği görülmektedir. Sonuç olarak, Antik Dönem'de oldukça önemsenen ve kehanetlerine büyük ilgi gösterilen bu kâhin kadınlar, İsa hakkında dile getirdikleri düşünülen kehanetleri sebebiyle Hristiyanlar tarafından da aynı değeri görmüş, İsa'nın müjdecileri olarak peygamberlerin yanında yerlerini almışlardır. Dolayısıyla Batı sanatında hem mitolojik hem de dini figürler olarak sıkça karşımıza çıkmaktadırlar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/ References

- Blum, Shirley Neilsen, **Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Bourne, Ella, "The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue", **The Classical Journal**, Vol. 11, No. 7, 1916, s. 390-400.
- Buitenwerf, Rieuwerd, **Book Three of the Sibylline Oracles and Its Social Setting: With An Introduction, Translation And Commentary**, Brill, Leiden-Boston, 2003.
- Burkert, Walter, **Greek Religion: Archaic and Classical**, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- Carter, Jesse Benedict, **The Religion of Numa: And Other Essays On The Religion of Ancient Rome**, The Macmillan Company, London, 1906.
- Collins, J. Joseph, **Seers, Sibyls, and Sages in Hellenistic-Roman Judaism**, Brill Academic Publisher, Boston-Leiden, 2001.
- Cust, Robert H. Hobart, **The Pavement Masters of Siena**, George Bell And Sons, London, 1901.
- De Voragine, Jacobus, **The Golden Legend**, Vol. 1, Grand Rapids, Christian Classics Ethereal Library, 1900.
- Frazer, J. G., **The Golden Bough: A Study In Comparative Religion**, Vol. 1, Macmillan and Co., New York-London, 1894.

- Haight, Elizabeth Hazelton, "An 'Inspired Message' in the Augustan Poets", **The American Journal of Philology**, Vol. 39, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1918, s. 341-366.
- Halliday, William Reginald, **Lectures On The History of Roman Religion: From Numa to Augustus**, Hodder And Stoughton, London, 1922.
- Husenbeth, F. C., **Emblems of Saints: By Which They Are Distinguished in Works of Art**, A. H. Goose and Company, Norwich, 1882.
- Jaffe, Irma B.; Colombaro, Gernando, **Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets**, Fordham University Press, New York, 2002.
- Jolly, Penny Howell: "Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 61. Bd., H. 3, 1998, s. 369-394.
- La Farge, John, **The Gospel Story In Art**, The Macmillian Company, New York, 1913.
- Luigi, Tombolini, **The Sixtine Chapel: Critic And Art**, Cooperativa Tipografica Manuzio, Rome, 1908.
- Malay, Jessica L., **Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls**, Routledge, New York, 2010.
- Manas, John H., **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion**, Pthagorean Society, New York, 1947.
- Monteiro, Mariana, "As David And The Sibyls Say": A Sketch of The Sibyls And The Sibylline Oracles, Sands and Co., London, 1905.
- Morrill, Penny C., **The Casa Del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mexican Mural Cycle**, University Of Texas Press, Austin, 2014.
- Nilsson, Martin P., **Greek Folk Religion**, Harper Torchbooks, New York, 1961.
- Noreen, Kirstin, "The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome", **Memoirs of the American Academy in Rome**, Vol. 53, 2008, s. 99-128.
- Phillipps, Evelyn March, **The Frescoes In The Sixtine Chapel**, John Murray, London, 1907.
- Ridderbos, Bernhard; Van Buren, Anne; Van Veen, Henk (Ed.), **Early Netherlandish paintings: Rediscovery, Reception and Research**, Amsterdam, Amstardam University Press, 2005.
- Robbins, Frank Egleston, "The Lot Oracle at Delphi", **Classical Philology**, Vol. 11, No.3, The University of Chicago Press, 1916, s. 278-292.
- Schubring, Paul, **The Sistine Chapel**, J. Frank and O. Dittman, Rome, 1910.
- Showerman, Grant, **The Great Mother of The Gods**, University of Wisconsin, Madison, 1901.
- Taylor, Henry Osborn, **The Classical Heritage of The Middle Ages**, The Columbia University Press, New York, 1903.
- Terry, Milton S., **The Sibylline Oracles: Translated From The Greek Into English Blank Verse**, Eaton and Mains Press, New York, 1899.
- Tilley, Arthur, **The Dawn of The French Renaissance**, Cambridge University Press, London, 1918.
- Tytler, Sarah, **The Old Masters And Their Pictures: For The Use of Schools And Learners In Art**, Little, Brown and Company, Boston, 1905.

Antik Kaynaklar

Dionysios Halikarnasseus, **Antiquitates Romanae.**

Herakleitos, **Fragmanlar.**

Lactantius, **Institutiones Divinae.**

Ovidius, **Metamorphoses.**

Pausanias, **Hellados Periegesis.**

Petronius, **Satyricon.**

Plinius, **Naturalis Historia.**

Plutarkhos, **De Pythiae Oraculis.**

Suetonius, **Caligula.**

Vergilius, **Aeneis, Eclogae.**



Kültürel Karşılaşmalar: İtalya'daki Lecce Kentinin Barok Mimarisi Üzerindeki Olası Osmanlı Sanatı Etkileri

Cultural Encounters: The Probable Effects of Ottoman Art on the Baroque Architecture of the City of Lecce in Italy

Aslı Üntak Tarhan¹ 



öz

Güney İtalya'da Puglia Bölgesi'nde bulunan Lecce kenti, tarih boyunca, bulunduğu konum nedeniyle, birçok değişik kültürün etkisi altında kalmıştır. Bu kültürlerden biri, 1480 yılında Osmanlıların, Fatih Sultan Mehmed döneminde, Lecce'ye çok yakın bir kent olan Otranto'yu kuşatıp ele geçirmesiyle birlikte, Türk kültürü olmuştur. Bu etki, Lecce şehrinde, Santa Croce Kilisesi gibi dini yapılarda 16. ve 17. yüzyıla tarihlenen bir kısım heykel ve kabartmalarda Türk imgesinin ele alınması şeklinde kendini göstermiştir. Bu çalışmada öne sürülen nokta, kentte izlerine rastlanan bu Türk imgesinin ötesinde, Türk sanatının doğrudan Lecce'deki mimariyi etkilemiş olabileceğidir. Lecce'ye yaptığımız üç araştırma gezisinde Barok üsluplu dini ve sivil mimari örneklerinden toplanan veriler doğrultusunda gündeme getirilen bu olasılığa, çeşitli yapılardaki süsleme motifleri ve mimari formların, Türk sanatındaki bazı öğelerle karşılaştırılması yoluyla işaret edilmektedir. Söz konusu formlardan birincisi, Lecce'de Barok üsluplu birçok yapıda tespit ettiğimiz ve Türk sanatında sıkça kullanılan *palmet* motifine benzeyen bezeme öğesidir. Saptadığımız ikinci form, yine aynı dönemdeki Türk sanatında karşımıza çıkan, iki yana uzantıları olan madalyon formu *salbekli şemse* motifidir. Belirlenen üçüncü form ise, bir sivil mimari örneği olan, 17. yüzyıl yapısı Palazzo dei Celestini'de belgelediğimiz Bursa kemeri benzeri mimari öğedir. Bu benzerliklerden yola çıkarak, Osmanlı ve İtalyan kültürleri arasında bir etkileşime işaret edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Lecce kentinin Barok Mimarisi, Türk Süsleme Sanatı, Osmanlı Mimarisi, Palmet, Şemse, Bursa kemeri, Kültürel karşılaşmalar

ABSTRACT

The city of Lecce has been impacted by various cultures. One of these has been the Turkish culture, as a consequence of the Ottomans' besieging and taking hold of the city of Otranto, which was very close to Lecce, in 1480 during the reign of Fatih Sultan Mehmed. This impact manifested itself in Lecce in the handling of the Turkish image on sculptures and reliefs that date back to the 16th and 17th centuries in the Church of Santa Croce. The point put forth in this study is that Turkish art might have *directly* affected the architecture in Lecce. This possibility is pointed out through comparing the motifs of ornamentation in

¹Sorumlu yazar/Corresponding author:

Aslı Üntak Tarhan (Doktora Öğrencisi),
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat
Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat
Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: asli.untak@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4121-1528

Başvuru/Submitted: 12.08.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
13.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
18.04.2020

Kabul/Accepted: 20.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Üntak Tarhan, Aslı, "Kültürel Karşılaşmalar: İtalya'daki Lecce Kentinin Barok Mimarisi Üzerindeki Olası Osmanlı Sanatı Etkileri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 201-246.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.010>



various buildings in Lecce with elements in Turkish art. The first form is the ornamentation found in Baroque buildings in Lecce, which resembles the *palmette* motif in Turkish art. The second form is the medallion with extensions to both sides (*salbekli şemse* in Turkish), which is again encountered in Turkish art. The third form is the architectural element reminiscent of the Bursa arch, that was located in the Baroque structure Palazzo dei Celestini. These similarities suggest an encounter between Ottoman and Italian cultures.

Keywords: The Baroque Architecture of Lecce, Turkish Art of Ornamentation, Ottoman Architecture, Palmette, Medallion, Bursa arch, Cultural encounters

İtalya'nın en güneyinde, toprak kısmında, Puglia Bölgesi'nde yer alan Lecce kenti, coğrafi konumu sebebiyle, çok değişik kültürlerin etkisi altında kalmıştır (F.1). Paleolitik çağdan beri içinde yerleşim barındıran bu alanda, M.Ö. 15. yüzyıl - 12. yüzyıl arasında, Yunanistan'ın Mikene şehriden gelen bir grup, koloniler kurmuştur. Hem bu koloniler, hem de M.Ö. 8. yüzyılda, yine Yunanistan'ın Sparta ve Laconia bölgelerinden gelen ve Puglia'nın batı kısmına yerleşip *Magna Grecia* adı verilen uygarlığın kökenlerini oluşturan koloniler, Antik çağda bu coğrafyada, Yunan sanatı etkileri oluşturmuştur.¹ Lecce şehri, Ortaçağ'da ise, içinde bulunduğu Puglia Bölgesi'nde yerleşimler kuran Bizans ve Arap kültürleri ile ilişki içinde olmuştur. Özellikle, şehirdeki Barok mimaride, ışık-gölge karşıtlığını ön plana çıkaran, arabesk ve geometrik motiflerin kullanıldığı bezemeci anlayış, İslam sanatından izler taşımaktadır.² 11. yüzyılda, Normanların Güney İtalya'yı işgal etmeleri ile birlikte, Lecce'de Norman varlığı da söz konusu olmuş ve Normanlar, burada inşa ettikleri yapılarla, kente kendi mimari estetik anlayışlarını getirmişlerdir.³



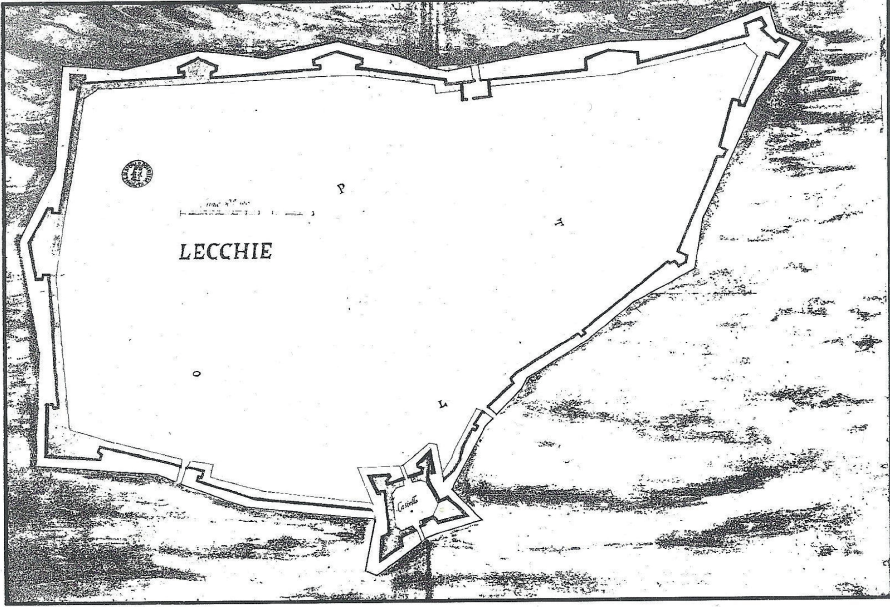
F. 1: İtalya Haritasında Lecce'nin Konumu

(<https://santificarnos.com/ciudades-de-argentina-mendoza-travel.html>, 02.03.2019)

Kenti etkileyen başka bir kaynak, Türk kültürü olmuştur. Lecce'nin de içinde bulunduğu Salento Bölgesi, Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) döneminde, Türk akınlarına maruz kalmıştır. Yine bu bölgede bulunan ve Lecce'ye coğrafi konum olarak çok yakın olan Otranto, 1480 yılında Osmanlılar tarafından ele geçirilmiştir. 16. yüzyılda Lecce kentinde birçok iz bırakan yönetici İspanya Kralı ve Kutsal Roma İmparatoru V. Carlo (1500-1558), bölgede beliren Türk tehdidine karşı önlem almak amacıyla, 1539-49 yılları arasında, Salentino'lu

- 1 Francesco Radino, "La Puglia dalla civiltà messapica all'autonomia regionale", **Puglia**, Touring Club Italiano, 1986, s. 277.
- 2 Maurizio Calvesi, Mario Manieri-Elia, **Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia**, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Roma, 1971, s. 25-27.
- 3 Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, **La città nella storia d'Italia: Lecce**, Editori Laterza, Bari, 1984, s. 24-25.

mimar Gian Giacomo dell'Acaya'ya (1500-1570), şehirde bulunan eski bir Norman kalesinin üzerine, elmas formlu burçları olan devasa bir kale yaptırmıştır. Bunun yanı sıra, yine aynı amaçla, şehri surlarla çevirmiştir (F.2).⁴



F. 2: V. Carlo döneminde Lecce kentinde yapılmış olan kale ve surlar (Congedo, 1995, s. 16)

1571 yılında Osmanlı Devleti ile Haçlı Donanması arasında gerçekleşen (ve ismi Batı kaynaklarında “Lepanto” olarak geçen) İnebahtı Deniz Savaşı da, şehrin hafızasında önemli bir yere sahip olmuştur. Haçlı Donanması'nın Osmanlı Donanması karşısında kazandığı zaferin izlerini, şehrin en büyük kilisesi olan Santa Croce Kilisesi'nin (F.3) cephe tasarımında görmek mümkündür.⁵ Yapımına 1548 yılında başlanan kilisenin, tasarımı mimar Gabriele Riccardi'ye (1524-82) ait olan giriş katı, üstlerindeki korkuluğu taşıyormuş izlenimi veren insan ve hayvan şeklindeki *atlant* adı verilen heykellerle sonlanmaktadır.⁶ Celestin Tarikatı için inşa edilmiş olan⁷ ve 1571'de İnebahtı (Lepanto) Savaşı'nda Hıristiyanların Osmanlılara karşı kazandığı zafere adanan⁸ kilisenin, Romanesk ve Gotik gibi Ortaçağ mimarisine ait bazı üslupların etkilerini (gül pencere kullanımı gibi) taşıyan⁹ giriş katını boydan boya kat

4 Desmond Seward, Susan Mountgarret, **Old Puglia: A Cultural Companion to South-Eastern Italy**, Haus Publishing, İspanya, 2016, s. 15.

5 Calvesi, Manieri-Elia, **a.g.e.**, s. 25-27.

6 Michele Paone, **Lecce: Elegia del Barocco**, Congedo Editore, Lecce, 1979, s. 148.

7 Calvesi, Manieri-Elia, **a.g.e.**, s. 16.

8 **Guida Artistica d'Italia**, Arnoldo Mondadori Editore, Cilt 3, Milano, 1978, s. 590.

9 Michele Paone, **Chiese di Lecce**, Cilt 1, Congedo Editore, Lecce, 1978.

eden frizin üzerinde diz çökmüş vaziyette bulunan bu on üç atlant, kilisenin dış cephesinin tasarımına ait olan en önemli unsurlardandır.

Söz konusu heykellerin arasında, aslan, kartal, ejderha gibi canavarlık, vahşilik ve gaddarlık sembolleri (F.4-5), Roma'nın kuruluş efsanesine göre ikizlerini emziren dişi kurt (F.6) ve Nemea aslanının derisiyle Herkül (F.7) gibi pagan dünyaya ait simgeler yer almaktadır. Bütün bu sembollerin arasında, kilisenin 1582 yılına tarihlenen bu kısmında, yakın bir zamanda (1571'de İnebahtı Savaşı'nda) Haçlı Donanması tarafından yenilgiye uğratılmış bir Türk askeri de bulunmaktadır (F.8). Buradaki simbolizm, Hıristiyanlığın, tüm vahşilik, kötülük simgelerine ve o dönem için "antik ve modern kafirler" olarak tasavvur edilmiş olan Paganlar ve Müslümanlara boyun eğdirmesidir.¹⁰ Başka bir deyişle, cephenin bu bölümündeki simgesel anlam, Hıristiyanlığın, kendi karşısında bulunan bütün "canavarlara" (Pagan veya diğer unsurları barındıran düşman dünya) diz çöktürmesidir.¹¹



F. 3: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ön cephe

10 Calvesi, Manieri-Elia, a.g.e., s. 16.

11 Fagiolo, Cazzato, a.g.e., s. 7.



F. 4: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı



F. 5: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı



F. 6: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı



F. 7: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı



F. 8: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı

Mimaride böyle bir sembolik anlamın kullanılmasına ilişkin bilgi, M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış olan mimar ve yazar Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* ("De Architectura Libri Decem") adlı eserinin birinci kitabında yer bulmaktadır.¹² Vitruvius, bu konuyla ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

[...] Karyatid adı verilen uzun giysili kadınların mermer heykellerini sütun yerine kullandığını ve pervaz (*korona*) ile damlalıkları (*mutule*) kadınların başı üzerine yerleştirdiğini düşünürsek, mimar soranlara şu açıklamayı yapacaktır: Peloponnes yarımadasında bir kent devleti olan Karya, Yunanistan'a karşı Perslerin tarafını tutmuştu; daha sonra savaşta zaferle özgürlüklerini kazanan Yunanlılar, seferberlik ilan edip Karya halkına savaş açtılar. Kenti ele geçirerek erkekleri öldürdüler ve devleti ıssızlığa terktiler; kadınları da köle olarak kaçırdılar. Ancak uzun giysilerini ve diğer evlilik simgelerini çıkarmalarına izin vermeyerek zafer alayında onları zorla teşhir ettiler. Bu kadınlar utançlarının ağırlığı altında ezilerek sonsuza dek köleliği temsil ettiler ve devletlerinin kefareti ödeditiler. Böylece dönemin mimarları, Karya halkının günah ve cezaların ardılları tarafından da bilinerek sürdürülmesi için kamu yapılarına yük taşıdıkları görülecek biçimde bu kadınların heykellerini yerleştirdiler.

12 Bu bağlantıya, Prof. Dr. Nilüfer Öndin tarafından işaret edilmiştir.

[...] Aynı şekilde, Lakedaimonyalılar Ageseipolis'in oğlu Pausanias'ın önderliğinde çok ufak bir kuvvetle uçsuz bucaksız Pers ordusunu Palataea Savaşı'nda yendikleri zaman yağma ve ganimetlerle görkemli bir zafer alayı düzenlediler; satıştan elde ettikleri paralarla da halklarının ününe ve kahramanlığına adanan bir zafer andacı olan Pers Sundurması'nı inşa ettiler. Buraya barbar giysileri ile çatıyı taşıyan ve hakettikleri bu aşağılama ile gururu çiğnenmiş tutsakların heykellerini yerleştirdiler. Böylelikle düşmanlar, Lakedaimonyalıların cesareti önünde korkudan titreyecekler, kendileri ise kahramanlıklarının görkeminden cesaret alarak özgürlüklerini savunmaya hazır olacaklardı. O zamandan sonra, bir çokları, saçaklık ve süslemelerini taşıyan Pers heykellerini kullanarak yapıtlarının çeşitliliğini arttırdılar.¹³

Vitruvius'un belirttiği gibi, üzerinde egemenlik kurulan halktan kişilerin heykellerinin, mimaride, bir saçaklığı ya da bir sundurmayı taşıyorlarmışçasına betimlenmeleri, tutsak edilmiş ya da yenilgiye uğratılmış olanlar için bir aşağılanma ve gurur kırma ifadesi şeklinde; zafer kazanan taraf için ise, kendi kahramanlıklarının bir teşhiri olarak yer almaktadır. Antik Yunan'da, M.Ö. 421-405 yılları arasında Atina Akropolis'inde inşa edilmiş olan Erechtheion Tapınağı'nda,¹⁴ üzerlerindeki kirişi taşıy vaziyette görülen ve *karyatid* adı verilen kadın heykeli biçimindeki sütunlar, bunun güzel örneklerinden biridir (F.9). Buna benzer bir sembolizmi yansıtan heykel tipleri, Vitruvius'un eserinin Avrupa'nın değişik yerlerinde basılmış olan çeşitli versiyonlarında tasvir edilmişlerdir.¹⁵ Bu versiyonlardan, İtalyan mimarlık tarihçisi Mario Manieri Elia'nın (1929-2011) Lecce Santa Croce Kilisesi'nin cephe tasarımı ile olan ilişkisi bağlamında işaret ettiği, İtalyan mimar Cesare Cesariano¹⁶ (1476/78-1543) tarafından İtalyanca'ya çevirilip 1521'de basılmış olanı, yukarıda bahsedilmiş olan, aralarında Osmanlı askerinin de bulunduğu diz çökmüş heykellerin ifade ettiği anlamı anlamak açısından önem taşımaktadır.

13 Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2013, s. 5-6.

14 David Watkin, **A History of Western Architecture**, Lauerne King, Slovenya, 1996, s. 26.

15 Watkin, **a.g.e.**, s. 6.

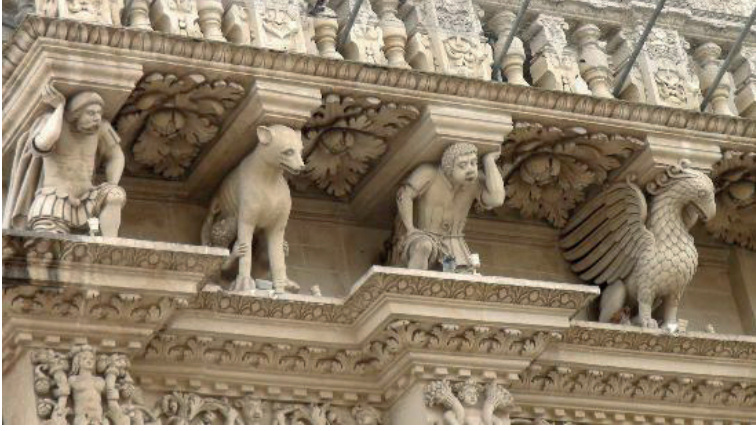
16 Cesare Cesariano (1476/78-1543), özellikle Kuzey İtalya'da çalışmış ve bu bölgenin mimarisinden etkilenmiş bir mimardır. Milano kenti, hayatının ve çalışmalarının odağı olmuştur. Milano dışında, Ferrara, Reggio Emilia ve Parma'da da faaliyet göstermiştir. Cesariano'nun, 1521 yılında Gottardo da Ponte tarafından Como'da basılmış olan Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine On Kitap" (*De Architectura Libri Decem*) çevirisi, bu metnin Latince'den İtalyanca'ya yapılmış olan ilk tam tercümesi olma özelliğini taşımaktadır (Bkz. Christof Thoenes, Bernd Evers, **Architectural Theory: From the Renaissance to the Present**, Taschen, 2011, s. 66).



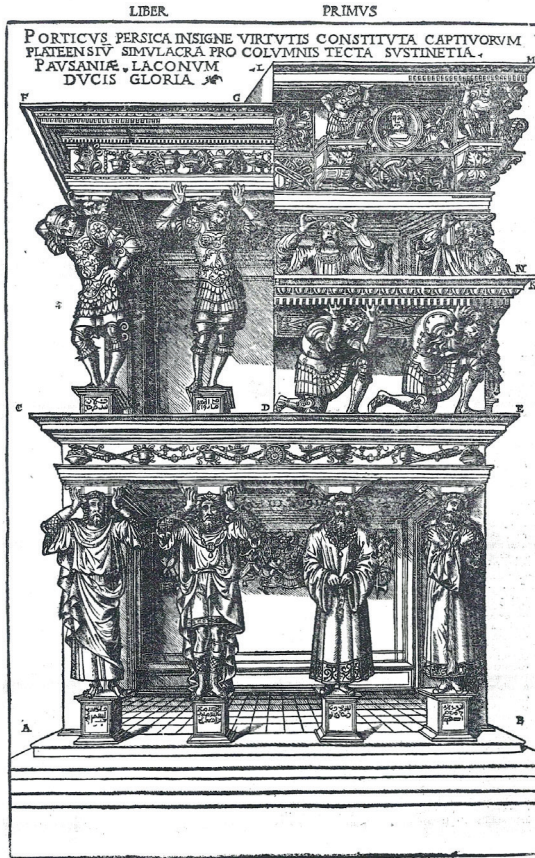
F. 9: Atina, Akropolis, Erechtheion Tapınağı
(https://tr.123rf.com/photo_29243333_erchtheion-atina-yunanistan-kad%C4%B1n-heykelleri.html, 02.05.2019)

Manieri Elia, Vitruvius'un eserinin Cesariano çevirisi baskısının, Kuzey İtalya'da Lombardiya Bölgesi'nde iyi bilindiğini belirtmekte ve Güney İtalya'ya da ulaşmış olabileceği yönünde tahmin yürütmektedir. Yazar, Santa Croce Kilisesi'ni inşa ettiren Celestin Tarikatı gibi eğitime büyük önem veren bir dini oluşumun, bu Vitruvius edisyonunu bir şekilde elde etmiş olabileceğine ve kilisenin birinci katının tasarımından sorumlu olan mimar Gabriele Riccardi'nin de buradaki çizimleri görme ihtimaline işaret etmektedir. Manieri Elia'ya göre, Cesariano'ya ait tercümenin baskısının *Porticus Persica* ("Pers Sundurması") (Liber I, VII recto: Birinci Kitap, Yedinci Ön Yüz) sayfasındaki Pers savaş tutsaklarının tasvirleriyle, Santa Croce Kilisesi'nin cephesinde, diz çökmüş bir şekilde, üstlerindeki korkuluğu taşıyormuş gibi yerleştirilmiş heykellerin betimlenme şekilleri arasındaki benzerlik aşikardır.¹⁷ Gerçekten de, kilisenin cephesindeki, aralarında Türk askerinin de bulunduğu insan formlu heykeller (F.8, 10) ve Cesariano'nun Vitruvius çevirisinin 1521 yılı baskısının söz konusu sayfasında (F.11), diz çökmüş bir şekilde üstlerindeki saçaklığı taşıyormuş gibi resmedilmiş Pers köleleri arasındaki bağ dikkat çekicidir. Heykelleri tasarlayan mimar Riccardi'nin bu sayfadaki tasvirleri görüp, Hıristiyan dünyası tarafından yenilgiye uğratıldığı düşünülen çeşitli unsurları (Pagan, Müslüman) aşağılama amacıyla, benzer bir şekilde ele almış olması muhtemeldir.

17 Mario Manieri Elia, **Barocco Leccese**, Electa, Milano, 1996, s. 76-77.



F. 10: Lecce, Santa Croce Kilisesi, ayrıntı



F. 11: Vitruvius'un eserinin Cesariano'ya ait tercümesinin baskısından bir sayfa, Birinci Kitap, Yedinci Ön Yüz, 1521 (Manieri Elia, 1996, s. 76)

Santa Croce Kilisesi'nde bulunan, bölgedeki Türk varlığına gönderme yapan başka bir uygulama, kilisenin iç mekanında, kuzey bölümünde yer alan şapeldeki San Francesco di Paola Altarı'dır (F.12). Mimar ve heykeltıraş Francesco Antonio Zimbalo'nun (1567-1631) 1614-1615 yılları arasında tamamladığı ve Sternatia¹⁸ Baronu Giovanni Cicala için gerçekleştirilmiş olan eser,¹⁹ üç bölümden oluşmaktadır. Orijinal tasarımında, içinde Aziz Francesco di Paola'nın (1416-1507) bir heykelinin bulunduğu bir niş barındıran ortadaki kısımda, günümüzde, 19. yüzyıla tarihlenen ve Alessandro Calabrese'ye atfedilen bir resim bulunmaktadır.²⁰ İki yandaki kanatlarda ise (F.13), yoğun bezemeye sahip Korint başlıklı sütunlarla birbirlerinden üçlü gruplar halinde ayrılan altışar kabartma panoda, Aziz Francesco di Paola'nın hayatından çeşitli sahneler tasvir edilmektedir.²¹

1416-1507 yılları arasında yaşamış olan Aziz Francesco di Paola, Güney İtalya'da Calabria Bölgesi'nde Paola kasabasında doğmuştur. Bir Katolik tarikatı olan Minim'in kurucusu olan aziz, kehanetlerinin gerçekleşmesiyle de tanınmıştır. Kendisi, Otranto'nun 1480'de Osmanlılar tarafından ele geçirileceğini ve daha sonra Napoli Kralı tarafından geri alınacağını önceden haber vermiştir.²² Azizin yaşamından çeşitli kesitlerin betimlendiği, *Donmuş kişinin diriltilmesi, İnzivaya çekilme, Messina Boğazı'ndan cüppe üzerinde geçiş, Bir çocuğun diriltilmesi* gibi kabartma panoların arasında iki tanesi, Otranto'daki Türk varlığını göstermesi bakımından önemlidir. Her ikisi de altların sağ kanadında (F.13) bulunan bu panolardan birincisi *Otranto'nun özgürleşmesi için* isimli kabartmadır (F.14). Burada, arka planda Osmanlı birlikleri, Otranto Kalesi'ni kuşatmış bir şekilde betimlenmişlerdir. Ön planda ise, Aziz Francesco di Paola, bu kuşatmayı müritlerine işaret ederken tasvir edilmiştir. İkinci pano ise, *Otranto'daki Türkleri kuşatan birliklere adak mumu dağıtılması* adını taşımaktadır (F.15). Bu kabartmada da aziz, müritleriyle birlikte bir kilisenin önünde, arka plandaki Otranto Kalesi'nin önündeki Türk birliklerini kuşatmaya hazırlanan askerlere adak mumu dağıtırken ele alınmıştır.²³

18 Sternatia, Güney İtalya'da Puglia Bölgesi'nde Lecce kentine yakın bir kasabadır.

19 Paone, a.g.e., 1979, s. 154.

20 Fiorella Congedo, **Guide to Lecce**, Congedo Editore, Lecce, 1995, s. 86.

21 Paone, a.g.e., 1979, s. 154.

22 Lawrence Hess, "St. Francis of Paula", **The Catholic Encyclopedia**, Cilt 6, Robert Appleton Company, New York, 1909, <http://www.newadvent.org/cathen/06231a.htm>, 14 Mart 2019.

23 Michele Paone, **Guida di Santa Croce**, Congedo Editore, İtalya, 1994, s. 44.



F. 12: Lecce, Santa Croce Kilisesi, San Francesco di Paola Altarı



F. 13: Lecce, Santa Croce Kilisesi, San Francesco di Paola Altarı, sağ kanat



F. 14: Lecce, Santa Croce Kilisesi, San Francesco di Paola Altarı, kabartma pano



F. 15: Lecce, Santa Croce Kilisesi, San Francesco di Paola Altarı, kabartma pano

Lecce Mimarisi Üzerinde Türk Sanatı Etkileri?

Yukarıda verilen örnekler, İtalya'nın bu bölgesinde varlık göstermiş olan Türklere ilişkin imgenin sanattaki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk-İtalyan etkileşiminin kanıtları sayılabilecek bu örneklerin de ötesinde, bu yazıda işaret edilen önemli bir nokta, söz konusu etkileşimin bir sonucu olarak, Türk sanatının *doğrudan* Lecce mimarisini etkilemiş olabileceği ihtimalidir. Bu olasılığı düşündüren şey, Lecce'ye yaptığımız araştırma gezilerinde, buradaki Barok üsluplu yapıların bazılarında tespit ettiğimiz ve özellikle mimar ve heykeltıraş Giuseppe Zimbalo'nun (1620-1710) kullandığı süsleme motifleridir. Türk sanatının, halı, cilt, minyatür, maden, ahşap gibi alanlarında 16. ve 17. yüzyıllarda yoğun bir şekilde görülen ve aşağıda etraflıca açıklanan palmet ve salbekli şemse formlarına benzeyen bu motiflerin, yaklaşık olarak aynı dönemde Lecce'deki Barok mimaride ortaya çıkması, iki kültür arasında bir etkileşim gerçekleşmiş olabileceğine işaret etmektedir. Bu temas, gerek savaş yoluyla (Otranto ya da İnebahtı), gerekse de ticari yollarla olmuş olabilir; zira Lecce, Osmanlı'ya ait halı, kumaş, minyatürlü yazma ve birçok küçük el sanatı örneğinin ulaştığı bir nokta olan Venedik ile çok sıkı ticari ilişkilere sahip olmuştur.²⁴ Lecce'deki Barok mimaride saptadığımız başka özel bir form ise, Osmanlı mimarisindeki Bursa kemerini anımsatan mimari öğedir.

24 Calvesi, Manieri-Elia, a.g.e., s. 25-27.

“Bir sapın iki tarafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üsluplaştırılmış bitkisel bezeme ögesi” olarak tanımlanan²⁵ ve Türk süsleme sanatında, her dönemde çokça kullanılan bir motif olan²⁶ palmete, çini, kumaş, maden gibi birçok değişik malzeme üzerinde rastlanmaktadır. Bu ögenin Türk sanatında çini üzerindeki bir uygulaması aşağıda görülebilir (F.16).



F. 16: Çini palmet örneği, Türk İslam Eserleri Müzesi (Cantay, 2008, s. 40)

Bu motife cephelerinde sıkça rastlanılan, Lecce’de 17. yüzyılda inşa edilmiş olan Barok üsluplu yapılardan önemli bir tanesi, İtalyanca’da *Duomo* ismiyle de anılan katedral binasıdır (F.17). Piskopos Luigi Pappacoda’nın (1595-1670) himayesinde, 1659-70 yılları arasında tamamlanan Lecce Katedrali, Bakire Meryem’in Göğe Yükselişi’ne adanmıştır.²⁷ Yapının inşasında mimar Giuseppe Zimbalo²⁸ görevlendirilmiştir.²⁹

25 Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 236.

26 Gönül Cantay, “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, **Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Cilt 3/5, Güz 2008, s. 33.

27 Paone, a.g.e., 1979, s. 94.

28 Mimar ve aynı zamanda heykeltıraş olan Giuseppe Zimbalo hakkında, kaynaklarda ne yazık ki katkıda bulunduğu yapıların dışında, fazla bir biyografik bilgiye ulaşılamamaktadır. İtalyan araştırmacı Michele Paone (1938-2001), Giuseppe Zimbalo’nun, yine mimar ve heykeltıraş olan ve yukarıda San Francesco di Paola Altarı’nı tasarlayan sanatçı olarak bahsedilen Francesco Antonio Zimbalo’nun torunu olduğunu, Lecce’de bulunan ve ilk çalıştığı yapılardan biri olan Santa Teresa Kilisesi’nde tasarlamış olduğu Azize Teresa’ya adanmış olan altarda *Giuseppe Ximalo csopiva* (“Heykeltıraşlığını Giuseppe Zimbalo yaptı.”) şeklinde imzasını bıraktığını, Piskopos Luigi Pappacoda’nın himayesinde faaliyet gösterdiğini ve süslemeci anlayışın hakim olduğu özel bir mimarlık dili yarattığını belirtmektedir (Bkz. Michele Paone, **Architetti in Lecce dal Rinascimento al Rococo**, Edizioni Grifo, Lecce, 2010, s. 54). Sanatçının ismi kaynaklarda, lakabı olan *lo Zingarello* (“küçük çingene”) şeklinde de geçmektedir (Bkz. Manieri Elia, a.g.e., 1996, s. 102).

29 Teodoro Pellegrino, **Piazza Duomo a Lecce**, Editoriale Adda, Bari, 1972, s. 37-38.



F. 17: Lecce Katedrali

Oldukça sade bir tasarıma sahip olan kilisenin ön cephesinde (F.18), iki yanında Aziz Pietro ve Aziz Paolo'nun heykellerinin bulunduğu giriş portalının solunda, köşeleri İtalyanca mimarlık literatüründe *punta lanceolata* ("mızrak ucu") olarak adlandırılan ve Giuseppe Zimbalo'nun sıkça kullandığı motiflerle süslenmiş olan geometrik alanlar yer almaktadır (F.19-20).³⁰



F. 18: Lecce Katedrali, ön cephe

30 Paone, a.g.e., 1979, s. 94.



F. 19: Lecce Katedrali, ön cephe



F. 20: Lecce Katedrali, ön cephe, ayrıntı

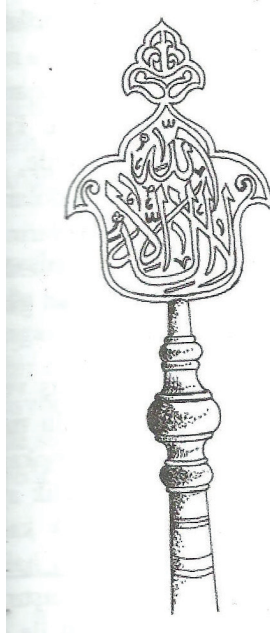
Bu mızrak ucu motifine yakından bakıldığında (F.21), Türk sanatındaki palmet ögesiyle olan benzerliği dikkati çekmektedir. Örneğin, F.16 figüründeki çini palmet tasarımı, katedraldeki motifin üst kısmıyla paralellik göstermektedir. Palmet motifi, Osmanlı maden sanatının önemli bir uygulama alanı olan ve Osmanlı askeri yaşamında kullanılan ajur desenli sancak alemlerinde de kullanılmıştır.³¹ Bu alemlerin bir örneği aşağıda verilmiştir (F.22). Görüldüğü gibi, kilisedeki motif ile yine bir benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Aynı bezeme ögesi, Türk kumaşlarında da yer almaktadır. F.23 figüründe görülen ve günümüzde Benaki Müzesi'nde bulunan 16. yüzyıla ait kumaş parçası için şu bilgiler aktarılmaktadır: “Bu çatma yastığın

31 Hasan Tuluk, **Türk Süsleme Sanatları İçinde Metal Sanatı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008, s. 118-119.

zemini lâme olup içi ve bordürleri alem şeklinde süslenmiş, bunların ortalarına da ay şekilleri yapılmıştır.”³² Bu kumaştaki palmet motifleri de, Giuseppe Zimbalo’nun kullandığı mızrak ucu motifi ile ilişkili düşünülebilir.



F. 21: Lecce Katedrali, ön cephe, ayrıntı



F. 22: Sancak alemleri, Askeri Müze (Tuluk, 2008, s. 118)

32 Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, Cilt 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951, s. 118.

Eğer burada düşünüldüğü gibi, Lecce’de İtalyanlar ve Türkler arasında bir kültürel etkileşim olduysa ve bunun sonucunda, Lecce’deki mimariye Türk sanatına özgü bazı öğeler girdiyse, bu formların Lecce mimari dağarcığına birebir alınmadığı; bazı yorumlarla değişikliğe uğradığı görülmektedir. Zimbalo’nun, söz konusu süsleme motiflerini değişik bir stilizasyonla yorumlamış olması muhtemeldir. Burada örnekleri verilmiş olan, Türklere ait bir kumaş örneği ya da bir sancak alemi gibi nesnelere, çeşitli yollarla (Otranto Kuşatması gibi) Lecce’ye ulaşmış olması kuvvetli bir ihtimaldir.



F. 23: Çatma yastık, 16. yüzyıl, Benaki Müzesi (Öz, 1951, s. 119)

Lecce Katedrali’nin yan cephesinde de tekrar eden palmet benzeri motif, yapının iç mekanında da birçok noktada karşımıza çıkmaktadır. F.24 figüründe bir örneği verilen, bir şapelin yan duvarına taş oyma olarak oluşturulmuş form, yukarıda ortaya atılmış olan, bu bölgenin, buraya ulaşan ve Türklere ait olan çeşitli nesnelere yoluyla, Türk sanatından etkilenmiş olabileceği olasılığını güçlendirmektedir. Zira, F.16, F.22 ve F.23’e tekrar bakıldığında, Türk sanatındaki palmet motifi ve kilisenin içinde kullanılmış olan bezeme ögesi (F.24) arasındaki benzerliğin ne kadar çarpıcı olduğu hemen fark edilecektir.



F. 24: Lecce Katedrali, iç mekan, ayrıntı

Benzer bir motif, katedralin kuzey duvarına bitişik bulunan ve İtalyanca *Il Campanile* olarak adlandırılan Çan Kulesi'nde de görülmektedir. Yine mimar Giuseppe Zimbalo tarafından tasarlanan ve yapımı 1661-1682 yılları arasında tamamlanan kule (F.25),³³ kesme taşlarla oluşturulmuş alanların köşelerinin palmet benzeri motiflerle süslenmesiyle (F.26), Zimbalo'nun estetik anlayışını yansıtmaktadır.



F. 25: Lecce Katedrali, Çan Kulesi

33 Congedo, a.g.e., s. 49.



F. 26: Lecce Katedrali, Çan Kulesi, ayrıntı

Bu palmet benzeri motiflere yakından bakıldığında (F.27), Zimbalo'nun bu form üzerinde, katedral cephesinde olduğundan daha farklı bir stilizasyon uyguladığı dikkati çekmektedir. Bu motifin, Türk maden sanatı örneklerinden biri olan gümüş bir kutu kenarı bezemesindeki palmet motifleriyle (F.28) olan benzerliği çarpıcıdır. Kule cephesinde, Türk süsleme sanatı repertuarına ait bir forma çok yakın bir motifin kullanılmış olması, yine, bir kültür etkileşimi ihtimalini kuvvetlendirmektedir.



F. 27: Lecce Katedrali, Çan Kulesi, ayrıntı



F. 28: Gümüş kutu kenarından bir Türk süsleme sanatı örneği (Züher, 1972, s. 112)

Lecce'deki Barok mimaride tespit ettiğimiz ve Türk süsleme sanatı ile ilişkilendirilebilecek diğer bir motif, iki yana uzantıları olan madalyon formudur. Lecce'de birden çok yapıda görülen bu formun en çarpıcı örnekleri, mimar Giuseppe Zimbalo'nun son tasarımı olan ve Dominiken Tarikatı için 1691 yılında inşa edilen³⁴ San Giovanni Battista Kilisesi'nde bulunmaktadır (F.29). Söz konusu motif bu yapının ön cephesinde, (dörtgen formlu ve duvara yapışık sütun şeklindeki mimari öge olan) plastırların,³⁵ yarım plastırların üzerine ve de nişlerin alt ve üst kısımlarına, hem tam, hem de yarım madalyon olarak yerleştirilmiştir (F.30). İslam sanatındaki iki yana uzantılara sahip olan madalyon formu “salbekli şemse” motifine benzeyen bu formun, Lecce'nin mimari süsleme dağarcığına hangi yollarla girmiş olabileceği sorusunun muhtemel cevabı, palmet motifinde olduğu gibi, Türk sanatından bazı eserler incelenerek araştırılabilir. Arapça “güneş” anlamına gelen “şems” kelimesinden türetilmiş olan “şemse”, Celal Esad Arseven (1875-1971) tarafından “Güneş şeklindeki tezyinat örgesi” olarak tanımlanmıştır.³⁶ Bu motif Türk sanatında, halı, kumaş, çini, maden, ahşap, kitap cildi gibi çok değişik uygulama alanlarında kullanılmıştır. Bu alanlardan, Türk halı sanatına bakıldığında, söz konusu madalyon formunun, 16. ve 17. yüzyılda üretilmiş olan Klasik dönem Osmanlı halılarının belirleyici unsuru olduğu görülmektedir. Şemse formu bu dönemde, Uşak halıları ve Osmanlı saray halıları olarak gruplandırılan Türk halılarının tümünde görülen ortak motiftir. Klasik dönem Osmanlı halılarının birinci grubu olan “Madalyonlu Uşak Halıları”nın genel şeması şöyledir: “Değişen sıralar üzerinde yer almış iki şekilde madalyon vardır. Orta eksende yuvarlak madalyonlar, yan eksenlerde sivri dilimli madalyonlar sıralanmıştır. [...] Her madalyon alt ve üst uçlarından çıkan kalkan veya salbek şekli ile uzatılmıştır. [...] Yuvarlak madalyonların içinde, mavi, sarı, kırmızı dolgulı dört palmet ve karşılıklı çifte rumilerden meydana gelmiş kapalı bir motif

34 Paone, a.g.e., 1979, s. 127.

35 “Pilastr” olarak da yazılan mimari öge, “Dörtgen planlı ve bir yanından duvara bitişik yarım sütun” şeklinde tanımlanmaktadır (Bkz. Sözen, Tanyeli, a.g.e., s. 244).

36 Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975, s. 1880.

yer alır. Uçları birer palmetle taçlanmıştır.”³⁷ Bu genel şema (F.31), San Giovanni Battista Kilisesi'nin cephesindeki madalyon motifli tasarımla (F.32) karşılaştırıldığında, aralarındaki şaşırtıcı benzerlik fark edilebilir.

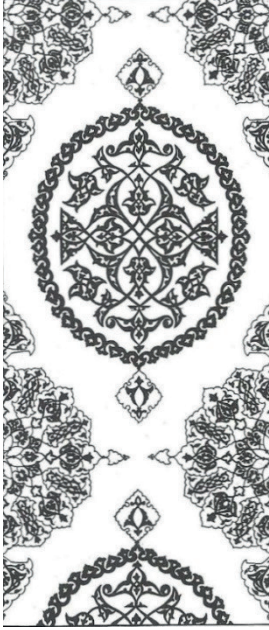


F. 29: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi

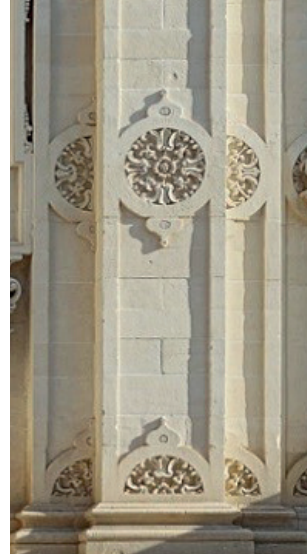


F. 30: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi

37 Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1991, s. 87-88.



F. 31: Bir Madalyonlu Uşak Halısının genel şeması Battista Kilisesi (Yetkin, 1991, s. 89)



F. 32: Lecce, San Giovanni

Her iki tasarımda da, uzantıları bulunan tam ve yarım madalyon motiflerinin aynı eksen üzerinde kullanımı söz konusudur. Kilisenin cephesindeki, Batı sanatındaki formlardan ziyade, Türk süsleme repertuarındaki motiflerle ilişkilendirilebilecek olan bu uygulamanın muhtemel bir kaynağı, yukarıdaki benzerlikten anlaşılacağı gibi, Türk halı sanatıdır. Bunun güçlü bir ihtimal olmasının sebeplerinden biri, madalyonlu Uşak halılarının, 16. yüzyılda Avrupa'ya ihraç edildiklerinin bilinmesidir. Bu halılar ayrıca, 16. ve 17. yüzyıllarda Batılı ressamların tablolarında da tasvir edilmişlerdir.³⁸ Dolayısıyla, bu motif, hem dolaşımda olan objenin (halı gibi) kendisine ulaşılmasıyla, hem de bu formun tasvirinin görülmesiyle, Lecce'deki mimari süsleme diline katılmış olabilir.

Lecce'nin Venedik'le yoğun ticari ilişkilere sahip olduğu, Venedik'ten Lecce'ye, Doğu'dan gelen ipek, halı ve bunun gibi pek çok değerli nesnenin girişi yaptığı ve mimar Giuseppe Zimbalo'nun bu nesnelere ilişkin imgelerden etkilenmiş olabileceği belirtilmektedir.³⁹ Osmanlı Devleti'nin Venedik'le 16. ve 17. yüzyıllarda sahip olduğu ticari bağın 1573-1645 yılları arasında daha da güçlenmiş olduğu, Türk tüccarların Venedik'te sabit bir ikametgâh edinme hakkına kavuştukları ve burada kumaş ve halı ticareti yaptıkları göz önünde bulundurulduğunda,⁴⁰ Türk

38 Yetkin, a.g.e., s. 90.

39 Calvesi, Manieri-Elia, a.g.e., s. 27.

40 Osmanlı Devleti ve Venedik Cumhuriyeti arasındaki ticari ilişki şu şekilde tarif edilmiştir: “Türk tüccarlar çok eskiden beri vardır Venedik'te, öyle ki sonunda Venedik'te sabit ikametgâh edinme hakkı da elde ederler. 1573

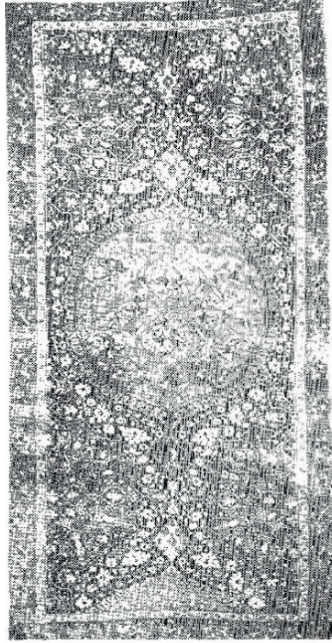
halılarının Lecce'ye ulaşmış olma olasılığının ne kadar kuvvetli olduğu anlaşılabilir. Lecce kentinin en merkezi alanı olan Sant'Oronzo meydanında, söz konusu dönemde, Venedik'li tüccarların dükkanlarının bulunduğu ve onlar için bu meydanda, San Marco Şapeli'nin inşa edildiği aktarılmaktadır.⁴¹ Türk halılarının veya başka nesnelere bu dükkanlar yoluyla Lecce'de dolaşıma girmiş olmaları kuvvetle muhtemeldir. Lecce San Giovanni Battista Kilisesi'nin cephesindeki madalyon motifi (F.33) ile Uşak halılarındaki salbekli şemse formunun benzerliği, F.34, F.35 ve F.36'daki halı örneklerinde de görülebilir.



F. 33: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi

ile 1645 yılları arasındaki barış dönemi, alışverişin düzenli hale getirilmesi açısından çok yararlı olmuştur. Osmanlı tüccarları öncelikle bir alış-veriş semti olmakla birlikte meyhane ve genelevlerin de bulunduğu San Matteo di Rialto'da 1575 yılında kurulan Fontico de' Turchi'de yerleştiler. Onlarla iş yapan simsarların bu misafirhaneye gitmeleri gerekiyordu. [...] 1621 yılında Türkler, Büyük Kanal kıyısındaki ünlü Fondaco dei Turchi'ye geçtiler; burası onların ihtiyaçlarına cevap verecek biçime yeniden düzenlenmiş bir saraydı. Hepsinin topluca kalabilecekleri bir konutun yanı sıra, bütün mallarını depolayabilecekleri dükkanlar, ibadethane ve hamam da tahsis edilmiş oluyordu. [...] 300 tüccara kadar barındırabilirdi ama Türkler muhtemelen hiç bu kadar kalabalık olmamışlardı; en faal oldukları dönemde bile 50 ila 100 kişi kadardı. İki grup olarak bir araya getirilmişlerdi, Fondaco'nun mekanı içinde birbirlerinden ayrılmışlardı; bir tarafta, şüphe yok ki Türkçe konuşan İstanbul ve Anadolu tüccarları, öteki tarafta ise Balkanlardan gelenler, Arnavutça konuşan Arnavutlar ile Slavca konuşan Boşnaklar bulunurdu. İlk gruptakiler ya deve ya da Ankara keçisi tüyünden yapılmış kumaş ve halı ticareti yaparlardı, *zambelloti* denirdi bunlara; ötekiler ise çeşit çeşit cila, yün ve meşin satarlardı." Bkz. Lucette Valensi, *Avrupa'da Müslümanlar (16.-18. Yüzyıllar)*, Çev. Alp Tümertekin, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 161-162.

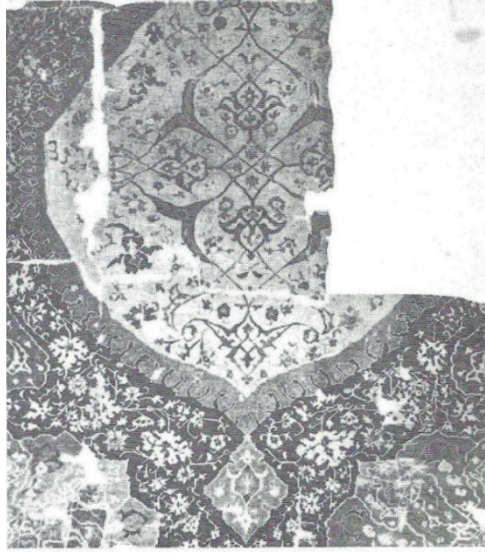
41 Calvesi, Manicri-Elia, a.g.e., s. 26.



F. 34: Madalyonlu Uşak Halısı, 16. yüzyıl, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Yetkin, 1991, s. 91)



F. 35: Madalyonlu Uşak Halısı, 16. yüzyıl sonu, Özel koleksiyon, New York (Dinçeli, 2019, s. 556)



F. 36: Madalyonlu Uşak Halısı, 16. yüzyıl sonu, Berlin, Staatliche Museen
(Yetkin, 1991, s. 91)

Bu halılarda yer alan madalyon motiflerinin içlerinin çeşitli bitkisel bezemeler ve palmetlerle dolgulandığı görülmektedir. Özellikle **F.36**'daki Uşak halısına bakıldığında, madalyon formunun merkezinde dört yöne doğru ele alınmış dört adet palmet motifi ve bunların, mimar Giuseppe Zimbalo'nun yapılarında kullandığı palmet motifleriyle olan benzerliği dikkati çekmektedir. Bu form, hem daha önce sunmuş olduğumuz motiflerle (örneğin **F.27**), hem de San Giovanni Battista Kilisesi'nin ön cephesinde, giriş kapısının üzerinde kullanılmış olan bezeme öğeleriyle (**F.37-38**) paralellik göstermektedir. Şemse motifinin, genellikle palmet formu ile birlikte kullanılması, bu iki motifin niçin Zimbalo'nun yapılarında *aynı anda* ortaya çıkmış olduğuna ışık tutabilir. Ayrıca, bu süsleme öğelerinin Lecce'de, Osmanlı sanatı ile aynı dönemlerde görülmesi, bir tesadüften fazlasına işaret etmektedir.

16. ve 17. yüzyılda üretilmiş Klasik Dönem Osmanlı halılarının içindeki bir diğer grup olan "Osmanlı Saray Halıları" da tasarımlarıyla, Lecce'deki Barok üsluplu yapılarda görülen motiflerin kaynakları arasında yer alabilir. Osmanlı saray halıları, 1514 yılında Tebriz'in ve 1517'de Kahire'nin Osmanlılar tarafından ele geçirilmesi sonucunda, Türk halı sanatında yeni bir desen ve teknik anlayışının ortaya çıkmasıyla beraber oluşan bir halı grubudur. Bu halılarda, İran halılarında ana motif olan madalyon formunun ikincil bir motif haline geldiği, zeminin süslenmesine önem verildiği ve Türk çiçeği olarak adlandırılan lale, sümbül, karanfil ve gül formlarının kullanıldığı belirtilmektedir.⁴²

42 Yetkin, a.g.e., s. 116-117.



F. 37: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi



F. 38: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi, ayrıntı

Bu halı grubunun, günümüzde New York Metropolitan Müzesi'nde bulunan bir örneğine bakıldığında (F.39), tam ortada, içinde palmet motifi yer alan bir madalyon ve köşelerde ise sivri dilimli çeyrek madalyonlar görülmektedir. Halının etrafı ise, içinde bitkisel bezemelerin bulunduğu bordürlerle çevrelenmiştir. Bu halı tasarımının, genel görünüş bakımından, dönemin cilt kapaklarının süslemesi ile paralellik gösterdiği; bunun yanı sıra, Osmanlı minyatürlerinde tasvir edilmiş olan halılarla, aynı dönemin orijinal Osmanlı saray halıları arasında yakın benzerlik bulunduğu belirtilmektedir.⁴³ San Giovanni Battista Kilisesi'nin cephesindeki şemse formu, örneği F.39'da verilmiş olan halının merkezindeki madalyon motifi ile ilişkilendirilebilir. Madalyonlu Uşak halılarında olduğu gibi, şemse motifi burada yine palmetle beraber ele alınmıştır. Lecce'deki yapılarda bu iki formun bir arada yer almaya başlaması, yine Türk

43 Yetkin, a.g.e., s. 136.

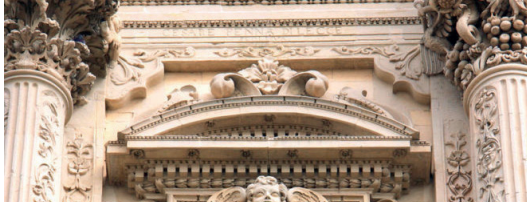
süsleme sanatı dağarcığı ile etkileşimi düşündürmektedir. Hem madalyon motiflerine, hem de palmet motiflerine (örneğin **F.39**'daki Osmanlı saray halısının madalyonunun içindeki büyük palmete ve **F.38**'de San Giovanni Battista Kilisesi'nin ya da **F.27**'de Lecce Katedrali Çan Kulesinin cephelerindeki palmetlere) bakıldığında, aradaki şaşırı benzerlik görülebilmektedir. Lecce Barok mimarisindeki bu formların kaynağının, bu dönemde üretilmiş bir Türk halısı ya da bu halı tipinin, dönemin minyatürlerinde tüm ayrıntılarıyla yer almış bir tasviri, ya da aşağıda değinileceği gibi, buna benzer tasarımlara sahip, aynı devrin cilt kapakları olması muhtemel gözükmetedir. **F.39**'daki halının hatırlattığı başka bir Zimbalo uygulaması, yukarıda görülen Santa Croce Kilisesi'nin (**F.3**) ikinci katında gül pencerenin iki yanındaki nişlerin içinde bulunduğu, sütunlarla sınırlandırılmış dikdörtgen alanların üst köşelerinde yer alan dilimli formlardır (**F.40**). Batı mimarisindeki süslemelere benzemeyen bu formlar dikkatlice incelendiğinde (**F.41**), onların Osmanlı saray halısının köşelerindeki dilimli motiflere (**F.42**) ne kadar benzediği fark edilebilir. Aradaki başka bir benzerlik ise, söz konusu nişin üzerindeki dilimli formları üç yönden çevreleyen ve taş oyu bitkisel bezemelerle süslenmiş ince bordürlerdir. Bu bordürler, görüldüğü gibi, halıdakilerle paralellik taşımaktadırlar.



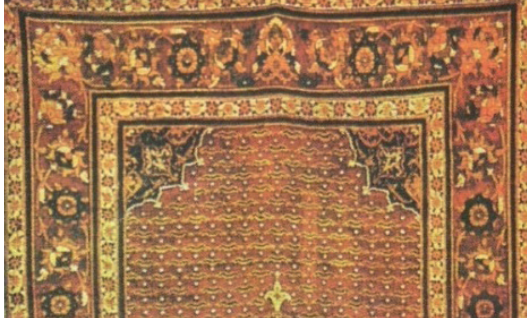
F. 39: Osmanlı saray halısı, 17. yüzyıl, New York Metropolitan Museum of Art (Yetkin, 1991, Levha 75)



F. 40: Lecce, Santa Croce Kilisesi



F. 41: Lecce, Santa Croce Kilisesi (ayrıntı)



F. 42: Osmanlı saray halısı, 17. yüzyıl, New York Metropolitan Museum of Art (Yetkin, 1991, Levha 75, ayrıntı)

Osmanlı sanatının, Lecce'deki Barok mimariyi etkilemiş olma olasılığının, tarih boyunca Türkler ve İtalyanlar arasındaki siyasi ve ticari bağlar göz önünde bulundurulduğunda, güçlü bir ihtimal olduğu sonucuna varılabilir. Zira, Türkler ve İtalyanlar arasında temel olarak ticarete

dayanan siyasi ilişkiler, Ortaçağ'a kadar geriye gitmektedir. Türk-İtalyan siyasi bağlarının kuruluşu, 1207 yılında Anadolu Selçuklu Sultanı I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in (ö. 1211) Venediklilerle imzaladığı bir ticaret antlaşmasına tarihlenmektedir. Venediklilere, Selçuklu topraklarında serbest ticaret, serbest dolaşım haklarını ve düşük gümrük vergisi kolaylığını tanıyan bu antlaşma, daha sonra Sultan I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alaeddin Keykubat dönemlerinde de yenilenmiştir. Söz konusu ilişki, Anadolu Selçuklularının 14. yüzyıl başında çöküşünden sonra da devam etmiş; Venedikliler Anadolu'daki ticaret imkanlarını kaybetmemek için, Batı Anadolu beyliklerinden Aydınoğulları, Menteşeoğulları ve Osmanoğulları ile siyasi ve diplomatik ilişkiler kurmuşlardır. Örneğin, Aydınoğullarının başkenti olan Selçuk'ta bir konsolosluk açmışlardır. Bunun ardından Cenevizlilerin de Aydınoğulları'yla temasa geçip, Selçuk'ta 1351 yılında konsolosluk kurmaları, Selçuk'u, içinde tüccar bir İtalyan kolonisinin yaşadığı önemli bir ticaret merkezi haline getirmiştir. Venedikliler benzer bir ilişkiyi Menteşeoğulları Beyliği ile de kurmuşlar, taraflar arasında 1352 yılında imzalanan antlaşma ile çeşitli ticari ve diplomatik haklar elde etmişler, beyliğin merkezi olan Balat'ta bir konsololuğa sahip olmuşlardır. İtalyan tacirler, aynı dönemde, Fethiye Körfezi'ndeki Fethiye limanından da çeşitli malları temin etmişlerdir. Türkler ve İtalyanlar arasında bu dönemde kurulan ticari ve siyasi ilişkiler sayesinde, farklı coğrafyalar arasında mal mübadelesi mümkün olmuş; Anadolu'dan alınan -aralarında Türk halılarının da olduğu- birçok nesne, Avrupa'nın değişik bölgelerine ulaştırılmıştır. 13. yüzyıl gibi erken bir dönemden itibaren, Anadolu'da üretilen bütün halı tipleri, Venedikli tüccarlar yoluyla, İtalya'ya ve öteki Avrupa ülkelerine ihraç edilmişlerdir. Bu mübadele ilişkisi, sanata da yansımış ve Türk halıları birçok İtalyan sanatçının resimlerinde yer almışlardır.⁴⁴

Osmanlılar ve İtalyanlar arasındaki siyasi ve ekonomik ilişkiler de Osmanlıların erken dönemlerine tarihlenmektedir. Henüz Orhan Gazi döneminde, 1352 senesinden önce, Cenevizlilerle, onlara Osmanlı topraklarında ikamet etme hakkı veren ve çeşitli ticari imtiyazlar sağlayan bir antlaşma yapılmıştır. Osmanlı-Venedik arasındaki ticari ilişkiler de 1381 yılı gibi erken bir tarihte başlamıştır. Osmanlılar, Venedikliler ve Cenevizlilerin yanı sıra, Pisa, Floransa ve Napoli gibi İtalya'nın diğer bölgeleriyle de ticari bağlar kurmuşlardır. Özellikle Osmanlılar ve Venedikliler arasındaki siyasi, ticari ve diplomatik ilişkiler açısından, Fatih Sultan Mehmed dönemi (1451-1481) bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde, Venediklilere İstanbul'da daimi bir elçi bulundurma hakkı ve ticari ayrıcalıklar verilmiş ve İtalyan sanatçılar, Fatih Sultan Mehmed'in himayesinde çalışmak üzere İstanbul'a davet edilmişlerdir. 14. yüzyılda bir ticaret antlaşmasıyla başlayan Türk-Venedik ilişkileri, çoğu zaman Akdeniz'deki egemenlik mücadelesi sebebiyle askeri ve siyasi olarak gergin bir hal alsa da, 18. yüzyılın ilk çeyreğine kadar kesintisiz bir şekilde devam etmiştir. Bu süreç boyunca devam eden insan ve eşya mübadelesi nedeniyle, sanat alanında da etkileşimler (örneğin Batılı ressamların bu dönemde Türk halılarını resimlerinde kullanmaları) olmuştur.⁴⁵ Türkler ve İtalyanlar arasında yüzyıllar

44 Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 17-24.

45 Sönmez, **a.g.e.**, s. 18-25.

boyunca süren bütün bu ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda, bunun sanat alanındaki bir yansımalarının Lecce'deki Barok mimaride ortaya çıkma ihtimalinin ne kadar kuvvetli olduğu anlaşılabilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu etkileşim doğrudan (Otranto Kuşatması yoluyla) ya da daha dolaylı olarak ticari yollardan, örneğin Osmanlılarla olduğu gibi aynı zamanda Lecce kentiyle de sıkı ticari ilişkilere sahip olan Venediklilerin, Osmanlı sanatının çeşitli örneklerini Lecce'ye getirmeleriyle gerçekleşmiş olabilir. San Giovanni Battista Kilisesi'nin cephesindeki şemse motiflerinin, bu etkileşim yoluyla Lecce'nin mimari diline dahil olmaları, güçlü bir olasılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şemse motifi, halıların yanı sıra, 16. ve 17. yüzyıllarda üretilmiş olan Osmanlı kumaşlarında da, özellikle kemha (bir cins ipekli kumaş) olanlarda sıkça kullanılmıştır.⁴⁶ Bu dönemde Osmanlı Devleti, Avrupa'ya halıların dışında, kumaş da ihraç etmiştir. 16. yüzyılda Bursa'da üretilen kumaşların ününün Lehistan'a, Macaristan'a, Fransa'ya ve İtalya'ya kadar yayıldığı belirtilmektedir.⁴⁷ Osmanlıların Avrupa'ya kumaş tedarik ettiği, Venedik şehri dışında, Venedik Cumhuriyeti'ne ait olan başka bir toprakta, Dalmaçya'daki Split limanında da 17. yüzyılda tespit edilmiştir. Seyyah Evliyâ Çelebi (1611-1682) Split'te "Türkiye ile Venedik toprakları arasında ticaret konusu olan ipek, atlas ve brokar kumaşlarla, bezler, yün ve meşinlerle dolu 300 dükkân ya da ambar gördüğünü yazar."⁴⁸ Dolayısıyla yine, Venedik'ten veya onunla bağlantılı Split gibi başka yerlerden, aralarında yoğun ticari bağlar olan Lecce'ye Türk kumaşlarının ulaşmış olması muhtemeldir. Aşağıda görülen (F.43) ve 16. yüzyıla tarihlenen Bursa işi kadife entarideki şemse motifi ile Lecce San Giovanni Battista Kilisesi'nin dış cephesindeki madalyon formunun (F.44) benzerliği bu olasılığı doğrular niteliktedir.



F. 43: Bursa işi kadife entari (16. yüzyıl) (Yatman, 1945, Resim No. 10)

46 Yasemin Güneş Akın, **16.-17. Yüzyıl Osmanlı Kumaş, Halı ve Kilimlerinde Şemse Motifi**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009, s. 32-33.

47 1567'de Leh Kralı'nın Bursa'dan 4000 filorilik kumaş satın aldığı Bursa mahkeme şer'iyye sicillerinde kayıtlıdır. Bkz. Nurettin Yatman, **Türk Kumaşları**, Ankara Halkevi Neşriyatı, Ankara, 1945, s. 14.

48 Valensi, a.g.e., s. 163.



F. 44: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi (ayrıntı)

Kilisede bulunan madalyon motifinin başka bir muhtemel kaynağı, dönemin Osmanlı cilt sanatıdır. Osmanlı ciltlerinin klasik üslubunun şemseli cilt tipi olduğu belirtilmektedir. Bu ciltlerde, ortada şemse motifi bulunmaktadır. “Şemsenin alt ve üst tarafa doğru uzantılarına *salbek* denir. Kapağın dört köşesinde, üçgen biçiminde süsleme alanları, *köşebent* yer alır. Salbek, şemse ve köşebent kompozisyonunu *zencirek* ve *cedvel* çerçeveler.”⁴⁹ Zencirek ve cedvel, şemse ve köşebentlerden oluşan kompozisyonu çevreleyen süsleme kuşaklarıdır. Aşağıda, 17. yüzyıla ait bir cilt örneği görülmektedir (F.45). Buradaki salbekli şemse motifi, San Giovanni Battista Kilisesi’ndeki madalyon formunu hatırlatmaktadır. Şemsenin uzantılarının palmet şeklinde olması yine, mimar Giuseppe Zimbalo’nun tasarladığı yapılarda bu iki formun nasıl bir arada belirdiğine ışık tutan bir açıklama olarak düşünülebilir. Türklere ait bir yazmanın, gerek savaş yoluyla (örneğin Otranto Kuşatması), gerekse ticaret yoluyla (Lecce’deki Venedikli tüccarlar) Lecce’ye ulaşmış ve böylelikle mimariyi etkilemiş olması ihtimal dahilindedir.



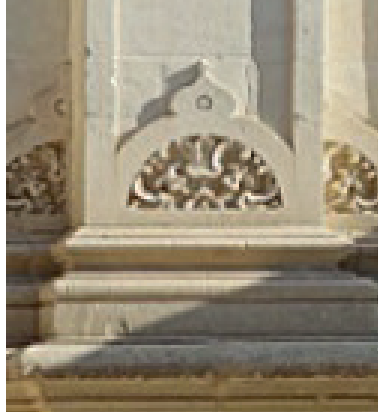
F. 45: Mevlâna, *Mesnevî*, cildin kapak içi, 17. yüzyıl, Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Koleksiyonu 174, 1029/1620 (Esiner Özen, 1998, Resim 19)

49 Mine Esiner Özen, **Türk Cilt Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998, s. 14.

Lecce'deki Barok üsluplu yapılarda görülen madalyon ve palmet motifleri, Türk minyatür sanatında tasvir edilmiş olan çeşitli formlarla da ilişkilendirilebilir. 17. yüzyıla (1600-1601) tarihlenen, Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Koleksiyonu 616 numarada bulunan ve 17. yüzyılın önemli devlet adamı Malkoç Ali Paşa'nın hayatını anlatan yazmanın minyatürleri,⁵⁰ dönemin minyatürlerini anlamak için örnek olarak alınırsa, söz konusu motifler arasındaki benzerlik hemen fark edilebilir. Örneğin, San Giovanni Battista Kilisesi'nin cephesindeki yarım madalyon formu (F.47), yazmanın zahriye sayfasındaki tezhip düzeninde görülen yarım şemse motifi (F.46) ile paralellik taşımaktadır.



F. 46: Vekayi-i 'Ali Paşa yazması, zahriye sayfası (Seçkin, 2007, s. 111)



F. 47: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi, ayrıntı

50 Selçuk Seçkin, "17. Yüzyılın Önemli Minyatürlü Yazması Vekayi-i 'Ali Paşa", OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), 2007, s. 95-96.

Bu tezhip düzeninin dışında, yazmadaki “Kara Meydanında, Padişahın Emirleri Okuması” isimli minyatür (F.48) incelendiğinde, kilisenin cephesindeki formlarla, minyatürde tasvir edilen bazı motifler arasında benzerlik kurulabilir. Minyatürde, yüksek bir zemin üzerinde yan yana sıralanmış ve ellerini önünde kavuşturmuş vaziyette betimlenmiş olan figürlerin üzerinde, ortasında iri bir salbekli şemse motifli yer alan bir çerçe (gölgelik) görülmektedir. Sayfanın üst kısmındaki bitiş bölümünde de bir palmet dizisi göze çarpmaktadır.⁵¹ Bu motiflerin, San Giovanni Battista Kilisesi’ndeki madalyon ve palmet formlarının esin kaynağı olmaları muhtemeldir.

Aynı yazmadan, “Malkoç Ali Paşa’nın İskenderiye’deki Otağı” isimli minyatürde (F.49), “[...] Paşanın, İskenderiye şehrine vardktan sonra kendi otağını maiyetinin de daha geride kendi çadırlarını kurması ve daha sonra, otağın önündeki toplantı hali anlatılmıştır. Simetrik olarak düzenlenmiş olan kompozisyonda, ortada yüksekçe bir tahtın üzerinde Malkoç Ali Paşa, onun iki yanında birer saf olarak dizilmiş maiyeti yer almaktadır. [...] Otağın kapı bölümünün önünde, ipler yardımıyla tutturulmuş olan, sayeban (güneşlik) bulunur. Sayebanın üst bölümü salbekli şemseler ile süslenmiştir. Çadırın iki tarafında da aynı motif tekrarlanmıştır.”⁵² Ayrıca, hem Paşanın otağının, hem de arkada, maiyetinin çadırlarının tepe kısımlarının etrafı palmet dizisi ile çevrelenmiştir. Bu minyatür de, Osmanlı minyatür sanatının, Lecce’deki Barok üsluplu yapılara dahil edilen bazı motiflerin kaynağı olabileceğine işaret etmektedir.



F. 48: Vekayi-i ‘Ali Paşa yazması, *Kara Meydanında, Padişahın Emirleri Okuması* (Seçkin, 2007, s. 116)

51 Seçkin, a.g.e., s. 99.

52 Seçkin, a.g.e., s. 102.



F. 49: Vekayi-i 'Ali Paşa yazması, *Malkoç Ali Paşa'nın İskenderiye'deki Otağı* (Seçkin, 2007, s. 120)

Şemse motifine, 16. ve 17. yüzyıllarda Türk maden sanatı örneklerinde de rastlanmaktadır. Dönemin teber, miğfer, zırh, kılıç gibi savaş aletlerinde de, günlük kullanım eşyalarında da şemse formu sıkça karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda gösterilen demir malzemeden yapılmış Osmanlı teberi (F.50), 16. yüzyıl sonuna tarihlenmektedir. Teberin, ahşap sapa bağlanan demir gövdesinin üzerinde, gümüş kakma konturlu ve palmet şeklinde bir uzantıyla sonlanan dilimli yarım şemse formu yer almaktadır. Şemse, sülüs kitabeyle dolgulanmıştır.⁵³ Bu motif, San Giovanni Battista Kilisesi'ndeki, palmet şeklinde uzantıya sahip yarım şemse formları (F.51) ile bir arada düşünüldüğünde, aradaki benzerlik görülebilir.



F. 50: Demir teber, Osmanlı, 16. yüzyıl sonu, Askeri Müze, 12988 (Bodur, 1987, s. 175)

53 Fulya Bodur, **Türk Maden Sanatı**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları: 2, İstanbul, 1987, s. 175.



F. 51: Lecce, San Giovanni Battista Kilisesi (ayrıntı)

15.-17. yüzyıllar arasında kullanılan Türk miğferlerinde de şemse formu kullanılmıştır. Bu miğferlerde, “Belli süsleme programlarının tatbik edildiği eserlerin üzerinde Türk süsleme sanatına özgü bitkisel, geometrik, sembolik motifler gerek bordürler gerekse kapalı ve serbest kompozisyonlar halinde işlenmiştir.”⁵⁴ Aşağıda, şemse motifiyle bezenmiş bir Osmanlı miğferi görülmektedir (F.52).



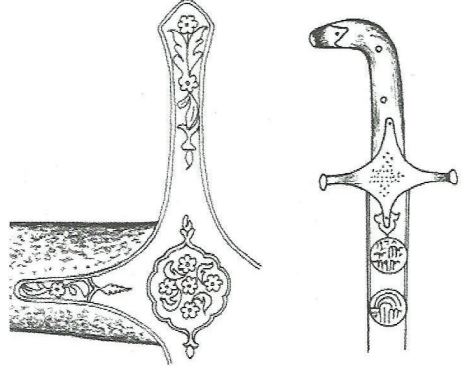
F. 52: Miğfer, Osmanlı, 15. yüzyıl, New York Metropolitan Museum of Art (<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/05/migfer-tul-ga.html>, 06.12.2019)

54 Tülin Çoruhlu, “Miğfer”, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 30, İstanbul, 2005, s. 22.

Benzer süsleme anlayışı, aynı dönemin at zırhlarına (F.53) ve kılıçlara da (F.54) yansımıştır. Ayrıca, maşrapa gibi günlük kullanım eşyalarında metal üzerinde (F.55) ya da Kur'an mahfazalarında, sedef kakma tekniğinin uygulandığı ahşap malzeme üzerinde (F.56), uzantıları olan tam ve yarım şemse motifleri görülebilir.



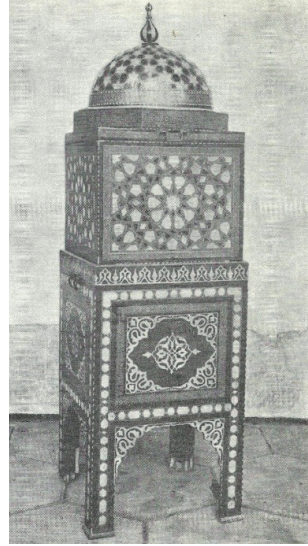
F. 53: At alın zırhı, Osmanlı 16. yüzyıl, Stibbert Müzesi, Floransa (<https://www.pinterest.ch/pin/568368415447851769>, 06.12.2019)



F. 54: Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'a ait kılıç, 16. yüzyıl (Tuluk, 2008, s. 121)



F. 55: Bakır maşrapa, Osmanlı, 16. yüzyıl ortası Sadberk Hanım Müzesi M.971-9111 (Bodur, 1987, s. 110)



F. 56: Kur'an mahfazası, 17. yüzyıl, Türk İslam Eserleri Müzesi (Züher, 1972, s. 108)

Bütün bu örneklerde, Türk sanatında halı, kumaş, cilt, minyatür, metal ve ahşap üzerinde uygulanan şemse ve palmet gibi süsleme motiflerinin, Lecce'deki Barok üsluplu kiliselerin süsleme tasarımları için esin kaynağı olabileceği gösterilmiştir. Lecce kenti ve Osmanlı Devleti'nin arasında gerek savaş, gerekse de ticaret yoluyla oluşan etkileşim düşünüldüğünde, bu ihtimalin çok güçlü olduğu görülebilir. Ayrıca, Osmanlı sanatında 17. yüzyılda yoğun bir şekilde kullanılan motiflerin, tam da aynı dönemde Lecce'deki yapılarda ortaya çıkması, bu binaları tasarlayan mimar Giuseppe Zimbalo'nun, Türk sanatı örnekleriyle temas etmiş ve onlardan etkilenmiş olabileceğine işaret etmektedir.

Lecce'deki Barok üsluplu yapılarda tespit ettiğimiz ve Osmanlı sanatı etkisine işaret eden son mimari form Bursa kemeridir. "Üst kısmında yatay bir doğru ile bağlanan iki dörtte bir daireden meydana gelen ve fazla bir taşıma gücü olmadığı için daha çok süsleme işlerinde kullanılmış olan kemer"⁵⁵ olarak tanımlanan bu kemer formu, bir Katolik tarikatı olan Celestin'lerin yaptırmış olduğu *Palazzo dei Celestini* (F.57) isimli palazzo yapısında bulunmaktadır. Oldukça uzun ve iki katlı bir cepheye sahip olan yapının giriş katının inşaatına, 1659 yılında Matteo Napolitano'nun başrahipliği döneminde başlanmış; ikinci katın yapımı ise, 1688 yılında başrahip Girolamo Lasena'nın hamiliğinde başlamış ve 1695'te tamamlanmıştır.⁵⁶



F. 57: Lecce, Palazzo dei Celestini

Mimar Giuseppe Cino'ya (1645-1722) atfedilen ikinci katta dikkati çeken bir nokta, katı soldan ve sağdan sınırlandıran bölümlerde simetrik olarak yer alan ikiz kemerli ve korkuluklu, *loggia* adı verilen balkon bölümleridir (F.58). Burada, yuvarlak formulu derin pencere kemerlerinin üzerinde, Batı mimarisinde fazla rastlanmayan bir tasarım olan iki Bursa kemeri görülmektedir (F.59).

55 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayın, İstanbul, 2012, s. 251.

56 Michele Paone, *Palazzi di Lecce*, Congedo Editore, Lecce, 1978, s. 181.



F. 58: Lecce, Palazzo dei Celestini, ikinci kat



F. 59: Lecce, Palazzo dei Celestini, ikinci kat

Osmanlı sanatında, hem mimaride, hem de minyatürlerde sıkça kullanılan bu kemer tipinin, Lecce’de bir sarayda yer alması, şaşırtıcı bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kemerin Osmanlı mimarisinde kullanımının örneklerinden biri, Topkapı Sarayı’nda bulunan ve Mimar Sinan (1489-1588) tarafından 1578 tarihinde yapılmış olan III. Murad Köşkü’nün⁵⁷ selsebilidir (F.60). Başka bir örnek ise, yine bir Mimar Sinan yapısı olan ve yapımı 1557’de tamamlanan Süleymaniye Camii’nin⁵⁸ avlusunda bulunan şadırvandır (F.61).

57 Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yayın, İstanbul, 2007, s. 422.

58 Kuban, **a.g.e.**, s. 279.



F. 60: Topkapı Sarayı, III. Murad Köşkü selsebili



F. 61: Süleymaniye Camii avlusu, şadırvan

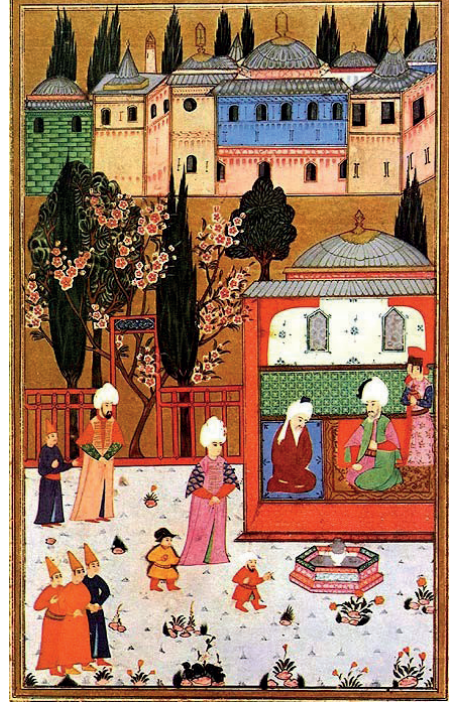
Bursa kemeri, Osmanlı minyatürlerinde de tasvir edilmiştir. Bunun bir örneği, şehnâmeçi Seyyid Lokman (y. 1569-1596) tarafından yazılan ve tasvirleri Nakkaş Osman tarafından yapılan *Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'il ü'l-Osmaniye* adlı eserdir. Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan Osmanlı padişahlarının portrelerini içeren bu eserde, bağdaş kurarak ya da diz çökerek oturur vaziyette betimlenmiş olan padişahların üzerinde, saltanat tahtını simgeleyen bir Bursa kemerli niş yer almaktadır (F.62).⁵⁹ Yine Seyyid Lokman'ın, Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim'e kadar olan padişahların hünerlerini anlattığı ve 1588'de tamamlanan *Hünernâme* adlı eserinde,⁶⁰ Kanuni Sultan Süleyman, bir Bursa kemeri altında tasvir edilmiştir (F.63).

59 Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 62-63.

60 Mahir, **a.g.e.**, s. 61-62.



F. 62: Fatih Sultan Mehmed portresi, *Kıyâfeti'l-insâniye fî Şemâ'il ü'l-Osmâniye*, Nakkaş Osman, 1579 (Mahir, 2012, Resim 21)



F. 63: Kanuni Sultan Süleyman'ın Şeyh Abdüllatif'i Kabulü, *Hünernâme*, 1588 (Konak, 2014, Foto: 22)

Birçok Osmanlı minyatüründe rastlanan Bursa kemeri formuyla, Lecce Palazzo dei Celestini'de kullanılan kemerler arasındaki paralellik, palazzodaki kemerin esin kaynağının, bir Osmanlı minyatürlü yazması olabileceğini düşündürmektedir. Lecce'de dini mimaride gözlemlenen, Osmanlı sanatı repertuarından alınma diğer motifler de göz önüne alındığında, bunun uzak bir ihtimal olmadığı anlaşılmaktadır. Lecce'ye çok yakın bir kasaba olan Nardò'da, 1710 yılında yenilenen⁶¹ Santa Chiara Manastırı'nda, pencerelerde ve bazı geçiş açıklıklarında kullanılmış olan kemer formu, bu olasılığı güçlendirmektedir (F.64).

61 Manieri Elia, a.g.e., Electa, Milano, 1996, s. 137.



F. 64: Nardò, Santa Chiara Manastırı (Manieri Elia, 1996, s. 133)

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada, İtalya'da bulunan Lecce kentinin Barok mimarisi üzerindeki olası Osmanlı sanatı etkilerine işaret edilmiştir. Lecce'ye gerçekleştirilmiş olan üç araştırma gezisi kapsamında bölgedeki Barok üsluplu dini ve sivil mimari örneklerinden topladığımız veriler ışığında, muhtelif yapılarda dikkatimizi çekmiş olan bazı süsleme motifleri ve mimari formlar, Türk sanatında bulunan bir takım öğelerle karşılaştırılmış ve aradaki şaşırtıcı benzerlik vurgulanmıştır.

Bu süsleme motiflerinden ilki, Lecce'deki Barok üsluplu 17. yüzyıl yapılarında sıkça rastlandığını tespit ettiğimiz ve Türk sanatındaki *palmet* motifine benzeyen bezeme öğesidir. Özellikle, söz konusu dönemde Lecce'de faal olan mimar Giuseppe Zimbalo tarafından yoğun bir şekilde uygulanan bu motifin, aynı dönemde Türk sanatında, çini, kumaş ve maden gibi çeşitli malzemeler üzerinde sıklıkla yer alması, Osmanlı ve İtalyan kültürleri arasında bir etkileşimi düşündürmektedir. İki kültür arasında 14. yüzyıldan başlayarak kesintisiz bir şekilde 18. yüzyıl başına kadar askeri, ticari, siyasi ve diplomatik yollarla devam eden ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda, bunun güçlü bir ihtimal olduğu görülebilir. Söz konusu etkileşim, gerek askeri yollarla (örneğin Otranto Kuşatması sırasında, Türklere ait bir kumaş örneği veya sancak alemleri gibi bir objenin Lecce'ye ulaşması), gerekse de ticari yollarla (hem Lecce hem de Osmanlı Devleti ile çok sıkı ticari ilişkilere sahip olan Venedik'ten Lecce'ye benzer bir nesnenin ulaşması gibi) gerçekleşmiş olabilir.

Lecce'deki Barok üsluplu 17. yüzyıl yapılarında saptadığımız ikinci form, yine aynı dönemdeki Türk sanatında çok çeşitli alanlarda karşımıza çıkan, iki yana uzantıları olan

madalyon formu *salbekli şemse* motifidir. Lecce’de değişik yapılarda, özellikle yine mimar Giuseppe Zimbalo tarafından tasarlanan San Giovanni Battista Kilisesi’nde kullanılmış olan bu form, Türk sanatının halı, kumaş, cilt, minyatür, maden ve ahşap gibi alanlarındaki uygulamalarıyla karşılaştırılmış ve aradaki dikkat çekici benzerlik vurgulanmıştır. Bu bezeme ögesinin Lecce’nin süsleme repertuarına katılmasının, yine bir kültürel karşılaşma yoluyla, bir Türk sanatı örneğinin Lecce’li mimarların eline geçmesiyle gerçekleşmiş olabileceğine işaret edilmiştir.

Lecce’deki Barok mimari üzerindeki olası Osmanlı sanatı etkisi bağlamında tespit ettiğimiz üçüncü form ise, bir sivil mimari örneği olan, 17. yüzyıl yapısı Palazzo dei Celestini’de belirlediğimiz Bursa kemeri benzeri mimari öğedir. Osmanlı mimarisinde sıkça kullanılan bu kemer formuna, Lecce’deki bir palazzo yapısında rastlanılmış olması, yine bir kültürel etkileşimi gündeme getirmektedir. Bu formun, aynı dönemin Osmanlı minyatürlerinde sıklıkla kullanılmış olması, söz konusu ögenin, bir Osmanlı minyatürlü yazmasının Lecce’ye ulaşması yoluyla Lecce’nin mimari diline dahil olabileceği olasılığını akla getirmektedir.

Sonuç olarak, eğer bu yazıda işaret edilmiş olan olasılıklar doğruysa ve Lecce Barok mimarisi üzerinde Osmanlı sanatı etkileri varsa, bu, iki noktayı gündeme getirmektedir. Birincisi, Türklerin varlık göstermiş olduğu Güney İtalya bölgesinde, buna benzer başka kültürel etkileşim örnekleri var mıdır? Bu ilginç bir araştırma sorusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha çok bir tespit niteliğinde olan ikinci nokta ise, sanatın her türlü çatışmanın sınırlarını aşan biricik doğasıdır; zira Lecce’li mimarlar, Osmanlı-İtalyan askeri gerilimine rağmen, Türk sanatından formları Lecce’deki yapılarda kullanmış olabilirler.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Akın, Yasemin Güneş, **16.-17. Yüzyıl Osmanlı Kumaş, Halı ve Kilimlerinde Şemse Motifi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Arseven, Celâl Esad, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975.
- Bodur, Fulya, **Türk Maden Sanatı**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları: 2, İstanbul, 1987.
- Calvesi, M., Manieri-Elia, M., **Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia**, Carlo Bestetti Edizioni d’Arte, Roma, 1971.
- Cantay, Gönül, “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, **Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Cilt 3/5, Güz 2008, s. 32-64.

- Congedo, Fiorella, **Guide to Lecce**, Congedo Editore, Lecce, 1995.
- Çoruhlu, Tülin, “Miğfer”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul, 2005, s. 21-23.
- Diñçeli, Duygu, “Geleneksel Halı Sanatı İçerisinde Motiflerin İncelenmesi (Uşak Halıları)”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 7, Sayı: 88, Şubat 2019, s. 546-563.
- Esiner Özen, Mine, **Türk Cilt Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998.
- Fagiolo, M., Cazzato, V., **La città nella storia d'Italia: Lecce**, Editori Laterza, Bari, 1984.
- Guida Artistica d'Italia**, Arnoldo Mondadori Editore, Cilt 3, Milano, 1978.
- Hess, Lawrence, “St. Francis of Paula”, **The Catholic Encyclopedia**, C.6, Robert Appleton Company, New York, 1909, <http://www.newadvent.org/cathen/06231a.htm>, 5 Nisan 2019.
- Konak, Ruhi, “Hünernâme II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 5 (2), s. 93-117.
- Kuban, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yayın, İstanbul, 2007.
- Mahir, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Manieri Elia, Mario, **Barocco Leccese**, Electa, Milano, 1996.
- Öz, Tahsin, **Türk Kumaş ve Kadifeleri**, Cilt 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951.
- Michele Paone, **Architetti in Lecce dal Rinascimento al Rococo**, Edizioni Grifo, Lecce, 2010.
- Paone, Michele, **Chiese di Lecce**, Cilt 1, Congedo Editore, Lecce, 1979.
- Paone, Michele, **Guida di Santa Croce**, Congedo Editore, İtalya, 1994.
- Paone, Michele, **Lecce: Elegia del Barocca**, Congedo Editore, Lecce, 1979.
- Paone, Michele, **Palazzi di Lecce**, Congedo Editore, Lecce, 1978.
- Pellegrino, Teodoro, **Piazza Duomo a Lecce**, Editoriale Adda, Bari, 1972.
- Radino, Francesco, “La Puglia dalla civiltà messapica all'autonomia regionale”, **Puglia**, Touring Club Italiano, 1986.
- Seçkin, Selçuk, “17. Yüzyılın Önemli Minyatürlü Yazması Vekayi-i ‘Ali Paşa”, **OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)**, 2007, s. 95-122.
- Seward, D., Mountgarret, S., **Old Puglia: A Cultural Companion to South-Eastern Italy**, Haus Publishing, İspanya, 2016.
- Sönmez, Zeki, **Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- Sözen, M., Tanyeli, U., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.
- Thoenes, C., Evers, B., **Architectural Theory: From the Renaissance to the Present**, Taschen, 2011.
- Tuluk, Hasan, **Türk Süsleme Sanatları İçinde Metal Sanatı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008.
- Valensi, Lucette, **Avrupa'da Müslümanlar (16.-18. Yüzyıllar)**, Çev. Alp Tümertekin, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.
- Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2013.
- Watkin, David, **A History of Western Architecture**, Laurence King, Slovenya, 1996.
- Yatman, Nurettin, **Türk Kumaşları**, Ankara Halkevi Neşriyatı, Ankara, 1945.
- Yetkin, Şerare, **Türk Halı Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1991.
- Züber, Hüsnü, **Türk Süsleme Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972.



Türk Mimarisinin Günümüze Kadar Geldiği Yerleşim: Tarhala

The Settlement on which Turkish Architecture has Survived until Today: Tarhala

Ramazan Uykur¹ 



ÖZ

Makalenin konusu Manisa İli'nin Soma ilçesine bağlı, günümüzdeki adı Darkale olan yerleşim yerindeki Türk dönemine ait yapıların tanıtılmasıdır. Tarhala, Antik dönemde ve Roma döneminde Pergamon'u doğudan gelecek tehlikelere karşı koruyan bir karakol niteliğindedir. Bizans ve Türk dönemlerinde aralıksız devam eden iskân günümüze kadar devam etmiştir. Tarhala isminin menşei konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Osmanlı arşiv kayıtlarında Tarhala olan yerleşim, Cumhuriyet dönemine Darkale ismini almıştır. Günümüzde Tarhala çok az sayıda hanenin yaşamaya devam ettiği, kaderine terk edilmiş bir yöredir. Köyde yaşamın terk edilmesiyle özellikle geleneksel konutlar büyük tahribata uğramıştır. Yerleşimde yaptığımız araştırmada Klasik Osmanlı döneminden kalma 1 metruk hamam, 19. yüzyıl Osmanlı döneminde yapılmış 2 cami, 14-15. yüzyıl özellikleri gösteren 1 çamaşırhane, 5 sağlam ve 2 metruk çeşme tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Soma, Tarhala, Darkale, Osmanlı Mimarisi, Batı Anadolu

ABSTRACT

The subject of the article is the introduction of structures belonging to the Turkish Period in the settlement recently called Darkale, located in the Soma district of the Manisa province, together with its drawings and architectural features. During the Ancient and Roman periods, Tarhala used to serve as an outpost protecting Pergamon against the threats coming from the east. The constant habitation in the Byzantine and Turkish periods has continued until today. There have been many speculations about the origin of the name Tarhala. In the Ottoman archives, the settlement is mentioned as Tarhala; and it took the name Darkale during the Republican Period. Today, Tarhala is an abandoned area on which a few householders continue to live. Due to such desolation, traditional houses have been extensively damaged. During the search we carried out in the settlement, we detected 1 abandoned bathhouse dating back to the Classical Ottoman Period, 2 mosques built in the 19th century, 1 laundry house bearing the characteristics of the 14th and 15th centuries, and 5 solid and 5 abandoned fountains.

Keywords: Soma, Tarhala, Darkale, Ottoman Architecture, Western Anatolia

¹Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ramazan Uykur (Doç. Dr.),
Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Manisa, Türkiye
E-posta: reuykur@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5621-3687

Başvuru/Submitted: 13.01.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
07.05.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
13.05.2020

Kabul/Accepted: 15.05.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Uykur, Ramazan, "Türk Mimarisinin Günümüze Kadar Geldiği Yerleşim: Tarhala". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 247-278.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.011>



Tarhala İsminin Menşei ve Yerleşimin Tarihçesi

Tarhala, Ege Bölgesi'nde, Bakırçay havzası içinde yer alan, Manisa İli'nin Soma ilçesine bağlı, günümüzdeki adı Darkale olan yerleşim yeridir.¹ Tarhala köyü vadi içerisinde eğimli bir yamaca yerleşerek, mimarinin doğa ve topoğrafya ile uyumlu biçimde bölgeye özgü bir yerleşme yapısı oluşturmuştur.²

Tarhala'nın Bergama Krallığı devrinde bir uç karakol görevi gördüğü ve M.Ö. 185 yılında kurulduğu ileri sürülmüştür.³ Antik dönemde Mysia bölgesinin sınırları içinde kalan yerleşim, Bergama Krallığı'nın önemli şehirlerinden olan Pergamon'un territoriumunda yer almıştır.⁴ Tarihi kaynaklar kuruluş yeri olarak Asartepe mevkiini göstermekte ve burada bir gözetleme kulesi, bir hamam ve Bağlararası çevresinde sayfiye evleri kalıntılarının varlığından söz etmektedir.⁵ M. Ermiş'in tespitlerine göre; Asar Tepe'de yan yana iki birimden oluşan gözetleme kulesi olabilecek bir tahkimat kalıntısı, Temenni Tepesi üzerinde de 70 m. uzunluğunda bir savunma hattı bulunmaktadır. Bu savunma yapıları sayesinde yerleşimin, Roma döneminde Pergamon'u doğudan gelecek tehlikelere karşı koruyan bir garnizon niteliğinde olduğu ifade edilmiştir.⁶

Tarhala adının ilk ne zaman kullanıldığına dair kesin bilgiler yoktur. Tarhala'nın kazılmış çukurlar, arklar, toprak tabyalar anlamına gelen "Tafrala" kelimesinden⁷ ve köy yakınlarındaki üç tepe Asartepe, Temenni ve Karşıyaka'ya atfen üç güzel anlamına gelen "Tiri kale" ile ilişkili olarak ortaya çıktığı ileri sürülmektedir.⁸ Osmanlı arşiv kayıtlarında Tarhala'nın değişik imlâlarla yazılması, yörenin adının zaman zaman Tırhala şeklinde yazılıp söylenmesine sebep olmuştur.⁹ Uzunçarşılı ise Saruhana tâbi şehirleri sayarken yerleşimin adını Tarhanya, Tarhanat ya da Meltemiye olarak farklı şekillerde anmaktadır.¹⁰

Ramsay, yerleşimin adının Geç Bizans döneminde Trakoula olduğunu, ismin daha sonra Trakhala olarak muhafaza edildiğini ve bu dönemde Soma'nın da Trakoula'ya bağlı bir yerleşim yeri olduğunu ifade etmiştir.¹¹

- 1 Vehbi Günay, "XVI. Yüzyılda Tarhala Örneğinde Batı Anadolu'da İskân Değişimi", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, Cilt XXI, Sayı 1, 2006, s. 108.
- 2 Fiğen Akpınar, "Bir Yerel Koruma Çabasının Öznesi Olarak Darkale Köyü", **Ege Mimarlık**, Ocak 2016, s. 23.
- 3 İhsan Kutlusoy, **Soma**, Tan Matbaası, İstanbul 1971, s. 11; Günay, **a.g.e.**, s. 110.
- 4 Ü. Melda Ermiş, "Darkale in The Byzantine Period: Settlement And Some Architectural Notes", **Turkish Studies**, Volume 11/1 Winter 2016, s. 61.
- 5 Gamze İlhan, **Manisa Soma'da Bulunan Türk Devri Yapıları**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, S. B. E., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2019, s. 7.
- 6 Ermiş, **a.g.e.**, s. 62-63.
- 7 Mine Tanaç Zeren, "Soma-Darkale Kültür Mirasının Korunması Ve Yerel Kalkınmanın Sağlanması İle İlgili Bilimsel Görüş (Rapor) Taslak", **Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü**, Mart 2011, s. 1.
- 8 Avni Altınler, "Tarhala Obası'nı Tanıyalım", **Gediz**, Cilt 1, Sayı 4, Manisa Halkevi Dergisi, 1937, s. 9; 14; Günay, **a.g.e.**, s. 108.
- 9 Günay, **a.g.e.**, s. 109.
- 10 İsmail Hakkı Uzunçarşılıoğlu, **Kitabeler II**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1347/1929, s. 70-71.
- 11 W. M. Ramsay, **The Historical Geography of Asia Minor**, Volume IV, Royal Geographical Society, Supplementary Papers, London 1890, s. 127; Ayda Arel, "Soma Yakınlarında Eski Bir Dağ Yerleşmesi: Tırhala Köyü" **IX. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, Çanakkale, 27-31 Mayıs 1991, A. Ü. Basımevi, Ankara 1992, s. 119; Günay, **a.g.e.**, s. 110.

Cumhuriyet dönemine 1968 yılında yerleşimin adı Türkçeleştirilerek Darkale ismini almıştır.¹² Fakat Darkale adının köye verilmeden çok daha önce A. Altınar'ın 1937 yılında yazdığı neşrinde geçiyor olması aslında ismin 1968'den önce biliniyor olduğunu göstermektedir. Altınar, bu hususta Salname-i Osmani'de köyün adının Darkale şeklinde geçtiğini ve bunun Selçuklular tarafından verildiğini belirtmiştir.¹³

Tarhala'nın Türklerin eline geçişi ise köydeki rivayetlere göre Horasan'dan gelen Kaleli Hoca, İsa Bey ve Gündüz Bey gibi beylerle gerçekleşmiştir. Altınar, söz ettiği yılda hâlâ köy mezarlığında; Gündüzler Sülalesi, Kaleli Oğulları ve İsabey Oğulları gibi birkaç yüzyıllık mezar taşlarının bulunduğunu ve köyde yaşayanlar arasında bu lâkapları taşıyan ailelerin varlığından söz etmiştir.¹⁴

Manisa 1313 tarihinde Saruhan Bey tarafından Bizanslılar'dan alınarak yönetimin merkezi yapılmıştır.¹⁵ Manisa'da anlatılan rivayete göre Saruhan Bey Bizanslılar ile savaş öncesinde, askerlerini çok göstermek için gece keçilerin boynuzlarına mum yakarak Spil Dağı'na ve ovaya bunları salıvermiş. Böylece büyük bir ordunun geldiğini sanan Bizanslılar korkarak mağlup olmuş ve Manisa kalesi Türklerin eline geçmiştir.¹⁶

Tarhala'nın ele geçirilmesinde de aynı taktiğin kullanıldığı ve Horasan'dan gelen Türkmen aşiretlerin burayı ele geçirdiği rivayet edilmektedir. Bu itibarla Uluçay ve Gökçen, kuzeye yerleşen Türklerin Manisa'dan önce Tarhala'yı yönetimin ilk merkezi yaptıklarına ihtimal vermektedir.¹⁷

Osmanlı dönemi idari teşkilatlanmasında Hudâvendigâr Sancağı'nın 1487 yılına ait Tahrir Defterleri'nde otuz iki idari biriminden biri ve 1520-1530 arasındaki tahrirlerin sonuçlarını yansıtan Anadolu Vilayeti İcmâl Defterine göre sancakta kaza statüsü içinde gösterilen yirmi beş birimden biri Tarhala kâzası olduğu kayıt edilmiştir.¹⁸ 16. yüzyılda da Hüdavendigâr livâsı içinde yer alan kâza merkezlerinden biri olan Tarhala'nın 2 mahalle, 59 köy, 24 mezra, 9 çiftlik, 4 cemaati ve 223.311 akçe geliri bulunmaktadır.¹⁹ Tarhala kâzasının 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarında geçirdiği değişim V. Günay'ın yayınladığı Manisa Şerhiye Sicilleri, 1603-04 yılı defterinde "Tarhala kâzasına tâbi nefs-i Soma" kaydı mevcutken, 1607-08 tarihli defterde "Kâza-i Soma" ibaresine dönüştüğü görülmektedir.²⁰

İ. Gökçen'in verdiği bir malumatta, III. Murat'ın şehzade iken Manisa'da yaptırdığı Muradiye Cami'nin vakıf ve kaynakları arasında, Tarhala kâzasında bir tahinhanenin vakfedildiğini gösteren belge bulunmaktadır.²¹

12 Günay, **a.g.e.**, s. 108; Arel, **a.g.e.**, s. 119.

13 Altınar, **a.g.e.**, s. 9.

14 Altınar, **a.g.e.**, s. 9; Günay, **a.g.e.**, s. 110; Kutlusoy, **a.g.e.**, s. 153.

15 İsmail Hakkı Uzunçarşılıoğlu, **Kitabeler II**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1347/1929, s. 59.

16 Çağatay Uluçay ve İbrahim Gökçen, **Manisa Tarihi**, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1939, s. 22-23.

17 Uluçay ve Gökçen, **a.g.e.**, s. 22-23.

18 Feridun Emecen, "Hudâvendigâr", **DİA**, Cilt 18, 1998, s. 285, 286.

19 Günay, **a.g.e.**, s. 111, 112. Ayrıca İ. Gökçen'in yayınladığı, 16. ve 17. yüzyıllarda Manisa dolaylarındaki Yörük ve Türkmenlere dair vesikalar arasında Tarhala'nın bir kâza olduğu ve yörede Hamitlü cemaatinin varlığını görmekteyiz. Bk. İbrahim Gökçen, **Saruhan'da Yörük ve Türkmenler**, Marifet Basımevi, İstanbul, 1946, s. 28-29.

20 Günay, **a.g.e.**, s. 116.

21 İbrahim Gökçen, **Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar I**, Marifet Basımevi, İstanbul, 1946, s. 221.

Yerleşim, 1865 yılından sonra kâza merkezi olma özelliğini yitirerek köy konumuna gerilemiştir. Bu dönemde Tarhala kâzası, Soma ve Kırkağaç ilçeleri ile bu ilçelere bağlı belde ve köy yerleşimlerini de içerisine alan geniş bir coğrafi bölgeyi kapsamaktadır.²²

Cumhuriyet döneminde, Tarhala köyü ticaretle uğraşan ve bu ticari faaliyetleri üzüm ve kiraz bayramları gibi şenliklere dönüştürerek bunları İzmir gibi civardan katılımlarla birlikte kutlayan tüccarlardan oluşan bir yöredir.²³

TARHALA'DA TÜRK MİMARİSİ

1. Hamam

Tarhala Köyü girişinden, Kırkoluk Meydanı'na doğru çıkarken yolun solunda, dere kenarında hamam yer almaktadır. Kitabesi bulunmadığı için yapım tarihi hakkında kesin bir şey söylemek zordur. Yapı, Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 8.7.1977 tarih ve A.633 sayılı kararıyla eski eser olarak tescillenmiştir.²⁴

Yapının Tarihi

Eserin tarihlendirmesi hakkında M. Çerkez, yapıyı plan, malzeme ve mimari özelliklerine bakarak Klasik Osmanlı dönemine tarihlendirmiştir.²⁵ V. Günay'ın yayınladığı, 16. yüzyılın ilk yarısına ait tahrir defterlerinde yapı kayıtlıdır. Burada Tarhala Kâzası'nda imâr faaliyetleri arasında hamamın gelirlerinin buraya tâbi Soma Mahallesi'ndeki Orhan Bey Mescit ve Muallimhânesine vakıf olarak bırakıldığı kaydı bulunmaktadır.²⁶ Bu kayda göre 16. yüzyılın ilk yarısında hamamın var olduğunu, dolayısıyla bu tarihten daha önce yapılmış olduğunu anlıyoruz. Bu bilgiler ışığında yapının 16. yüzyıl başlarında inşâ edilmiş Klasik Osmanlı dönemi hamamı olduğunu söyleyebiliriz.

Yapının Mimari Analizi

Kesme taş, kaba yonu taş ve tuğla malzemeden inşâ edilen yapı bugün metruk haldedir. Kalıntılardan yapının doğ-batı yönünde konumlandığı ve üç kubbeden meydana gelmiş bir plan şemasına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kubbelerden biri tamamen çökmüş ve kalıntısı hâlâ çöktüğü yerdedir. Diğer iki kubbe sağlamdır. Çeşitli sebeplere dayalı olarak tahribat çok fazla olduğu için bu haliyle hamamın planını anlayabilmek mümkün değildir. Alanda yapılacak ayrıntılı temizlik çalışmaları, çevresini saran ve yapıyı tahrip eden ağaçların kesilmesi ve kurtarma kazılarında sonra yapının planını anlamak ancak mümkün olacaktır (**F1-F3**).

22 Gülşah Uçarkuş, **Manisa Soma Darkale Mahallesi Geleneksel Konutları**, Trakya Üniversitesi S. B. E. Sanat Tarihi A. D. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2019, s. 7.

23 Avni Altner, "Soma Tarhala Köyünde Kiraz Bayramı", **Gediz**, Cilt 4, Sayı 38, Manisa Halkevi Dergisi, 1940, s. 13.

24 Bk. İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.

25 Murat Çerkez, "Soma İlçesi", **Türk Kültür Varlıkları Envanteri 45, Manisa İlçeleri**, Ed. Hakkı Acun, TTK Yayınları, Ankara, 2013, s. 455.

26 Günay, **a.g.e.**, s. 114.

Ayakta kalabilmiş mekânların değerlendirmesinin ise şöyle olabileceği kanaatindeyiz: Doğuda dikdörtgen bir kapıdan kare bir bölüme girilmektedir. Mekândaki kalıntılar bu bölümün hamamın soyunmalık kısmı olduğunu düşündürmektedir. Bu mekânın üzeri kubbeyle örtülüdür ve kubbeyle geçiş elemanı olarak tromp kullanılmıştır. Buradan sivri kemerli bir kapıyla kareye yakın, kubbeli başka bir mekâna geçilmektedir. Bu mekân muhtemelen ılıkılık olmalıdır.²⁷ (F1-F2) Buradan da yine kare planlı ve kubbeyle örtülü başka bir mekâna girilir. Kubbenin içinden buranın sıcaklık bölümü olduğu anlaşılır (F3). Bunun dışında hamamın diğer mekân ve mimari elamanlarının yerlerini ve özelliklerini tespit edebilme imkânı yoktur.



F. 1: Hamam, doğudan genel görünüş (2019)



F. 2: Hamamın içinin günümüzdeki durumu (2019)

27 Çerkez, a.g.e., s. 457.



F.3: Hamamın sıcaklık bölümü ve sıcaklık bölümünün kubbesi (2019)

2. Kırkoluk Cami

Tarhala Köy meydanında köy yolunun sağında, dereyi örten sivri tonozlu geçidin üzerinde yer almaktadır. Yapı, Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 8.7.1977 tarih ve A.633 sayılı kararıyla eski eser olarak tescillenmiştir²⁸ (F4-F11).

Yapının Tarihi

Yapıda, banisini ve inşâ tarihini açıkça belirten bir kitabe bulunmamakla birlikte ikisi son cemaat mahallinde harime giriş kapısının iki yanında, diğeri de kadınlar mahfilinin kuzey duvarında olmak üzere üç adet tarih yazılıdır. Bunlar yakın zamanda maalesef, Arapça harf ve rakamları bilmeyen Varol isimli usta tarafından özgün yazıların üzerinden yağlı boyayla boyanmak suretiyle tahrip edilmiştir (F14). Aynı durum caminin bütün kalemî süslemelerinde de görülmektedir.

Yapının son cemaat mahallinin batı bölümünde harime giriş kapısının sağında “sene İkinci 1264 (1847-1848)” (F15-F16), son cemaat mahallinin doğu bölümünde, kapının solunda “sene İkinci 1321 (1903-1904)”²⁹ (F12-F13) ve kadınlar mahfilinin kuzey duvarında da bozuk bir hatla “sene İkinci 1264 (1847-1848)” yazmaktadır (F18). Son cemaat mahallindeki tarihlerin caminin onarım tarihleri olduğu öne sürülmüştür.³⁰ Fakat caminin Barok karakterli süslemeleri ile son cemaat mahallinin batı bölümündeki 1264 (1847-1848) yılı örtüşmektedir. Dolayısıyla bu tarih, caminin inşâ tarihi olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Yapının Mimari Özellikleri

Cami, dereyi örten, sivri tonozlu geçidin üzerinde, kısmen fevkâni, olacak şekilde kaba yonu taşla yığma olarak inşâ edilmiştir.³¹ Doğu-batı yönünde dikdörtgen bir harim; harimi doğu, batı ve kuzeyden U şeklinde çevreleyen kadınlar mahfili ve harimin kuzeyindeki son cemaat

28 Bk. İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.

29 Yazıda özgün tarihin üzerinden boyama yapılırken ortadaki rakamın karakteri bozularak “F” harfi şeklinde yazılmıştır. Bu yüzden tarihin ikinci rakamı tarafımdan okunamamış ve M. Çerkez'in okuduğu 1321 tarihi esas alınmıştır. Bk. Çerkez, a.g.e., s. 438.

30 Çerkez, a.g.e., s. 438.

31 Zeren, a.g.e., s. 7.

mahallinden meydana gelen yapı ahşap tavanlı ve kırma çatılıdır. Alt katın güney bölümünde, doğuya yani köyün meydanına açılan iki yuvarlak kemerli mekân bulunmaktadır. Bu mekânlar günümüzde taşla örülerek sağır hale getirilmiştir. Açık kemerli mekânların, döneminde dükkân olduğu ifade edilmektedir³² (F4-F7). Kuzey bölümü ise ortası havuzlu, dinlenmeye uygun, sosyal bir alan olarak tasarlanmıştır. Yapının batı, güney ve doğu duvarında zeminden yaklaşık 50 cm. yüksekte mermer ayna taşları olan abdest muslukları sıralanmıştır (F22).

Yapının son cemaat mahalline kuzeybatı köşesindeki beton merdivenle çıkılabildiği gibi batı yönünden gelen patika bir yolla da ulaşılabilmektedir. Son cemaat mahalli doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı ve ahşap tavanla örtülüdür. Son cemaat mahallinin doğusu dört yuvarlak kemerle kuzeye, iki yuvarlak kemerle de doğuya açılmaktadır. Kemerler ahşap sütunlarla taşınmakta, yüzeyleri bağdadi sıvayla kapatılmış, kemer araları ve kemer içleri ise bezemelidir (F11). Güney duvarında içi bezemeli yuvarlak nişli bir mihrap, mihrabın iki yanında alt ve üst sırada iki dikdörtgen pencere bulunmaktadır (F6, F12).

Son cemaat mahallinin batısı arazi şartlarından dolayı kapalı mekân şeklinde tasarlanmıştır. Buranın güney duvarında iki sıra pencere, kuzey doğusunda kadınlar mahfiline çıkış merdiveni yer almıştır (F15, F17).

Eserin doğu cephesi alt ve üst sırada, üçer dikdörtgen pencerelidir (F6, F8). Güney cephe üst sırada dört, alt sırada iki pencere düzenine sahiptir (F7, F9). Batı cephe sağır olarak yapılmışken, sonradan açılmış ve tekrar kapatılmış bir pencere izi görülmektedir (F7, F10).

Harim doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Güney duvarının kapı aksında yuvarlak nişli bir mihrap bulunmaktadır. Mihrap nişi kalın bezemeli bir şeritle çevrelenmiştir (F19, F21).

Kadınlar mahfili ise harimi doğu, batı ve kuzeyden U şeklinde çevrelemiş ve ahşap sütunların taşıdığı, basık kemer sırası üzerinde inşa edilmiştir (F20).

Mihrabın batısında özgün olamayan minber, harimin kuzeydoğusunda ise özgün vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Son cemaat mahalli ve harim ahşap tavan örtülüdür.

Süsleme

Caminin Geç Osmanlı Döneminde yapılmış Barok karakterli özgün süslemelerinin tamamı aynı usta tarafından yağlı boyayla üzerlerinden geçilerek boyanmıştır.

Son cemaat mahallinin doğusunda kemer aralarında sarmaşıklar, kemer içlerinde iri akantus yapraklar; güney duvarında perde motifli mihrap nişinin içinde perdeden zincirle sarkıtılmış çiçekli vazo, vazunun iki yanında şamdan çizilmiştir. Mihrap kavsarasının üzerinde boğumlu perde motifi içinde sülüs hatla “Muhammed” yazılmıştır. Pencerelerin kenarları, büyük madalyonlar içinde çiçekler ve madalyonların çevresini sarmış iri akantus yapraklarıyla süslenmiştir (F12).

Son cemaat mahallinin batı bölümü, güney duvarda kalem işi perde motifleriyle bezenmiş mihrap görülmektedir. Mihrabın iç süslemesi kemerli bir çerçeveden sarkan kandil ve kandilin iki

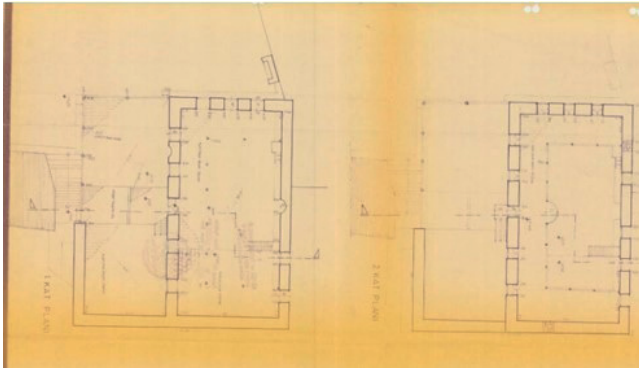
32 Arel, a.g.e., s. 121.

yanında duran şamdan motiflidir. Mihrap üzerinde dikdörtgen şerit içinde boğumlu perede motifi ve ortasında madalyon içinde sülüs hatla “Allah” yazmaktadır. Duvar yüzeyi ve pencere kenar süslemeleri, iri madalyonların çevresini sarmış üzümlü asma dalları ve sarmaşık çiçeklerden meydana gelmiştir (F15).

Son cemaat mahallinin batı duvarında yüksek bir ustalık gösteren Barok karakterli süslemeyle karşılaşılır. Yatay olarak uzanmış iki uzun çubuktan sarkan ve adeta rüzgârda uçuyor etkisi verilmiş perde motifleri ve çubukların birleşme noktasından sarkan Mühr-ü Süleyman içinde hattı bozulmuş yazıt yer almaktadır (F17).

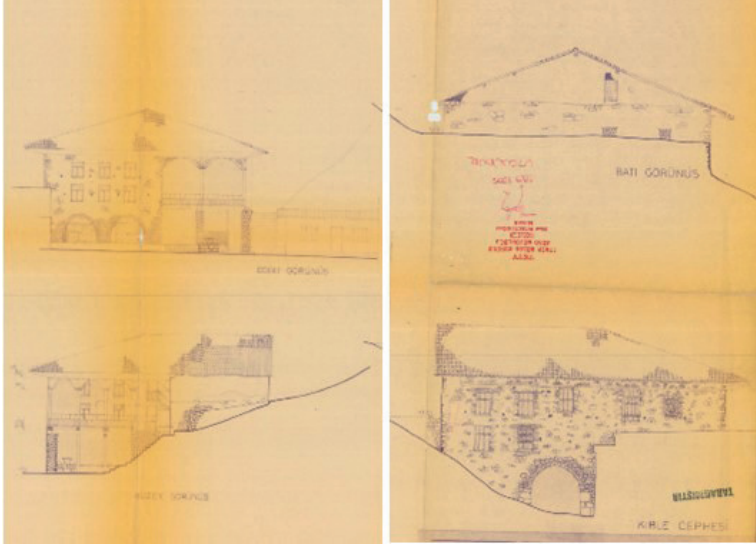
Harimde bütün duvar yüzeyleri Barok üslupta süsleme özellikleri gösteren bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. Harimin duvarlarında Hz. Muhammed ve dört halifenin isimlerinin bulunduğu sülüs hatlı yazılara yer verilmiştir. Boyama işini yapan ustanın bazı yazıların karakterlerini bozduğu görülmektedir. Mihrap duvarında ise süsleme daha da çeşitlendirilmiştir. Özellikle mihrabın nişi ve çevresi kullanım eşyalarından oluşan süslemelerle vurgulanmıştır. Mihrap nişi uzun şeritlerle üç dikdörtgen bölüme ayrılmış, her bölümün üzerinde üstten perdelerin sarktığı bir süsleme ayrıntısı işlenmiştir. Nişin orta bölümünde bir ipe sarkıtılmış içinde üç adet mum yanan kandil, iki yanda ise yine üç adet mum yanan şamdan motifleri yer almıştır. Bütün bu tasarım bir bulut kümesinin içinde çizilerek adeta gökyüzüyle ilişkilendirilmiştir. Mihrap nişinin sağında ve solunda ayaklı şamdanlar ve servi ağaçları resmedilmiştir. Ayrıca mihrap kavsara köşeliklerinin ortasında müsennâ hatla “Muhammed” ve üzerindeki dikdörtgen çerçevede Al-i İmran Suresinin 37. Ayeti içinde mihrap geçen bölümü yazılmıştır (F21).

Yapının içinde kalem işlerinde gördüğümüz süslemelerin benzerleri, dışarda abdest musluklarının ayna taşlarında karşımıza çıkar. Abdest musluklarının ayna taşlarında Bizans dönemi devşirme taşlar kullanıldığı³³ gibi, Geç Osmanlı dönemi üslubunda taşa kazınmış madalyonlar çevresinde akantus yaprakları, vazodan çıkmış çiçekler ve cami tasvirleri dikkat çekmektedir (F22-F23).



F. 4 - F. 5: Kırkoluk Camii, solda alt kat rölövesi, sağda üst kat rölövesi (Çizen Mimar Hasan Yavuz, 19.9.1985, İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.)

33 Ermiş, a.g.e., s. 63, 67.



F. 6 - F. 7: Kırkoluk Cami cephe rölöveleri (Çizen Mimar Hasan Yavuz, 19.9.1985, İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.)



F. 8: Kırkoluk Cami, doğu cephesine bakış



F. 9: Kırkoluk Cami, güney cephesine bakış



F. 10: Kırkoluk Cami, batı cepheye bakış



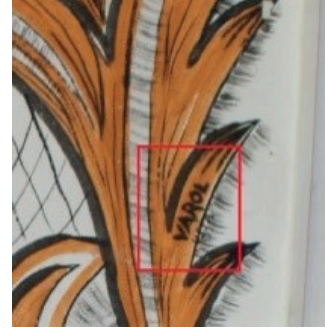
F. 11: Kırkoluk Cami, kuzey cepheye bakış



F. 12: Kırkoluk Cami, son cemaat mahalli doğu bölümü güney duvarı



F. 13: Kırkoluk Cami, doğu bölümü tarih yazısının ayrıntısı



F. 14: Kırkoluk Cami, doğu bölümü boya ustasının adını yazdığı imzası



F. 15: Kırkoluk Cami, son cemaat mahalli batı bölümü güney duvarı



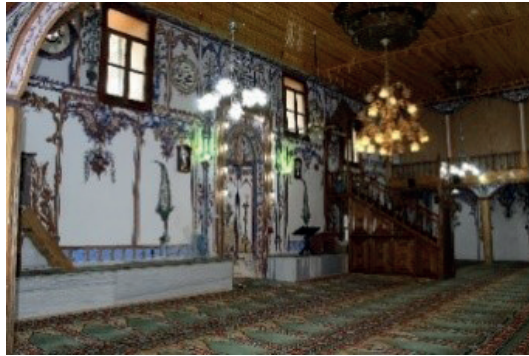
F. 16: Kırkoluk Cami, batı bölümünde tarih yazısının ayrıntısı



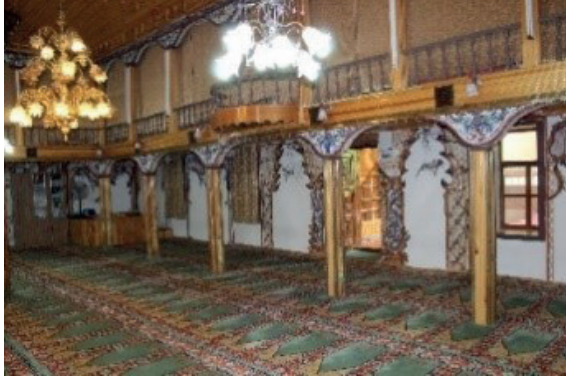
F. 17: Kırkoluk Cami, son cemaat mahalli batı duvarına bakış



F. 18: Kırkoluk Cami, kadınlar mahfilinde yer alan tarih yazısı



F. 19: Kırkoluk Cami, doğudan harime bakış



F. 20: Kırkoluk Cami, doğudan kadınlar mahfiline bakış



F. 21: Kırkoluk Cami, harim mihrap duvarına bakış



F. 22: Kırkoluk Cami, camiye adını veren ayna taşlı abdest muslukları



F. 23: Kırkoluk Cami, abdest musluklarının ayna taşlarından örnekler

3. Minareli Cami

Minareli Cami adıyla anılan eser, Tarhala'nın en tepe noktasında harim, mahfil, son cemaat mahalli ve yapıdan uzakta avlunun kuzeybatısında yer alan minareden meydana gelmiştir.³⁴ Yapı, Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 8.7.1977 tarih ve A.633 sayılı kararıyla eski eser olarak tescillenmiştir.³⁵

Yapının Tarihi

Yapının kitabesi bulunmadığı için kesin olarak ne zaman inşa edildiği bilinmemektedir. İnşa tarihi konusunda; A. Etlacakuş, 16. yüzyıldan kalma tarihi bir belgede Tarhala'da bir caminin varlığından söz edildiğini belirtmiştir. Bu belge ve eserin minaresinin mimari özelliklerinin İzmir, Birgi, Ödemiş ve Güdük Minare Mescidi minarelerine benzerliğinden dolayı, camiye 14. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirmiştir.³⁶

M. Çerkez, minarenin güney yönündeki kapısı üzerinde 15. yüzyıla denk gelen tarih bulunduğunu ve minare üzerine konmuş Bizans dönemine ait devşirme parçalardan dolayı minarenin inşa tarihinin 15. yüzyıl olma ihtimalini kuvvetlendirdiğini belirtmiştir.³⁷

Caminin mimari karakter ve malzeme özelliklerinden 19. yüzyılda inşa edildiği anlaşılmaktadır. Minarede kullanılan tuğla malzemenin form ve niteliği ise 14-15. yüzyıl gibi daha erken bir dönemi işaret etmektedir.

Kesme taş, moloz taş ve tuğla malzemeden inşa edilen minarenin taş ve tuğla aralarında çimento harç kullanılmıştır. Minare beden duvarı üzerinden ongen kürsü ve pabuç üzerinde, silindirik gövdeli olarak yükselmektedir. Kürsü üzerine yerleştirilmiş Erken ve Orta Bizans dönemine ait devşirme parçalar dikkat çekmektedir.³⁸ Pabuçtan gövdeye geçmeden önce yaklaşık 1 m. yüksekliğinde betondan yapılmış ve üzeri çimentoyla sıvanmış küp bölümü

34 Minareli Cami fotoğrafları ve rölevalarını çalışmada kullanmama izin vererek çalışmama destek olan KÖK Mimarlık Ltd. Şti.'ne teşekkür ederim.

35 İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.

36 Aysen Etlacakuş, *Conservation Aimed Evaluation of Darkale Rural Settlement in Soma, Manisa*, Volume I, Master of Sciences, İzmir, 2015, s. 56.

37 Çerkez, a.g.e., s. 448.

38 Ermiş, a.g.e., s. 63; Zeren, a.g.e., s. 8; Ü. Melda Ermiş, "Darkale'deki Bizans Dönemine Ait Mimari Plastik Eserler", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 21-24 Ekim 2015, Bildiriler*, C.1, Ankara 2019, s. 575, 579.

bulunmaktadır. Minarenin şerefesi demir korkulukludur ve şerife altı testere dişlidir. Minarenin İçinden şerefeye çıkılan basamaklar betondur. Bu haliyle minarenin kürsü ve pabuç kısmının özgün olduğu, buradan itibaren beton, taş ve tuğla aralarında çimento harç kullanılarak yapılmış silindirik gövde bölümünün sonradan yapıldığı anlaşılmaktadır. Fakat gövdede kullanılan tuğla malzemenin, kürsü ve pabuçta kullanılanlarla aynı form ve dönem olması, gövdenin yıkıldığını ve kendi malzemesiyle yakın zamanda yeniden inşa edildiğine işaret etmektedir. Caminin minareden çok daha geç bir döneme ait olması ise şöyle izah edilebilir: Minareyle aynı tarihte yapılmış eski cami yıkılmış ve yerine 19. yüzyılda yenisi yapılmıştır (F29).

Eser sade, mütevazı boyutlarda bir yapıdır ve günümüzde ibadethane işleviyle restorasyon aşamasındadır.

Yapının Mimari Özellikleri

Eser, moloz taş malzemeyle inşa edilmiş, duvar aralarında ahşap hatıllarla desteklenmiş ve kırma çatı ile örtülmüştür. Harim doğu batı yönünde dikdörtgen planlıdır ve harimin kuzeyinde kadınlar mahfili ve son cemaat mahallinden meydana gelmiştir. Caminin avlusunda kuzeybatıda yapıdan bağımsız minaresi bulunmaktadır (F24).

Caminin avlusuna batı cephe üzerinde bulunan devşirme ayaklara sahip kapıdan girilmektedir. Yapının kuzey cephesi doğu-batı yönünde uzanan son cemaat mahallidir. Son cemaat mahallini arazi şartlarına uydurmak için batı yönü içeri doğru eğimli yapılmıştır. Son cemaat mahalli kemer yüzeyleri bağdadi sıvalı, ahşap sütunlara oturmuş, altı yuvarlak kemerle avluya açılmıştır. Son cemaat mahallinin güney duvarı alt sırada iki, üst sırada üç pencerelidir. Alt sıradaki pencerelerin ortasında harime giriş kapısı açılmış ve bu kapının sağında yuvarlak kemerli mihrap nişi yer almıştır (F24-F25).

Caminin diğer cephelerinin düzeni şöyledir: Doğu ve batı cephelerinde iki pencere görülürken, yol kotundan aşağıda kalmış güney cephesinde ise hiç pencere bulunmaz (F26-F28).

Son cemaat mahallinden harime ahşap kanatlı ve pervazlı özgün kapıdan girilmektedir. Doğu-batı yönünde konumlanan harimin kuzeyi duvara bitişik halde dört ahşap sütun dizisiyle beş kemer gözlü olarak tasarlanmıştır. Kemer şekilleri en dışakiler yarım daire, kuzeybatıdaki ikinci göz yuvarlak kemerli ve ortadakiler Bursa kemerlidir. Ortadaki kemer gözünde ahşap merdivenle çıkılan, mahfil yer almıştır. Merdiven ve mahfil ahşap korkulukludur ve mahfilden harime doğru yarım daire balkon uzanmıştır (F30). Harimin zemini taş ve ahşap, çatı ise ahşap çiteler arasında yer yer kontrplak kaplamalıdır. Tavanda ahşap kaplamalar arasında üçü aynı hizada, biri mihraba yakın dört adet kare tavan göbeği bulunur. Mihraba yakın göbekte dört yöne bakan stilize palmet formu yerleştirilmiştir. Üçü aynı hizada olan göbeklerden ortadaki daire formlu güneş kursundan, iki yanındakiler ise kafes tekniğinde çitalardan oluşmuştur (F30-F33).

Harimin doğu ve batı duvarları dikdörtgen biçimli, ikişer pencerelidir (F31, F33).

Harimin güney duvarı düz devam ediyorken arazi şartlarından dolayı güneybatı bölümü içeri doğru kırılmaktadır. Mihrap yarım daire formlu niş ve tuğla örgülü yuvarlak kemerlidir. Güney duvarı boyunca yerden yaklaşık 1 m. yüksekliğinde işlevi tam anlaşılamayan seki şeklinde bir duvar sırası uzanmaktadır. Mihrap nişinin sağında ahşap sade minber, solunda ise ahşap vaaz kürsüsü yer almıştır (F32).



F. 24: Minareli Cami rölövesi (KÖK Mimarlık Ltd. Şti, Çizen Gürem F. Özbayar Sargın ve Zeynep Kutlu, 09.02.2018, İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.)



F. 25: Minareli Cami, kuzey cepheye bakış



F. 26: Minareli Cami, doğu cepheye bakış



F. 27: Minareli Cami, güney cepheye bakış



F. 28: Minareli Cami, batı cepheye bakış



F. 29: Minareli Cami, minareye bakış



F. 30: Minareli Cami, kuzey duvarına bakış



F. 31: Minareli Cami, doğu duvarına bakış



F. 32: Minareli Cami, güney duvarına bakış



F. 33: Minareli Cami, batı duvarına bakış

4. Çamaşırhane

Köy meydanında, yolun kenarında, Kırkoluk Cami'nin güney duvarına bitişik vaziyette inşâ edilmiştir. Yapı, Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 8.7.1977 tarih ve A.633 sayılı kararıyla eski eser olarak tescillenmiştir.³⁹

Yapının Tarihi

Yapıya ait inşâ kitabesi bulunmadığı için ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Yapının taş örgüsü, plan ve mimari formu erken bir döneme işaret etmektedir. Fakat daha önceden burada bir tabakhane bulunmuş⁴⁰, çamaşırhanenin ise bitişikinde bulunan Kırkoluk Cami'nin onarımları sırasında yani 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında sonradan inşâ edildiği ifade edilmektedir.⁴¹

Ancak, cami ile çamaşırhanenin mimari form ve özellikleri birbirinden oldukça farklıdır. Bize göre burası 14-15. yüzyıllarda tabakhane olarak inşâ edilmiş bir yapıken, kuzey duvarına bitişik cami inşâ edilince, kokunun cami cemaatinin ibadetine engel olmaması için tabakhane işlevi terk edilerek çamaşırhane şeklinde kullanılmaya devam etmiştir. Çamaşırhanenin avlusunda güneyde yer alan su deposu/hazne ve çeşme yapıları ise, bu işlev değişikliğinde cami ile birlikte inşâ edilmiş olmalıdır.

Yapının Mimari Özellikleri

Yapının beden duvarları kaba yonu taş, tonoz kemerleri ise kesme taştır. Çamaşırhane, doğu-batı ekseninde eğimli bir arazinin içinde konumlanmış bir yapıdır. Yapı açık avlulu ve üç eyvanlı plan şemasındadır. Doğu cephede bulunan açıklıktan giriş mekânı olarak

39 İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.

40 Arel, a.g.e., s. 122.

41 Çerkez, a.g.e., s. 459.

tasarlanmış, yamuk planlı, üstü açık bölüme girilir. Buradan iki basamakla düşük kottaki avluya inilmektedir. Avlunun güneyinde su deposu, batı, kuzey ve doğusunda birer eyvan yer almaktadır. Batı eyvanı iki sivri kemerle avluya açılmış, sivri tonozla örtülmüş ve destek kemeriyle kuvvetlendirilmiştir. Eyvanın içinde yaklaşık 1 m. yükseklikte çamaşır yıkama sekileri yapılmıştır. Moloz taş örgülü sekilerin üzerine atılmış kalın beton yakın zamana kadar yapının kullanıldığına işaret etmektedir (F34-F35).

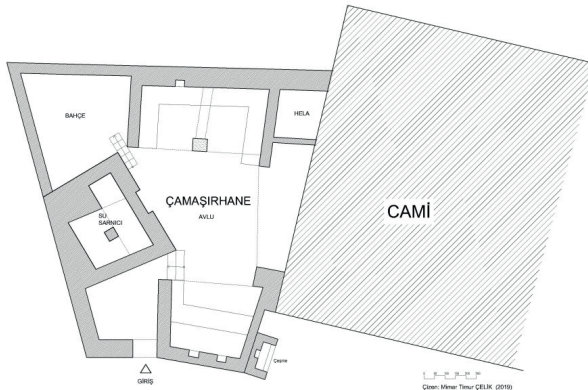
Kuzey eyvanı caminin mihrap duvarına bitişik inşâ edilmiş, tek gözlü bir yuvarlak kemerle avluya açılmakta ve beşik tonozludur. Eyvanlar içinde en büyük olanı budur. Eyvanın batısında bulunan kapıdan hela olarak düzenlenmiş mekâna geçilmektedir (F34, F36).

Doğu eyvanı da tek gözlü yuvarlak kemerle avluya açılan, beşik tonoz örtülü bir mekândır. Eyvanın doğu duvarında sivri kemerli iki niş açılmış ve sekileri, batı eyvanında olduğu gibi sonradan betonla kaplanmıştır (F34, F37).

Eyvanların içlerinde yakılan ateşten dolayı taşlar isle kaplanmış, ocak yerleri de hâlâ yerindedir.

Yapının güneyinde kesme taştan inşâ edilmiş, yuvarlak kemerli ve nişi tahrip edilmiş çeşme bulunmaktadır. Çamaşırhanenin suyu bu çeşmenin altındaki bir borudan akmaktadır. Bugün yerinden sökülmüş olan boru, eski fotoğraflarda görülmektedir⁴² (F38). Çeşmenin nişinde kitabelik yerinde açılan delikten arkasında doğal suyla beslenen bir depo olduğu görülmektedir. Su deposu ortasından bir ayakla desteklenmiş, üzerleri sivri tonozla örtülü, üç gözlü bir yapıdır (F39).

Avlunun güneybatısından beş basamakla avlu kotundan yüksekte bulunan alana çıkılmaktadır. Bu alan muhtemelen yikanan çamaşırların kurutulduğu bir bahçe olarak kullanılmıştır.



F. 34: Çamaşırhane planı (T. Çelik, 2019)

42 Çeşmenin ve avlu zemininde kanaldan akan suyun tahrip edilmeden önceki halini görmek için bk. Çerkez, a.g.e., s. 462, F.4.



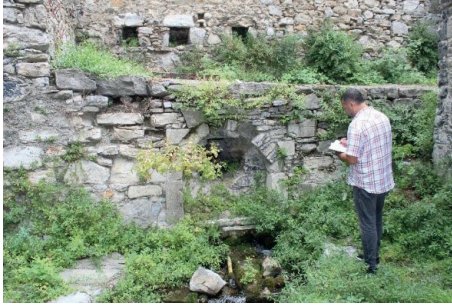
F. 35: Çamaşırhane, avludan batı eyvanına bakış



F. 36: Çamaşırhane, avludan kuzey eyvanı ve hela kapısının görünümü



F. 37: Çamaşırhane, avludan doğu eyvanına bakış



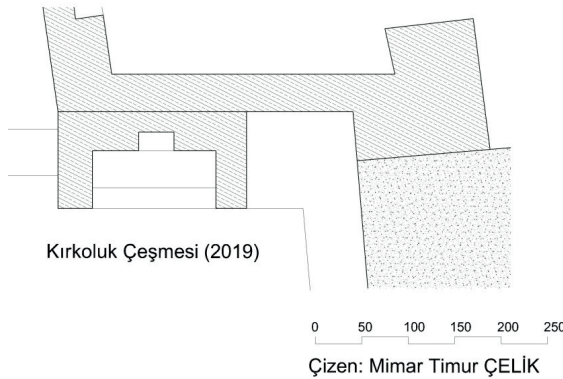
F. 38: Çamaşırhane, çeşmeden görünüm



F. 39: Çamaşırhane, su deposunun içinden görünüm

5. Kırkoluk Cami Çeşmesi

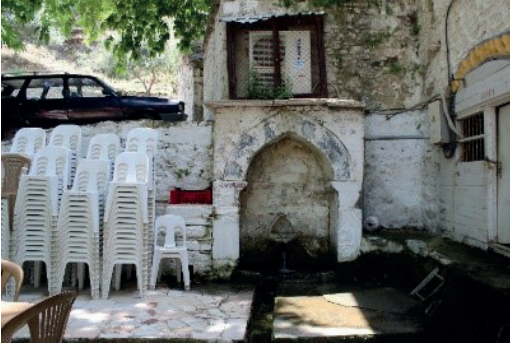
Çeşme, Kırkoluk Cami'nin güneydoğusunda bir duvarla organik bağ içerisinde ve çamaşırhanenin duvarına bitişik vaziyettedir (F40). Kesme taş ve tuğla malzeme ile inşa edilmiştir. Kitabesi yoktur, malzeme özellikleri ve kemer formu camiden daha önce yapıldığına işaret eder. Yaklaşık olarak 19. yüzyılda yapılmış olduğu söylenebilir.⁴³ Yapı adeta eyvan gibi derin bir niş içerisinde ve sivri kemerli bir formda inşa edilmiştir (F41). Sivri kemeri taşıyan ayaklardan sağdaki kuş figürlü süslemesi olan Bizans devşirme malzemedir⁴⁴ (F42). Çeşmenin üçgen biçimli tas nişi, su lülesi ve su teknesi/yalağı halen mevcuttur. Günümüzde de çeşme olarak kullanılmaktadır.



F. 40: Kırkoluk Cami çeşmesi planı (T. Çelik, 2019)

43 Çerkez, a.g.e., s. 465.

44 Ü. Melda Ermiş, "Darkale in The Byzantine Period: Settlement And Some Architectural Notes", *Turkish Studies*, Volume 11/1 Winter 2016, s. 68; Ü. Melda Ermiş, "Darkale'deki Bizans Dönemine Ait Mimari Plastik Eserler", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 21-24 Ekim 2015, Bildiriler*, C.1, Ankara 2019, s. 586.



F. 41: Kırkoluk Cami çeşmesine bakış



F. 42: Kırkoluk Cami çeşmesi devşirme malzeme

6. Hacı Osman Hoca Zâde Çeşmesi

Kırkoluk Meydanı'ndan, tepeye doğru çıkarken bir evin cephesine bitişik şekilde inşa edilmiştir. Üzerindeki yazıta göre Hacı Osman Hoca Zâde'nin hayratı olarak 1228 (1813) yılında yaptırılmıştır.

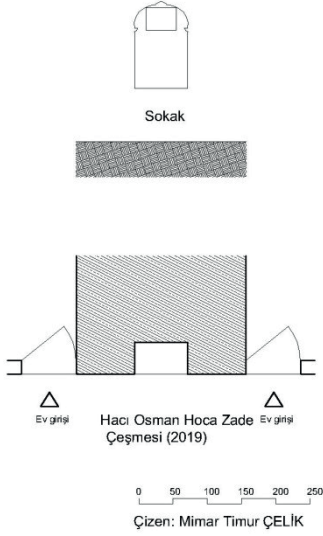
Kitabe metni şöyledir:

1. Sahibü'l-hayrat ve'l-hasenat
2. Osman Hoca Zâde el-Ha-
3. cı Muhammed Ğafurallahü lehüma ve setere
4. Afahima sene-i 1228

Çeşme nişi zeminden 78 cm. yukarıdadır ve çift merkezli kaş kemer şeklinde tasarlanmıştır. Başlangıç noktasından itibaren kemer kilit taşına kadar 1.23 m. yüksekliğinde, 78 cm. genişliğinde ve 46 cm derinliğindedir. Kemer nişinin içinde 45x33 cm. ebatlarında dikdörtgen kitabe yer alır. Kitabe sülüs hatlı ve siyah boyayla yazılmıştır. Nişin içi çimento harç ile sıvanmış, su lülesi sökülmiş ve ayna taşı yoktur. Ayrıca tas yuvası ve su teknesi/yalak gibi çeşmeye ait bölümler de bulunmamaktadır. Çimento harç sıvalı çeşmenin, niş derinliği ve kemer formu kesme taş olduğu düşündürmektedir. Günümüzde çeşme işlevini tamamen yitirmiştir (F43-F45).

A. Altner, Tarhala Obası'nı anlattığı yazısında Tarhala'nın ilk kömür ocağını kuran Hacı Osman Ağa isimli bir şahsın başına gelen olaylar hakkında bilgiler vermektedir.⁴⁵ Çeşme hayratını yaptıran Hacı Osman Ağa muhtemelen, Altner'in sözünü ettiği şahıs olmalıdır.

45 Avni Altner, "Tarhala Obasını Tanıyalım 4", *Gediz*, Cilt Sayı 7, Manisa Halkevi Dergisi, 1937, s. 8.



F. 43: Hacı Osman Hoca Zâde Çeşmesi planı (T. Çelik, 2019)



F. 44: Hacı Osman Hoca Zâde Çeşmesine bakış



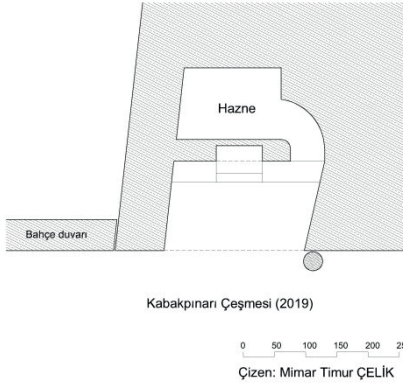
F. 45: Hacı Osman Hoca Zâde Çeşmesi kitabesi

7. Kabak Pınarı Çeşmesi

Kırkoluk Cami'nden, Minareli Cami'ye çıkan güzergâh üzerindedir (F46-F47). Kitabesi olmayan çeşme örgü tekniği ve malzemesine bakılarak 19. yüzyılın sonlarına tarihlendirilebilir.⁴⁶ Çeşme, kaba yonu taş malzemedен örülmüş 2.25 cm. açıklığında yuvarlak tonozlu bir eyvanın orta duvarındadır. Eyvanın sol yan duvarı 2.95 cm. iken, bu derinlik sağ yan duvarda 2.53

46 Çerkez, a.g.e., s. 469.

cm. oranında değişmektedir. Eyvan tonozunun yuvarlak kemeri, eyvanın iç yüzeyine doğru pahlanarak beden duvarının üzerine oturtulmuştur. Taş araları Horasan harcı dolguludur. Eyvanın ana duvarında bulunan çeşme nişi beden duvarından 25 cm. içeride, bir sıra taş, bir sıra tuğla örgülü ve yuvarlak kemerlidir. Kemer girintili sütunçe başlıklarına oturtulmuştur. Çeşmenin önünde kaba yonu taş örgülü yalak/su teknesi, yalağın iki yanında ise birer seki yer almıştır. Günümüzde çeşmenin nişi çimento katkılı harç ile sıvalı olduğundan çeşmeye ait su taşı ve tas yuvası gibi bölümler görülmemektedir. Nişin kemer başlangıcı ile kilit taşı arasındaki mesafe eskiden burada bir kitabe olabileceğini düşündürmektedir. Nişin sağ tarafında ise çeşmenin arkasındaki su haznesinin temizlenebilmesi için geniş bir açıklık mevcuttur. Hazne içi hidrolik sıvalıdır (F46-F48).



F. 46: Kabak Pınarı Çeşmesi planı (T. Çelik, 2019)



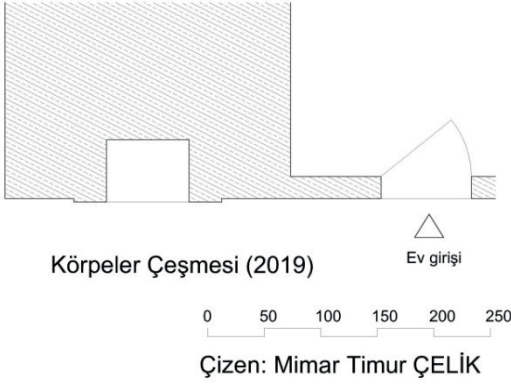
F. 47: Kabak Pınarı Çeşmesi eyvandan ayrıntı



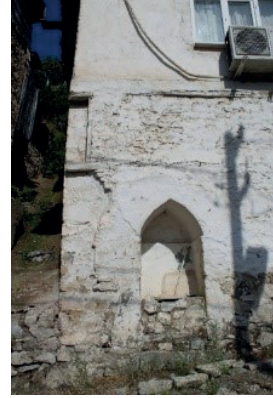
F. 48: Kabak Pınarı Çeşmesine bakış

8. Körpeler Çeşmesi

Bir evin cephesi üzerinde kesme taş malzemeyle inşa edilmiştir. Kitabesi olmadığı için tarihi bilinmez, fakat malzeme ve form 19. yüzyıl olduğunu düşündürmektedir. Sivri kemerli niş 73 cm genişliğinde ve 55 cm derinliğindedir. Çeşmenin lülesi sökülmüş, tas için yuva da bulunmamaktadır. Tek parça taştan yapılmış su teknesi hâlâ yerinde durmaktadır. Nişin içi belli bir mesafeye kadar moloz taşla doldurulmuştur (F49-F50). Günümüzde çeşme işlevini yitirmiştir.



F. 49: Körpeler Çeşmesi planı
(T. Çelik, 2019)



F. 50: Körpeler Çeşmesine bakış

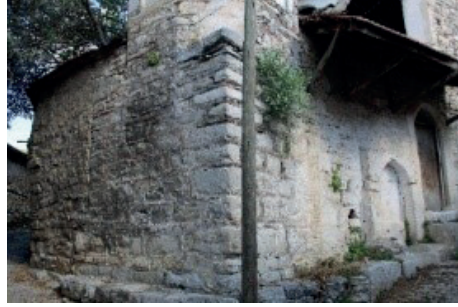
9. Minareli Cami Çeşmesi

Minareli Cami'nin, avlu giriş kapısının solunda avlu duvarına bitişik şekilde inşa edilmiştir (F51-F52). Günümüzde kitabesi bulunmaz ancak niş içindeki izler eskiden burada bir kitabe olabileceğini düşündürür. Yapı tarihi bilinmemekle birlikte kesme taş malzeme ve form olarak 19. yüzyıla tarihlendirilebilir.⁴⁷ Sivri kemerli bir nişe sahip çeşmenin tas yuvası yoktur. Zamanında iki lülesi varken bunlardan biri kapatılmış, diğeri hâlen kullanılmaya devam etmektedir. Ayrıca önünde düzgün kesme taştan su teknesi/yalak bulunmaktadır (F51-F52).

47 Çerkez, a.g.e., s. 467.



F. 51: Minareli Cami çeşme rölövesi.
(Çizen Gürem F. Özbayar Sargın ve
Zeynep Kutlu, Kök Mimarlık
Restorasyon Ltd. Şti., KVMGM İzmir
Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, 2018)



F. 52: Minareli Cami çeşmesine bakış

10. ve 11. Delikanlı Odası Çeşmesi ve Koca Oda Çeşmesi

Minareli Cami'ye doğru giderken günümüzde ancak yerleri kalmış metruk halde iki çeşme görülmektedir. Bunlar yöre halkının tabiriyle Delikanlı Odası Çeşmesi ve Koca Oda Çeşmesi'dir. Kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla her ikisi de kaba yonu taş örgülü ve Horasan harcı sıvalıdır. Tarihleri veya mimari karakterleri hakkında bilgi verebilme imkânı yoktur. Lüle yerleri hâlâ görülebilmektedir. (F53-F54).



F. 53: Delikanlı Odası Çeşmesi



F. 54: Koca Oda Çeşmesi

DEĞERLENDİRME ve KARŞILAŞTIRMA

Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 8.7.1977 tarih ve A.633 sayılı kararıyla Darkale'de on dört yapı korunması gerekli eski eser olarak tescillenmiştir. Yerleşim daha sonra, Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek

Kurulu Başkanlığı'nın 24.02.1984 tarih ve 134 sayılı kararıyla sit alanı olarak tescillenmiştir. En son, İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 24.01.2012 tarihli ve 448 sayılı kararı ile sit türü "Kentsel Sit" olarak belirlenmiştir. Ayrıca İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 28.03.2013 tarih ve 2047 sayılı kararı ile Kentsel Sit, I. ve III. Derece Arkelojik Sit Alanlarının sınırları belirlenmiştir.⁴⁸

Tarhala'da Osmanlı döneminden günümüze iki özgün cami ulaşmıştır. Her iki caminin mimari form ve özellikleri 19. yüzyıl içinde, yakın zamanlarda imar edildiklerini göstermektedir. Bu camilerden Minareli Cami'nin, minaresi özelinde konu ele alınacak olursa, minarede kullanılan malzemenin biçim ve niteliği 14-15. yüzyılı işaret etmekte hatta Osmanlı öncesine bile gitme ihtimali bulunmaktadır.

Camilerin, mihrap duvarına göre enine uzanan harim ve harimin kuzeyinde son cemaat mahallinden meydana gelen planları yaklaşık olarak aynıdır. Son cemaat mahallinde görülen ahşap sütunlu kemer dizilerini birbirine bağlayan Bursa kemer formları da benzerdir. Tarhala'da bu kemer formuna konutların bahçeye bakan sofalarında kullanılmış örneklerine de rastlanmaktadır. Bölgede İslamiyet öncesi yaşamın tanığı olan devşirme malzemelerde bu iki camiye taşınmıştır. Minareli Cami'nin minare kürsüsü ve avluya giriş kapısının ayaklarında, Kırkoluk Cami'nin ise çeşme aynalarında Bizans döneminden kalma parçalar kullanılmıştır. Her iki caminin de suyla ilişkili yapılar şeklinde karşımıza çıkması önemli bir ayrıntıdır. Minareli Cami'nin avlu batı köşesinde duvara bitişik vaziyette; Kırkoluk Cami'nin güney doğusunda da camiyle bir duvarla bağ kuran çeşme yapıları bulunmaktadır.

Minareli Cami sade bir eser ve az miktarda ahşap tavan süslemesine sahipken, Kırkoluk Cami Batılılaşma üslubunda yapılmış kalem işi süslemeleriyle göz doldurmaktadır. Ne var ki özgün kalem işleri tahrip edilmiş ve üzerinden yağlı boyayla geçilmiştir. Her iki yapının statüğünde bozulmalar görülmekte ve ciddi onarımlar gerekmektedir. Minareli Cami restorasyon aşamasındadır. Kırkoluk Cami'nin son cemaat mahallinin batı duvarı ve harimin güney duvarı yoğun nem almaktadır. Bir an önce onarım yapılarak derzlerin patlaması ve sıvaların dökülmemesi için tedbirler alınmalıdır.

Tarhala'nın bağlı olduğu Soma ve köylerinde Kırkoluk ve Minareli Camilerin planlarına çok fazla yapıda rastlanmaz. Damgacı Cami (19. yüzyıl başı), Hamidiye Cami (1898) ve Bayat Köyü Orta Cami'nde ise (19. yüzyıl sonu) son cemaat mahalli ve harim planları benzerdir.

Damgacı Cami ve Hızır Bey Cami (1791-92) son cemaat mahalli kemer biçimleri ve duvar süslemelerinde görülen Barok karakterli çiçekler Kırkoluk Cami bezemeleriyle kıyaslanabilir. Ancak Hızır Bey ve Damgacı Cami'nde yoğun olarak karşımıza çıkan meyveler, gemi ve mimari tasvirler Kırkoluk Cami'nde görülmez. Soma Sevişler Köyü Cami (1802) tavan göbekleri ile Minareli Cami tavan göbekleri de oldukça benzemektedir.⁴⁹

Yerleşim alanının mimari yapıları içinde belki de en ilginç olanı, açık avlulu ve üç eyvanlı

48 İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi.

49 Camilerin plan ve süslemeleri için bk. Çerkez, a.g.e., s. 377-387, 396-400, 479.

düzende yapılmış çamaşırhanedir. Çamaşırhanenin inşâ tarihi hakkında kesin bilgilere sahip değiliz, fakat bu yapının bölgenin ilk Türk yerleşimine dair önemli bilgiler verebilecek bir mimari görünümde olması, üzerinde durulması gereken ciddi bir konudur. Çamaşırhanenin, Kırkoluk Cami'nin güney duvarına dayanmış olarak inşâ edilmiş olması, camide geçen 1264 (1847-1848)" ve "1321 (1903-1904)" tarihleriyle eş zamanlı olduğu ve adı geçen tarihlerde inşâ edilmiş olabileceği düşünülmüştür.⁵⁰ Ancak yapının ne malzemesi, ne de mimari biçim ve karakteri camiyle hiçbir benzerlik/uyumluluk göstermez. Özellikle plan şeması ve kemer formları yapının adeta 14-15. yüzyıllarda inşâ edilmiş açık avlulu, eyvanlı bir mimari olduğu izlenimini vermektedir. Burada eskiden bir tabakhane varken, yerine çamaşırhane yapıldığı bilgisi, yeni bir yapı inşâ edilmek yerine mevcuttaki eski yapının çamaşırhaneye dönüştürüldüğüne işaret etmektedir.

Manisa'nın ilçelerinde ve köylerinde günümüze ulaşabilmiş başka bir çamaşırhane yapısı bilinmemektedir. Anadolu'da köy ve kasabalarda bu yapılardan zamanımıza ulaşabilen çok sayıda örnek mevcuttur. Bazılarını anacak olursak; Çankırı, Bolu Babahızır Köyü, Karabük Zopran Köyü, Safranbolu Yörük Köyü, Vezirköprü Adatepe Köyü, Gökçeada Çınarlı Köyü ve Bor Gökbeş Köyü Çamaşırhanelerini sayabiliriz.⁵¹

Anadolu'da ki çamaşırhanelerin çoğu açık bir avlunun etrafında sıralanan yunak taşları ve ocak nişleri ile çevrili mekânlar şeklinde benzer özellikler sergilerler.⁵² Tarhala Çamaşırhanesi ise bu yapıların hiçbirine benzemez, açık avlulu, üç eyvanlı ve kapalı hacimleriyle ünik bir örnektir.

Yerleşimde suyun bol olması sebebiyle çok sayıda çeşme yapılmıştır. Çeşmelerin tamamı bir yapı ile organik bağ içerisinde, bir konutun ve ya caminin parçası şeklinde sokakla uyumludur.

Çeşmelerin tamamında su teknesi/yalak haznesi bulunurken, su tası, tas yuvası gibi bölümler günümüze ulaşmamıştır. Bunlardan yalnızca Kırkoluk Cami çeşmesinde üçgen biçimli tas yuvası, su lülesi ve su teknesi/yalağı hâlen mevcuttur.

Eserlerden yalnızca bir tanesi kitabesini koruyabilmiştir. Eser kitabede adı geçen Hacı Osman Hoca Zâde tarafından 1228 (1813) yılında hayrat olarak yaptırılmıştır. Eser tarih vermesi bakımından önemlidir; zira yerleşimdeki diğer çeşmelerin tarihlendirmesinde yardımcı olmaktadır.

Çeşmelerin hepsinde malzeme ve kemer formları birbirlerine benzemektedir. Böylece 19. yüzyılda yapıldığını öğrendiğimiz Hoca Zâde çeşmesinden hareketle bütün çeşmelerin aynı yüzyılda yapıldığını söyleyebiliriz. Çeşmeler içinde Kabak Pınarı Çeşmesi bir eyvan içinde inşâ edilmesi bakımından diğerlerinden farklıdır. Ancak malzeme ve kemer formu diğerleriyle aynıdır.

Çalışmada müstakil başlıklar altında ele aldığımız eserler dışında nispeten daha yakın tarihli üç örnek göze çarpar. Cumhuriyet döneminde bölgede madencilik gelişmesiyle, köy yaşamında değişiklikler olmuş ve ortaya çıkan ihtiyaçlara göre yeni yapılar inşâ edilmiştir.

50 Çerkez, a.g.e., s. 459.

51 Betül Özcan Balkır, **Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri**, Gazi Üniversitesi, S. B. E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2018, s. 868-870.

52 Balkır, a.g.e., s. 867-872.

Kamu binası olan bir ilkokul, ticaret yapısı olan bir zeytinyağı değirmeni ve ibadethane olan bir cami bu değişimin tanıkları olarak karşımıza çıkar. Köyün terkedilmesi sebebiyle kilitli olan bu yapılara giremediğimiz için içlerini inceleyemedik.

Tarhala'nın yamaçlarına doğru uzanan yerleşimin merkezinde Orta Cami yer almıştır. Cephe özelliklerinden konut olduğu anlaşılan yapının alt katı muhtarlık, üst katı ise mihrap, minber ve kadınlar mahfili eklemeleriyle camiye çevrilmiş bir örnektir. Cumhuriyet döneminde köydeki değişimle birlikte ortaya çıkan ihtiyaç nedeniyle konuttan camiye çevrildiği belirtilmiştir⁵³ (F55-F56).



F. 55: Orta Cami cephe görünümü



F. 56: Orta Cami harime bakış
(Etlacakuş 2013, s. 60)

Köyün kuzey girişinde tabelasında, 1935 yılında İlçebay (Kaymakam) Hamdi Onat döneminde Tarhala Köyü tarafından yaptırıldığı belirtilen ilkokul bulunur. Okul bir avlu içinde, kaba yonu taş örgülü, tek katlı ve zemin seviyesinden yedi basamakla yükseltilmiş bir eserdir (F57).



F. 57: Tarhala Köyü İlkokulu'na bakış⁵⁴

53 Aysen Etlacakuş ve Mine Hamamcioğlu Turan, "Historical Development of Darkale rural settlement in Soma, Manisa", *ITU A|Z*, İstanbul, 2017, Vol 14 No 3, s. 20; Etlacakuş, a.g.e., s. 59-60, 163.

54 Çevrimiçi: <https://sinirlarolmadan.blogspot.com/2019/05/orda-bir-koy-var-uzakta-tarihi-tarhala.html> 13.05.2020

Zeytinyağı değirmeni ise Darkale ve Soma arasındaki yolun batısındadır. Yapım tarihine dair bir kayda rastlanmaz, mimari karakteri ve benzerlerinden yola çıkılarak 19. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir.⁵⁵ Taş örgü duvar tekniği ile inşa edilmiş ve tek katlıdır. Yapının işlevi ve bölgenin değişimi göz önüne alındığında Cumhuriyet döneminde yapılmış olabileceğine işaret etmektedir.



F. 58: Zeytinyağı değirmeni (Etlacakuş 2013, s. 65.)

Sonuç

Sonuç olarak; Tarhala köyü günümüzde neredeyse terk edilmiştir. Soma’da madencilik faaliyetlerinin sağladığı iş imkânları sebebiyle yaşam ilçeye taşınmıştır. Dolayısıyla kent yaşamının olmadığı bütün yerleşimler gibi burası da bütün tarihi eserlerini kaybetmek üzeredir. Camiler nispeten daha korunmuş olmakla birlikte, özellikle geleneksel konutlar büyük tahribata uğramıştır. Tarihi süreç içerisinde yapıların tescillenmesi ve bölgenin kentsel sit ilân edilmesi önemli adımlardır ama korumak için yeterli değildir. Bir an önce yaşayan bir kent olarak hayata geçirilebilecek çözümler üretilmeli, koruma amaçlı imar planı çıkartılmalı ve sokak sağlıklaştırma projeleri yapılarak uygulamaya konmalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

55 Etlacakuş ve Turan a.g.e., s. 19; Etlacakuş, a.g.e., s. 65.

Kaynakça/References

- Akpınar Figen, “Bir Yerel Koruma Çabasının Öznesi Olarak Darkale Köyü”, **Ege Mimarlık**, Ocak 2016 s. 20-25.
- Altınar Avni, “Tarhala Obasını Tanıyalım 4”, **Gediz**, Cilt 1, Sayı 7, Manisa Halkevi Dergisi, 1937, s. 8-9.
- Altınar Avni, “Tarhala Obasını Tanıyalım”, **Gediz**, Cilt 3, Sayı 25, Manisa Halkevi Dergisi, 1939, s. 7.
- Arel Ayda, “Soma Yakınlarında Eski Bir Dağ Yerleşmesi: Tırhala Köyü” **IX. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, Çanakkale, 27-31 Mayıs 1991, A. Ü. Basımevi, Ankara 1992, s. 119-130.
- Balkır Betül Özcan, **Çankırı (Merkez İlçe ve Köyleri) Türk Dönemi Mimari Eserleri**, Gazi Üniversitesi, S. B. E., Sanat Tarihi A. D. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2018.
- Çerkez Murat, “Soma İlçesi”, **Türk Kültür Varlıkları Envanteri 45, Manisa İlçeleri**, Ed. Hakkı Acun, TTK Yayınları, Ankara, 2013.
- Emececi Feridun, “Hudâvendigâr”, **DİA**, Cilt 18, 1998, s.285-286.
- Ermış Ü. Melda, “Darkale in The Byzantine Period: Settlement And Some Architectural Notes”, **Turkish Studies**, Volume 11/1 Winter 2016, s. 59-76.
- Ermış Ü. Melda, “Darkale’deki Bizans Dönemine Ait Mimari Plastik Eserler”, **Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 21-24 Ekim 2015, Bildiriler**, C.1, Ankara 2019, s. 573-599
- Etlacakuş Ayşen, **Conservation Aimed Evaluation of Darkale Rural Settlement in Soma, Manisa**, Volume I, Degree of Masters of Sciences in Architectural Restoration, Graduate School of Engineering and Sciences of İzmir Institute of Technology, İzmir, 2015.
- Etlacakuş Ayşen ve Hamamcıoğlu Mine Turan, “Historical Development of Darkale rural settlement in Soma, Manisa”, **ITU AIZ**, İstanbul, 2017, Vol 14 No 3, s. 13-23.
- Gökçen İbrahim, **Saruhan’da Yörük ve Türkmenler**, Marifet Basımevi, İstanbul, 1946.
- Gökçen İbrahim, **Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar I**, Marifet Basımevi, İstanbul, 1946.
- Günay Vehbi, “XVI. Yüzyılda Tarhala Örneğinde Batı Anadolu’da İskân Değişimi”, **Tarih İncelemeleri Dergisi**, Cilt XXI, Sayı 1, 2006, s. 107-122.
- İlhan Gamze, **Manisa Soma’da Bulunan Türk Devri Yapıları**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, S. B. E., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2019.
- Kutlusoy İhsan, **Soma**, Tan Matbaası, İstanbul 1971.
- Ramsay W. M., **The Historical Geography of Asia Minor**, Volume IV, Royal Geographical Society, Supplementary Papers, London 1890.
- Uçarkuş Gülşah, **Manisa Soma Darkale Mahallesi Geleneksel Konutları**, Trakya Üniversitesi S. B. E., Sanat Tarihi A. D. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2019.
- Uluçay Çağatay ve Gökçen İbrahim, **Manisa Tarihi**, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1939, s. 22-23.
- Uzunçarşılıoğlu İsmail Hakkı, **Kitabeler II**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1347/1929.
- Zeren Mine Tanaç, “Soma-Darkale Kültür Mirasının Korunması Ve Yerel Kalkınmanın Sağlanması İle İlgili Bilimsel Görüş (Rapor) Taslak”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü**, Mart 2011, s. 1-20.



Özgür Ruh, Ritmik Beden: Bizans Kültür-Sanat Hayatında Dans

Free Spirit, Rhythmic Body: Dance in Byzantine Culture & Art Life

Feray Korucu Yağız¹ 



öz

Dans, çoğu kültürde olduğu gibi Bizans kültür hayatında da önemli bir tema olarak tanımlanmıştır. Konu, sanatçıların elinde can bulup imparatorluğun gayri meşru mührü haline gelen sanat yapıtlarında çokça işlenmiştir. Nitelik ve işlevsel olarak farklı gruplar yaratan eserler üzerinde yer alan tasvirler, eğlence ve neşenin imparatorluğun kültür hayatındaki yeriyle alakalı bilgilere ulaşılmasına aracılık etmiştir. Görsel olarak birtakım veriler sunan tasvirler, bahsedilen tüm bu yönleriyle adeta dile gelen bir dönem sözcüsü kimliğiyle tanınır hale gelmiştir. Bu çalışmada; yeni dini benimseyen, benimsediği din doğrultusunda hayatını düzenleyen Bizanslıların dansı nasıl algıladıkları ve tanımladıkları; bu eylemler dizisini bir şov algısı içerisinde nerede ve hangi aralıklarla tatbik ettikleri; bu tatbiklerde biçim, içerik ve yöntem olarak neleri takip ettikleri; dinin yarattığı kısmi baskıyı dansla nasıl öteledikleri; genellikle kadına ait görsel bir ifade yöntemi olarak kabul edilen dansın icra edicileri hakkındaki algıları; özgürleşen bedenini kavuştuğu rahatlığı dini ve özel yaşam içerisine dâhil edip edemedikleri ve tüm bu unsurları bir bütünlük göstererek sanat sahasında nasıl işledikleri, konuyla ilgili görseller eşliğinde anlatılmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Bizans, Kültür tarihi, Sosyal yaşam, Din, Dans

ABSTRACT

Dance has been defined as a significant theme in Byzantine cultural life as in many other cultures. This was mostly subjected in works of art created by artists which then became an illegal seal of the empire. Descriptions, on works creating different groups in terms of quality and function, mediated to achieve information about the place of entertainment and joy in the cultural life of the empire. The descriptions, providing some data in visual respects, have become known through the identity of a spokesman from the period talking about all these aspects. In this study, it was tried to discuss with the visuals how Byzantines, who embraced a new religion and organised their life in line with this religion, perceived and described the dance; where and at what intervals they performed this sequence of actions in a show perception; what they followed in these performances as style, content, and method; how they postponed the partial pressure caused by religion through dance; how the persons performing the dance

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Feray Korucu Yağız (Araş. Gör. Dr.),
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı
Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta: feray.korucu@medeniyet.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2208-7330

Başvuru/Submitted: 21.02.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
07.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
21.04.2020

Kabul/Accepted: 28.04.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Korucu Yağız, Feray, "Özgür Ruh, Ritmik Beden: Bizans Kültür-Sanat Hayatında Dans". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 279-305.
<https://doi.org/10.26650/sty.2020.012>



were generally accepted as a visual expression belonging to woman; whether they could integrate the comfort achieved by a free body into religious and private life and how they subjected all these elements in the artistic field by showing unity.

Keywords: Byzantine, Cultural history, Social life, Religion, Dance

Giriş

Sahip olduğu evrensel nitelikleriyle sınırsız bir zamana hitap eden¹ ve insan yaşamındaki en eski sosyal olaylardan biri olan dans, bu seyir çizgisindeki olguların en önemlilerinden biri olarak nitelenmiştir.²

İnanç sistemlerinde, sisteme hizmet eden bir pratik olarak tatbik edilen,³ tanrı ve tanrıçalara ulaşmada başat iletişim kanalı olduğu konusunda hemfikir olunan,⁴ hedefe yönelik süreçte var olan ritimle senkronize hareket eden bedenin bir çeşit transa geçme halini ifade eden dans hakkında Bizans dönemi kaynakları yeteri kadar bilgi ortaya koymamıştır.⁵ Buna rağmen son dönemdeki araştırmalarla elde edilen bulguların önceki veri tabanlarıyla bir bütün oluşturacak şekilde kullanılması, alan içerisinde belli bir veri zenginliği yaratmıştır.

Bizans dönemi dans kültürüyle alakalı birincil veri tabanını, olay örgüsünün romantizmle içselleştirildiği döneme ait edebi metinler, epigramlar, dönemin önde gelen aydınları tarafından ortaya konulan eserler,⁶ antik dönemde önemli bir sanat kolu olarak ün kazanan tiyatro⁷ ve buradan ilerlenerek yapılan derin araştırmalar oluşturmuştur. Tarih ve edebiyat başta olmak üzere farklı disiplinlerden yararlanılarak elde edilen bu veriler, geçmiş ve güncel dönem uygulamalarının takip edilebilmesine olanak sağlamıştır. Bizans dönemi dans kültürüyle ilgili tatmin edici açıklamalar yapılmasını olanaklı kılan ve bu anlamda alan içerisinde faaliyet gösteren araştırmacılar için ehemmiyet arz eden ikinci önemli veri tabanını ise görsel kaynaklar oluşturmuştur. Döneme ait anıtsal yapılardaki kompozisyonlar (fresk ve mozaikler), küçük el sanatları (el yazmaları, dokuma, değerli veya yarı değerli madenden yapılmış takılar, günlük

- 1 ...“*Dans adı verilen sanatın evrenselliğini düşünün. O: fikirleri keskinleştirir, bedeni çalıştırır, izleyene zevk verir, geçmiş günleri öğretir. Göz, kulak, flüt, zil ve dansın zarif büyüünde kalırken geçmişi öğrenir...*” Ayrıntılı bilgi için bkz. Lucian (1905), “Of Pantomimes” **In the Works of Lucian of Samosata**, Trans. by. FOWLER, H. W.-FOWLER, F G., Clarendon Press, UK., 1905, s. 258; http://lucianofsamosata.info/wiki/doku.php?id=home:texts_and_library:dialogues:of-pantomime (13.12.2019); Felix, Hoerburger, “Once Again: On the Concept of Folk Dance”, *Journal of The International Folk Music Council*, Vol. 20, USA, 1968, s. 30.
- 2 Gerardus, Van Der Leeuw, **Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art**, New York, 1963, s. 74.
- 3 Dansın dini alanda bir tapınım aracı olarak icra edildiğine dair ayrıntılı bilgi elde etmek için bkz. Elli, Lohse-Claus, **Tanz in der Kunst**, Zentralantiquariat Leipzig GmbH, Leipzig, Germany, 1964.
- 4 Anne-Marie (Anjali) Gaston,- Tony, Gaston, “Dance as a Way of Being Religious”, **The Oxford Handbook of Religion and the Arts**, Ed. By. Frank Burch Brown, Oxford University Press, UK., 2014, s. 2.
- 5 Κατερίνα, Τσεκούρα, “Ο χορός στο Βυζάντιο”, **Αρχαιολογία και Τέχνες 91**, Αθηναίος, 2004, s. 6.
- 6 İskenderiyeli Klement (Clement of Alexandria) ve Michaelis Psellos eserlerinde dans konusuyula alakalı önemli bilgiler vermişlerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Clement of Alexandria, **The Instructor” (Paedagogus)**, **Fathers of the Second Century: Hermes, Tatian, Athenagoras, Theophilus, and Clement of Alexandria (Entire)**, Trans. by. William Wilson Vol. II, Christian Literature Publishing Company, New York, 1885; Anthony Robert Littlewood, **Michaelis Psellos Oratoria Minora** Leipzig, 1985.
- 7 Yazılı ve nispeten görsel kaynaklar vasıtasıyla elde edilen bilgilerin azlığı, Bizans dönemi dans kültürüyle alakalı çalışma yapmak isteyen araştırmacıları konuyu başka perspektiften incelemeye sevk etmiştir. Bu yönlendirmeden yola çıkan antik dönem yazarları, tiyatronun dans kültürünün oluşumuna kaynaklık ettiğini düşünmüş, bu sebeple kültür hayatı içerisinde önemli bir yeri olan fakat bilgi eksikliği sebebiyle içeriği hakkında detaylı bilgi verilemeyen bu sanatı tiyatro cephesinden yola çıkarak değerlendirmeye çalışmışlardır. Dönem içinde pagan dünyanın ürünü olarak görülen fakat hem kültür hem de sanat hayatında kendince önemli ölçüde yer bulan tiyatronun imparatorluk geleneğindeki yeri hakkında ayrıntılı bilgi elde etmek için bkz. Δημήτρης, Νάλαπντης, “Το βυζαντινό θέατρο”, **Αρχαιολογία 12**, Αθηναίος, 1984, s. 44–52.

kullanımında ya da ayinsel törenlerde kullanılan kap-kacaklar, litürjik eşyalar vb.) kapsamında ortaya konulan eserler, bu konuda araştırmacılara belli bir perspektif sağlayarak dans eden kişilerin kimler olduğunu, bu kişilerin hangi hareketlerle dans performanslarını zenginleştirdiğini, seçmiş oldukları kostümlerle bu zenginliğe nasıl bir katkıda bulduklarını, mekân olarak bu gösterileri nerede ve hangi kapsam içerisinde gerçekleştirdiklerini analiz edebilmemize; kısacası dansı biçim, yöntem ve kapsamı bakımından bilimsel anlamda inceleyebilmemize imkân sağlamıştır. Yer ve malzeme fark etmeksizin pek çok yer ve eser üzerinde karşımıza çıkan kompozisyonlar ve bu kompozisyonlardaki dikkat çekici çeşitlilik, dans konusundaki teorik bilgilerin pratiğe nasıl dönüştürüldüğüne ve algılarda nasıl biçimlendiğine ilişkin süreçlerin tahlil edilebilmesine yardımcı olmuştur.⁸

Bizans döneminde, itikadın birincil ilkesi olarak üstün güce ulaşmada inananlarca bir araç olarak kullanılan ve genellikle azizleri/azizeleri ve din şehitlerini anmak için düzenlenen festivallerde ya da kilisede düzenlenen küçük kapsamlı dini törenlerde⁹ tatbik edilen dansın; *χορός*/"*choros*"¹⁰, "*χορεία*"/"*choreia*", "*ὄρχησις*"/"*orkhēsis*",¹¹ "*choreuma*"¹², "*ὄρχηστρα*"/"*orchestra*" gibi pek çok farklı kelimeyle tanımlandığı görülmüştür.¹³ Terminolojik açıdan inceleyecek olursak köken olarak Grekçeden gelen -farklı kök ve gövdeden türetilen- bu terimlerin hepsi esasında Antik Yunan dans kültüründe de karşımıza çıkmıştır. Bizans'ın kendinden önce var olan birikimi bir miras olarak kabul etmesi, başka bir kültürün öz değerlerinin kendi kültür hayatı içerisine dâhil olmasını olanaklı hale getirmiş bu da terminolojik anlamda saha içinde pek çok farklı kelimeyle karşılaşılmalarını sağlamıştır.

Dönem içinde terminolojik olarak pek çok farklı terimle tanımlanan, bazen kutsal kabul

-
- 8 Tanım ve açıklamada önemli bir veri tabanı olarak kullanılan görsel kaynaklar, dans konusuyla alakalı bilgi anlamında belli bir temel oluşturmaya imkân sağlasa da, araştırmacılara sınırları geniş tanımlamalar yapmaları için yeterli olanaklar sunmamıştır. Çünkü dans konusunun öncelikli bir anlatım biçimi olarak eserlerde öne çıkıp işlenmesi, dönem sanatçıları tarafından çok tercih edilmemiştir. İnançta kusursuz olmak isteyen sanatçılar, benimsedikleri din kapsamında kötü bir algıyla karşılanan dansı, kendi düşünce ve marifetleriyle görselleştirmekten, bizzat bunun yaratımını gerçekleştiren kişi olmaktan imtina etmiştir. Açıklamaya çalıştığımız bu durum, doğrudan görsel anlamda halkın yaşayış biçiminin ve bu biçim içerisinde oluşturulmuş özgün formun bir ifadesi olan dansın tüm detaylarıyla anlatıldığı kaynaklara ulaşılmasını olumsuz etkilemiştir. Dansın yapılış amacı, içeriği, gelişimi ve türleri gibi pek çok önemli unsurun detaylarıyla sunulmasında zorluk çekilmiş, bu durum özellikle terminoloji konusunda eksikliklerin giderilmesinde sıkıntılar yaşanmasına sebebiyet vermiştir.
- 9 Peter Robert Lamont Brown, "Enjoying the Saints in Late Antiquity", *Early Medieval Europe Journal*, Vol. 9, USA., 2000, s. 1-24.
- 10 Kelime; Antik Yunan kültüründe var olan ve "*chorus*" olarak adlandırılan, içinde şarkıların ve dansın birlikte hareket ettiği trajedi türünün de tanımlanmasında kullanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Laura, Vaughan, *Suburban Urbanities: Suburbs and the Life of the High Street*, UCL Press, London, 2015, s. 203; Ley, Graham *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, University of Chicago Press, USA., 2010, s. 114.
- 11 James, Elizabeth, *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*, Routledge, London, 2013, s. 125.
- 12 Moran, Neil K., *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Brill Press, Leiden-Boston, 1986, 43.
- 13 Kullanımlarıyla erken dönem örnekleri ya da bu dönemde verilen kaynaklar için belli bir pozisyon belirleyen bu tanımların, modern dönem araştırmaları içinde yer almaması, bu anlamda kabul edilebilir bir terminoloji yaratamamış olması, konu hakkında geçmiş ve gelecek arasında kurulması planlanan bağda noksanlıklar oluşturmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz., Φαίδων, Κουκουλές "Ο Χορός Παρα Βυζαντινούς", *Βυζαντινών Βιοσ Και Πολιτισμος*, 5, Collection de l'Institut Français d' Athènes, 1938, s. 224.

edilen kişilerin mucizelerle dolu hayat hikâyelerinde işlenen ve bu kullanımıyla bir ibadet unsuru olarak görüldüğü anlaşılan ancak bazen de sembolik anlamını kaybederek sözcüğün ilk ve temel anlamı doğrultusunda bedensel bir eyleme terim olan dans, *iyi/olumlu* ya da *kötü/olumsuz* olmak üzere iki anlam kapsamında değerlendirilmiştir. Bu iki farklı perspektif üzerinden ele alınan dans olgusu, görsel eserler üzerinde yer alan tasvirlerin alt ve üst değerlerle olan ilişkisinin çözümlenmesini, kısacası bu alanla ilgili görsel kompozisyonların içerik türlerinin tek tek ele alınarak incelenmesini gerekli kılmıştır. Dansın bir ibadet unsuru olduğu anlayışıyla yapılan inceleme ve irdelemeler ise bu içerik türlerini, üç başlık altında incelememizi sağlamıştır. Bizans dönemi tasvir sanatında dansın anlamsal ve biçimsel yapısının çözümlenmesinde dikkate alınması gereken ilk içerik türünü; pagan inanışların etkisiyle biçimlenen kompozisyon oluşumları ve bir kültür birikimi olarak kabul edilen mitolojik hikâyeye biçimlerinin yaratımı (*iyi/olumlu* ya da *kötü/olumsuz*'a yönlendirme yapan) oluşturmuştur.¹⁴ Tek tanrı inancını kabul edip hayatını buna göre düzenleyen Hıristiyanların, geçmişten gelen mitolojik birikime sadık kalarak inanç konusunda bu anlatımların etkisi altında kalmaları,¹⁵ Geç Antik Çağ'ın sonundan Erken Bizans Dönemi'nin sonuna kadar geçen zaman diliminde duygu dünyası için bir yansıma alanı oluşturan sanat sahasında pek çok farklı konu ve kompozisyonla karşılaşılmasına neden olmuştur.

Geç Antik-Erken Bizans Dönemi'nde, dansın pagan inançların¹⁶ etkileriyle biçimlendirildiğini¹⁷ kanıtlayan en güzel örneklerden biri Dionysos kültüyle¹⁸ ilişkili olarak gelişen, Satyr ve Menad'ın¹⁹ dansının tasvir edildiği gümüş tabaktır (F. 1.). Kahramanların büyük bir estetik

-
- 14 Naerebout, Gerard F., **Attractive Performances: Ancient Greek Dance : Three Preliminary Studies**, J.C. Gieben, Amsterdam, 1997, s. 7.
- 15 George, Lundskow, **The Sociology of Religion: A Substantive and Transdisciplinary Approach**, Pine Forge Press, UK., 2008, s. 83-84.
- 16 Thomas, Stepan, "Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst", **Cahiers Archéologiques** 45, Paris, 1997, s. 141-142.
- 17 Antik Yunan'da tanrıların dansların sahibi olduğuna; dansın üstün güçlerle bağlantı kurmada önemli bir iletişim kanalı olarak vazife gördüğüne inanılmıştır. Apollon ve Dionysos'a olan inanç, dansı biçimlendirmiş; yaratılan bu zenginlikte Artemis, Aphrodite, Demeter, Persephone gibi pratikle ilişkili olduğuna inanılan tanrıçaların etkileri göz önünde bulundurulmuştur. İnanç ve dans arasında gerçekleştirilen bu ilişkilendirme, sanat sahasında da yer bulmuştur. Dionysos'un etrafında dans eden Menad ve Satyrlerin, Artemis'le dans eden su perilerinin (nymph), Apollo'nun etrafında dans eden ilham perilerinin (muse) konu olarak sanat eserleri üzerinde çokça işlenmesi, tasvirlerin içeriklerinin teferruatlarına vakıf olunmasını sağlamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Jennifer, Larson, "Handmaidens of Artemis?", **The Classical Journal**, Vol. 92, No. 3, Pub. by. The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS), USA., 1997, s. 249; Fritz, Graf, **Apollo**, Routledge, UK., 2008, s. 33; Walter, Burkert, **Greek Religion**, Harvard University Press, USA., 1985, s. 173.
- 18 Dionysos'u; şarabın, kendinden geçme halinin ve eğlencenin sembolü olarak tanımlamak mümkündür. Antik dönemde sıra dışı bir formun imgesi olan bu tanrıya karşı insanların, besledikleri inanç kapsamında çeşitli ritüeller düzenledikleri görülmüştür. Düzenlenen ritüellerde bir ifade kanalı oluşturan danslar ön plana çıkmış, ruh ve bedenin büyük bir ahenk oluşturarak yarattığı bu görsel ifade biçimlendirmesinde içgüdüsel anlamda baskın olan istek-arzu, şehvet ve bu duyguların esaretinde gerçekleşen kendinden geçme halinin sembolik ifadesi yaratılmaya çalışılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Plutarch, **Plutarch's Morals**, Vol. 4, Ed. by. William W Goodwin, Little, Brown and Company, Boston, 1874, S. 487.
- 19 Menad, Silen ve Satyrleri; istek, arzu ve orgazmik hisler gibi insanın doğasında var olan duygu ve düşünceleri temsil eden mitolojik yaratımlar olarak tanımlamak mümkündür. Bunlar sanatta en çok Dionysos kültü kapsamında

incelikle tasvir edildiği kompozisyon, kabartma tekniği kullanılarak eser yüzeyine işlenmiştir. Eserde; sol tarafta, sol kolu havada, hareket yönü sağına doğru olan Satyr tasvir edilmiştir. Başı, sol koluna doğru meyilli bir şekilde tasvir edilen Satyr'ın bakışları ise sağ tarafta tef çalıp eğlenen Menad'ın üzerindedir. Sağ göğsünü açıkta bırakan, beden hareketlerinin en ince ayrıntılarıyla çözümlenmesini sağlayan tiril tiril elbisesiyle görülen Menad, sağ eliyle bir mızrak tutar şekilde tasvir edilmiştir. Menad'ın sol kolundan sağına doğru uzanan ve başında zarif bir çember oluşturan ince, uzun ve kıvrımları hafifliğine işaret eden muhtemelen elbisesine ait bir aksesuar olan kumaş oldukça dikkat çekicidir. Sahnede, en alt bölümde, karakterlerin ayaklarının altında, bir çift zil ve hemen sol çaprazda Satyr'ın ayaklarına yakın bir yerde pan flüt tasvirine yer verilmiştir.



F. 1: Satyr ve Menad'ın Dansı, Gümüş Tabak, Mildenhall Hazinesi, IV. yüzyıl, British Müze (Museum),

Kaynak: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=808634&page=1&partId=1&searchText=great%20plate%20of%20bacchus (20.01.2020)

Geç Antik-Erken Bizans Dönemi'nde, geçmiş dönem inançlarının etkisi altında gelişen bezeme repertuarının yeni benimsenen dinin etkisiyle biçimlenen konularla harmanlanması, geliştirilen kompozisyonlarda pek çok farklı türün ortaya çıkarılmasına olanak sağlamıştır.²⁰ Dönem içerisinde

gerçekleştirilen ritüellerin tasvir edildiği sahnelerde karşımıza çıkmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Helene E., Roberts, **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Routledge, UK., 2013, S. 265.

20 IV-VII. yüzyıllar arasına tarihlenen ve erken Hıristiyan döneminde ortaya konulan bu eserler, antik geleneklerin yaşatıldığı bir retrospektif olmamıştır. Yani bir klasisizm yaratma arzusu güdülererek sanatçılar tarafından eserler üzerine işlenmemiştir. Bu durum gelenekler reddedilse de sınırlar içerisinde bu reddin kesin ve kati bir zorunlulukla

Yunanistan, İstanbul, Filistin, Mısır ve İsrail'den gelmiş olan²¹ tasvir örneklerindeki çeşitlilik, bahsini ettiğimiz bu unsurların tespitinin yapılmasını kolaylaştırmıştır. IV-VII. yüzyıllar arasında Hıristiyan tasvir sanatında paganist etkilerinin varlığını kanıtlayan ya da bu etkilerin benimsenen ve önemsenen değerler olarak kabul edildiğini gösteren Konstantinopolis işi gümüş tabak, bu anlamda önemli bir kanıt kabul edilmiştir (F. 2.). VII. yüzyıla tarihlenen eserde, Tanrı Dionysos'a dans ederek ibadet eden Silen ve Menad'ın²² etkileyici görüntüsü, yüzey üzerine kabartma tekniği kullanılarak işlenmiştir. Eserde dengeli bir kompozisyon içerisinde yer alan karakterlerden Menad sol tarafta, elinde bir enstrüman tutar şekliyle tasvir edilmiştir. Sağ tarafta ise bu kültün kışkırtıcı güdülerinin sembolü olan ve sırtında şarap dolu bir deri tulum taşıyarak dans eden Silen tasviri bulunmaktadır.



F. 2: Silen ve Menad, Gümüş Tabak, Hermitage Müzesi, VII. yüzyıl, Hermitage Müzesi,
Kaynak: Evans, Helen C.,-RATLIFF, Brandie, **Byzantium and Islam Age of Transition, 7th-9th Century, Metropolitan Museum of Art**, Yale University Press, New York, 2012, s. 19, fig. 79

Geç Antik-Erken Bizans Dönemi'nde, Doğu'daki eyaletlerden gelen örnekler sadece konu çeşitliliğinin kavranmasına yardımcı olacak detaylar sunmakla kalmamış; bu örneklerden bazıları

yürütülemediğinin ispat niteliğini taşımıştır. Geleneklerin ne yapılsa yapılsın, birer kültür birikimi olarak adlandırılıp insanların hayalinde yaşadığının göstergesi olarak kabul edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ernst, Kitzinger, **Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century**, Harvard University Press, USA., 1977, s. 192. Bizans sanatında paganizm etkisiyle biçimlenen sahneler sadece erken dönemde karşımıza çıkmamıştır. Veroli Kutusu olarak adlandırılan, X. yüzyıla ait eser üzerinde görülen tasvirler, yapılan bu açıklamayı örneklemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Victoria and Albert Museum; <https://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/> (30.11.2019).

21 Παναγιώτα, Ασημακοπούλου-Ατζακά, "Ο χορός στην ύστερη αρχαιότητα Μαρτυρίες κειμένων και παραστάσεων", **Αρχαιολογία & Τέχνη** 91, Αθηναίος, 2004, s. 15.

22 Erica Cruikshank, Dodd, - John, Kent, **Byzantine Silver Stamps**, Washington, 1961, s. 202.

üzerinde yer alan bezemeler, söz konusu farklı coğrafyalar arasındaki stil/tarz etkileşimlerinin çözümlenmesini de olanaklı hale getirmiştir. Örneğin; VI. (?) yüzyıla tarihlenen, muhtemelen dönemde bir mücevher kutusu olarak kullanılan, kemikten yapılmış bir süs objesi üzerindeki dansçı tasvirleri, bu anlamda kutunun dikkat çekici şekilde İsrail, Yunan ve Suriye etkileriyle biçimlendirilmiş olduğunu göstermektedir (F. 3.).



F. 3: Faun ve Dansçılar, Kemik Mücevher Kutusu, VI. (?) yüzyıl, Walters Art Gallery Müzesi- Baltimore, Maryland,

Kaynak: <https://art.thewalters.org/detail/34927/jewelry-box-with-dancers-and-faun/> (27.01.2020)

Uzun yıllar hâkimiyetini devam ettiren ve bu anlamda güçlü bir devlet imajı çizen Bizans İmparatorluğu'nda, dansın sanat alanındaki kullanımıyla ilgili dikkate alınması gereken ikinci içerik türünü; dansın putperestler tarafından bir ibadet biçimi olarak kullanıldığı formlar ile bu formların toplum nazarında iyi imajı olmayan insanlar tarafından²³ tatbik edilen bir eylemler dizisi olarak görülmesi oluşturmuştur. Tevrat'ta ayrıntılarıyla anlatılan “*Baal'in Dansı*”²⁴ ve “*Altın Buzağı'ya Tapınanların Dansı*”²⁵ ile İncil'de detaylandırılan “*Salome'nin Dansı*”²⁶ ve

23 Ahlaki değerler burada temel kıstastır.

24 **Tevrat**, I. Krallar, 18:26; “*Kendilerine verilen boğayı alıp hazırlayan Baal'in peygamberleri sabahtan öğlene kadar, “Ey Baal, bize karşılık ver!” diye yalvardılar. Ama ne bir ses vardı, ne de bir karşılık. Yaptıkları sunağın çevresinde zıplayıp oynadılar.*”

25 **Tevrat**, Mısır'dan Çıkış, 32: 19; “*Musa ordugâha yaklaşınca buzağıyı ve oynayan insanları gördü; çok öfkeleni. Elindeki taş levhaları fırlatıp dağın eteğinde parçaladı.*”

26 **İncil**, Matta, 14: 6-12; “*Hirodes'in doğum günü şenliği sırasında Hirodiya'nın kızı ortaya çıkıp dans etti. Bu, Hirodes'in öyle hoşuna gitti ki, ant içerek kıza her ne dilerse vereceğini söyledi. Kız, annesinin kışkırtmasıyla, «Bana şimdi, bir tepsi üzerinde Vaftizci Yahya'nın başını ver» dedi. Kral buna çok üzülüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü bu dileğin yerine getirilmesini buyurdu. Adam gönderip zindanda Yahya'nın başını*

“İsa’yla Alay Edilmesi” hikâyeleri, bu içerik türü kapsamında incelenmiştir.

Kutsal kitaplarda ibadet anlayışıyla yapılması hoş görülme- yen dans eylemi, toplumsal normlar içinde de *kötü*’ye/*olumsuz*’a işaret eden bir olgu olarak tanımlanmış ve onaylanmamıştır. Dince “*kabul edilemeyen ifade biçimleri*” olarak tanımlanan ve ortak bir kanaatle şiddetle kınanmış bu eylem türü, açıklamaya çalıştığımız anlam kapsamında, Bizans tasvir sanatında “*Salome’nin Dansı*”²⁷ ve “*İsa’yla Alay Edilmesi*” konularıyla sanat sahasında yer almıştır.

Bizans Dönemi’nde sanatkârların, İncil’i (Yeni Ahit) temel alarak pek çok farklı konuyu ele aldığı ve üstün bir beceri göstererek bu tematik konuları farklı kullanımlara hizmet eden eserler üzerine işleyebildiği görülmüştür. Her bir sahnenin inananlara farklı yollarla rehberlik edilebileceği fikrinden hareket eden sanatçılar, kutsal kitap referanslarıyla biçimlendirdikleri konuları en çok ibadethanelerin süsleme programlarında kullanmışlardır. Süslemede yalın ve anlamlı bir bütün oluşturan kompozisyonların kullanıldığı mekânlarda, tasvir anlamında ele alınan en nadir örneklerin ise genellikle dans konusu üzerine olduğu görülmüştür.

Bizans tasvir sanatında “*Salome’nin Dansı*” / “*Salome’nin Yedi Tül Dansı*”²⁸ ve dansın konu içinde bir öge olarak yer aldığı “*İsa’yla Alay Edilmesi*” konularının ele alındığı sahnelere erken döneme ait ibadet mekânlarının hiçbirinde karşılaşılmamıştır. Bu konuyla alakalı ilk tasvir örnekleri, Orta-Geç Bizans dönemine ait eserler vasıtasıyla tanınır hale gelmiştir.²⁹

Dini inanç ve yaşama alakalı bir ortamda tatbik edilen ve bu bakımdan sanatta ikinci içerik türü içinde incelenmesini gerekli kılan ilk örnek “*Salome’nin Dansı*” / “*Salome’nin Yedi Tül Dansı*” hadisesinin işlendiği örneklerle tartışılmıştır.

Vücudunu teşhir ederek dans eden ve danstaki mahareti Vaftizci Yahya’nın başının kesilmesiyle ödüllendirilen Salome, koyu dindar/itaatkârlar tarafından ders çıkarılması gereken bir facianın müsebbibi olarak görülmüş, bu olaydaki sorumluluğu Hristiyan inancında konunun ayrı parametrelerde incelenmesine neden olmuştur.³⁰

kestirdi. Bir tepsi üzerinde getirilen baş genç kıza verildi, kız da bunu annesine götürdü. Yahya’nın öğrencileri gelip cesedi aldılar ve gömdüler. Sonra gidip İsa’ya haber verdiler.” Ayrıca bkz. **İncil**, Markos, 6: 14-22.

27 Naerebout, Gerard F., a.g.e., 7.

28 Udo, Kultermann, “The “Dance of the Seven Veils”. Salome and Erotic Culture Around 1900”, **Artibus et Historiae**, Vol. 27, No. 53, Poland, 2006, s. 187-215.

29 Bizans Dönemi’nde; “*Salome’nin Dansı*” / “*Salome’nin Yedi Tül Dansı*” hadisesiyle alakalı ortaya konulan tasvirler, genellikle mimari yapıların iç dekorasyonunda kullanılacak olan konu biçimlendirmelerinin içinde yer almıştır. Yapılan bu genelleme, Orta Bizans Dönemi’ne tarihlenen bir el yazmasında görülen tasvirle çeşitlense de bize göre hükümünü kaybetmemiştir. Paralel bir görüş için bkz. Steppan, Thomas, “Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst”, **Cahiers Archéologiques** 45, Paris, 1997, s. 141-168; 1100 yılına tarihlenen minyatürün görsel bilgisi için bkz. <http://salome.orchesis-portal.org/index.php/before-1800#> (20.01.2020).; İncil ve Tevrat’ta, “*İsa’yla Alay Edilmesi*” meselesinde, dans eden karakterlerin varlığıyla ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. **İncil**, Matta, 27: 39-43; **İncil**, Matta, 27: 34; **İncil**, Markos, 15: 23; **İncil**, Luka; 23: 35-36; **Tevrat**, Mezmurlar, 22:7-8; **Tevrat**, Mezmurlar, 69. Sanat sahasında olayın dans eden karakterle tasvir edilişi, XI. yüzyıl sonlarına doğru ortaya konulan eserlerde karşımıza çıkmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kono, Keiko, “Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino”, **Deltion of the Christian Archaeological Society**, 27.4, USA, 2006, s. 159–68.

30 Rachael, Langford, **Depicting Desire: Gender, Sexuality, and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives**, Peter Lang, Oxford, 2005, s. 106.

Kıyafetinden beden hareketlerine kadar kadınsı özelliklerini müthiş bir etkiyle karşı tarafa aktarabilmeyi başaran bu genç kadının zihinlerde oluşturduğu algı, ritmik beden ruh için yarattığı özgür bir alan, cinsiyetle alakalı toplum algısında var olan sabit biçimin değişimi (kadın bir kimlik olarak bağımsızlık kazanmıştır)³¹ olarak tanımlansa da, sonuçta gerçekleşen ölüm olgusu, bu olumlu algıyı yerle bir etmiş ve gerçekleştirilen eylemin tam anlamıyla şeytani duyguları uyaran bir biçim olarak tanımlanmasına sebebiyet vermiştir.³² Temel ve sembolik anlamlarıyla incelendiğinde, farklı yorumların üretilebildiği “*Salome'nin Dansı*” oyununun nasıl algılandığına yönelik bu özel bakış açısını yansıtan en güzel örnek, San Marco Bazilikası Vaftizhanesi'nde yer alan bir tasvirle karşımıza çıkmıştır (F. 4.). Sahnede; Salome, sol tarafta, alt boşlukta dans eder şekilde tasvir edilmiştir. Uzun, tüm vücut hatlarını gösteren kırmızı renkli bir elbiseyle tasvir edilen Salome, bu tasarımla tüm dikkatleri üzerinde toplamayı başarmış görünmektedir. Gerek rengi gerekse tasarımıyla Salome'ye seksapelite kazandıran kırmızı elbisenin kol ve yırtmaç bölümündeki beyaz tüylü aksesuarlar ise tasvire görsel anlamda kazandırılan etkinin kuvvetini artırmıştır. Sağ bacağı hafif önde gösterilerek dansının kıvraklığı bu duruş pozisyonuyla aktarılmaya çalışılan Salome'nin sağ kolu havada tasvir edilmiştir. Genç kız, havada olan sağ eliyle dansın din ve toplum nazarındaki algısını yıkan sonucuna ima eder şekilde, yani Vaftizci Yahya'nın altın bir tepsi üzerine yerleştirilen kesik başını tutar şekilde tasvir edilmiştir.



F. 4: Salome'nin Dansı/Salome'nin Yedi Tül Dansı, Duvar Mozaïği, San Marco Bazilikası, 1343-1345, Venedik,

Kaynak: D., Grossman, “When the Daughter Came in and Danced:” Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology”, **Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture**, Baert, Barbara, Brill Press, USA, 2019, s. 190, fig. 76

31 Petra, Dierkes-Thrun, **Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression**, University of Michigan Press, USA, 2014, s. 12.

32 Rosina, Neginsky, **Salome: The Image of a Woman Who Never Was**, Cambridge Scholars Publishing, USA., 2014, s. 25.

Dansın ibadet maksadı dışında kullanılmasını, dolayısıyla hem sosyal ve kültürel yaşamda hem de sanat sahasında dans üzerine kurulan olumsuz biçimlendirmenin anlamının kavranmasını kolaylaştıracak bir diğer örnek; Aziz Georgij Kilisesi'nin (Staro Nagoričane, Makedonya) kuzey duvarında yer alan bir tasvirde karşımıza çıkmıştır (F. 5). “İsa’yla Alay Edilmesi” olayının konu edildiği kompozisyonda dikkat çeken en önemli hususu, sahenin orta noktasına yerleştirilen İsa'nın sol ve sağ tarafında dans eden çocuk tasvirleri oluşturmuştur. Kol kısımları uzun kostümleriyle dans eden çocukların, kalabalığın içinde çalgı çalan kişilerle bir bütünlük yaratacak şekilde tasvir edilmesi, ele alınan konuya içeriğinin dışında bir eğlence havasının yansımaları sağlamıştır.



F. 5: İsa'yla Alay Edilmesi, Fresk, Aziz Georgij Kilisesi, XIV. yüzyıl, Staro Nagoričane, Makedonya,

Kaynak: https://dd5a2c7c-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/byzantinedance/home/page-2/14th-century-ad/P6271B.JPG?attachauth=ANoY7cps_b0LsI_VrrqNtB9NPPi9dpG083sWSGsLKhQV2d7zrM7Otg5almtBiEOV-wMG8h0z0kxCTT0VQAbBWe tljJjvq1JX3SmkqmoLd9Iuf9-K_esyZyLTWoxNWLUItUV1WTWyzI9in6l2rLwnPnG-jfn4E3jvvieGiCeucY1op_m6LgRP9H8sbxoHg3iBQD-HnZGKUdfdBMZ2ZXF0e2i0CEfMKBKdx04pRqNypuKG84E4kBdXT-d2IUf3QRuSR8Z-4-tU678&attredirects=0 (27.01.2020).

Dönemin sanat eserleri üzerinden hareket edildiğinde, dansın Bizans/Hristiyan sanatındaki yerinin anlamlandırılmasında dikkate alınması gereken üçüncü ve son içerik türünü; Klasik Dönem ve Yahudi kaynaklarının referans olduğu teolojik-alegorik kullanımda işlerlik kazanan biçimlerin oluşturduğu görülmüştür. İbadet niyetiyle geliştirilen ve genellikle dini anlamda önemli kabul edilen kişilerin yapmış olduğu bu danslar, toplum bilincinde *iyi* ye/*olumlu* 'ya sevk

eden hareketler dizisi olarak tanınır hale gelmiştir. “*Davut Peygamber’in Dansı*”, “*Miryam’ın Dansı*” ile cennet ve mistik algıyı işaret eden “*Dairesel Danslar*” bu içerik türünde en çok işlenen konular olmuştur.³³

Tevrat (Eski Ahit) hükümleri incelendiğinde, dansın genellikle sonu mutluluk ve başarıyla tamamlanan olayların içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu anlamda Tevrat’ta ayrıntılı olarak anlatılan dansla ilgili bazı olayların analizi yapılmış, bu meselelerde dansın kazanılan zaferler sonrasında hissedilen coşkunun yaşam içerisinde somut olarak ifade edilme biçimi olarak algılandığı kanısına varılmıştır. Zira Davut Peygamber ve Miryam tarafından güzel olayların akabinde yapılan dans biçimleri, dansı bu anlam ve kapsamda değerlendirmemizi olanaklı hale getirmiştir. Minnet duygusunun “*inanılan*”dan “*inanılan*”a ulaştırılmasında sağlam bir iletişim aracı olarak işlev gördüğüne inanılan bu formun, İncil’de de aynı algı doğrultusunda söz konusu edildiği tespit edilmiştir.

Kutsal kitaplarda geçen hükümlerin referans alınması, dansla sadece amaç ve yöntem anlamında belli bir gelişim ve dönüşüm yaşandığını gösteren bir durum değildir; aynı zamanda bu hükümler, anlamsal ve biçimsel olarak değişen ve başka bir mana kazanan dansın, sanat cephesine yansiyış şeklinin belirlenmesini de kolaylaştırmıştır. Hissedilen olumlu duyguların (şükür/minnet) Tanrı’ya iletilmesinde bir araç olarak kullanılan, bu şekliyle aslında yine bir ibadetin parçası olarak icra edilen dansın,³⁴ içinde bulunduğu hikâyelere göre şekil alması ve tasvir edilerek sanat eserleri üzerine aktarılması, Orta ve Geç Dönem Bizans sanatında dansın anlam ve anlatımına özgün nitelikler kazandırıldığını göstermektedir. Antik geleneklerin pagan nitelikli zengin biçimlendirmeleri tam anlamıyla terk edilmiş; dans olgusu, kabul edilen yeni dinin yönlendirdiği değerler doğrultusunda algılanmaya ve bu algıları esas alan biçimlerle sanat eserleri üzerinde canlandırılmaya çalışılmıştır.

Bizans tasvir sanatında dansın teolojik-alegorik kullanımını esas alan bir biçimle örneklendiği en güzel temsillerden biri; “*Davut Peygamber’in Dansı*”nı konu alan kompozisyonlardır. Dans genellikle askeri bir zafer sonrasında, muzaffer olan şahsın takdir edildiği olayların sanatsal anlatımında yer almıştır. Bu durumun en güzel temsili, X. yüzyıla tarihlenen bir minyatürde görülmektedir (F. 6.). Söz konusu minyatürde; Filistin’den zafer kazanarak dönen ve Kudüs’e giriş yapan Davut Peygamber’in danslarla karşılaşışını tasvir edilmiştir. Sevinç ve coşkuyla dolan bir ruhun hissettiği rahatlık, sahnenin sol tarafında kıvrak dans eden, yaptığı dansın görseelliği uçuş uçuş elbisesiyle daha etkin hale getirilen bir kadın figürüyle aktarılmaya çalışılmıştır.³⁵

Bizans tasvir sanatında; zafer kazanan ve bu özelliğiyle güç ve ihtişam sahibi bir karakter olarak kabul edilen Davut Peygamber, elde ettiği başarıdan dolayı neşe ve mutluluğunu ifade etme anlamında Tanrı’ya bizzat dans ederek şükür ve minnet duygularını sunan kişi

33 Gerard F. Naerebout, a.g.e., 7.

34 **Tevrat**, Mezmurlar, 30:12; “*Öyle ki, gönlüm seni ilahilerle övsün, susmasın! Ya RAB Tanrım, sana şükredeceğim.*”

35 Olenka, Z. Pevny, **The Glory of Byzantium; Perceptions of Byzantium and Its Neighbors**; Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, s. 90.

olarak tasvir edilmiştir. XII. yüzyıla ait bir el yazmasında bulunan bir tasvir, bu durumu örneklemiştir (F. 7.). Eserde, üzerinde kol kısımları elleri kapatacak kadar uzun bir kıyafet olan Davut Peygamber, bir kağıyla Kudüs'e getirilen Ahit Sandığı'nın önünde dans eder biçimde tasvir edilmiştir.³⁶



F. 6: İsrail Kadınlarının Filistin'den Zaferle Döner ve Kudüs'e Giriş Yapan Davut Peygamber'i Dans Ederek Karşılama, El Yazması, X. yüzyıl,
Kaynak: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. gr. 139, fol. 5

36 Davut Peygamber'in benzer bir kıyafetle tasvir edildiği biçimleri çoğaltmak mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Evangelia, Cod. Laurentianus VI. 23, fol. 58 r.



F. 7: Ahit Sandığı'nın Önünde Davut Peygamber'in Dans Etmesi, El Yazması, XII. yüzyıl,
Kaynak: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 333, fol. 46 r

Bir ibadet biçimi olarak tatbik edilen ve bu yönüyle Hıristiyan tasvir sanatında üçüncü içerik kapsamında işlenen dans temalı bir diğer kompozisyon da “*Miryam'ın Dansı*”dır.³⁷ Şükür ve minnet duygularının ifade edildiğini simgeleyen bu hikâye, dönemin yaratıcı kimliğini gösteren tasvir sanatında, en temel ve en özel kompozisyon olarak işlenmiştir; bu durum tasvir sanatı bağlamında vurgulanması gereken bir ayrıntıdır. Çünkü olumsuz olduğu düşünülen, eleştirilen; ötekileştirilen ve ötelenen, kadın dansının (Salome'nin dansıyla bu böyle olmuştur) dinsel ikonalara saldırdığı ikonoklast dönemde dini alanda ayrı bir anlam ve işlev ifade eden el yazmalarında “*Miryam'ın Dansı*” temasıyla işlenir hale gelmesi, gerçekten dikkat çekmiştir.³⁸

Kadın ve dans konusuyla ilgili olumsuz algıya rağmen toplum ve sanatçılar nezdinde farklı bir imajı olan Miryam'ın büyük bir sempatiyle karşılanmasında elbette ki birden fazla unsur etken rol oynamıştır. Bu etkenlerden en başta geleninin Yahudi inancının temelini oluşturan Tevrat'taki anlatımlar olduğu bilinmektedir. Kutsal kitap; Miryam'ı bir peygamber, bir peygamber kardeşi olarak tanıtmış; böylece Miryam'ın dansçı kimliği, bu sıfatlar altında değerlendirilen bir özellik haline gelmiştir. Kardeşi Musa'dan önce peygamberlik göreviyle şereflendirilen Miryam'ın bu sıfatıyla yapmış olduğu dans, dini anlamda kurtuluşa vesile olan bir araç olarak algılanmıştır. Sonuç olarak; Davut Peygamber'in dansında olduğu gibi, Miryam'ın dansı da zafer

37 **Tevrat**, Mısır'dan Çıkış, 15: 20-21; “*Harun'un ablası Miryam tefini eline aldı, bütün kadınlar teşerle, oynayarak onu izlediler. Miryam onlara şu ezgiyi söyledi: “Ezgiler sunun RABB'e, çünkü yüceldikçe yüceldi, atları, atlıları denize döktü.”*”

38 Olenka, Z. Pevny, a.g.e., 90.

sonrasında *iyi'ye/olumlu*'ya sevk eden hareketler dizisi olarak değerlendirilmiştir.³⁹ Miryam'ın bir kurtuluş simgesi olarak icra ettiği, aynı zamanda inananlar tarafından Miryam'ın şükür ve minnet hislerini sunma biçimi olarak kabul edildiği dansın⁴⁰ sanatsal kalitesi en yüksek örneklerinden biri, ikonoklast dönemdeki bir eser üzerinde karşımıza çıkmıştır (F. 8.). Karakterlerin yatay olarak üç ayrı kesitte yerleştirildiği kompozisyonda, en solda Musa Peygamber'in tasvirine yer verilmiştir. Elinde uzun bir asa /sopa tutan Musa Peygamber'in hemen önünde, sahnenin orta noktasında, İsrail halkından bazı kişiler tasvir edilmiştir. Alkış tutarak belli bir ritim oluşturan bu kişilerin, sahnenin en sağında, Kızıl Deniz'in geçilmesi sebebiyle zafer dansı yapan Miryam'a eşlik ettiği görülmüştür. Uzun, kıvrıkcık saçları her iki omzunun üstüne dökülür şekilde tasvir edilen Miryam'ın, iki eli havada zil çalarak yapmış olduğu dans oldukça etkileyicidir. Eserde, karakterin etek ucunda meydana gelen kıvrımlar, dans esnasında yapılan ayak hareketlerinin canlılığını adeta gerçek bir görüntüyle izleyiciye aktarmaktadır.⁴¹



F. 8: Miryam'ın Dansı, El Yazması, IX. yüzyıl,
Kaynak: Psalter, Cod. Athos Pantokrator 61, fol. 206 r

Miryam'ın tek başına icra ettiği bu kutsal görünümlü dans formu, daha sonraki dönemlerde

- 39 Angela M., Yarber, **Dance in Scripture: How Biblical Dancers Can Revolutionize Worship Today**, Wipf and Stock Publishers, Eugene-Oregon, 2013, s. 13; Nehemia, Polen, "Miriam's Dance: Radical Egalitarianism in Hasidic Thought", **Judaism**, Vol. 12, No. 1, Oxford University Press, UK, 1992, s. 1-21.
- 40 Tanrı'yla kurulacak olan iletişimde, O'na olan bağlılığı ve minneti ifade edeceğine inanılan Miryam'ın dansı bir kurtuluş vesilesi olarak görülmüş, bu nedenle İsrail halkı için kutsal kabul edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. David L., Bartlett, Barbara, Brown Taylor, **Feasting on the World Preaching the Revised Common Lectionary, Year A, Volume 2 Lent Through Eastertide**, Westminster John Knox Press, USA., 2010, s. 332.
- 41 Görsel için ayrıca bkz. <http://www.hellenicaworld.com/Byzantium/LX/en/DanceOfMiriam2.html> (27.01.2020). Miryam'ın Kızıldeniz'in geçilmesi adına yapmış olduğu zafer dansının tasvir edildiği örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür. IX. yüzyıla ait bir diğer örnek hakkında ayrıntılı bilgi elde etmek ayrıca bkz. Chludov-Psalter, Moskau Hist. Museum Cod. 129, fol. 148 v. <http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=55470> (27.01.2020); Homilien des Gregor v. Nazianz, Cod. Parisinus gr. 510, fol. 264 v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f542.highres> (27.01.2020).

uygulama açısından bazı farklılıklarla yeniden düzenlenerek eserler üzerine işlenmiştir. İtaat ve ibadeti esas alan bir yaklaşımla icra edilen dansta yepyeni bir forma geçilmiş; birden fazla kişinin katılımının sağlanmasıyla çeşitlenen ve içerik olarak üçüncü başlık altında incelenmesi gereken “*Dairesel Danslar*”⁴² öne çıkmaya başlamıştır.⁴³ İbadethaneler ve el yazmaları gibi farklı alanlar üzerine işlenerek cennetin ve barışın sembolize edildiği bu dairesel dans biçimleri, esasında antik dönem geleneklerinin bir devamı olarak gelişme göstermiştir.

“*Dairesel Danslar*” kategorisinde kadın bedeninin cezbedici etkileri tamamen elimine edilmiş, bu anlamda kadının dans konusundaki yeri ve işleviyle alakalı köklü bir değişim gerçekleştirilmiştir. Eski kıvrak hareketlerin yerine daha sakin hareketlerin hâkim olduğu, dolayısıyla bir ibadet ruhuyla icra edilerek duygu yoğunluğunun artırıldığı “*Dairesel Danslar*”ın en güzel örneklerinden biri XII. yüzyıla tarihlenen bir el yazmasında karşımıza çıkmıştır (F. 9.). Eserde; Miryam ve 13 kadının birbirlerinin omuzlarından tutarak oluşturduğu dairesel dans, sözü edilen konunun ana kurgusunu oluşturmuştur. Bu sanatsal kompozisyonda, dansa katılım gösteren tüm kadınların bedenlen sükûnet ve dinginlik içinde oldukları görülmektedir. Bu huzur ve sükûnet anının tasvir edildiği sahnede, görsel zenginliğin kadınların kıyafetlerinin tasarımıyla elde edilmesi yoluna gidilmiştir. Kol kısımları uzun ve sivri uçlar bırakacak şekilde tasarlanan kostümler, büyük ebatlı şapkalarla kombin edilmiştir. Canlı ve parlak renklerle görsel etkisi kuvvetlendirilen kostümlerin bu şekildeki tasarımları dikkat çekmektedir.

42 Dairesel danslar hakkında ayrıntılı bilgi elde etmek için bkz. Hugh, Nibley, “The Early Christian Prayer Circle”, **Brigham Young University Studies Quarterly**: Vol. 19/1, UK., 1979, s. 1-37.

43 Çoktanrılı dinlerin tapınım ritüelleriyle ilişkili bir gelişim gösteren dairesel dansların bu biçimlendirmenin dışındaki kullanımına işaret eden örnekler, Hıristiyan tasvir sanatındaki özgün biçimlendirmesini XI. yüzyıldan sonra kazanmaya başlamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Κατερίνα, Τσεκούρα, **a.g.m.**, s. 6.



F. 9: İsraili Kadınların ve Miryam'ın Dansı, El Yazması, XI. yüzyıl,
Kaynak: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 752, fol. 449 v

Bir tapının ritüeli olarak ortaya çıkan fakat daha sonra eğlence ve neşeyi de işaret eden bir biçime dönüşen dansın Bizans Dönemi'nde de sadece inanç kapsamında yapılmadığı bilinmektedir. Kimi zaman dinginliğe kavuşmak isteyen ruh için kimi zaman da ruh ve beden birliktedir hareket etmesine olanak tanıyarak insan için özgür bir alan yaratan dansın, statü, yaş, cinsiyet fark etmeksizin her türden insan tarafından tatbik edilmesi, bunun ispatı niteliğindedir.

Hissedilen duyguların bir çeşit dışavurum biçimi olarak geliştirilen dansın, siyasi yaşamdan sosyal yaşama, inançtan kültür hayatına pek çok sahada aktif olarak kullanılması, bu bedensel pratiğin farklı anlamlar ve işlevlerle donatılmasına imkân sağlamıştır. Bu özelliğiyle dans, ortak bir kültür değerinin yaratılmasında da önemli bir öz değer olarak görev almıştır. Dansın inanç dışında sosyal yaşam için de taşınmış olduğu bir anlamı vardır ve dans, bu anlamıyla insana inanca göre nispeten daha rahat bir alan sunmaktadır. Dansın günlük yaşam içindeki icra edilmiş şekli, bu nedenle büyük önem taşımıştır.

Antik dönem gelenekleri ve yeni benimsenen dinin etkisiyle hayatlarını düzenleyen Bizanslıların; günlük ya da sosyal yaşam içinde dansı en çok Kalends,⁴⁴ Paskalya,⁴⁵ Rosalia/Rosaria⁴⁶ Brumalia,⁴⁷ Hamsin Yortusu⁴⁸ gibi pagan dönem ve Hristiyan gelenekleri kapsamında

44 Roma döneminde, yeni yıl törenleri adına düzenlenen festivallerdir.

45 Hristiyan toplumlarda, İsa'nın çarmıha gerildikten sonra 3. günde dirilişinin kutlandığı bayramlar kapsamında düzenlenen festivallerdir.

46 Rosalia/ Rosaria (Roussalia) Roma döneminde mayıs ayında kutlanan gül festivalleridir.

47 Roma döneminde, Satürn/Cronus ve Ceres/Demeter ve Bacchus'u onurlandırma maksadıyla düzenlenen festivallerdir.

48 Hamsin Yortusu (Pentecost), Hristiyan cemaati için önemli bir bayramdır.

geliştirilen, içerik olarak dinî ve seküler biçimlere hizmet eden festivallerde; imparatorların taç giyme merasimlerinde; askeri sahada elde edilen zaferlerin veya bir şehrin kuruluşu ya da kurtuluşu maksadıyla düzenlenen törenlerde; saray erkânının, devlet adamlarının ya da aristokrat kesimin bireysel olarak düzenledikleri eğlence programlarında; eğlence unsurunun ön plana çıktığı, insanların içki içerek keyif ve zevk alma derecelerini artırdıkları özel amaçlı şölenlerde; doğum günlerinde; düğün ve taverna gibi şenlikli toplantı biçimlerinin gerçekleştirildiği organizasyonlarda tatbik ettiği görülmüştür.⁴⁹

Bizans Dönemi'nde ibadet ya da eğlence amacı güdülen düzenlenilen organizasyonlarda, bu organizasyonların maksadı doğrultusunda değişik koreografilerin uygulandığı dans eylemleri gerçekleştirilmiştir. Adım ve hareketlere göre kurgulanan bu koreografilerde kendine özgü uygulama biçimleri tercih edilmiştir. Bunlardan en önemlisi ve halk tarafından en çok tatbik edileni, “*sirto/syrtos (υπτός)*” ve *geranos (γερανός-αγέρας)* adlı danslardır. Antik dönem geleneklerinin bir izi⁵⁰ olarak Bizans kültür ve sanat hayatına da intikal eden bu dans biçimlerinde, dans edenler el ele tutuşarak bir zincir “*sirto/syrtos (υπτός)*” ya da daire *geranos (γερανός-αγέρας)* oluşturur şekilde tasvir edilmiştir. Gerek dini içerikli organizasyonlarda gerekse seküler alana hizmet eden ortamlarda bu şekliyle tatbik edilen dans eylemi, Bizans sanat eserleri üzerinde de benzer kompozisyonlarla işlenmiş, bu da söz konusu dans biçimlerinin tüm detaylarıyla tanınır hale gelmesini sağlamıştır (F. 10).⁵¹



F. 10: Syrtoi (υπτός) Dansı Yapan Erkekler, Fresk, XII. yüzyıl,
Koutloumousiou Manastır Kilisesi, Athos,

Kaynak: <https://athosweblog.com/2017/05/04/1910-koutloumousiou-monastery-part-3/>
(30.01.2020)

49 Φαίδων, Κουκουλές, **a.g.m.**, s. 222; Αντζακα-Βέη, Ευαγγελία, “Ο χορός παρά. Βυζαντινούς” του Φ. Κουκουλέ. Κριτικές παρατηρήσεις”, **Αρχαιολογία & Τέχνες 91**, Αθηνάις, 2004, s. 74.

50 Μουτζάλη, Αφέντρα, “Ο Χορός Ως Κοινωνική Πραξη Στην Καθημερινή Ζωή Των Βυζαντινών”, **Αρχαιολογία και Τέχνες**, (91), Αθηνάις, 2004, s. 21.

51 Dansın daire biçiminde gerçekleştirilen şekline Mıryam'ın dansı örnek verilebilir (Bkz. Resim 9).

Antik dönem etkileriyle biçimlenen ve kültürel aktarım yoluyla Bizans kültür ve sanat hayatına giren bir diğer dans türü, “*cordax*” ve “*methe*” olmuştur.⁵² Genellikle keyfine düşkün, içkiyi zevkin de ötesinde adeta kendinden geçme hali için kullanan erkeklerin rağbet ettiği bu dans türünde, dansı icra eden kişinin şarkılar söylediği, “*kithara*” adı verilen enstrüman eşliğinde seri ayak hareketleriyle dans ettiği bilgisine erişilmiştir.⁵³

“*Pyrrichios* (πυρρίχιος or πυρρίχη)” adlı dans, Bizans Dönemi’nde tatbik edilen bir diğer dans türüdür. Askeri zaferlerin kutlandığı törenlerde uygulanan bu dans, erkekler tarafından icra edilen bir dans biçimi olarak gelişim göstermiştir. Ulusal bir kimliğin oluşumunda önemli bir kültürel değer olarak işlev gören bu dans biçiminin tasvir sanatında çok fazla örneğiyle karşılaşılmasa da Bizans yaşam kültüründe uygulanmakta olduğunun bilinmesi bile sanat dünyası için önemli bir veridir.⁵⁴

Bizans Dönemi kültür ve sanat hayatına antik dönem biçimlendirmesi olarak giren bir diğer dans türü ise “*anastenaria*”dır. Hastalıkların iyileştirilmesi maksadından hareket edilerek yapılan ve bir çeşit transa geçme haline işaret eden bu dans biçimi, bir bakıma bir psikoterapi yöntemi olarak kullanılmış; bu amaçla kaygı, hastalık, acı gibi olumsuz duygular ile tezat teşkil edecek şekilde tasvir edilen dans figürlerinin insan üzerinde olumlu etkiler bırakacağı düşünülmüştür.⁵⁵ Bir terapi yöntemi olarak işlev kazanan bu türdeki dansın en önemli özelliği, dansı gerçekleştiren kadınların dans esnasında eyleme liderlik eden azizin üstün güçleriyle buluşacaklarına olan inançlarıdır. Ruhlen yaşanan bu transformasyon, toplumun kadın ve dans hakkındaki kısmen olumsuz imajının değişimini sağlamıştır.⁵⁶

İbadet, arınma ve eğlence gibi farklı amaçlarla yapılan pek çok dans türünün görüldüğü tasvirlerden, o dönemde uygulanmakta olduğu anlaşılan bir diğer dans türünün “*makellarides*” olduğu anlaşılmaktadır. Paskalya Bayramı’ndan hemen sonra Baş Melek Mikhaıl’in onuruna düzenlenen organizasyonda yapılan bu dans biçimiyle alakalı başka bir bilgiye erişilememiştir.⁵⁷

Bizans kültür hayatında yer alıp sanat eserleri üzerinde işlenen ve böylelikle hakkında detaylı bilgiye eriştiğimiz bir diğer dans türünü, “*mantilia/mandilia* (μαντίλια-μαντήλια)” terimiyle tanımlanan eylemler dizisi oluşturmuştur. Genellikle doğu toplumları tarafından icra edilen bu dans, kumaş parçaları (ince uzun formlu bu kumaşları şal ve fular olarak tanımlayabiliriz) kostümlerin tamamlayıcısı olarak kullanılmış, bahsi geçen aksesuarların kullanımı bu dans biçimi için belirgin bir özellik yaratmıştır.⁵⁸

52 Johannes, Koder, “Kordax Und Methe: Lasterhaftes Treiben in Byzantinischer Zeit”, **Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta**, 50/2, Serbia, 2013, s. 947-958.

53 Nicetas, Choniates., **O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniates**, Trans. by Harry J. Magoulias, Wayne State University Press, Michigan, 1984, s. 64.

54 Paul, Speck, **Understanding Byzantium: Studies in Byzantine Historical Sources**, Ed. by. Takacs Sarolta, Routledge, USA., 2003, s. 291.

55 Loring M. Danforth, “The Rôle of Dance in the Ritual Therapy of the Anastenaria”, **Byzantine and Modern Greek Studies**, Cambridge University Press, 1979, s. 141.

56 Loring M., Danforth, “Power through Submission in the Anastenaria”, **Journal of Modern Greek Studies**, Vol. 1, No. 1, Johns Hopkins University Press, USA., 1983, s. 203-205.

57 http://www.rebetikoseminar.com/wp-content/uploads/2015/12/praktika_3_2011.pdf (29.01.2020).

58 Stiga, Kalliopi, Kopsalidou, Evangelia, “Music and traditions of Thrace (Greece): A Trans-Cultural Teaching

Başlı başına bir tür oluşturan “*mantilia/mandilias (μαντήλια-μαντήλια)*” dansında, dansçılar birbirlerinin el ya da omuzlarından tutuşarak bir bütünlük oluşturmuş; bir daire *geranos (γερανός-αγέρανος)* ya da zincir “*sirto/syrtos (σπτός)*” formunda sıralanarak kompozisyonlarda yer almışlardır. Ardışık sahnelerde ise dansçılar bu formu terk ederek dansta yüz yüze geldikleri şekilde tasvir edilmiştir. Duruş pozisyonlarında yapılan bu değişiklik ile dansçıların hem hareket hem de baş aksesuarlarını kullanarak kompozisyonda bir ahenk oluşturmaları sağlanmıştır. Uzun kumaşları tutan eller havaya kaldırılmış, belli bir düzeni takip eden hareketlerle eller sağa ve sola sallanmış; rengârenk kumaşlarla baş üstünde yarım daire biçimli şekiller yaratılmıştır. Ritmik bir uyumla uygulandığı anlaşılan dansın sanatsal temsilleri, yaşanan coşkun ahenk ve güzelliğini sağlamıştır. Miryam ve etrafındaki kadınların dansının tasvir edildiği XIV. yüzyıla ait bir el yazması, bu anlamda kayda değer bir önem taşımaktadır (F. 11).⁵⁹



F. 11: Miryam’ın ve Etrafındaki Kadınların Dansı, El Yazması, XIV. yüzyılın ikinci yarısı,
Kaynak: Moskova Ulusal Tarih Müzesi (State Historical Museum Moscow), Muz. 2752, fól. 249 r

Tool”, *Dedica Revista de Educação e Humanidades*, 3 Granada, 2012, s. 153.
59 Bkz. Zvi, Friedhaber, Judith Brin, Ingber, Moshe, Silberschien, “The Dance with the Separating Kerchief”, *Dance Research Journal*, Vol. 17/18, Vol. 17, NO. 2 - Vol. 18, No. 1, Pub. by: Congress on Research in Dance, USA., 1985, s. 65-69; Maria, Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Leiden-Boston, 2003, s. 77.

Geçmiş dönem izlerinin takip edildiği fakat aynı zamanda kendi dönemine kimlik kazandıracak özgün işlerin yapıldığı Bizans İmparatorluğu'nda, tasvir sanatı alanında uygulanan son dans biçimi, genellikle sarayda, imparator adına düzenlenen organizasyonlarda ya da “*Burmalia*” adı verilen festivallerde tatbik edilen “*saximos* (Σάξιμος)” adı verilen dandır.⁶⁰ Amaç ve kapsamı bilinen dansın fiilen uygulanma şekli ve bunun sanata yansımaları hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamamıştır.

Bizans Dönemi'nde, bazen bir düğün alayının eşsiz coşkusunda (F. 12.), bazen kuralları kesin hükümlerle belirlenmiş resmi bir törenin ciddi atmosferinde (F. 13.), bazen iki minik çocuğun sevimliliğinde (F. 14), bazen de erk sahibi bir adamın sahip olduğu güce yansıyan ihtişamda (F. 15.) görüp incelediğimiz, olay-kısa-kostüm gibi belli unsurlar temelinde ilginç sanatsal özellikler var eden dans tasvirlerinin, dönem insanların günlük yaşam değerlerinin tahlil edilebilmesi için önemli ipuçları sunduğu görülmüştür. Sosyal yaşam dinamikleri içinde yer alan, uygulanış biçimleriyle kültür adı verilen birikimde kendince bir yer oluşturabilen dansın, Geç Antik Dönem'den Post-Bizans Dönemi'ne kadar süreklilik arz ederek değişik şekillerle karşımıza çıkması ve ortaya koymuş olduğu her bir detayla toplum hakkında belli yargılara varılmasını sağlayan kanıtlar sunması, bu durumun ispat niteliğini taşımıştır.



F. 12: Bir Düğün Sahnesi (Dans Edenler), El Yazması, XI. yüzyıl,
Kaynak: Biblioteca Marcina, Marc. Gr. 479, fol, 12v

60 Αφέντρα, Μουτζάλη, a.g.m., s. 22.



F. 13: Theodosius Obeliski, Hippodrom İstanbul, IV. yüzyıl, Güneydoğu Cephe,
Kaynak: Weitzmann Kurt (1979), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, s. 108, fig. 37.



F. 14: Dans Eden Çocuklar, El Yazması, IX. yüzyıl,
Kaynak: Psalter, Cod. Athos Pantokrator 61, fól. 85 r, 9



F. 15: IX. Konstantine Monomakhos'ın Tacı Üzerinde Tasvir Edilen İki Kadın Dansçı, XII. yüzyıl, Magyer Namzeti Müzesi (Museum), Budapeşte,
Kaynak: <https://mnm.hu/hu/gyujtemenyek/archaeological-department/kozepkori-otvosgyujtemeny> (30.11.2019)

Bizans Dönemi'nde, insan ve onun yaşamına dair belli kriterlere ulaşılmasında önemli bir rol üstlenen dansın en güzel görsel temsillerine; sivil (bu şekliyle eğlence ve neşeye gönderme yapan bir form) ve dini olmak üzere bu iki alan kapsamında verilen eserler üzerinde yer verildiği görülmüştür. Kamuya açık meydanlarda ya da bireysel olarak evlerde bir festival ya da eğlence kapsamında düzenlenen şenliklerde tatbik edilen dansın; süs objeleri, takılar, tekstil parçaları ya da mimari plastik gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz farklı gruplar üzerinde yer alan tasvirleri, sivil alanda verilen örnekleri temsil ederken ibadet maksadına hizmet eden bir biçimle kiliselerde ve burada bir öğretim mekanizması olarak kullanılan el yazmalarında işlenen dans tasvirleri ise dini alanda verilen görsel temsillerin en güzel örneklerini oluşturmuştur.

Bizans Dönemi'nde sosyal ve kültürel hayatta olduğu kadar sanat hayatında da nitelikli bir yer edinen dans temasının, sanatkarlar tarafından özellikle din temelli mekân ve eserlerde belli ikonografik konuların takibi göz önünde bulundurularak işlendiği bu anlamda tasvirlerin makul bir sıra var edilerek ele alındığı görülmüştür. Daha çok kilise ve el yazmalarında karşılaşılan “İsa'yla Alay Edilmesi”, “Salome'nin Yedi Tül Dansı”, “Miryam'ın Dansı”, “Davut Peygamber'in Dansı”, “Musa Peygamber'in Dansı”, inanca ve inançla gelecek olan huzura temsil sayılan “Dairesel Danslar” gibi temalar, bu durumu örneklemiştir. İbadet mekanlarında ya da inanılan sistemin ana malzemesi olarak kullanılan materyallerde, sanatkarlar tarafından tercih edilerek tasvirine yer verilen konularla kimi

zaman kıssadan hisse alınacak değerler tartışılmış (“İsa’yla Alay Edilmesi”, “Salome’nin Yedi Tül Dansı”) kimi zaman da inanılan sistem içerisinde, önder kabul edilen kişi ve kişilerin uyguladığı dans biçimleri anlatılarak (“Miryam’ın Dansı”, “Davut Peygamber’in Dansı”, “Musa Peygamber’in Dansı”, “Dairesel Danslar”) din ve toplum yaşamı arasında bir uzlaşma ortamının var edilmesi sağlanmıştır. Örneğin; “Salome’nin Yedi Tül Dansı” ile kadın bedenine yüklenen anlam *Miryam’ın Dansı*’nın getirmiş anlamla değişmiş; inanç unsuruyla yaratılan kısmi baskının ötelenmesi ve bunun bir kültür unsuru olarak kabul edilmesi olanaklı hale getirilmiştir. Düzenlenen “Dairesel Danslar” ile cennet temsili yaratılmaya çalışılmış, dansın ortaya çıkışında etken bir rol üstlenen ibadet unsuru vurgulanır hale getirilmiştir. İnsan ve toplum nazarında eğlence ve sefanın göstergesi olarak kabul gören dansın, yeri ve değeri değiştirilmeye çalışılmış; ritmik bir beden anlayışı bir anda özgürleşen ruh kavramıyla tanıştırılmıştır.

Yaş, cinsiyet fark etmeksizin farklı niteliklere sahip pek çok kişi tarafından tatbik edilen bu şekliyle halk kitleleri tarafından haşır neşir olunan bir fiile dönüşen, dolayısıyla yaşayan bir gelenek haline gelen dans, sosyal ve kültürel hayat içerisindeki anlam ve misyonuyla sanat sahasında var ettiği yerde önem kazanmış, günümüze kadar gelen pek çok örnekle sevimli ve tanınmaya devam eden bir eylem haline dönüşmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Bartlett, David L., Brown Taylor, Barbara, **Feasting on the World Preaching the Revised Common Lectionary, Year A, Volume 2 Lent Through Eastertide**, Westminster John Knox Press, USA., 2010.
- Brown, Peter Robert Lamont “Enjoying the Saints in Late Antiquity”, **Early Medieval Europe Journal**, Vol. 9, USA., 2000, s. 1-24.
- Burkert, Walter, **Greek Religion**, Harvard University Press, USA., 1985.
- Choniates, Nicetas, **O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniates**, Trans. by. Harry J. Magoulas, Wayne State University Press, Michigan, 1984.
- Clement of Alexandria, **The Instructor (Paedagogus), Fathers of the Second Century: Hermes, Tatian, Athenagoras, Theophilus, and Clement of Alexandria (Entire)**, Trans. by. William Wilson Vol. II, Christian Literature Publishing Company, NewYork, 1885.
- Danforth, Loring M. “The Rôle of Dance in the Ritual Therapy of the Anastenaria”, **Byzantine and Modern Greek Studies**, Cambridge University Press, 1979, s. 141-163.
- Danforth, Loring M., “Power through Submission in the Anastenaria”, **Journal of Modern Greek Studies**, Vol. 1, No. 1, Johns Hopkins University Press, USA., 1983, s. 203-223.

- Dierkes-Thrun, Petra, **Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression**, University of Michigan Press, USA, 2014.
- Dodd, Erica Cruikshank- Kent, John, **Byzantine Silver Stamps**, Washington, 1961.
- Evans, Helen C.,-RATLIFF, Brandie, **Byzantium and Islam : Age of Transition, 7th-9th Century**, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York, 2012.
- Friedhaber, Zvi, Ingber, Judith Brin, , Silberschien, Moshe, "The Dance with the Separating Kerchief", **Dance Research Journal**, Vol. 17/18, Vol. 17, NO. 2 - Vol. 18, No. 1, Pub. by: Congress on Research in Dance, USA., 1985, s. 65-69.
- Gaston, Anne-Marie (Anjali)- Gaston, Tony, "Dance as a Way of Being Religious", **The Oxford Handbook of Religion and the Arts**, Ed. By. Frank Burch Brown, Oxford University Press, UK., 2014, s. 2-24.
- Graf, Fritz, **Apollo**, Routledge, UK., 2008.
- Grossman, D., "When the Daughter Came in and Danced: Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology", **Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture**, Baert, Barbara, Brill Press, USA, 2019, s. 169 - 220.
- Hoerburger, Felix, "Once Again: On the Concept of Folk Dance", **Journal of The International Folk Music Council**, Vol. 20, USA, 1968, s. 30-32.
- James, Elizabeth, **Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium**, Routledge, London, 2013.
- Jeanne Cohen, Selma, **Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances**, Wesleyan University Press, USA., 2001.
- Keiko, Kono, "Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino", **Deltion of the Christian Archaeological Society**, 27.4, USA, 2006, s. 159-68.
- Kitzinger, Ernst, **Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century**, Harvard Univeristy Press, USA., 1977.
- Koder, Johannes, "Kordax Und Methè: Lasterhaftes Treiben In Byzantinischer Zeit", **Zbornik radova Vizantoloskog Instituta**, 50/2, Serbia, 2013, s. 947-958.
- Kultermann, Udo, "The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture Around 1900", **Artibus et Historiae**, Vol. 27, No. 53, Poland, 2006, s. 187-215.
- Langford, Rachael, **Depicting Desire: Gender, Sexuality, and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives**, Peter Lang, Oxford, 2005.
- Larson, Jennifer, "Handmaidens of Artemis?", **The Classical Journal**, Vol. 92, No. 3, Pub. by. The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS), USA., 1997, s. 249-257.
- Ley, Graham, **The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus**, University of Chicago Press, USA., 2010.
- Littlewood, Anthony Robert, **Michaelis Pselli Oratoria Minora** Leipzig, 1985.
- Lohse-Claus, Elli, **Tanz in der Kunst**, Zentralantiquariat Leipzig GmbH, Leipzig, Germany, 1964.
- Lucian, "Of Pantomimes" **In the Works of Lucian of Samosata**, Trans. by. FOWLER, H. W.-FOWLER, F G., Clarendon Press, UK., 1905.
- Lundskow, George, **The Sociology of Religion: A Substantive and Transdisciplinary Approach**, Pine Forge Press, UK., 2008.
- Moran, Neil K., **Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting**, Brill Press, Leiden-Boston, 1986.
- Naerebout, Gerard F., **Attractive Performances: Ancient Greek Dance : Three Preliminary Studies**, J.C.

Gieben, Amsterdam, 1997.

- Neginsky, Rosina, **Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome**, Cambridge Scholars Publishing, USA., 2014.
- Nibley, Hugh, “The Early Christian Prayer Circle”, **Brigham Young University Studies Quarterly**, Vol. 19/1, UK., 1979, s. 1-37.
- Parani, Maria, **Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11Th-15th Centuries**, Leiden-Boston, 2003.
- Plutarch, **Plutarch’s Morals**, Vol. 4, Ed. by. William W Goodwin, Little, Brown and Company, Boston, 1874.
- Polen, Nehemia Polen, “Miryam’s Dance: Radical Egalitarianism in Hasidic Thought”, **Judaism**, Vol. 12, No. 1, Oxford University Press, UK. 1992, s. 1-21.
- Roberts, Helene E., **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**, Routledge, UK., 2013.
- Speck, Paul, **Understanding Byzantium: Studies in Byzantine Historical Sources**, Ed. by. Takacs Sarolta, Routledge, USA., 2003.
- Steppan, Thomas, “Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst”, **Cahiers Archéologiques** 45, Paris, 1997, s. 141-168.
- Stiga, Kalliopi, Kopsalidou, Evangelia, “Music and Traditions of Thrace (Greece): A Trans-Cultural Teaching Tool”, **Dedica Revista de Educação e Humanidades**, 3 Granada, 2012, s. 145-164.
- Van Der Leeuw, Gerardus, **Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art**, New York, 1963.
- Vaughan, Laura, **Suburban Urbanities: Suburbs and the Life of the High Street**, UCL Press, London, 2015.
- Weitzmann, Kurt (1979), **Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art**, November 19, 1977, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Yarber, Angela M., **Dance in Scripture: How Biblical Dancers Can Revolutionize Worship Today**, Wipf and Stock Publishers, Eugene-Oregon, 2013.
- Z. Pevny, Olenka, **The Glory of Byzantium; Perceptions of Byzantium and Its Neighbors**; Metropolitan Museum of Art, New York, 2000.

Yunanca Kaynakça

- Antzaka-Béhi, Ευαγγελία, “Ο χορός παρά. Βυζαντινούς” του Φ. Κουκουλέ. Κριτικές παρατηρήσεις”, **Αρχαιολογία & Τέχνες** 91, Αθηναίος, 2004, s. 72-77.
- Ασημακοπούλου-Ατζακά, Παναγιώτα, “Ο χορός στην ύστερη αρχαιότητα Μαρτυρίες κειμένων και παραστάσεων”, **Αρχαιολογία & Τέχνες** 91, Αθηναίος, 2004, s. 9-18.
- Κουκουλέ, Φαίδων, “Ο Χορος Παρα Βυζαντινούς”, **Βυζαντινών Βίος Και Πολιτισμός**, 5, Collection de l’Institut Français d’Athènes, 1938, s. 217-257.
- Μουτζάλη, Αφέντρα, “Ο Χορος Ως Κοινωνική Πράξη Στην Καθημερινή Ζωή Των Βυζαντινών”, **Αρχαιολογία και Τέχνες**, (91), Αθηναίος, 2004, s. 20-28.
- Ναλπάντης, Δημήτρης, “Το βυζαντινό θέατρο”, **Αρχαιολογία** 12, Αθηναίος, 1984, s. 44–52.
- Τσεκούρα, Κατερίνα, “Ο χορός στο Βυζάντιο”, **Αρχαιολογία και Τέχνες** 91, Αθηναίος, 2004, s. 6-7.

El Yazmaları

Biblioteca Apostolica Vaticana.

Paris, Bibliothèque Nationale.

Psalter, Cod. Athos Pantokrator 61.

Biblioteca Marcina, Marc.

Web Kaynakları

http://lucianofsamosata.info/wiki/doku.php?id=home:texts_and_library:dialogues:of-pantomime (13.12.2019).

<https://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/> (30.11.2019).

<http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=55470> (27.01.2020).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f542.highres> (27.01.2020).

<http://www.hellenicaworld.com/Byzantium/LX/en/DanceOfMiryam2.html>(30.11.2019).

http://www.rebetikoseminar.com/wp-content/uploads/2015/12/praktika_3_2011.pdf (29.01.2020).

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=808634&page=1&partId=1&searchText=great%20plate%20of%20bacchus (20.01.2020).

<https://art.thewalters.org/detail/34927/jewelry-box-with-dancers-and-faun/> (27.01.2020).

https://dd5a2c7c-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/byzantinedance/home/page-2/14th-century-ad/P6271B.JPG?attachauth=ANoY7cps_b0LsI_VrrqNtB9NPPi9dpG083sWSGsLKhQV2d7zrM7Otg5almtBiEOV-wMG8h0z0kxCTT0VQAbBWetljJvq1JX3SmkqmoLd9Iuf9-K_esyZyLTWoxNWLUiTUV1WTWyzI9in6l2rlLwnPnG-jfn4E3jvvieGiCeucY1op_m6LgRP9H8sbxoHg3iBQD-HnZGKUdfdBmZ2ZXF0e2i0CEfMKBKdx04pRqNypuKG84E4kBdXT-d2IUF3QRuSR8Z-4-tU678&attredirects=0 (27.01.2020).

<https://athosweblog.com/2017/05/04/1910-koutloumousiou-monastery-part-3/> (30.01.2020).

<https://mnm.hu/hu/guyjtemenyek/archaeological-department/kozepekori-otvosgyujtemeny> (30.11.2019).



Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzelerinde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları

Turkish-Islamic Period Tombstones in Malatya Archeology and Ethnography Museums

Sahure Yarış¹ 



Öz

Mezar taşları, kentlerin gelişim sürecinde en çok zarar gören eserlerin başında yer almaktadır. Bu eserler zamanla ya kaybolup gitmekte ya da ilgisizlik nedeniyle tahrip olmaktadır. Çalışmada; Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzeleri'nde bulunan toplam 39 adet mezar taşı, sanat tarihi açısından belgelenecek değerlendirilmiştir. Kronolojik olarak tanımlan taşlar, form bakımından kare ve dikdörtgen kesitli olarak iki ana gruba ayrılmaktadır. Süsleme programları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Motifler tanımlanırken önce motifin ikonografik gelişimi üzerinde durulmuştur. Estetik görünüşleri ile mezarda yatanın kimliğini, sülâlesini, mesleğini unvanını, kullanılan isimleri, lakapları, ölüm sebeplerini, hastalıkları, yaratandan ve insanlardan istenilen isteklerini anlatması ve inanışlarla ilgili önemli bilgilerin yer aldığı bu eserler, ayrı ayrı ele alınıp genel bir değerlendirme yapılmıştır. Türk – İslam sanatı içerisindeki yeri üzerine durulmuş olan mezar taşlarının müzelere nereden getirildiği belirtilmiştir. Bu eserler; kültürel, sanatsal çeşitliliği bakımından hem yapıldıkları dönem içerisinde hem de buldukları bölgenin aidiyetini temsil etmesi açısından son derece önemli eserlerdir.

Anahtar kelimeler: Malatya, Müze, Mezar taşı, Form, Süsleme

ABSTRACT

Tombstones are at the top of the most damaged works in the development process of cities. These works either disappear over time or are fallen into ruins due to indifference. In this study; a total of 39 tombstones in the Malatya Archeology and Ethnography Museums were evaluated by documenting with regards to art history. The stones, chronologically introduced, are divided into two main groups in terms of form as square and rectangular sectioned. Decoration programs were reviewed in detail. During the introduction of the motifs, the iconographic development of the motif was primarily emphasized. These works, with their aesthetic appearances, involving the deceased's identification, family, occupation, title, names, nicknames, causes of death, diseases, wishes from the Almighty, requests from the people, and significant information on beliefs, were reviewed individually and a general evaluation was conducted. The study states where the tombstones, whose place in Turkish-Islamic art was emphasized, were brought from to the museums. These works are crucial in terms of cultural and artistic diversity both in the period of their production and also by means of representing the regional belonging.

Keywords: Malatya, Museum, Tombstone, Form, Decoration

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Sahure Yarış (Dr. Öğr. Üyesi),
Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi
Bölümü, Diyarbakır, Türkiye
E-posta: cinarsahure@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1789-7470

Başvuru/Submitted: 25.11.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
06.05.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
10.05.2020

Kabul/Accepted: 12.05.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2020

Atıf/Citation: Yarış, Sahure, "Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzelerinde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 29 (2020), 307-369. <https://doi.org/10.26650/sty.2020.013>



Giriş

Ölüm, tüm canlılar için kaçınılmazdır. Ölümün varlığını bilmek, insanın hem yaşamına kutsal bir anlam katmada yardımcı olur hem de öldükten sonra beden ve ruhun ne olacağı konusunda kutsal anlamlar yüklemeye kaynaklık eder. Bu inançların şekillenmesinde kültürlerin uygarlık düzeyi, gelenekler ve dinleri, birbirleriyle olan ilişkileri önemli rol oynamıştır.

Ölen kişinin arkasından çeşitli ritüeller yapılmaktadır. Yapılan ritüellerin amaçlarından biri, ölen kişiye saygı duymak, bir diğeri ise insanın ölüm karşısında yaşadığı üzüntüyü ve duyduğu korkuyu anlatmaktır. Uygulanan ritüellerden biri ölü gömme adetleridir. Bu adetin yanı sıra Orta Asya’da uygulanan çeşitli ritüeller vardır. Bunlar; toprağa gömme, yakma, doğaya terketme ve mumyalamadır¹. Bu çeşitlilik arasında en çok uygulanan ritüel mezara gömmedir.

Ölen insanlar için mezarlar açmak, o mezarların üzerine taş dikmek binlerce yıldır süregelen bir gelenektir. Ölen kişinin unutulmaması, mezarın kime ait olduğunun belirtilmesi için en ilkel toplumlardan en gelişmiş toplumlara kadar mezar taşı dikme inancı devam etmiştir. Orta Asya’dan itibaren devam eden bu gelenekle taşlar, hem belirli bir olgunluğa ulaşmış hem de estetik değeri yüksek eserler haline gelmiştir².

Türkler, çok farklı coğrafyalarda yaşamıştır. Yaşadığı farklı coğrafyalarda, farklı toplumlarla hem sosyal hem dini etkileşimlerde bulunmuşlardır. Bu farklılıklar, çeşitli ölüm ritüelleri benimsemelerine, zengin bir mezar ve mezar taşı kültürlerine sahip olmalarına sebep olmuştur. Kurgan, balbal, kümbet gibi mezar yapıları bu çeşitliliğin ve zenginliğin ürünlerindedir. Mezar taşları ölenlerin geçmişten geleceğe mesajlarını ileten en önemli iletişim araçları içinde yer almışlardır³. Aynı zamanda bu taşlar, ait oldukları medeniyetin sanat, kültür ve sosyal durumunu en iyi şekilde ortaya koyan eserlerdir.

Türklerde mezar taşı geleneği, coğrafi bölge ve inanç sistemindeki değişikliklerle Orta Asya’dan günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. İlk dönemlerde süslemesiz ve yüksek taşlar mezarın yerini belirlemek için kullanılırken, zamanla taşlar, üzerine yapılan süslemelerle gelişmelerini sürdürmüştür. Türk Kültür coğrafyasında Göktürk balbalları şeklinde ortaya çıkan, insanı anımsatan heykelimsi bir görünüme sahip olan bu eserler; Selçuklular döneminde sandukalı ve şahideli görünüm kazanmıştır. Gelenek ve inançların etkisiyle taşlar üzerinde süslemeler yapılmış, yazı eskiye oranla daha fazla kullanılmıştır. Osmanlı’nın ilk zamanlarında bitkisel, hayvansal ve figüratif bezemeli mezar taşları görülürken, klasik döneme gelindiğinde mezar taşları yalın bir görünüme sahiptir. Bu yalınlık Lale devrinde çiçek motifleriyle bozulmuştur. Taşlar üzerindeki süslemeler, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dış etkilerle birlikte

1 Jean- Louis Bacque, “Osmanlı Mezarlıklarının İncelenmesi: Yöntemler ve Geleceğe Dönük Düşünceler”, **İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri I**, Ankara, 1996, s. 138-140.; Halit Çal, “Malatya Kırklar Mezarlığındaki Mezar- Mezar Taşı Tipleri”, **Milli Folklor Dergisi**, S. 115, 2017, s. 63-78.; Ertan Daş, **İzmir’de Taş Çiçekler**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2012, s. 11.

2 Zafer Ertaş, “Antalya Bölgesi Bir Grup Mezar Taşı Üzerindeki Yorumlar”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.12, İstanbul, 1983, s. 23.

3 Gülay Apa Kurtişoğlu, “Sadelikten Gösterişe Edirne Osmanlı Dönemi Mezar Taşları”, **Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.8, S. 16, Edirne, 2018, s. 34.

yalm ve dinginliğini kaybedip daha süslü ifadelere brnmřlerdir⁴. Türk plastik sanatları bakımından önemli eserler haline gelmişlerdir.

Çalışma konumuz olan mezar taşları Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzeleri'nde koleksiyonlarda yer almakta olup bunlar; Malatya'nın Battalgazi İlçesi Kırklar Mezarlığı'ndan, bir okul deposundan ve satın alma yoluyla oluşturulmuştur. Makalemizde kendi dönemlerinin beğenileriyle süslü, değişik kompozisyonlarla bezeli 39 mezar taşı incelenmiştir.

Katalog

Katalog No: 1

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 25 Boy: 31 Kalınlık: 6,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Cemadiye'l-Ahir Sene seb'a ve seb'a mie	١ - جمادي الآخر ٢ - سنة سبع وسبعائة
--	--

Anlamı: Cemaziylahır (ayında) Yedi yüz yedi yılında (Miladi Kasım/Aralık 1307)

Tanımlama ve Kompozisyon: Üst ve alt kısımlardan kırık olan taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Taşın n yüzeyinde kabartma tekniğinde yazılmış, ortada bir kartuşla ayrılan iki satır kitabe kalmıştır (**F.1**). Gövdesinin büyük kısmı kırık olan taşın arka yüzeyinde çift zincirle asılı duran bir kandil motifi olduğu anlaşılmaktadır. Dışta taşın alt kısmından yukarıya doğru daralan zincir, i kısımdaki daha dar olan diğer zincirle üst bölümde birer küçük dairesel düğümlerle birbirine bağlanmıştır. Kandilin hemen üst kısmında ise bir palmet motifi işlenmiştir. Palmet, üzerinde oval formda boğumları olan zincirle kandilin diğer zincirlerine birleştirilmiştir (**F.2a, F.2b**).

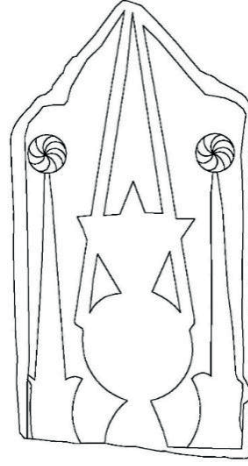
4 Metin Haseki, **Plastik Açıdan Türk Mezar Taşları**, İstanbul, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1984, s.10.; H. Kamil Biçici, "Tire Müzesi'nde Bulunan Süslemeli Mezar Taşlarından Bazı rnekler (XVIII-XX. yy.)", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.50, Ankara, 2009, s. 110-111.



F. 1: Katalog No 1



F. 2a: Katalog No 1



F. 2b: Katalog No 1

Katalog No: 2

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 37 Boy: 50 Kalınlık: 10

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

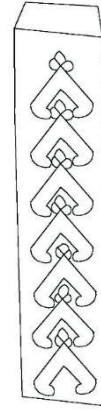
İntikalı ila rahmetü'l-Lahi Teâlâ Fi samini 'aşere Safer' u'l-Mubarek Sene seman ve erba'in ve seb'a mic	١- انتقل الى رحمة الله تعالى ٢- في ثامن عشر صفر المبارك ٣- سنة ثمان واربعين وسبعمائة
--	--

Anlamı: Mübarek Safer ayının on sekizinde yedi yüz kırk sekiz (30 Mayıs Çarşamba 1347) yılında şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal etti.

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın üst kısmı pahlanarak tamamlanmıştır. Taşın yüzeyinde kabartma tekniğinde yazılmış üç satırlık kitabe yer alır. Kitabe satırları birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Kitabe dıştan etrafı geometrik şekiller olan baklava dilimlerinin dizilmesiyle oluşturulmuş bir bordürle sınırlandırılmıştır. Taşın her iki kenarında ise iç içe geçmiş zincir motifleri işlenmiştir (F.3a, F.3b).



F. 3a: Katalog No 2



F. 3b: Katalog No 2

Katalog No: 3

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 15 Boy: 50 Kalınlık: 7

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Fi şehri cemadiyu 'l-evvel sene Sitte ve seb'in Ve seb'a mie	۱- في شهر جمادى ۲- الاول سنة ۳- سنة وسبعين ۴- وسبعمانه
---	---

Anlamı: Cemaziyülevvel ayında yedi yüz yetmiş altı (miladi Ekim-Kasım 1374) yılında (vefat etti)

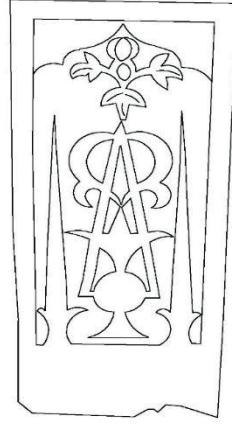
Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın ön yüzeyinde dört satırlık kitabe metni yer alır. Birbirlerinden kartuşlarla ayrılan kitabe satırları kabartma tekniğinde işlenmiştir (F.4). Taşın arka yüzeyinde süsleme vardır. Ortada bir kandil ve kandilin her iki yanında birer şamdan motifi işlenmiştir. Kandilin her iki yanında yer alan, kandili asmak için kullanılan birer ip görünümlü zincir yer alır. Bu zincirlerin orta kısmında kandilin genişleyen ağız kısmı ve dışarıya doğru verilmiş fitili işlenmiştir. Fitolin üst kısmında her iki yana doğru önce açılıp sonra yukarıya doğru kıvrım yapan birer palmet motifi yer alır. Kandili asmak için düzenlenmiş zincirlerin üst kısmında birleşme noktalarında dört kenara doğru açılan yapraklar işlenmiştir. Kandilin her iki yanında birer şamdan bulunmaktadır. Süsleme kompozisyonu üst kısımda dilimli sivri kemerle sonlandırılmıştır (F.5a, F.5b).



F. 4: Katalog No 3



F. 5a: Katalog No 3



F. 5b: Katalog No 3

Katalog No: 4

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 45,5 Boy: 52 Kalınlık: 9

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>Haza kabru'l-merhum... Fi saniyi Cemadiyu'l-Ahire Sene hamse ve selasin ve seman mie</p>	<p>١- هذا قبر المرحوم... ٢- في ثاني جمادي الاخرة ٣- سنة خمسة وثلثين وثمان مائة</p>
---	--

Anlamı: Bu kabir merhum... Cemzıyelahr ayının ikisinde sekiz yüz otuz beş (miladi 5 Şubat Salı 1432) yılında

Tanımlama ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın alt kısmı kırıktır. Taşın yüzeyinde üç satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları birbirinden düz kartuşlarla ayrılmıştır (F.6).



F. 6: Katalog No 4

Katalog No: 5

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 15,5 Boy: 30 Kalınlık: 8,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

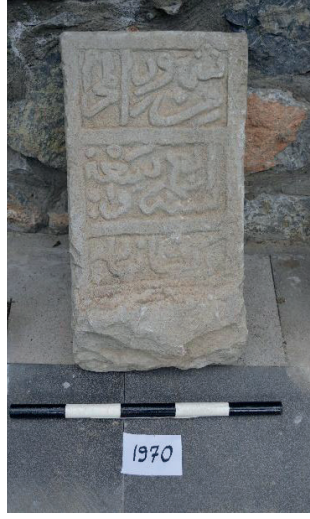
Kitabesi:

Min şuhur el-Muharrem
Sene erbe'a ve tis'in
Ve seman mie

۱- من شهور المحرم
۲- سنة أربع وتسعين
۳- وثمانمائة

Anlamı: Muharrem ayında sekiz yüz doksan dört (miladi Aralık 1488 – Ocak 1489) yılında (vefat etti)

Tanım ve Kompozisyon: Taş, dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Yüzeyinde üç satırlık kitabe metni yer alır. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları birbirinden geniş kartuşlarla ayrılmıştır (F.7).



F. 7: Katalog No 5

Katalog No: 6

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 20 Boy: 65 Kalınlık: 9

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Ya Ğaffar Haza'l-merhume 'l-mağfure... ... binti Sami? Ruhîçün el-Fatiha Sene 1113? (hicri)	۱- یا غفار ۲- هذا المرحومة ۳- المغفورة... ۴- ... بنت سامي؟ ۵- روحیچون ۶- الفاتحة ۷- سنة ۱۱۱۳؟
---	---

Anlamı: Ey bağışlaması bol olan Gaffar! Bu merhume ve mağfure, Sami kızı... ruhuna el-Fatiha sene 1701

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, üçgen alınlık formunda tamamlanmıştır. Eserin alınlık kısmını oluşturan üçgen kısım taşın kenarlarından dışa doğru taşırılmıştır. Taşın yüzeyinde yedi satırlık kitabe metni yer alır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe üçgen alınlık kısmından başlamaktadır ve kitabeyi oluşturan satırlar arasında kartuşa yer verilmemiştir (F.8).



F. 8: Katalog No 6

Katalog No: 7

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 18 Boy: 52 Kalınlık: 18

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Ya Ğaffar İntikalı ila rahmetu 'l-Lahi Teâlâ el-merhume Merhume'l-mağfure Yusuf Ağa? Anası? Ruhiçün el-Fa tiha 1130? (hicri)	۱- یا غفار ۲- انتقل الى رحمة ۳- الله تعالى المر ۴- حمة المغفورة ۵- يوسف اغا؟ اناسي؟ ۶- روحیچون الفا ۷- تحة ۱۱۳۰
--	---

Anlamı: Ey bağışlaması bol olan Gaffar! Şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal eden merhume, mağfure Yusuf Ağa'nın annesinin ruhu için el-Fatiha 1718 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, başlıklıdır. Kalpak⁵ adı verilen bir başlıkla sonlandırılmış olan taşın yüzeyinde yedi satırlık kitabe metni yer alır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları arasında kartuş kullanılmamıştır (F.9).

5 H. Necdet İşli, *Osmanlı Serpuşları*, İstanbul, Avrupa Kültür Başkenti, Ebru Maatbacılık, 2009, s. 138.



F. 9: Katalog No 7

Katalog No: 8

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 16,5 Boy: 45 Kalınlık: 16,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>İntikalı ila rahmetü 'l-Lahi teala el-merhumetu 'l-mağfure Amine? Binti Mümezcuc? İçin Fatiha Sene 1160 (hicri)</p>	<p>١- انتقل الى رحمة ٢- الله تعالى المرحومة ٣- المغفورة امه؟ ٤- بنت ممزوج؟ ٥- ايچون فاتحة ٦- سنة ١١٦٠</p>
--	---

Anlamı: şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal etmiş olan merhum ve mağfur Mümezcuc? Kızı Amine? İçin fatiha. Sene 1747 (miladi)

Tanımlama ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın üst kısmı kırıktır. Taşın yüzeyinde altı satırlık kitabe yer almaktadır. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları kartuşlarla birbirinden ayrılmamıştır (F.10).



F. 10: Katalog No 8

Katalog No: 9

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 17 Boy: 90 Kalınlık: 17

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

El-merhumu'l-mağfur Hacı? Ağanın oğlu? Mustafa? ruhuna Fatiha 1210 (hicri)	۱- المرحوم المغفور ۲- حاجي؟ اغانك ۳- اوغلي؟ مصطفى؟ ... ۴- ... روحه؟ ۵- فاتحه ۱۲۱۰
--	---

Anlamı: Merhum ve mağfur Hacı Ağanın oğlu Mustafa ruhuna Fatiha 1792 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş başlıklı olarak yapılmıştır. Dolama⁶ diyebileceğimiz bu başlık kavuk etrafına kıvrılmış bezin sarılması suretiyle meydana getirilmiştir. Taşın yüzeyinde kabartma tekniğinde işlenmiş beş satırlık kitabe yer almaktadır. Kitabe satırları arasında kartuş kullanılmamıştır (F.11).

6 İşli, a.g.e., s. 33.



F. 11: Katalog No 9

Katalog No: 10

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 14,5 Boy: 62 Kalınlık: 14,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Ya Baki?	١- يا باقي؟ ٢- ... ٣- ... ٤- ... ٥- بن محمد ٦- رحنة فاتحة ٧- سنة ١٢١٠
Bin Muhammed Ruhuna Fatiha Sene 1210 (hicri)	

Anlamı: Ey Daim olan! Muhammed oğlu... ruhuna Fatiha sene 1795 (miladi)

Tanımlama ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, başlıklı olarak yapılmıştır. Kalpak⁷ adı verilen bir başlıkla tamamlanmış olan taşın yüzeyinde yedi satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları arasında kartuş bulunmamaktadır (F.12).

7 Kalpak: Yeniçeri teşkilatı dâhilinde Topçu ve Cebeciler arasında bir zümre olan Humbaracıların kullandığı başlık türlerinden biridir. Kaynaklarda "Şubara" olarak geçen bu başlık yuvarlak, boru gibi uzun idi. Humbaracıların derecelerine göre kırmızı, beyaz ve keçe renginde olurdu. Alt kısmı ve üst kısmı aynı çapta olup üst kısmı hafifçe içe çökük olurdu. İşli, a.g.e., s. 138.



F. 12: Katalog No 10

Katalog No: 11

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 26 Boy: 39 Kalınlık: 10

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Ya Ğaffar Sene 1304 (hicri) İntikalı ila erheme	۱- یا غفار ۲- سنة ۱۳۰۴ ۳- انتقل الى الرحمة
---	--

Anlamı: Ey mağfiret eden! Sene 1886 (miladi). Rahmete intikal eden

Tanım ve Kompozisyon: Üst kısımda yarım yuvarlak formda alınlıkla tamamlanmış olan taşın, alt kısımda kalan bölümünde dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Taşın yüzeyinde üç satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları arasında kartuşa yer verilmemiştir. Kartuş, üst kısımda yarım yuvarlak olarak kitabenin çevresinde işlenmiş, kalan kısımlarda ise bu kartuşun taşın alt kısmına doğru devam ettiği anlaşılmaktadır. Kitabenin ilk iki satırı taşın alınlık kısmı olan yarım yuvarlak form içerisinde işlenmiştir. Kitabenin kalan son satırı ise dikdörtgen gövde de yer almaktadır (F.13).



F. 13: Katalog No 11

Katalog No: 12

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 17 Boy: 87 Kalınlık: 17

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>Ya Ğaffar İntikalı ila rahmetu'l-Lahi Teâlâ el-merhumu'l-mağfur Merhume'l-mağfure Muhammed bin İsmail Ruhiçün el-Fatiha Sene 1306 (hicri)</p>	<p>۱- یا غفار ۲- انتقل الأرحمة الله ۳- تعالى المرحوم المغفور ۴- محمد بن اسماعيل ۵- روحیچون الفاتحة ۶- سنة ۱۳۰۶</p>
--	--

Anlamı: Ey bağışlaması bol olan Gaffar! Şını yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal eden merhum ve mağfur İsmail oğlu Muhammed'in ruhu için el-Fatiha sene 1888 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Taş, kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Kalpak⁸ adı verilen bir başlıkla tamamlanmıştır. Taşın yüzeyinde kabartma tekniğiyle işlenmiş altı satırlık kitebe metni yer alır. Satırlar arasında kartuş yapılmamıştır. Kitabenin ilk satırı üst kısımda yarım yuvarlak bir kartuşla sınırlandırılmıştır (F.14).

8 İşli, a.g.e., s. 138.



F. 14: Katalog No 12

Katalog No: 13

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 18 Boy: 103 Kalınlık: 18

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Sene 1315 (hicri) İntikalu ila rahmetu'l-Lahi Teâlâ el-merhumu'l-mağfur Hacı Hafız Muhammed Bin Emir Hadi Ruhuna el-Fatiha	١- سنة ١٣١٥ ٢- انتقل الى رحمة الله ٣- تعالى المرحوم المغفور ٤- حاجي حافظ محمد ٥- بن امر هادي ٦- روحنة الفاتحة
---	--

Anlamı: Ey bağışlaması bol olan Gaffar! Şını yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal eden merhum ve mağfur İsmail oğlu Muhammed'in ruhu için el-Fatiha sene 1897 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş Çatal Kalafat⁹ başlıkla sonlandırılmıştır. Taşın yüzeyinde altı satırlık kitebe yer alır. Kabartma tekniğinde işlenen kitabe satırları arasında kartuşa yer verilmemiştir (F.15).

9 İşli, a.g.e., s. 128.



F. 15: Katalog No 13

Katalog No: 14

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 15 Boy: 43 Kalınlık: 15

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

İntikalı ila rahmetu'l 'l-Lahi teala El-merhumu'l-mağfur Hacı... Ruhu için Fatiha Sene 1310 (hicri)	١- انتقل الى رحمة ٢- الله تعالى ٣- المرحوم المغفور ٤- حاجي... ٥- ... روحچون ٦- فاتحه ٧- سنة ١٣١٠ هـ
---	---

Anlamı: Allah'ın rahmetine intikal etti. Merhum ve mağfur Hacı... ruhu için Fatiha. Sene 1892 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın üst kısmı kırıktır. Taşın ön yüzeyinde kabartma tekniğinde yazılmış kitabe yer alır (F.16). Yüzeye düz bir şekilde yazılmış olan kitabe satırlarını ayırmak için kartuşa yer

verilmemiştir. Taşın arka yüzünde süsleme uygulanmıştır. Taşın üst kısmında aşağıya doğru sarkan, sanki boyna asılmış gibi duran bir hamâil (hamaylı) vardır. Üç üçgen şekilden oluşan hamâilin üst kısmında günlük hayatta kullanılan bir kepçe ve bir kaşığa yer verilmiştir (F.17).



F. 16: Katalog No 14



F. 17: Katalog No 14

Katalog No: 15

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 16 Boy: 16 Kalınlık: 62

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: (Ön yüzey)

Ziyaret eyleyen karib ihvan Bana bir Fatihayı eylesin ihsan ‘Aşeden murad bir duadır Bugün bana ise yarın sanadır.	۱- زیارت ایلیان قریب؟ اخوان ۲- بکا بر فاتحه بی ایلیه احسان ۳- عاشدن مراد بر دعاء در ۴- بوگن بکا ایسه یارین سکا در
---	--

Anlamı: Ziyaret eden yakınlarım ve kardeşlerim bana bir Fatiha okuyarak iyilik etsinler. Yaşayanlardan isteğim bir duadır bugün bana ise yarın sanadır.

Kitabesi: (Arka yüzey)

Kabru'l-merhum 'l-mağfur... Hüseyin Efendi İbni Muhammed Ağa ruhuna el-Fatiha sene 1321 (hicri)	۱- قبر المرحوم ۲- المغفور... ۳- حسین افندی ۴- ابن محمد اغا روحنة؟ ۵- الفاتحه سنة ۱۳۲۱
---	---

Anlamı: Bu Kabir merhum, mağfur, Muhammed Ağa'nın oğlu Hüseyin Efendi'nindir. Ruhuna el-Fatiha. 1903 senesi

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip süslemesiz bir taştır. Taşın ön yüzeyinde ve arka yüzeyinde kabartma tekniğiyle yazılmış kitabe metinlerine yer verilmiştir. Ön yüzeyde satırlar sağa yatık bir şekilde yerleştirilmiştir. Satır aralarında kartuşa yer verilmemiştir (F.18). Dört satırdan oluşan kitabe yalnızca üst ve alt kısma yapılan birer kartuşla sınırlandırılmıştır. Taşın arka yüzeyinde yer alan kitabe metni düz bir şekilde yapılmış ve düz kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Metin beş satırdan oluşmaktadır (F.19).



F. 18: Katalog No 15



F. 19: Katalog No 15

Katalog No: 16

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Satın alma

Ölçüleri (cm.): En: 20 Boy:68 Kalınlık: 8,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>..... İntikalı ila rahmetu'l-Lahi Teâlâ el-merhumu'l-mağfur Muhammed Ağa bin Mahmud Ağa Eş-Şehi nesuni? (mesuni) Zade ruhiçün el-Fatihatu'ş-şerif Fi sene 1323 (hicri)</p>	<p>... - ۲- انتقل الى رحمة الله ۳- تعالى المرحوم المغفور ۴- محمد اغا بن محمود اغا ۵- الشهي نسلوني؟ (مسلوني؟) ۶- زاده روحیچون ۷- الفاتحة الشریف ۸- في سنة ۱۳۲۳</p>
---	---

Anlamı: ... şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine muhtaç merhum ve mağfur, Nesuni? (Mesuni?) zade Mahmut Ağa oğlu Muhammed Ağa'nın ruhu için el-Fatihayı şerife. 1905 yılında

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın üst kısmı kırılmıştır. Taşın kalan kısmında yedi satırlık kitabe metni bulunmaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları taşın yüzeyine sağa doğru yatay bir şekilde yerleştirilmiştir. Satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır (F.20).



F. 20: Katalog No 16

Katalog No: 17

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 18,5 Boy: 61 Kalınlık: 18,5

İşleniş Tekniği: Kabartma
Kitabesi:

Ya Hallak Sene 1324 (hicri) İntikalu ila rahmetu 'l-Lahi Teâlâ el-merhumu 'l-mağfur el-Hacı 'Osman	١- يا خلاق ٢- سنة ١٣٢٤ ٣- انتقل الى رحمة ٤- الله تعالى المرحوم ٥- المغفور الحاج عثمان
--	---

Anlamı: Ey her şeyi Yaratan! Sene 1906 (miladi). Şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal eden Hacı Osman

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, başlıklı olarak tamamlanmıştır. Çatal Kalafat¹⁰ olarak adlandırılan başlık kısmı taşın gövde kısmına oturmaktadır. Taşın yüzeyinde beş satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kitabe satırları kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Kitabenin ilk satırı üst kısımda üç kenarlı bir kartuşla sınırlandırılmıştır (F.21).



F. 21: Katalog No 17

10 İşli, a.g.e., s. 126-129.

Katalog No: 18

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 24 Boy: 66 Kalınlık: 12

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>Haza el-merhum El mağfur Oksuz Oğli kerimesi Amine Ruhi için el-Fatiha Sene 1330 Ramadan (hicri)</p>	<p>١- هذا المرحوم ٢- المغفور اوكسوز ٣- اغلي كريمسي امينه ٤- روجي اچون ٥- الفاتحة ٦- سنة ١٣٣٠ رمضان</p>
---	--

Anlamı: Bu merhum ve mağfur Öksüzoğlu kerimesi (kızı) Amine'nin ruhu için el-Fatiha. Kasım/Aralık 1912 (miladi)

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş üçgen formlu alınlık şeklinde tamamlanmıştır. Gövde kısmı dar olan taşın alınlık kısmı daha geniş yapılmıştır. Eserin alınlık kısmında altı satırdan oluşan kitabe işlenmiştir. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları arasında kartuşa yer verilmemiştir (F.22).



F. 22: Katalog No 18

Katalog No: 19

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 18,5 Boy: 66 Kalınlık: 18,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: (Ön yüzey)

Ya Ğaffar İntikalı ila rahmetu'l-Lahi El-merhumu'l-mağfuru'l-'Alimu 'l-'Akilu'l-Mudakkiku 'l-Fazıl Eş-Şeyh Mahmud Haki Efendi ibni Muştafa el-Arif Bekerdî? Zade liruhihi	١- يا غفار؟ ٢- انتقل الى رحمة الله ٣- المرحوم المغفور العالم ٤- العاقل المدقق ٥- الفاضل الشيخ محمود ٦- خاكي افندي ابن ٧- مصطفي العريف ٨- بكردي؟ زاده لروحه
--	---

Anlamı: Ey mağfıret eden. Allah'ın rahmetine intikal etmiş olan merhum mağfur, Alim, Akıllı insan, üstün müdekkik (tetkik eden), Bekerdî? Zade Mustafa oğlu Şeyh Mahmut Haki Efendi'nin ruhuna.

Kitabesi: (Arka yüzey)

Ya Settar Rehber-i Şem'i takiyye-yi muhter iden ol Pend-i nush edip halkı gına Ah-ı fūrketle dedim tarihi ferd Haki ğefereyle 'ata yeşermuyi?	١- يا ستار؟ ٢- رهبر شمع تقيية مختر ايدن؟ اول ٣- پند نصح ايدوب خلق غنا ٤- اه فرقتله ديدم تارح فرد ٥- خاكي غفره يله عطا يشرموي؟
---	---

Anlamı: Ey koruyan. Takva ışığının rehberi, ihtar eden o, halkı çokça nasihat ve öğüt eden kişinin, ayrılık ahıyla tarihini dedim ki, Haki affeyle “ğefere eyle”¹¹...

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın başlık kısmı kırılmıştır. Taşın ön yüzeyinde sekiz satırlık kitabe yer almaktadır (F.23). Kitabenin ilk satırı taşın boyun kısmında işlenmiştir. Kalan yedi satır eserin gövde kısmında yer almaktadır. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın arka yüzeyinde ise beş satırlık kitabe vardır. Kitabenin ilk satırı taşın boyun kısmında badem şeklinde bir kartuş içerisinde işlenmiştir. Diğer dört satır ise taşın gövde kısmındadır. Sağa doğru hafif yatay bir şekilde yazılmış olan kitabe satırları arasında kartuşa yer verilmemiştir (F.24).

11 Burada sanatkâr tarafından ebced hesabıyla tarih düşünülmüş. “ğefere eyle” kelimesiyle tarih oluşturulmuştur ki bu da 1330 (hicri) 1912 (miladi) tarihine denk gelmektedir.



F. 23: Katalog No 19



F. 24: Katalog No 19

Katalog No: 20

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 39,5 Boy: 51 Kalınlık: 9

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Fi's-sani ve'l-işrini Min şehri Ramadan	١- في الثاني والعشرين ٢- من شهر رمضان ٣- ... ٤- ...
--	--

Anlamı: Ramazan ayının yirmi üçünde...

Tanım ve Kompozisyon: Alt kısmı kırık olan taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Taşın ön yüzeyinde kalan kısımda dört satırlık kitabe vardır (F.25). Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın arka yüzeyi, iç içe yapılmış iki silmeyle sınırlandırılmıştır. Silmelerden sonra orta kısımda sitilize edilmiş bitkisel motiflerle taş tamamlanmıştır (F.26).



F. 25: Katalog No 20



F. 26: Katalog No 20

Katalog No: 21

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 46 Boy: 47 Kalınlık: 10

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: (Rahman Suresi 26. ve 27. Ayetleri)

<p>Allah Kullu men 'aleyhâ fân ve yebka ve chu Rabbike zu'l-celali ve'l i(kram)</p>	<p>١- الله ٢- كل من عليها فان ويبقى و ٣- جه ربك ذو الجلال والاكرام</p>
---	--

Anlamı: Allah, Yer üzerinde bulunan her canlı yok olacaktır. Ancak azamet ve ikram sahibi Rabbinin zâtı bâki kalacaktır.

Tanım ve Kompozisyon: Alt kısmı kırık olan taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdelidir. Taşın ön yüzeyinde üç satırlık kitabe kalmıştır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları birbirinde kartuşlarla ayrılmıştır (F.27). Kitabenin ilk satırı üst kısımdan yarım oval bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Oval kartuşun dış kısmında köşelerde birer çarkıfelek motifli işlenmiştir. Taşın arka yüzeyinde; üstten ip gibi verilmiş muhtemelen zincirle asılı duran bir kandil motifli tasvir edilmiştir. Kandil geniş ağızlı olup, ağzından fitili çıkmaktadır. Gövdesi süslemesiz olarak işlenen kandilin her iki yanından kandili asmak için kullanılan zincirler uzanmaktadır. Zincirlerin her iki yanında birer çarkıfelek motifli yapılmıştır. Motifler alttan yukarıya doğru daralan şekiller üzerine oturtulmuştur. Bu şekillerin yanlarında ve kandilin iç

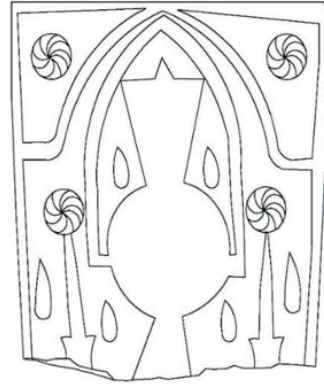
kısmında damla motifleri işlenmiştir. Kandil, üst kısımda sivri bir kemerle sınırlandırılmıştır. Kemerin köşelerinde çarkıfelek motifleri tekrar edilmiştir (F.28a, F.28b).



F. 27: Katalog No 21



F. 28a: Katalog No 21



F. 28b: Katalog No 21

Katalog No: 22

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 89 Boy: 31 Yükseklik: 24

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: (Lahtin sağlam kalan uzun kenar yüzeyi)

Ve men te'kulu min külli teyyibe illa

۱- ومن تأكلوا من كل طيبة الا

Anlamı: Ve sadece iyi ve güzel olandan yiysin¹²

12 Birebir aynı metin olmasa da Bakara Suresi 57. Ayeti kerimesi gibi Kur'an'ı Kerim'in birkaç yerinde geçen

Kitabesi: (Lahtin üst kısmı)

Teâla bereketu rahimeha'l-Lahi	١- تعالیٰ برکتہ رحمہا اللہ
--------------------------------	----------------------------

Anlamı: Şanı yüce olan Allah'ın rahmeti ve bereketi onlara olsun

Tanım ve Kompozisyon: Lahit tipi mezar¹³ şeklinde düzenlenmiştir. Lahtin ayakta kalan kısmında kabartma tekniğinde işlenmiş kitabe metinlerine yer verilmiştir. Uzun kenarda, taşın yüzeyi boyunca devam eden tek satırlık kitabe yer almaktadır (F.29). Lahtin üst kısmında yine taşın yüzeyi boyunca tek sıra şeklinde geometrik süsleme olan zincir motifi işlenmiştir. Bu motifin her iki ucunda birer tane üst yüzleri geometrik bezemeli sekizgen prizmal çıkıntılar yapılmıştır. Üst kısımdaki zincir motifinin yanında yine tek satırlık kitabe bulunmaktadır (F.30).



F. 29: Katalog No 22

ayetlere yakın anlamda bir Arapça metin.

13 Çal, a.g.m., s.69.



F. 30: Katalog No 22

Katalog No: 23

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 42,5 Boy: 35 Kalınlık: 8,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: (Al-i İmran Suresi 18. Ayeti)

<p>Şehidallâhu ennehû lâ ilâhe illâ hüve vel melâiketü (ve ulul ‘ilmi kâimen bi’l-kişt, lâ ilâhe illâ huvel azîzul hakîm.)</p>	<p>۱- شہید اللہ انہ ۲- لا إله إلا هو ۳- والملائكة ۱۴(واولوا العلم قائما بالقسط لا إله الا هو العزيز الحكيم)</p>
--	---

Anlamı: Allah, melekler ve ilim sahipleri, ondan başka ilah olmadığına adaletle şahitlik ettiler. Ondan başka ilah yoktur. O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın hem alt hem üst kısımları kırıktır. Kalan kısımda taşın yüzeyi üç dilim şeklinde düzenlenmiştir. Ortada

14 Al-i İmran Suresi 18. Ayeti kerimesinin “**melaiketu**” lafzına kadar olan kısım taşa hakkedilmiştir. Ayet bütünlüğü sağlanması açısından ayetin tamamı yazılmıştır. Taşa hakkedilmeyen kısım parantez içinde gösterilmiştir.

yuvarlak kemer, yanlarda birer yarım daire kemere yer verilmiştir. Yarım daire kemerlerin kavisleri içe doğru yapılarak taca benzer bir biçim verilmiştir¹⁵. Tac kısmının ortasında yuvarlak kemerli bölümde kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Tac kısmının yanlarında bitkisel motif olan sarmaşığa yer verilmiştir (F.31).



F. 31: Katalog No 23

Katalog No: 24

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 31 Boy: 42 Kalınlık: 8

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Muhammed ce'elella	محمد جعله الله
--------------------	----------------

Anlamı: Allah yaptı Muhammed

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş üst ve alt kısımlardan kırıktır. Taşın yüzeyinde kabartma tekniğinde yazılmış tek satır kitabesi kalmıştır. Kitabenin her iki yanına geometrik şekiller yapılmıştır (F.32).

15 Çal, a.g.m., s.76.



F. 32: Katalog No 24

Katalog No: 25

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 33,5 Boy: 34 Kalınlık: 7

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

(el-mer) humu'ş-şehidu Hüseyin Beg Emir? el-Ahir en-Nazır	١- (المر) حوم الشهيد حسين بگ ٢- امير؟ الاخر؟ الناظر؟
--	---

Anlamı: Şhid, merhum Hüseyin Bey, son emir (bey) Nazır (bakan veya idareci)

Tanınım ve Kompozisyon: Gövdenin büyük kısmı kırık olan taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdelidir. Taşın ön yüzeyinde ortada bir kartuşla ayrılmış, kabartma tekniğinde işlenmiş iki satırlık kitabe kalmıştır (F.33). Kitabenin her iki kenarında yapılmış olan geometrik şekillerle kitabe sınırlandırılmıştır. Taşın arka yüzeyine sitalize edilmiş çiçek ve yaprak motifleri işlenmiştir. Taş, her iki kenardan baklava şekilleri olan geometrik şekillerle sınırlandırılmıştır. İç kısmında alttan yukarıya doğru uzanan üst üste işlenmiş sitalize çiçek motifleri yapılmıştır. Bu motiflerin her iki yanında ise aralarda sitalize edilmiş iç içe işlenmiş yapraklar ve sarmaşık motifleri ile taşın süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır (F.34).



F. 33: Katalog No 25



F. 34: Katalog No 25

Katalog No: 26

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 34 Boy: 35 Kalınlık: 8

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Es-Sın? Fi Şehr? Allahi	١- الصن؟ في ٢- شهر؟ الله
----------------------------	-----------------------------

Anlamı: Allah'ın ayında?

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olan taşın büyük kısmı kırıktır. Taşın ön yüzeyinde yıpranmış olan iki satırlık, kabartma tekniğinde

işlenmiş, ortada bir kartuşla ayrılmış kitabe kalmıştır (F.35). Taşın arka yüzeyide ön yüzeyde olduğu gibi yıpranmıştır. Kalan izlerden yüzeyde bitkisel bir motifin işlendiği anlaşılmaktadır (F.36).



F. 35: Katalog No 26



F. 36: Katalog No 26

Katalog No: 27

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 40,5 Boy: 45,5 Kalınlık: 8,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Tuvuffiye ila rahmetu'l-Lahi Teâla	١- توفي الى رحمة الله ٢- تعالی ...-٣
--	--

Anlamı: Şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine (erişti). Vefat etti.

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın alt kısmı kırıktır. Taşın ön yüzeyinde kabartma tekniğiyle yazılmış iki satırlık kitabe kalmıştır (F.37). Birbirlerinden ince bir kartuşla ayrılan kitabe, dıştan içe doğru iç içe yapılmış üç silme ile çevrelenmiştir. İlk satırdan kartuşla ayrılan ikinci satır iç içe yapılmış üç dilimli kemer formunda bir silmeyle sınırlandırılmıştır. İç kısımdaki kemer formu kartuşun üzerine otururken ikinci kemer formu köşelerde kıvrılarak spiral şeklinde sonlandırılmıştır. Kitabe satırını çevreleyen bu kemerin köşelerinde stilize edilmiş birer çiçek motifi işlenmiştir.

Taşın arka yüzeyi bitkisel motiflerle süslenmiştir. Süsleme kompozisyonuna geçmeden önce taş, ince bir silmeye çevrelenmiştir. Taşın kırık olan alt kısmında yarım bir çiçek motifi vardır. Bu motiften yukarıya doğru uzanan üzüm yaprakları yapılmıştır (F.38a, F38b).



F. 37: Katalog No 27



F. 38a: Katalog No 27



F. 38b: Katalog No 27

Katalog No: 28

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 36 Boy: 49 Kalınlık: 8

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>Ente'l-Baki İntikali ila rahmetu'l-Lahi El-merhum el-Hacı</p>	<p>١- انت الباقي ٢- انتقل الى رحمة الله ٣- المرحوم الحاج؟</p>
--	---

Anlamı: Sen Baki olansın! Allah'ın rahmetine erişti. Hacı...

Tanım ve Kompozisyon: Alt kısmı kırık olan taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Dıştan içe doğru iç içe üç silme ile çevrilmiş olan taşın yüzeyinde üç satırlık kitabe metni kalmıştır. Kabartma tekniğinde yazılmış olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmışlardır. Kitabenin ilk ve kalan son satırı süslemesiz bırakılmışken ortada yer alan satır hem daha geniş hem de süsleme programına yer verilmiş bir satırdır. Bu satır, alt kısımda yazı kuşağı, yazı kuşağını çevreleyen dilimli bir kemerle başlamaktadır. Dilimli kemer orta kısımda düğüm yaparak birleşmektedir. Bu düğümün her iki kenarında ise birer bulut motifi işlenerek kompozisyon tamamlanmıştır (F.39).



F. 39: Katalog No 28

Katalog No: 29

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 35,5 Boy: 68 Kalınlık: 6

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Allah! İntikalu'l-merhumu'l -mağfur Emir Şemsu'd-Din Muhammed İbnu'l-merhum 'Osman?	١- الله ٢- انتقل المرحوم ٣- المغفور امير ٤- شمس الدين محمد ٥- ابن المرحوم عثمان؟
---	--

Anlamı: Allah. Ahirete intikal etmiş olan merhum mağfur. Rahmetli Osman'ın oğlu Emir Şemseddin Muhammed

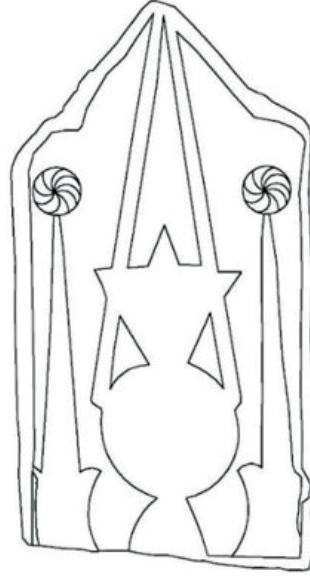
Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, üçgen formlu alınlık şeklinde tamamlanmıştır. Taşın ön yüzeyinde beş satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmaktadır (F.40). Taşın arka yüzeyi dıştan ince bir silme ile sınırlandıktan sonra orta kısmında süsleme kompozisyonu uygulanmıştır. Kompozisyonda iki ipele asılı duran, fitili yanan, geniş kavis yapan ağız, ince boyunlu, dairesel şişkin gövdeli yanan bir kandil betimlenmiştir. Kandilin her iki yanında birer şamdan yanar şekilde işlenmiştir. Şamdanların kaide kısmında her iki kenarlarında da dışa doğru çıkıntı yapan şekiller işlenerek, şamdanı tutmak için birer tutamaç yapılmıştır. Şamdanların üst kısımlarında birer çarkıfelek şeklinde yapılmış rozet çiçekleri dikkati çekmektedir (F.41a, F41b).



F. 40: Katalog No 29



F. 41a: Katalog No 29



F. 41b: Katalog No 29

Katalog No: 30

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 36 Boy: 79 Kalınlık: 11,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

<p>İntikalu ila rahmetu'l-Lahi El-Kerimu'l-merhum Hacı Mahmud bin</p>	<p>١- انتقل الى رحمة الله ٢- الكريم المرحوم ٣- حاجي محمود بن ... -٤</p>
---	---

Anlamı: Allah'ın rahmetine intikal etmiş, kerim, merhum... oğlu Hacı Mahmud'un (kabri)
Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip bir taşır. Taşın ön yüzeyinde dört satırlık kitabe metni yer alır (F.42). Kabartma tekniğiyle yazılmış olan kitabe metni satırları kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Kitabenin son satırı zarar gördüğü için okunamamıştır. Taşın arka yüzeyinin etrafı ince bir kartuşla sınırlanmıştır (F.43). Yıpranmış olan arka yüzde kalan izlerden taşın bitkisel motiflerle süslediği anlaşılmaktadır. Taşın sağ ve sol kenarlarını oluşturan dar kenarlarda geometrik şekil olan baklava dilimleri iç içe işlenmiştir (F.44).



F. 42: Katalog No 30



F. 43: Katalog No 30



F. 44: Katalog No 30

Katalog No: 31

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 40 Boy: 35 Kalınlık: 10,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Bi'l-Mulku's-Samedu'l 'l-A'ala	١- بالملك الصمد ٢- الاعلى
-----------------------------------	------------------------------

Anlamı: Es-Samed (Hiçbir şeye ihtiyacı olmayan her şeyin ona muhtaç) olanın yüce mülkü ile
Tanım ve Kompozisyon: Taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Eser kırık olduğu için kitabenin kaç satırdan oluştuğu tespit edilememiştir. Yalnızca alt kısımda yer alan kabartma tekniğiyle işlenmiş son iki satır okunabilmektedir. Bu iki satır üstten düz, alttan ise yarım yuvarlak bir kartuşla çevrelenmiştir. Kartuş içerisinde son satırın bittiği kısımda yukarıya doğru uzanan yaprak motifleri işlenmiştir. Alt kısımda yarım yuvarlak kartuşun etrafını yine yarım yuvarlak formulu bir süsleme kuşağı çevrelemektedir. Bu kuşakta, sivilize edilmiş yaprak motifleri birbirine bağlı sonsuzluk prensibiyle işlenmiştir (F.45).



F. 45: Katalog No 31

Katalog No: 32

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 15,5 Boy: 41 Kalınlık: 15,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

El-merhumu'l-mağfur Mahmud bin Muhammed ruhuna el-Fatiha	١- المرحوم المغفور ٢- محمود بن ٣- محمد روحنه ٤- الفتحة
---	---

Anlamı: Merhum, mağfur Muhammed oğlu Mahmud'un ruhuna el-Fatiha

Tanım ve Kompozisyon: Üst kısmı kırık olan taş, kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Süslemesiz olan taşın yüzeyinde dört satırlık kitabe metni yer almaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları arasında kartuşa yer verilmemiştir (F.46).



F. 46: Katalog No 32

Katalog No: 33

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 39 Boy: 79 Kalınlık: 10,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

İntikaletu'l-merhume 'l-mağfure Hadice Hatun Binti Yakub ila rahmtu'l-Lahi Teâlâ	١- انتقلة المرحومة ٢- المغفورة خديجة خاتون ٣- يعقوب الى رحمة الله تعالى
--	---

Anlamı: Merhum, mağfur, Yakup kızı Hatice şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal etti

Tanım ve Kompozisyon: Taş, dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Taşın ön yüzeyinde üç satırlık kitabe yer alır (F.47). Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın arka yüzeyi süslenmiştir. Süsleme üst kısımda basık kemerli bir kartuşla sınırlandırılmıştır. Taşın alt kısmından yukarıya doğru uzanan ortada sitalize edilmiş çiçek motiflerinin her iki yanında palmet ve rumi motifleri ile süsleme tamamlanmıştır (F.48).



F. 47: Katalog No 33



F. 48: Katalog No 33

Katalog No: 34

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 32 Boy: 44 Kalınlık: 9,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

İntikaletü'l-masume ...day Hatun?	١- انتقلة المعصومة ...دای خاتون؟
--------------------------------------	-------------------------------------

Anlamı: Masum olan ...day Hatun? İntikal etti

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş üç dilimli tepelikle¹⁶ sonlandırılmıştır. Üç dilimli tepelik alt kısmında bir kartuşla kitabeden ayrılmıştır. Ortada yer alan geniş dilimde yukarıya doğru uzanan yaprak motifleri işlenmiştir (F.49). Geniş dilimin her iki yanında bulunan dilimlerden sağ tarafındaki yıpranmışken, sol kenarda yer alan dilimde yarım bırakılmış yaprak motifi işlenmiştir. Üç dilimli tepelikten sonra taşın kitabe metni yer almaktadır. Alt kısmı kırık olan taş yüzeyinde iki satır kitabe kalmıştır. Kabartma tekniğinde yazılmış olan satırlar birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın arka yüzeyinde süsleme yapılmıştır. Kalan bölümden yüzeyde bir kandil ve kandilin her iki yanında birer şamdan motifi işlendiği anlaşılmaktadır. Kandilin her iki yanında yer alan, kandili asmak için kullanılan birer ip görünümlü zincir yer alır. Bu zincirlerin orta kısmında kandilin genişleyen ağız kısmı ve dışarıya doğru verilmiş fitili işlenmiştir. Kandilin her iki yanında üst kısımları kalmış birer şamdan bulunmaktadır. Şamdanların üzerinde ise birer çarkıfelek motifine yer verilmiştir (F.50a, F50b).

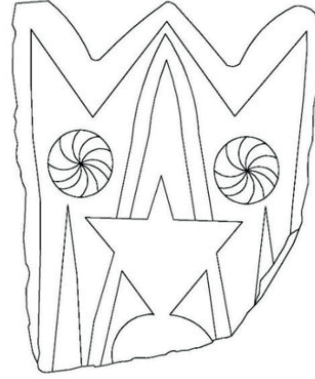


F. 49: Katalog No 34

16 Çal, a.g.m., s.76.



F. 50a: Katalog No 34



F. 50b: Katalog No 34

Katalog No: 35

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 34,5 Boy: 46 Kalınlık: 7,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

İntikalu ila rahmetu'l-Lahi
Teâlâ el-merhum
.....

١- انتقل الى رحمة الله
٢- تعالى المرحوم
... -٣

Anlamı: Şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine intikal eden merhum...

Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş toprağa gömülmüştür. Taşın dışarda kalan yüzeyinde ön kısımda iki satırlık kitabe yer almaktadır (F.51). Kabartma tekniğinde işlenmiş olan kitabe satırları birbirlerinden geniş kartuşlarla ayrılmıştır. Taşın arka yüzeyinde kalan kısımda dışta basık kemerli bir kartuş, kartuşun iç kısmında ise kandil motifinin üst kısmı görülmektedir. İpe benzer zincirlerle her iki yanından asılan kandilin kalan kısmında geometrik motiflerle süslü bir gövde ve yine geometrik motiflerin yer aldığı ağız kısmı bulunmaktadır. Ağız kısmının ortasında ise yukarı doğru uzanan fitil işlenmiştir (F.52).



F. 51: Katalog No 35



F. 52: Katalog No 35

Katalog No: 36

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Okul deposu

Ölçüleri (cm.): En: 16,5 Boy: 56 Kalınlık: 16,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Ya Ğaffar	١- يا غفار
İla rahmetu'l-Lahi	٢- الى رحمة الله
Teâlâ...	٣- تعالى...
Şaban...	٤- شعبان...
Hacı Hasan	٥- حاجي حسن
.....	٦- ...
Sene...	٧- سنة...

Anlamı: Ey Bağışlaması bol olan Ğaffar. Şanı yüce her şeye gücü yeten Allah'ın rahmetine erişmiş... Hacı Hasan... (oğlu?) Şaban... yılında...

Tanım ve Kompozisyon: Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taş, başlıklıdır. Taş, gövde ve başlık kısımlarından oluşmaktadır. Gövde üzerinde dışa doğru çıkıntı yapan bir bordür ve bordürün üzerinde ise Fes¹⁷ adı verilen bir başlık yer alır. Taşın yüzeyinde kabartma tekniğiyle işlenmiş yedi satırlık kitabe metni yer almaktadır. Satırlar birbirlerinden kartuşlarla ayrılmaktadır (F.53).



F. 53: Katalog No 36

17 Fes: Sultan II. Mahmud, Vak'a-i Hayriye'den sonra giriştiği reform hareketlerinin içine Osmanlı sarığını da değiştirme kararını kattı. 3 Mart 1829'da fes, resmi başlık olarak giyilmeye başlandı. İşli, a.g.e., s. 126-146.

Katalog No: 37

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 77 Boy: 50 Kalınlık: 15,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

Fi'l-ardi menzellezi yeşfeu'

١- في الارض منذ الذي يشفع

Anlamı: Yerde... onun (indinde) şefaet edebilecek...¹⁸

Tanım ve Kompozisyon: Lahit tipi mezar şeklinde düzenlenmiş olan taşın bir kenarı ayakta kalmıştır. Kalan kenar yüzeyinde Kabartma tekniğinde işlenmiş tek satırlık kitabe kuşağı yer alır. Lahitin üst kısmında basamak şeklinde düzenlenmiş geometric bir kabartma yapılmıştır. Bu motifin her iki ucunda birer tane üst yüzleri geometrik bezemeli sekizgen prizmal çıkıntılar yapılmıştır (F.54).



F. 54: Katalog No 37

18 Ayetel Kürsinin bir kısmı yazılıdır. Bir cümlelin sonu diğer cümlelin başı olduğu için tam bir anlam bütünlüğü olmayacaktır.

Katalog No: 38

Bulunduğu Müze: Etnoğrafya Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 20 Boy: 35 Kalınlık: 6,5

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi:

İntikalu ila rahmetu 'l-Lahi el-merhum El-baris? Şeyh Musa bin el-merhum Yusuf	١- انتقل الى رحمة ٢- الله المرحوم ٣- الباريس؟ شيخ ٤- موسي بن المرحوم يوسف
---	--

Anlamı: Allah'ın rahmetine intikal eden merhum, rahmetli Yusuf'un oğlu baris? Şeyh Musa
Tanım ve Kompozisyon: Dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olan taşın yüzeyinde dört satırlık kitabe metni bulunmaktadır. Kabartma tekniğinde işlenmiş olan satırlar birbirlerinden kartuşlarla ayrılmıştır. Dikdörtgen şekilli işlenmiş olan kartuşlar orta kısımda birbirlerine bağlanarak devam ettirilmiştir. Kartuşlar kenarlarda dışa doğru uzatılarak sonsuzluk prensibi ile devam ediyormuş gibi bir anlayışla düzenlenmiştir (F.55).



F. 55: Katalog No 38

Katalog No: 39

Bulunduğu Müze: Arkeoloji Müzesi

Müzeye Getirildiği Yer: Kırklar Mezarlığı

Ölçüleri (cm.): En: 41,5 Boy: 42 Kalınlık: 8

İşleniş Tekniği: Kabartma

Kitabesi: Okunamadı

Tanım ve Kompozisyon: Hem üst hem de alt kısımdan kırık olan taş, dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Kitabesi tamamen yıpranmış olan taşın ön yüzünde dikdörtgen bir kartuş yer alır (F.56). Kartuş orta kısımdan üst ve alt satırdaki kartuşa bağlanır şekilde dışa yansıyan kısımları ile devam ettirilmiştir. Kartuşun yan kısımlarında ise bu devam ettirme varmış gibi sonsuzluk anlayışında yapılmıştır. Taşın arka yüzünde ise ortada bir kandil motifi işlenmiştir. Kandilin her iki yanında dikdörtgen formda birbirinin devamı şeklinde yapılmış içi boş bordürler yer alır. Bordürlerden sonra her iki yanda birer şamdan ve daha sonra ise kandili asmak için işlenmiş birer ip gibi zincirler vardır. Kompozisyonun ortasında kandil yer alır. Alttan yukarıya doğru daralan bir kaide, geniş yuvarlak bir gövde ve gövdenin üzerinde ise alttan yukarıya doğru genişleyen ağız olan kandilin gövde kısmında çiçek motifi yapılmıştır. Kandilin hem kaide hem de ağız kısmında geometrik şekiller vardır. Kaidenin her iki yanında birer yaprak motifi işlenmiştir. Kandilin gövde kısmında işlenmiş olan çiçek, kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla taşın alt kısmında da işlenmiştir (F.57a, F.57b).



F. 56: Katalog No 39



F. 57a: Katalog No 39



F. 57b: Katalog No 39

Değerlendirme

Bu çalışmada “Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzeleri”nde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları” incelenmiştir. Müzelerde bulunan mezar taşları; form, malzeme, teknik ve süsleme özellikleri ile sanat tarihi açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

İncelenen 39 taş, baş taştır. Bu taşlardan 21’i sağlam, 16’sı kırılmış vaziyettedir. Bunların dışında bütün olmakla birlikte kitabeleri tamamen tahrip olan 2 şahide daha bulunmaktadır. Müzelerde bulunan taşların 6’sı kadın, 15’i erkek mezar taştır. 18 taşın ise kimliği belli değildir.

Değerlendirilen mezar taşlarının en erken tarihli 1307, en geç tarihli ise 1912’dir. Bu şahidelerin 2’si 14. yy. aralığına (1347, 1374)¹⁹, 2’si 15. yy. aralığına (1432, 1488-1489)²⁰, 5’i 18. yy. aralığına (1701, 1718, 1747, 1792, 1795)²¹, 4’ü 19. yy. aralığına (1886, 1888, 1892)²², 5’i 20. yy. aralığına (1903, 1905, 1906, 1912)²³ tarihlenmektedir. Mezar taşlarından 20 örnekte²⁴ kitabeler ya kırık ya da ayet yazıldığı için üzerinde tarih ibaresi yoktur. Kırklar Mezarlığı’ndan getirilen örnekler²⁵ tarih ibaresi olan mezar taşları ile değerlendirildiğinde bu taşlarında 14. yüzyıldan olmak üzere 13. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın ortası arasındadır²⁶.

İncelenen taşlarda kitabe metinlerinin bazılarında ayetten oluşan metinlerin²⁷ yanı sıra bazı örneklerde²⁸ de tarih kısımları rakam kullanılmadan yazıyla belirtilmiştir.

19 Katalog No: 2,3

20 Katalog No: 4, 5

21 Katalog No: 6, 7, 8, 9, 10

22 Katalog No: 11, 12, 13, 14

23 Katalog No: 15, 16, 17, 18, 19

24 Katalog No: 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39

25 Katalog No: 20, 21, 22, 23, 29, 34, 35, 39

26 Çal, a.g.m., s.65.

27 Katalog No: 21, 22, 23, 37,

28 Katalog No: 1, 3, 4, 5, 17

Mezar taşı kitabelerinde tarih bulunması, Türk-İslam dönemi boyunca devam etmiştir²⁹. Tarih olarak Ebcet hesabı kitabelerde sıklıkla kullanılmıştır. İbrani alfabesine dayanan ebcet hesabı, her harfe bir rakam değeri vermek suretiyle tarih düşürme anlamına gelmektedir³⁰. Müzelerde değerlendirdiğimiz mezar taşlarından Katalog No: 19'da ebcet hesabıyla tarih belirtilmiştir.

Çalışmadaki 37 şahide yerlerinden çıkartıldığı için mezar tipolojisi tespit edilememiştir. 2 şahidenin (Katalog No: 22 ve 37) "Lahit Tipi Mezar"³¹ olduğu belirlenmiştir. Şahideler form bakımından dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen ve kareye yakın prizmal kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye ayrılmıştır. Kimliği belli olan şahidelerin kime ait olduğuyla beraber şekillenen başlıkları³² kadın ve erkek mezar taşlarında farklılık göstermektedir.

Kadın şahidelerin 2'si kareye yakın prizmal kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahip olmasının yanı sıra Katalog No: 7'de başlık yapılmıştır. Katalog No: 8'in başlık kısmı kırık olduğu için başlığının varlığı tespit edilememiştir. Diğer kadın şahideler dikdörtgen kesitli, düşey dikdörtgen formda yapılmış olmalarına rağmen alınlık kısmında farklılık göstermektedir. Taşlardan 2'si³³ üçgen formlu alınlıkla, 1'i (Katalog No: 34) üç dilimli alınlıkla, 1'i (Katalog No: 33) ise yalın bir dikdörtgen şekille tamamlanmıştır.

Erkek şahidelerin 5'i³⁴ yalın bir dikdörtgenle sonlandırılmıştır. Taşlardan 1'i üçgen formlu alınlıkla (Katalog No: 29) tamamlanmıştır. Diğer 9 baş taşı ise kareye yakın prizmal kesitli, düşey dikdörtgen gövdeye sahiptir. Bu taşlardan 3'ünde³⁵ başlık kullanılmıştır. 6 şahide³⁶ de başlık tespit edilememiştir.

Müzelerde incelenen taşların ya kırık ya da kitabelerinin yıprandığı için kime ait olduğu belli olmayan şahidelerde bulunmaktadır. Kimliği belli olmayan 13 taş³⁷ yalın bir dikdörtgen forma sahiptir. Taşlardan 1'i üçgen formlu (Katalog No: 20) alınlıkla, 1'i ise üçgen dilimli (Katalog No: 23) olarak tamamlanmıştır. İncelenen taşlar arasında 2 adet lahit tipi (Katalog No: 22, 27) taşın kimliği belli değildir.

29 Abdulhamit Tüfekçioğlu, "Türk- İslam Dönemi Türbe ve Mezar Taşı Kitabelerinde Tarih İbareleri", **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, İstanbul, 1999, s.401.

30 Selahattin Erker, "Kitabelerde (Ebcet) Hesabının Rolü", **Vakıflar Dergisi**, C.3, Ankara, 1996, s.17.; İsmail Yakıt, "Vefat Tarihlerinde Ebcet ve Anlam Sanatı", **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, İstanbul, 1999, s.405-417.

31 Çal, a.g.m., s.69.

32 Halit Çal, "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar", **Tarih, Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs)**, İstanbul, 2000, s. 206-255.; Hans Peter Laqueur, **Hüve'l Baki, İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s. 138-140.; İşli, a.g.e., s.56-115.

33 Katalog No: 6, 18

34 Katalog No: 16, 25, 30, 36, 38

35 Katalog No: 9, 10, 12

36 Katalog No: 13, 14, 15, 17, 19, 32

37 Katalog No: 1, 2, 3, 4, 5, 21, 24, 26, 27, 28, 31, 35, 39

Tarihin en eski medeniyetinden günümüze kadar mezar taşları ve kitabeleri, toplumların yaşamları ile ilgili en somut ve en güvenilir belgeleri sunması bakımından önem taşımaktadır³⁸.

Anadolu mezar taşlarında yazı, belge niteliği taşımasının yanı sıra süsleme unsuru olarakta kullanılmaktadır. En çok kullanılan yazı tipleri arasında Kufi, sülüs ve nesih yazı türleri gelmektedir³⁹. İncelediğimiz mezar taşlarında ise yazı tipi olarak sülüs⁴⁰, talik⁴¹ ve kufi⁴² kullanılmıştır.

Genel olarak Anadolu mezar taşları üzerinde yer alan kitabelerde Kur'an'dan ya da hadislerden alınmış dini içerikli metinlerin, çeşitli güzel sözlerin ve şiirlerin yanı sıra mezarda yatan kişiyle ilgili bilgilerde yer almaktadır⁴³.

Mezar taşı kitabelerindeki konular; yakarış ya da başlangıç, dua, kimlik, dua İsteme, tarih olmak üzere beşe ayrılmaktadır⁴⁴. İncelediğimiz örneklerden yakarış veya başlangıç ifadesi olarak 1'inde (Katalog No: 2) "Ya Hallak", 1'inde (Katalog No: 10) "Ya Baki", 9'unda⁴⁵ "Ya Gaffar", 1'inde "Ya Settar" (Katalog No: 19), 1'inde "Ente'l Baki" (Katalog No: 28), 1'inde "Allah" (Katalog No: 29), 1'inde "Es-Samed" (Katalog No: 31) yazılıdır.

Dua ifadesi olarak erkek mezar taşlarında 7'sinde⁴⁶ "merhumu'l mağfur", 1'inde "merhum ve mağfur" (Katalog No: 12), 2'sinde⁴⁷ "merhum", 1'inde "el-merhumu'l mağfur" (Katalog No: 9), 1'inde (Katalog No:19) "el-merhumu'l mağfuru'l yer alır. Kadın mezar taşlarında ise 3'ünde⁴⁸ "merhume'l mağfure", 1'inde (Katalog No: 18) "el-merhumu'l mağfur", 1'inde (Katalog No: 8) "merhometu'l mağfure" işlenmiştir. Taşlardan kimliği belli olmayanlarda ise 2'sinde⁴⁹ "merhum", 1'inde (Katalog No: 35) ise "el merhum" ifadesi yazılmıştır.

Mezar taşlarında kalıp şeklinde yazılan duaların yanı sıra meslek belirleyici unsurlarda yer alır. İncelediğimiz mezar taşlarında "nazır (bakan veya idareci), hafız"⁵⁰ meslekleri dikkat çekmektedir.

Bunların yanı sıra birçok erkek ve kadın mezar taşlarında çeşitli lakaplar ve ünvanlar da kullanılmıştır. Erkek mezar taşlarında 3'ünde⁵¹ "Ağa", 5'inde⁵² "Hacı", 1'inde (Katalog No: 25) "Bey", 2'sinde⁵³ "Efendi", 1'inde (Katalog No: 29) "Emir", 1'inde (Katalog No: 38)

38 Safure Yariş, **Üsküdar'daki Bir Grup Cami ve Hazirelerindeki Mezar Taşları**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum, 2015, s.338.

39 Uğur Derman, "Mezar Kitabelerinde Yazı Sanatımız", **Turing Otomobil Kurumu Belleteni**, S.49\328, İstanbul, 1975, s.37-38.

40 Katalog No: 1, 2, 3, 4, 5, 16, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38

41 Katalog No: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 27, 32, 36

42 Katalog No: 23

43 Ertan Daş- Şakir Çakmak, **Karşıyaka'nın Taş Çiçekleri**, Yetişkin Kültür Yayınları, İzmir, 2013, s.269.

44 Laqueur, **a.g.e.**, s.80.

45 Katalog No: 6, 7, 8, 11, 12, 14, 19, 30, 36

46 Katalog No: 12, 13, 14, 15, 16, 17, 29

47 Katalog No: 30, 38

48 Katalog No: 6, 7, 33

49 Katalog No: 4, 28

50 Katalog No: 13, 25

51 Katalog No: 9, 15, 16

52 Katalog No: 9, 14, 17, 30, 36

53 Katalog No: 15, 19

“Şeyh” ünvanları kullanılmıştır. Kadın mezar taşlarında ise 2 örnekte⁵⁴ “Hatun”, kimliği belli olmayan 1 örnekte (Katalog No: 12) ise “Hacı” ünvanı yazılmıştır.

Bunların dışında bazı erkek ve kadın mezar taşlarında akrabalık bağlarını gösteren “oğlu, kızı, kerimesi, annesi” gibi isimler yer almıştır⁵⁵. “Soy” manasında ise “Öksüzöğlü Zade, Bekerci Zade, Nesuni Zade” lakapları geçmektedir⁵⁶.

Değerlendirilen örneklerde sıkça kullanılan erkek ve kadın isimleri vardır. Erkek isimleri “Hüseyin, Osman, Hasan, Şemseddin, Mahmud, Muhammed, Mustafa, Yakup, Sami, Yusuf, İsmail, Musa” isimleridir⁵⁷. Kadın ismi olarak da “Amine ve Hatice”⁵⁸ isimleri yazılıdır.

İncelediğimiz mezar taşlarından çoğunda ölen için dua istendiği çeşitli Fatiha ibarelerinden anlaşılmaktadır. 2’sinde⁵⁹ “Ruhuna el-Fatiha”, 2’sinde⁶⁰ “Ruhu İçün Fatiha”, 1’inde (Katalog No: 14) “Ruhu için Fatiha”, 2’sinde⁶¹ “Ruhuna Fatiha” ifadeleri yazılıdır.

Mezarda yatan kişi hakkında önemli bilgilerin edinildiği unsurlardan biri de başlıklardır. Dönemlerine göre farklılık gösteren başlıklardan ölen kişinin mesleği, sosyal sınıfı hakkında bilgi alınabilir⁶². Başlıkların mezar taşlarında kullanılmaya başlanması, Orta Asya Türk kültüründeki balbal geleneğine kadar inmektedir⁶³. Selçuklu ve Beylikler Döneminde de görülen başlıklı mezar taşları Osmanlıda zenginleşerek devam etmiştir. Ölen kişinin kimliğini belirten önemli bir sembol haline gelmiştir⁶⁴.

İncelenen mezar taşlarından 7 adedinde başlık tespit edilmiştir. Bu başlıklardan ilki “Kalpak” tır. 3 adet mezar taşında Kalpak kullanılmıştır. Bu taşlardan Katalog No: 7 kadın, diğer 2’si ise erkek⁶⁵ mezar taşlarıdır. Kalpak (Şubara), Yeniçeri teşkilatına mensup dünyanın ilk havanı yapan sınıfı olan⁶⁶ Humbaracılar tarafından normal zamanda takılan bir başlık türüdür. Humbaracıların derecelerine göre rengi kırmızı, beyaz ve keçe renginde olan bu başlık, çuhadan yapılmış, boru gibi uzun bir şekle sahiptir⁶⁷.

54 Katalog No: 33, 34

55 Katalog No: 6, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 19, 29, 30, 32, 33, 36, 38

56 Katalog No: 16, 18, 19

57 Katalog No: 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 25, 29, 30, 32, 33, 36, 38

58 Katalog No: 8, 18, 33

59 Katalog No: 15, 32

60 Katalog No: 8, 18

61 Katalog No: 9, 10

62 Çal, a.g.m., s.206-225.; Şerife Tali, “Kayseri/Gesi Mezarlığı Mezar Taşları Üzerine Bir Deneme”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.49, Erzurum, 2013, s. 387.

63 Oktay Belli, “Türkler’de Taş Heykeller ve Balballar”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.3, Ankara, 2002, s. 910.; Esat Karkmaz, **Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü**, Anahtar Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2003, s. 36.; Daş, a.g.e., s. 17.

64 Celal Esat Arseven, **Türk Sanat Tarihi**, MEB Yayınları, İstanbul, 1954, s. 45.; Nebi Bozkurt, “Mezarlık” mad., **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 29, s.520-521.

65 Katalog No: 10, 12

66 İ. Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devleti’nin Kuruluşundan İstanbul’un Fethine Kadar**, C.1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 2015, s.507-518.

67 İşli, a.g.e., s. 138

Taşlarda kullanılmış diğer başlık türü “Çatal Kalafat” tır. İncelenen ve erkek mezar taşı olan 2 örnekte⁶⁸ bu başlık türü kullanılmıştır. Kapıkulu askerlerinden Kıt’a Kumandanları tarafından takılan başlık türüdür. Başa giren kısmı yukarıya doğru ters huni çanağı gibi açılan ve tepesi dairesel düz, terksiz, düğümsüz bir başlık olan Çatal Kalafat; 1698-1699’dan 1826 yılına kadar kullanılmıştır⁶⁹.

“Dolama” kullanılan başlık türlerinden bir diğeridir. Erkek mezar taşı olan Katalog No: 9’da yapılmıştır. Hasodalılar’ın kullandıkları bir başlık türü olan Dolama, kavuk etrafına kıvrılmış bezin sarılması suretiyle meydana gelmektedir⁷⁰.

İncelenen örneklerde dikkat çeken diğer başlık türü “Fes” dir. Erkek mezar taşı olan Katalog No: 36 fes ile tamamlanmıştır. Sultan II. Mahmut Vak’a-i Hayri-ye’den sonra yaptığı reform hareketleri içerisinde Osmanlı sarığıda yer vermiştir. 3 Mart 1829 tarihinde sarık değiştirilerek “Fes” giyilmeye başlandı. Fesin üzerine konulan püskül ve şal örtüler II. Mahmut ve Sultan Abdülmecid devrinde derece belirlemede önemli bir unsur olmuşlardır. Üst düzey devlet memurlarının feslerin kenarlarına sırma şeritler konularak dereceleri vurgulanmıştır⁷¹.

İncelediğimiz mezar taşlarındaki motifler; yapılmış oldukları dönemlerin sanat anlayışını, sosyal ve kültürel etkileşimleri vb. unsurları yansıtmaları açısından önemlidir. Katalogda değerlendirilen 39 örnekte, süsleme açısından bitkisel, nesnel ve geometrik motifler bulunmaktadır.

İslamiyet’in figüratif açıdan resim ve heykel dalındaki bazı kısıtlamaları sonucunda yalnızca cansız olan şeylerin resminin yapılmasına izin verilmiştir. Bitkiler bu sınıfın içinde yer almıştır⁷². Bu nedenle mezar taşı süslemesinde bitkiler yoğun olarak işlenmiştir. Selçuklu dönemi mezar taşlarında realist bitkiler geniş yer tutarken, Osmanlılarda realist bitki süslemeleri, Batılılaşma ile birlikte en gelişmiş şeklini kavuşmuştur⁷³. Türk sanatında 1703-1739 yılları arasında yaşanan Lale Devri ve 1839 Tanzimat Fermanından sonra batı etkisinin hem ekonomik ve sosyal yaşamda hem de sanat alanında farklılıkların yaşanmasına sebep olmuştur⁷⁴.

Değerlendirdiğimiz örneklerde stilize çiçek ve yaprak motiflerinin yanı sıra iç içe girmiş bitkisel motiflerde dikkat çekmektedir⁷⁵. Mezar taşlarının arka yüzlerinde “S” ve “C” kıvrımlarından oluşan barok motifler⁷⁶ sıklıkla kullanılmıştır. Bu motifler sarmaşık şeklinde

68 Katalog No: 2, 13

69 İşli, a.g.e., s. 126

70 İşli, a.g.e., s. 36.

71 İşli, a.g.e., s. 148-149.

72 Hans Peter Laqueur, *Hüve'l-Bâki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, (Çev.: Selahattin Dilidüzgün), İstanbul, 1997, s.129-130.

73 Hans Peter Laqueur, "Osmanlı Mezar Taşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler", **Suud Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1**, Ankara, 1984, s. 263.; Alev Çakmakoglu Kuru, "Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme", **Bellekten**, C.61, 1997, s. 4-37.

74 Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo Klasik Üslubu", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.9-10, İstanbul, 1981, s. 163-190.

75 Katalog No: 3, 20, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 33, 39.

76 Gül Tuncel, "Üsküp Alaca Camii Haziresindeki Şahideler", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.22, S.1, Ankara, 2005, s.215-236.

taşların yüzeylerinde işlenmiştir. Katalog No:3'te taşın arka yüzüne işlenmiş olan kandilin üst kısmında ve kandilin her iki yanında yapılmış yaprak motifleri vardır. Katalog No: 39'da ise yine bir kandil motifi işlenmiştir. Kandilin gövde kısmında ortada yapılmış olan çok yapraklı bir çiçek motifi bulunmaktadır. Süslemeler kitabe metinlerinin çevresini süslemek içinde kullanılmıştır. Katalog No: 23'te ortada kitabe metni, metnin her iki yanında ise “S” ve “C” kıvrımlarıyla yapılmış sarmaşıklar işlenmiştir. Katalog No: 31'de ise kitabenin son satırında yaprak motifi işlenerek kitabe tamamlanmıştır. Bitkisel süslemelerde taşın arka yüzünün tamamının süslediği diğer bir örnek Katalog No: 27'dir. Üzüm yapraklarının işlendiği taşın yüzeyinde birbirini tekrarlar durumunda işlenmiş yapraklar vardır. Bereket ve ölümsüzlüğün sembolü olan üzüm yerini yapraklara bırakmıştır. Yapraklar sarmaşık şeklinde taşın yüzeyini kaplamıştır. Anadolu'da üzüm ve bağcılık, Türklerin erken dönemden beri bildikleri bir kültürdür. Bolluğu, bereketi ve doğurganlığı sembolize eden üzüm, Türkçe bir kelimedir ve yazılı belgelerde ilk kez Uygur'larda karşımıza çıkmaktadır⁷⁷.

Süslemelerde kullanılan diğer bir bitkisel motif palmettir. İncelenen 3 örnekte⁷⁸ palmet işlenmiştir. El pencesine benzerliği⁷⁹ ile dikkat çeken palmet motiflerinin erken örnekleri, M. Ö. I. binde Akdeniz çevresinde oluşan kültürde de yaygınlaşmıştır⁸⁰. Bu motif, Klasik Yunan sanatından sonra Helenistik dönemde de işlenen motiflerden olmuştur⁸¹. Değerlendirilen örneklerde palmet Katalog No: 1 ve 3'te kandili asma için yapılmış zincirlerin her iki kenarında süsleme amacıyla işlenmiştir. Katalog No: 33'te ise taşın arka zemininde stilize çiçek ve yaprak motifleri arasında motifleri bağlayıcı bir unsur olarak yapılmıştır.

Mezar taşlarında dikkat çeken diğer bir süsleme çeşidi geometrik motiflerdir. Müzelerde bulunan 6 örnekte⁸² geometrik süslemeler vardır. Süslemeler baklava dilimi, üçgenler veya zincir şeklinde işlenerek uygulanmışlardır. Motifler genellikle ya kitabe çevresinde geometrik şeritler olarak ya da başka bir süsleme çeşidinin etrafına işlenip, o motifi sınırlamak için kullanılmışlardır. Kainatın sembolleri olarak tanımlanan geometrik şekiller Anadolu'da daha çok Selçuklular döneminde görülmektedir. Bu motifler İslam sanatında sonsuzluk ve sürekliliği göstererek Allah'ı hatırlatması bakımından önem taşımaktadır. Gücün, adaletin, genişliğin ve sonsuzluğun sembolü olan geometrik çizgiler (tek ve sonsuz olan), bir düzen içerisinde yerleştirilirler⁸³. Geometrik

77 Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2000, s.325-330.; R. Eser Gültekin, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, **Turkish Studies**, C.3, S.5, Ankara, 2008, s.12-13.

78 Katalog No: 1, 3, 33

79 Celal Esad Arseven, “Palmet”, **Sanat Ansiklopedisi**, C. IV, İstanbul, 1994, s. 1587.; Metin Sözen–Uğur Tanyeli, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 184.

80 Cevat Başaran, “Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi”, **Türk Arkeoloji Dergisi**, S. 28, Ankara, 1989, s. 53-72.

81 Hamza Gündoğdu, “İkonografik Açından Türk Sanatında Rûmî ve Palmetler”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, Ankara, 1993, s. 199-201.

82 Katalog No: 2, 22, 24, 25, 30, 35

83 Hüseyin Kutlu, **Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları**, Bıksad Yayınevi, İstanbul, 2005, s.30.

motiflerden taşlar üzerinde sıklıkla kullanılanlardan biri çarkıfelektir. Çarkıfelek motifi, Orta Asya’da, bugünkü Moğolistan’ın kuzey sınırlarından İran’a ve Anadolu’ya kadar çeşitli kültürleri kapsayan geniş bir coğrafyada görülmektedir. Çarkıfelek, bir dönem Budizm’in ve daha sonra İslami geleneklerle anlamı değişikliğe uğramış bir sembol haline gelmiştir⁸⁴.

Türk Sanat Tarihi içerisinde her alanda sıkça görülebilen, dünyanın gelip geçiciliğini simgeleyen⁸⁵, ölüye şefaet ve onu ölümsüzleştirme amacıyla işlenen⁸⁶ çarkıfelek motifi, katalogda 3 örnekte⁸⁷ işlenmiştir. Dairesel yay kollarının bir merkezi odak almasıyla oluşan çarkıfeleğin mezar taşlarında süsleme unsuru olarak kullanılması, İslam sanatındaki sembolik içeriğiyle ilişkisi, gelinen noktaya geri dönüş algılanmasıyla ölümlle bağlantı kurulabilir⁸⁸.

İncelenen örneklerde işlenmiş olan diğer bir süsleme ise kandil ve şamdan motifleridir. 7 örnekte⁸⁹ uygulanan motifler genellikle beraber işlenmiştir. Taşın orta kısmında bir kandil ve kandilin her iki yanında birer şamdan motifiyle kompozisyon tamamlanmıştır. Kandiller genellikle alttan yukarıya doğru daralan bir kaide üzerine oturmaktadır. Ortada geniş bir gövde, gövdenin üzerinde yukarıya doğru genişleyen ağız kısmı yapılmıştır. Ağız kısmında ise yukarıya doğru daralan bir fitil işlenerek kandil sonlandırılmıştır. Şamdan motifleri ise alttan yukarıya doğru genişleyen bir kaide üzerine oturtulmuştur. Alttan yukarıya doğru daralan şamdanlar üst kısımda ya sade bırakılmış ya da birer çarkıfelek motifiyle tamamlanmışlardır. Değerlendirilen örneklerden tarihi belli olan taşların⁹⁰, Erken Osmanlı döneminde yapılmış olması o döneme ait insanların duygu, düşünce ve estetik zevkine birer örnek olması açısından önem taşımaktadır.

Kandil, bir yakıtla fitil içeren ve aydınlatmada kullanılan, toprak, teneke ya da cam kaplıdır. İlk kandillerin muhtemelen dini mekanların içini aydınlatmak, ya da ayinlerde kullanılmak amacıyla yapılmıştır. Kandil motifinin süsleme unsuru olarak kullanımı, Bizans litürjisinde ve İslam doktrininde ilahi ışık kavramına verilen önemden kaynaklanmaktadır⁹¹.

Aydınlatma aracı olan şamdan, geçmişten günümüze kullanılan, çeşitli boy ve ölçülerde ele alınan, bazen sade yapılan, bazen motiflerle süslenmiş nesnelere biridir. Işığı, nuru ifade eden, kelime anlamı ışık olan şema kelimesinden meydana gelmektedir. Dini ve sivil mimari birimleri içerisinde bir aydınlatma aracı olarak, genellikle bakır, pirinç ya da bronz türü metallere yapılmış şamdanlar, genellikle üzerine bir mumluk konulmuş biçimde ya da bir figür şeklinde yapılabilmektedir⁹².

84 Ertan Daş, “Mezar Taşlarında Svastika ve Çarkıfelek Sembollerinin Kökeni ve Anlamı”, **I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi**, Aydın, 2018, s. 200.

85 Aslı Sağıroğlu Aslan, **Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları**, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kayseri, 2005, s. 396.

86 Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezartaşları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 19.

87 Katalog No: 21, 29, 34

88 Gülsen Baş, "Mardin’de Türk Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Mezar Taşları", **Bilig**, S.61, Ankara, 2012, s. 34-35.

89 Katalog No: 1, 3, 21, 29, 34, 35, 39

90 Katalog No: 1, 3

91 Sümer Atasoy, **İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Bronz Kandiller Kataloğu**, İstanbul, 1972, s. 1-3.

92 H. Kâmil Biçici, “İznik Müzesindeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları”, **Turkish Studies**, C.7, S.3, Ankara, 2012, s. 640.

Kandil ve şamdan motifleri işlenirken yanında geometrik, sembolik veya yazı gibi öğelerde kullanılmıştır⁹³. Katalogda yer alan 1, 3 ve 39 numaralı taşlarda bitkisel motiflerle beraber işlenmiştir. 21 ve 34 numaralı taşlarda ise geometrik motifler dikkat çekmektedir.

Müzelerdeki dikkat çeken diğer bir süsleme unsuru “Hamaîl” dir. Erkek mezar taşı olan Katalog No: 14’te hamaîl işlenmiştir. Hamaîl, boyundan aşağı doğru asılan, üç veya daha fazla köşesi olan, ayetler yazılı nazarlık, muskadır⁹⁴. Muska, içinde dini ve büyüleyici bir gücün saklı olduğu sanılan, taşıyanı, takanı veya sahip olanı zararlı etkilerden koruyup iyilik getirdiğine inanılan bir nesne yazılı kağıt, hamaîl (hamayıl) karşılığı olarak kullanılmaktadır⁹⁵. Mezar taşında işlenmiş olması, mezarda yatan kişiyi zararlı etkenlerden koruması amaçlanmıştır.

Sonuç

“Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzeleri’nde Bulunan Türk- İslam Dönemi Mezar Taşları” isimli çalışmada 39 mezar taşı incelenmiştir. Bu mezar taşlarına bakıldığında genel olarak 14. yy.’ın başından 20. yy.’ın başına kadar geniş bir zaman dilimine ait oldukları görülmektedir. Müzelerde yer alan mezar taşlarından 6’sı kadın, 15’i erkeklere aittir. 18 taşın ise kimliği belli değildir.

Taşlar form olarakta sınıflandırılmıştır. Erkek mezar taşları; dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen (6 örnek), kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli (9 örnek) olarak tasnif edilmiştir. Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olan taşların bir kısmında başlık yapılmışken bir kısmının üst bölümü kırık olduğu için başlık olup olmadığı tesbit edilememiştir. Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeye sahip taşların bir kısmı üst bölümde üçgen formda tamamlanmasıyla farklılık göstermektedir. Kadın mezar taşları; dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen (4 örnek), kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdelidir (2 örnek). Kareye yakın prizmal kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli olan taşlardan birinin üst bölümü kırılmış, diğerinde ise başlık yapılmıştır. Dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen gövdeli taşların ise bir kısmının üst bölümü üçgen formu, bir kısmının ise üçgen dilimli formda tamamlanmıştır. Kimliği belli olmayan taşlar dikdörtgen kesitli ve düşey dikdörtgen (16 örnek) gövdelidir. Bu taşlardan 2 örnek ise lahit tipi mezar formunda yapılmıştır.

Değerlendirilen taşlarda başlık formlarında çeşitlilik göstermektedir. 7 örnekte dört farklı çeşit başlık tespit edilmiştir. Bunlar; dolama, kalpak, çatal kalafat ve fesdir.

Kültür varlıklarımızın korunması ve geleceğe aktarılması, her zaman dikkat edilmesi gereken

93 Selda Kalfazade- Özkan Ertuğrul, “Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.5, İstanbul, 1989, s. 25.

94 M. Fahrettin Kırzioğlu, “Khazarlar’ın Kazak ve Borçalı Boylarından Oluşan Karapapaklar’da İnsan Heykelli Kabirtaşları Yapma Geleneği”, *İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri*, C.1, Ankara, 1996, s. 297.

95 Yılmaz Yeşil, “Muskanın Tarihsel ve İşlevsel Açından Değerlendirilmesi ve Bu Bağlamda Zeyneddin Baba Örnekleme”, *Türk Bilig*, S.30, 2015, s. 51.

konular arasında olmuştur⁹⁶. Bu varlıklar içerisinde mezar taşları önemli bir yer tutmaktadır. Kitabeleri ile o dönemin sosyo-kültürel yapısının belirtilmesinde başvurulan kaynaklar arasında mezar taşları özellikle yer alırlar. Taşların yüzeyindeki kitabe metinleri yatan kişi hakkında bibliyografik bilgi vermesi bakımından önemlidirler. İncelenen mezar taşlarından 21’inde süslü, 16’sında ta’lik, 1’inde ise kufi yazı çeşidi kullanılmıştır.

Mezar taşlarında yoğun olarak kullanılan ikonografik anlamların yüklendiği dini içerikli motifler (kandil, şamdan, çarkıfelek, hamail, palmet, üzüm yaprağı) değerlendirilen taşlarda işlenmiştir.

Kültürel, sosyal ve dini doku hakkındaki bilgiler edindiğimiz mezar taşları, halk kültürümüz açısından önem taşımakla birlikte buldukları bölgelerdeki aidiyetimizi temsil etmeleri açısından da son derece önemlidir.

Teşekkür: Bu çalışmada tüm yardımları için eşim Zülküf Yariş’a, Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi çalışanlarına ve kitabelerin okunmasında katkıları için Tarih Öğretmeni Abdullah Alp’a teşekkür ederim.

Acknowledgement: I would like to thank my husband Zülküf Yariş, Malatya Archeology and Ethnography Museums staff for all their help and History Teacher Abdullah Alp for his contribution to reading the inscriptions.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Arseven, Celal Esad, “Palmet”, **Sanat Ansiklopedisi**, C. IV, İstanbul, 1994, s. 1587.

Arseven, Celal Esad, **Türk Sanat Tarihi**, MEB Yayınları İstanbul, 1954.

Aslan, Aslı Sağıroğlu, **Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları**, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kayseri, 2005.

Atasoy, Sümer, **İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Bronz Kandiller Katalogu**, İstanbul, 1972.

Bacque, Jean- Louis, “Osmanlı Mezarlıklarının İncelenmesi: Yöntemler ve Geleceğe Dönük Düşünceler”, **İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri I**, Ankara, 1996, s. 135-158.

Baş, Gülsen, “Mardin’de Türk Dönemine Ait Bilinmeyen Bir Mezar ve Mezar Taşları”, **Bilig**, S.61, Ankara, 2012, s. 31-46.

Başaran, Cevat, “Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi”, **Türk Arkeoloji Dergisi**, S. 28, Ankara, 1989, s. 53-72.

Belli, Oktay, “Türkler’de Taş Heykeller ve Balballar”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.3, Ankara, 2002, s. 910-914.

Biçici, H. Kâmil, “İznik Müzesindeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları”, **Turkish Studies**, C.7, S.3, Ankara, 2012, s. 637-661.

96 Baş, a.g.m., s.37.

- Biçici, H. Kamil, "Tire Müzesi'nde Bulunan Süslemeli Mezar Taşlarından Bazı Örnekler (XVIII-XX. yy.)", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.50, Ankara, 2009, s.109-150.
- Bozkur, Nebi t, "Mezarlık" mad., **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 29, 2004, s.519-522.
- Çal, Halit, "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar", **Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs)**, İstanbul, 2000, s. 206-255.
- Çal, Halit, "Malatya Kırklar Mezarlığındaki Mezar- Mezar Taşı Tipleri", **Milli Folklor Dergisi**, S. 115, 2017, s. 63-78.
- Daş, Ertan – Çakmak, Şakir, **Karşıyaka'nın Taş Çiçekleri**, Yetişkin Kültür Yayınlar, İzmir, 2013.
- Daş, Ertan, "Mezar Taşlarında Svastika ve Çarkıfelek Sembollerinin Kökeni ve Anlamı", **I. Uluslararası Türk- İslam Mezar Taşları Kongresi**, Aydın, 2018, s. 199-206.
- Daş, Ertan, **İzmir'de Taş Çiçekler (Kemeraltı Hazirelerindeki Mezar Taşları)**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2012.
- Derman, Uğur, "Mezar Kitabelerinde Yazı Sanatımız", **Turing Otomobil Kurumu Belleteni**, S.49/328, İstanbul, 1975, s.36-47.
- Erker, Selahattin, "Kitabelerde (Ebcet) Hesabının Rolü", **Vakıflar Dergisi**, C.3, Ankara, 1996, s.17-26.
- Ertaş, Zafer, "Antalya Bölgesi Bir Grup Mezar Taşı Üzerindeki Yorumlar", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.12, İstanbul, 1983, s.21-34.
- Eyice, Semavi, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo Klasik Üslubu", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.9-10, İstanbul, 1981, s. 163-190.
- Gültekin, R. Eser, "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi", **Turkish Studies**, C.3, S.5, Ankara, 2008, s.9-31.
- Gündoğdu, Hamza, "İkonografik Açından Türk Sanatında Rûmî ve Palmeter", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, Ankara, 1993, s. 199-201.
- Haseki, Metin, **Plastik Açından Türk Mezar Taşları**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul, 1984.
- İşli, H. Necdet, **Osmanlı Serpuşları**, İstanbul, Avrupa Kültür Başkenti, Ebru Maatbacılık, İstanbul, 2009.
- Kalfazade, Selda – Ertuğrul, Özkan, "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.2, S.5, İstanbul, 1989, s. 23-34.
- Karamağaralı, Beyhan, **Ahlat Mezartaşları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- Karkmaz, Esat, **Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü**, Anahtar Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kırzioğlu, M. Fahrettin, "Khazarlar'ın Kazak ve Borçalı Boylarından Oluşan Karapapaklar'da İnsan Heykelli Kabirtaşları Yapma Geleneği", **İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri**, C.1, Ankara, 1996, s. 285-298.
- Kurtişoğlu, Gülay Apa, "Sadelikten Gösterişe Edirne Osmanlı Dönemi Mezar Taşları", **Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.8, S. 16, Edirne, 2018, s. 32-56.
- Kuru, Alev Çakmakçoğlu, "Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme", **Belleten**, C.61, 1997, s. 4-37.
- Kutlu, Hüseyin, **Kaybolan Medeniyetimiz Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları**, Biksad Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Laqueur, Hans Peter, "Osmanlı Mezar Taşlarının Süslemesinde Bitkisel Motifler", **Suud Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1**, Ankara, 1984, s. 263-273.

- Laqueur, Hans Peter, **Hüve'l-Bâki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, (Çev.: Selahattin Dilidüzgün), İstanbul, 1997.
- Ögel, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C. 2, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2000.
- Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
- Tali, şerife, “Kayseri/Gesi Mezarlığı Mezar Taşları Üzerine Bir Deneme”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.49, Erzurum, 2013, s. 359-390.
- Tuncel, Gül, “Üsküp Alaca Camii Haziresindeki şahideler”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.22, S.1, Ankara, 2005, s.215-236.
- Tüfekçioğlu, Abdulhamit, “Türk- İslam Dönemi Türbe ve Mezar Taşı Kitabelerinde Tarih İbareleri”, **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, İstanbul, 1999, s.394-404.
- Uzunçarşılı, İ. Hakkı, **Osmanlı Devleti'nin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar**, C.1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 2015, s.507-518.
- Yakıt, İsmail, “Vefat Tarihlerinde Ebced ve Anlam Sanatı”, **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, İstanbul, 1999, s.405-417.
- Yariş, Sahure, **Üsküdar'daki Bir Grup Cami ve Hazirelerindeki Mezar Taşları**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum, 2015.
- Yeşil, Yılmaz, “Muskanın Tarihsel ve İşlevsel Açıdan Değerlendirilmesi ve Bu Bağlamda Zeyneddin Baba Örneklemi”, **Türk Bilig**, S.30, 2015, s. 49-58.

Malatya Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Mezar Taşları																		
Katalog No	Hicri Tarih	Miladi Tarih	Erkek	Kadın	Kimliği Belli Değil	Mezar Taşı Formu			Süsleme Özellikleri			Başlık			Yazı			
						Dikdörtgen D. Prizmal	Kareye Yakın Prizmal	Lahit	Bitkisel	Geometrik	Nesneli	Dolama	Kalpak	Fes	Çatal Kalafat	Sülüs	Talik	Kufi
1	707	1307			X	X				X	X					X		
2	748	1347			X	X					X				X	X		
3	776	1374			X	X					X					X		
4	835	1432			X	X										X		
5	894	1488/89			X	X										X		
6	1113	1701		X		X											X	
7	1130	1718		X			X							X			X	
8	1160	1747		X			X										X	
9	1210	1792	X				X						X				X	
10	1210	1795	X				X							X			X	
11	1304	1886			X	X											X	
12	1306	1888			X		X										X	
13	1315	1897	X				X							X			X	
14	1310	1892	X				X						X				X	
15	1321	1903	X				X										X	
16	1323	1905	X			X										X		
17	1324	1906	X				X										X	
18	1330	1912		X			X										X	
19	1330	1912	X				X										X	
20	-	-			X	X					X						X	
21	-	-			X	X						X					X	

Malatya Arkeoloji ve Etnografya Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Mezar Taşları																			
Katalog No	Hicri Tarih	Mihadi Tarih	Erkek	Kadın	Kimliği Belli Değil	Mezar Taşı Formu				Süsleme Özellikleri				Başlık			Yazı		
						Dikdörtgen D. Prizmal	Kareye Yakın Prizmal	Labit	Bitkisel	Geometrik	Nesneli	Dolama	Kalpak	Fes	Çatal Kalafat	Sülüs	Talib	Kufl	
22	-	-			X			X				X					X		
23	-	-			X				X										X
24	-	-			X						X								
25	-	-	X		X				X										
26	-	-			X						X								
27	-	-			X						X								X
28	-	-			X						X								
29	-	-	X									X							
30	-	-	X								X								
31	-	-			X						X								
32	-	-	X																X
33	-	-		X						X									
34	-	-		X								X							
35	-	-			X							X							
36	-	-	X														X		
37	-	-			X														
38	-	-	X																
39	-	-			X							X							

TANIM

Sanat Tarihi Yıllığı – Journal of Art History, 1964-65 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün yayın organı olarak Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Metin Sözen tarafından yayına hazırlanan ilk sayı ile yayın hayatına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'ne bağlı Sanat Tarihi Araştırma Merkezi'nin bilimsel, hakemli, açık erişimli süreli yayını olarak yılda bir kere yayınlanır. Yayın dili Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca'dır.

AMAÇ

Sanat Tarihi Yıllığı, sanat tarihi disiplininin tüm alanlarında yüksek kalitede bilimsel içeriğe sahip özgün makaleler yayınlamak bilim dünyasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

KAPSAM

Sanat Tarihi Yıllığı, Bizans sanatı, Türk-İslam sanatları, Batı sanatı ve çağdaş sanat alanları başta olmak üzere sanat tarihi disiplini çerçevesinde üretilmiş özgün makaleler için yayın olanağı sağlamaktadır. Bu kapsamda Sanat Tarihi Yıllığı'na gönderilen makaleler başka bir yerde yayınlanmamış, özgün çalışmalar olmalıdır. Makaleler Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde gönderilebilir.

POLİTİKALAR

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayın için son kararı verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Açık Erişim İlkesi

Sanat Tarihi Yıllığı'nın tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Sanat Tarihi Yıllığı makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>) olarak lisanslıdır.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Telif Hakkında

Yazarlar Sanat Tarihi Yıllığı dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

ETİK

Yayın Etiği Beyanı

Sanat Tarihi Yıllığı, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Sanat Tarihi Yıllığı araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.

YAZARLARA BİLGİ

- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını **Telif Hakkı Anlaşması Formunda** imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler "teşekkür / bilgiler" kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar atışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör, Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini saçlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmaıyla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdır. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır.

Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin gizli bilgi olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Ön değerlendirmeyi geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini saçlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin gizli bilgi olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

Yazıların Hazırlanması

Dil

Dergide Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca makaleler yayınlanır. Gönderilen makalelerde makale dilinde öz, İngilizce öz ve İngilizce geniş özet olmalıdır. Ancak makale İngilizce ise, İngilizce geniş özet istenmez.

Yazıların Hazırlanması ve Yazım Kuralları

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty> sayfasından erişilen <http://dergipark.gov.tr/login> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) Kapak Sayfası; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 10 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. Ana makale dosyası, çift taraflı kör hakemlik gereği yazar bilgilerini içermemelidir.

2. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
3. Giriş bölümünden önce 180-200 sözcük arasında çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden özet yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve Türkçe özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden 5 İngilizce, 5 Türkçe anahtar kelime yer almalıdır. İngilizce genişletilmiş özet İngilizce olmayan makaleler için zorunludur.
4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, Türkçe öz ve anahtar kelimeler; yabancı dilde başlık, İngilizce öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
5. Araştırma makalelerinde bölümler şu şekilde olmalıdır: "GİRİŞ", "AMAÇ VE YÖNTEM", "BULGULAR", "TARTIŞMA VE SONUÇ", "SON NOTLAR" "KAYNAKLAR" ve "TABLOLAR VE ŞEKİLLER". Derleme ve yorum yazıları için ise, çalışmanın öneminin belirtildiği, sorunsal ve amacın somutlaştırıldığı "GİRİŞ" bölümünün ardından diğer bölümler gelmeli ve çalışma "TARTIŞMA VE SONUÇ", "SON NOTLAR", "KAYNAKLAR" ve "TABLOLAR VE ŞEKİLLER" şeklinde bitirilmelidir.
6. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir.
7. Referanslar derginin benimsediği referans stiline uygun olarak hazırlanmalıdır.
8. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.

Referans Stili ve Formatı

Makaleler için kullanılacak referans sistemi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne ait referans sistemidir.

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Dipnotlar

Kitap: yazarın adı-soyadı, kitap adı (koyu/bold), çevirmenin adı-soyadı, yayınevi, basım yeri, basım tarihi, sayfa numarası.

Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.45.

Makale ve Kitap içinde bölüm: yazarın adı-soyadı, "makale adı", makalenin içinde yer aldığı yayın (koyu/bold), editör adı-soyadı, çevirmenin adı-soyadı, yayınevi, basım yeri, basım tarihi, sayfa numarası.

Uşun Tükel, "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, 100, Nisan 1999, s.21.

YAZARLARA BİLGİ

Ayla Ödekan, "Bezeme ve Simge Olarak Hat", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, İstanbul, 2002, s.346.

Naumann, Rudolf, "Neue Beobachtungen am Theodosiusbogen und Forum Tauri in İstanbul", **Istanbul Mitteilungen**, 26, 1976, s.117-141.

Aynı yayına bir kez daha referans verildiğinde, yazar soyadı, a.g.e. (koyu/bold), sayfa numarası belirtilmelidir.

Naumann, **a.g.e.**, s.28.

Aynı yazarın birden fazla yayını kullanıldığında, ilk kullanımda yayının künyesi yayının ilkeleri kapsamında belirtildiği şekilde tam olarak verilmeli, daha sonraki kullanımlarda yazar soyadı, a.g.e. (koyu/bold), basım yılı, sayfa numarası belirtilmelidir.

Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, İstanbul, 1955, s.220.

Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul, 2004, s.140.

Aslanapa, **a.g.e.**, 1955, s.180.

Aslanapa, **a.g.e.**, 2004, s.120.

İnternet kaynakları: İnternette bir kaynak verilmek istendiğinde adres linkinin tamamı dipnota verilmeli ve linke bakılan tarihin eklenmesi gerekmektedir.

http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?rpp=20&pg=1&gallerynos=452&ft=* 26.11.2015

Kaynakça

Makale metninin sonuna dipnotlarda kullanılan kaynaklar **Kaynakça** başlığı altında bibliyografik esaslara uygun olarak verilmelidir.

Kitap: yazarın Soyadı, Adı, kitap adı (koyu/bold), çevirmenin adı-soyadı, yayınevi, basım yeri ve basım tarihi.

Müller-Wiener, Wolfgang, **İstanbul'un Tarihsel Topografyası**, Çev. Ülker Sayın, YKY, İstanbul, 2001.

Ansiklopedi Maddesi: Madde yazarının Soyadı, Adı, "madde adı", Ansiklopedinin adı (koyu/bold), cildi, basım yeri ve basım tarihi, ansiklopedi maddesinin başlangıç ve bitiş sayfaları.

Kuban, Doğan, "Beyazıt", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.2, İstanbul, 1994, s.180-188.

Makale ve Kitap içinde bölüm: Makale veya bölüm yazarının Soyadı, Adı, "makale adı", makalenin içinde yer aldığı yayın (koyu/bold), (gerekli ise editör (Ed. adı-soyadı), çevirmenin (Çev. adı-soyadı), derginin sayı numarası, basım yeri ve basım tarihi, makalenin başlangıç ve bitiş sayfaları.

Naumann, Rudolf, "Neue Beobachtungen am Theodosiusbogen und Forum Tauri in İstanbul", **Istanbul Mitteilungen**, 26, 1976, s.117-141.

Ödekan, Ayla, "Bezeme ve Simge Olarak Hat", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, İstanbul, 2002, s.345-348.

Eyice, Semavi, "İstanbul'un Bizans Su Tesisleri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, 5, 1989, s.3-14.

Tez: Tez yazarının Soyadı, Adı, tezin adı, tezin yapıldığı üniversite, enstitüsü ve anabilim dalı, basım yeri ve yılı.

Mercangöz, Zeynep, **Batı Anadolu'da Geç Dönem Bizans Mimarisi: Laskarisler Dönemi Mimarisi**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İzmir, 1985.

Görsel malzeme: Metin içinde verilen görseller ayrıca dijital imaj dosyası olarak JPG formatında da verilmelidir. Tüm dijital görsellerde çözünürlük 300 DPI'dan düşük olmamalıdır.

Metin içinde resim göndermesi ve resim alt yazısı: Metin içinde kullanılan görsel malzemeye gönderme yapılmalıdır. Gönderme yapılan yerde kısaltma olarak parantez içinde **F.** kısaltması ve ilgili görselin sayı numarası bold karakterde verilmelidir.

Örneğin: **(F.3)**

- Birden fazla görsel gönderme yapılacak ise ilgili numaralar tire veya virgül ile belirtilmelidir. Örneğin: **(F.5-6)** veya **(F.4, 6-7)**
- Resim alt yazıları F.1 ile başlamalı tüm görseller için (harita, çizim, plan, fotoğraf v.s.) **F. (figür)** kısaltması kullanılmalı.
- Resim alt yazısında yazarlara ait olmayan görsel malzeminin kaynağı (kişi, kurum, arşiv v.s.) görsel malzeme alt yazısında parantez içinde belirtilmelidir.

F. 1- Pendik'deki Bizans dönemine ait duvarının parçası
(Pendik Belediyesi Fotoğraf Arşivi)

- Resim alt yazısında başka bir yayından alınan fotoğraf, plan, çizim v.s. gibi verilerin alt yazısında alındığı kaynağın yazar soyadı ve basım yılı parantez içinde belirtilmelidir.

F. 2- Tuzla'daki Değirmenaltı Kilisesi'nin planı (Eyice, 1973, pl.1)

- Resim alt yazısında görsel sanatlarla ilgili bir fotoğraf kullanıldığında, Sanatçı, yapıtın adı, bulunduğu yer veya bulunduğu koleksiyon verilmelidir.

F. 3- Giotto, Meryem'e Müjde, Arena Şapeli, Padova.

Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Makalenin türünün belirtilmiş olduğu
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
- Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi varsa, bunun belirtildiği
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Referansların derginin benimsediği kaynakça edisyonuna uygun olarak düzenlendiği
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - Makalenin kategorisi
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - Tüm yazarların ORCID'leri
 - Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
- Makale ana metni
 - Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almamış olması gerekir.
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Öz: 180-200 kelime
 - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - Makale ana metin bölümleri
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

DESCRIPTION

Journal of Art History- Sanat Tarihi Yıllığı, began its publication in 1964-65 with the first issue prepared by Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin and Metin Sözen, as a periodical of Istanbul University, Institute of Art History. Today, it is the scientific, peer-reviewed, open access journal of Istanbul University, Faculty of Letters, Art History Research Center. It is published annually and publication language of the journal are Turkish, English, German and French.

AIM

Journal of Art History aims to contribute to the world of science by publishing original articles with high quality scientific content in all fields of art history discipline.

SCOPE

Journal of Art History publishes original articles within the scope of art history discipline, especially in the fields of Byzantine art, Turkish-Islamic arts, Western art and contemporary art. In this context, the articles submitted to the Journal of Art History must be original works that have not been published elsewhere. Articles can be in Turkish, English, French and German.

POLICIES

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and makes last decision for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the journal requires written permission of all declared authors.

Open Access Statement

Journal of Art History is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

INFORMATION FOR AUTHORS

The articles in Journal of Art History are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>)

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Copyright Notice

Authors publishing with Journal of Art History retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

ETHICS

Publication Ethics and Publication Malpractice Statement

Journal of Art History is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), to access the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publisher) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Journal of Art History adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

INFORMATION FOR AUTHORS

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author's Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the **Copyright Agreement Form**. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing,

providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers and Evaluation Process

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication, and must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers, and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Editor evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

Manuscript Organization

Language

Articles in Turkish, English, German and French are published. Submitted manuscript must include an abstract both in the article language and in English, and an extended abstract in English as well. However extended abstract in English is not required for articles in English.

Manuscript Organization and Submission

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://dergipark.gov.tr/login> that can be accessed at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty> and it must be accompanied by a **Title Page** specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, **Copyright Agreement Form** that has to be signed by all authors must be submitted.

INFORMATION FOR AUTHORS

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 10 font size and line spacing of 1.5. Due to double blind peer review, the main manuscript document must not include any author information.
2. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address and phone number of the author(s) (see The Submission Checklist).
3. Before the introduction part, there should be an abstract between 180 and 200 words in Turkish and English summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used. Underneath the abstracts, five keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in Turkish and in English. Extended abstract in English is required only for non-English manuscripts.
4. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; extended abstract in English, sections, end notes and references.
5. Research article sections are ordered as follows: "INTRODUCTION", "AIM AND METHODOLOGY", "FINDINGS", "DISCUSSION AND CONCLUSION", "ENDNOTES" and "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES". For review and commentary articles, the article should start with the "INTRODUCTION" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "DISCUSSION AND CONCLUSION" section followed by "ENDNOTES", "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES".
6. Tables, graphs and figures can be given with a number and a defining title.
7. References should be prepared in accordance with the reference style of the journal.
8. Authors are responsible for all statements made in their work submitted to the Journal for publication.

Journal of Art History uses the reference system of the Istanbul University Social Sciences Institute. Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text.

Footnotes

Book: Authors' name-surname, book title (bold), translators' name-surname, publisher, place of publication, date of publication, page number.

Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Trans. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, p.45.

Svetlana Alpers, **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**, University of Chicago Press, Chicago, 1983. p.40.

Chapter or other part of an edited book: Authors' name-surname, "article name", publication (bold), editors' name-surname, translators' name-surname, publisher, place of publication, date of publication, page number.

Uşun Tükel, "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, 100, Nisan 1999, p.21.

INFORMATION FOR AUTHORS

Ayla Ödekan, "Bezeme ve Simge Olarak Hat", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, İstanbul, 2002, s.346.

Naumann, Rudolf, "Neue Beobachtungen am Theodosiusbogen und Forum Tauri in İstanbul", **Istanbuler Mitteilungen**, 26, 1976, s.117-141.

Subsequent reference: Authors' surname, **ibid** (bold), page number.

Naumann, **ibid.**, p.28.

When more than one publication of the same author is cited: Authors' surname, **ibid** (bold), date of publication, page number.

Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, İstanbul, 1955, p.220.

Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul, 2004, p.140.

Aslanapa, **ibid.**, 1955, p.180.

Aslanapa, **ibid.**, 2004, p.120.

Online sources: Full address link of the online source should be given in the footnote and the date of screening should be added.

http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?rpp=20&pg=1&gallerynos=452&ft=* 26.11.2015

References

References used in footnotes should be given at the end of the article, under the title of References following bibliographic principles.

Book: Authors' name-surname, book title (bold), translators' name-surname, publisher, place of publication, date of publication.

Müller-Wiener, Wolfgang, **İstanbul'un Tarihsel Topografyası**, YKY, Trans. Ülker Sayın, İstanbul, 2001.

Encyclopaedia entry: Authors' surname-name, "entry title", publication (bold), volume, place of publication, date of publication, page range of the entry.

Kuban, Doğan, "Beyazıt", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, V.2, İstanbul, 1994, pp.180-188.

Chapter or other part of an edited book: Authors' name-surname, "article name", publication (bold), editors' name-surname, translators' name-surname, publisher, place of publication, date of publication, page range.

Naumann, Rudolf, "Neue Beobachtungen am Theodosiusbogen und Forum Tauri in İstanbul", **Istanbul Mitteilungen**, 26, 1976, pp.117-141.

Ödekan, Ayla, "Bezeme ve Simge Olarak Hat", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, İstanbul, 2002, pp.345-348.

Eyice, Semavi, "İstanbul'un Bizans Su Tesisleri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, 5, 1989, pp.3-14.

Thesis or dissertation: Authors' surname-name, thesis title, university, institute, department, place of publication, date of publication.

Mercangöz, Zeynep, **Batı Anadolu'da Geç Dönem Bizans Mimarisi: Laskarisler Dönemi Mimarisi**, Hacettepe University, Graduate School of Social Sciences, History of Art Department, PhD diss., İzmir, 1985.

Illustrations: Figures, tables or graphs placed in the text also should be provided as a digital file in JPG format. The resolution should not be less than 300 DPI.

References and the captions of the illustrations: All illustrations used should be referenced in the text. When referenced, it should be provided with **F.** abridgment between parentheses and the serial number of related visual in bold character.

(F.3) for multiple references: **(F.5-6)** or **(F.4, 6-7)**

- Captions start with **F.1** and **F. (figure)** abridgment should be used for all images.
- All captions of artworks should provide the name of the artist, the title, place, or the collection information.

F. 1- Giotto, Annunciation, Capella Scrovegni (Arena Chapel), Padua

- Copyright material must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

F. 2- Part of the Byzantine wall in Pendik
(Pendik Municipality Photo Archive)

F. 3- Plan of the Değirmenaltı Church in Tuzla (Eyice, 1973, pl.1)

Submission Checklist

Ensure that the following items are present:

- Confirm that the category of the manuscript is specified.
 - Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - Confirm that disclosure of any commercial or financial involvement is provided.
 - Confirm that last control for fluent English was done.
 - Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in with Chicago Manual of Style.
- Copyright Agreement Form
 - Permission of previous published material if used in the present manuscript
 - Title page
 - The category of the manuscript
 - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
 - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - Corresponding author’s email address, full postal address, and phone number
 - ORCIDs of all authors.
 - Grant support (if exists)
 - Conflict of interest (if exists)
 - Acknowledgement (if exists)
 - Main Manuscript Document
 - Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript
 - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
 - Abstract (180-200 words)
 - Key words: 5 words
 - Body text sections
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, explanation, captions)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

EK 2-A

Istanbul University
Istanbul ÜniversitesiJournal name: Journal of Art History
Dergi Adı: Sanat Tarihi YıllığıCopyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
Title of Manuscript Makalenin Başlığı				
Acceptance Date Kabul Tarihi				
List of Authors Yazarların Listesi				
Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				
Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)				
Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
University/company/institution		Çalıştığı kurum		
Address		Posta adresi		
E-mail		E-posta		
Phone; mobile phone		Telefon no; GSM no		
<p>The author(s) agrees that: The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.</p> <p>The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.</p> <p>All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.</p> <p>I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.</p> <p>This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.</p>				
<p>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder: Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkını makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayınlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.</p> <p>Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğundan olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından aynı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>				
Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar:		Signature / İmza		Date / Tarih
			/...../.....