

ISSN: 0579-4080
E-ISSN: 2717-6940

SANAT TARİHİ

YILLIĞI

Journal of Art History

Sayı / Issue: 31

Yıl / Year: 2022





Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

SCOPUS

DOAJ

ERIH PLUS

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

SOBIAD





Sahibi / Owner

Prof. Dr. Hayati DEVELİ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Literature, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Literature, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No. 6, Laleli, Fatih, 34134 İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 / 15978

E-mail: styillik@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jah/home>

<https://dergipark.org.tr/pub/iusty>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi, Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,
Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: Tel:+90 0212 455 57 00 / 15730 / 31

Baskı / Printed by

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

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca'dır.

The publication languages of the journal are Turkish, English, French and German.

Haziran ayında, yılda bir sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published annually in June.



DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editörler / Editors-in-Chief

Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– serap.yuzguller@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ozgu@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors-in-Chief

Prof. Dr. Emel Emine NAZA DÖNMEZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– edonmez@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Sevgi PARLAK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sevgipar@istanbul.edu.tr

Yönetici Editör / Managing Editor

Doç. Dr. Belgin DEMİRSAR ARLI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– beldemar@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistanlar / Editorial Assistants

Araş. Gör. Gül Cevahir ALTUN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– gul.altun@istanbul.edu.tr



YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Aygül AĞIR – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – agiray@itu.edu.tr

Prof. Dr. Engin AKYÜREK (Emekli) – Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – ekyurek@ku.edu.tr

Prof. Dr. Ahu ANTMEN – Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – ahu.antmen@sabanciuniv.edu

Prof. Dr. Serpil BAĞCI – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye
– serpil.bagci@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– avefacob@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Sema DOĞAN – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye
– semad@hacettepe.edu.tr

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Emekli) – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– bozkurt.ersoy@ege.edu.tr

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

Prof. Dr. Zeynep TARIM ERTUĞ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü İstanbul, Türkiye
– zeynep.ertug@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kg@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – a.sinan.guler@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Zeynep İNANKUR (Emekli) – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – zeynep.inankur@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Zühre İNDIRKAŞ (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– zindirkas@gmail.com

Prof. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ – Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye – esra.karaveli@marmara.edu.tr

Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
– nedret.oztokat@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. İlnur KOLAY (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kolay@itu.edu.tr

Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Banu MAHIR (Emekli) – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – banu.mahir@gmail.com

Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Emekli) – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– zeynep.mercangoz@ege.edu.tr

Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – nurcan.metin@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Emekli) – Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– selcuk-mulayim@hotmail.com

Prof. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Robert G. OSTERHOUT (Emekli) – Pennsylvania Üniversitesi, Sanat ve Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Pennsylvania, USA – ousterob@upenn.edu

Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– aodekan@yahoo.com



YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– nilufer.ondin@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Filiz ÖZER (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– filiz.ozer@isikun.edu.tr

Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– simge@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Nejat Turgut SANER – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– saner@itu.edu.tr

Prof. Dr. Zeren TANINDI (Emekli) – Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa, Türkiye
– zeren@uludag.edu.tr

Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– mehmet.tanman@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Uşun TÜKEL – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– usun.tukel@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Bedia Yelda UÇKAN – Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir, Türkiye
– byolcay@anadolu.edu.tr

Prof. Dr. Tarcan YILMAZ (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– tarcan@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Anıl YILMAZ – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk İslam Arkeolojisi Bölümü, İzmir, Türkiye – anil.yilmaz@ikcu.edu.tr



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Kurmaca ile Sanat Tarihi Arasında: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi
Between Fiction and Art History: Portrait of a Lady on Fire
Gül Cevahir Altun 1
- Beçin Kalesi Kazısında Ortaya Çıkarılan (2014-2021) Tek Renk Sırlı Seramik Kapların Form Özellikleri
The Types of Monochrome Glazed Ceramics in the Beçin Castle Excavation (2014-2021)
Tuğba Diri Apaydın 57
- The Mental Image of The City in Turkish Painting of The Metamodernism Era
Metamodernizm Dönemi Türk Resminde Şehrin Zihinsel İmgesi
Andrii Artemenko, Yaroslava Artemenko 83
- Sir Steven Runciman at İstanbul University: How British Wartime Politics Led to the Establishment of the
Byzantine Art History Chair
*Sir Steven Runciman İstanbul Üniversitesinde: İkinci Dünya Savaşı Sırasında İngiliz Politikalarının Bizans Sanatı
Tarihi Kürsünün Oluşumuna Etkisi*
Verda Bingöl, Zeynep Kuban 109
- Bizans Sanatında Şofar ve Trompet
The Shofar and Trumpet in Byzantine Art
Hatice Demir 129
- Avrupa ve Türk Resim Sanatında Kırlangıç Balığı Temalı Natüramortlar
Gurnard Still Lifes in European and Turkish Painting
Yasemin Dora, Evren Yılmaz 155
- Çok Yönlü Bir Hattat: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi ve Eserleri
An Accomplished Scribe: Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi and His Works
Mercan Hüseyini 203
- Sura (Soura) Antik Kenti'nde Bizans Kiliseleri
Byzantine Churches in the Ancient City of Sura (Soura)
Neslihan Kılıç Kabil 243
- Niğde/Tyana (Kemerhisar) Kazısı Türk-İslam Dönemi Seramikleri
Turkish-Islamic Ceramics of The Niğde/Tyana (Kemerhisar) Excavations
Yunus Emre Karasu 277
- Sanat Tarihinde Gradiva: Arkeoloji, Sinema, Müzik
Gradiva in Art History: Archaeology, Cinema, Music
Duygu Güles Kökek 319
- "The Greatest Revolution in Art": Reinterpreting Roger Fry's Byzantinism
"Sanatta Büyük Devrim": Roger Fry'in Bizantinizminin Yeniden Yorumlanması
Sander Oosterom 355
- Sanatın ve Toplumun Kıyısında: Neriman Polat'ın Sanat Pratiklerinde "Mutluluk Vaadi'nin İzleri
On the Margins of Art and Society: Traces of "The Promise of Happiness" in the Art Practices of Neriman Polat
Yıldız Öztürk 387
- Horiskale Ortaçağ Seramikleri
Medieval Pottery From Horiskale
Turgay Polat 407



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi ve Bu Okulda Eğitim Almış Heykeltıraşlar: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki
Sculpture Education at İnas Sanayi-i Nefise Mektebi and Sculptors Who Studied There: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş & Nermin Faruki
Büşra Sokur, Mehmet Üstünipek 433
- Hacı Selim Ağa'nın Kitaplarından 1386 Tarihli Bir Mesnevi: Kitap Sever Bürokratlar ve Aileler
A Mathnavi dated 1386 among the Manuscripts of Hacı Selim Ağa: Bibliophile Bureaucrats and Families
Zeren Tanındı 455
- Bekâretin Korunması Adına Erkek Benzeri Olmak ve Tanrı'nın Kadına Lütüf 'Sakal': Azize Wilgefortis (Virgo Fortis) Kültü ve İkonografik Zemini
Impersonating a Male with a "Beard" in the Protection of Virginity as God's Grace to Women: The Cult of Saint Wilgefortis (Virgo Fortis) and its Iconographic Background
İşık Eflân Tınaz 489
- II. Mahmut Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri
The Beyoğlu Fountains from the Era of Sultan Mahmud II
Dilek Tunçöz 515
- Osmanlı Matbuatının Sekiz Punto Nesih Yazı Karakteri ve Türk Hurufat Yapımcısı Mehmed Emin Efendi
The Ottoman Printers' 8 Point Naskh Typeface and its Turkish Type Maker Mehmed Emin Efendi
Onur Fatih Yazıcıgil 567



Kurmaca ile Sanat Tarihi Arasında: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*

Between Fiction and Art History: *Portrait of a Lady on Fire*

Gül Cevahir Altun¹



öz

Fransız yönetmen Céline Sciamma'nın senaryosunu yazıp yönettiği dördüncü uzun metraj filmi *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019), 18. yüzyılın sonlarına doğru, evlilik portresi siparişi için Bretonya'da bir adaya giden Marianne adındaki ressam ile portrenin modeli aristokrat Héloïse arasında yaşanan aşkı konu edinir. Evlenmek istemeyen ve bu nedenle ressamı poz vermeyi reddeden Héloïse'in portresinin yapım süreci, monarşiyle yönetilen Avrupa'da mirasın ve aile adının taşıdığı ayrıcalıkların aktarılacağı soyun devamı anlamına gelen evlilik geleneği ve portrenin bu gelenek içindeki işlevini yankılar. Politik ve feminist bir yönetmen olan Sciamma evlilik portresi merkezinde inşa ettiği senaryoda, 1970'lerden itibaren feminist sanat tarihi yazınında konu edilen sanatçı kadınların toplumsal konumu, eril bakış, esin perisine indirgenen edilgen kadın model kalıbıyla birlikte kürtaj gibi kadınların yaşamından görünmez kılınan deneyimleri, diğer filmleriyle ortaklaşan toplumsal cinsiyet ve dayanışma vurgusunda bir araya getirerek yorumlamıştır. Kadınların sanat üretimi, eser siparişi, koleksiyonculuk, sanat eleştirmenliği, yazarlık gibi kültür dünyasını şekillendiren birden çok alanda aktif bir üretimle var oldukları 18. yüzyılın ikinci yarısı ile Devrim öncesi Fransa'da aynı zamanda yüzyıla yön veren Aydınlanma düşüncesinin belirleyiciliğinde, kadınların "doğaları gereği" ideal rollerinin ne olması gerektiği tartışması yürütülmüştür. Bu çalışmada, Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde 18. yüzyılda Fransa'da sanatçı kadınları kuşatan kurumsal yapı ile kadınların anne ve eş kimliğinin yüceltildiği resim anlayışını feminist perspektifle nasıl yorumladığına odaklanılarak, filmde sanat tarihiyle kesişen temaların Batı sanatından seçilen ilgili örneklerle karşılaştırılarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, Evlilik Portresi, Héloïse, Kürtaj, Uzanan Çıplak

ABSTRACT

Written and directed by French director Céline Sciamma, *Portrait of a Lady on Fire* (2019), Sciamma's fourth feature film, is set toward the end of the 18th century and tells the love story between Marianne, a painter who travels to an island in Brittany for a marriage portrait commission, and Héloïse, the aristocratic model of the portrait. For the upper classes in a monarchy-ruled Europe, marriage was one of the most effective means of protecting and strengthening economic and

¹(Arş. Gör), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: G.C.A. 0000-0003-0655-6133

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gül Cevahir Altun,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: gul.altun@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 01.02.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 23.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.05.2022

Kabul/Accepted: 07.06.2022

Online Yayın/Published Online: 14.06.2022

Atıf/Citation: Altun, Gül Cevahir, "Kurmaca ile Sanat Tarihi Arasında: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 1-55.

<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1066848>



political interests. The painting of the portrait of Héloïse, who does not want to actualize the marriage arranged by her mother and therefore refuses to pose for the painter, echoes the tradition of marriage: the continuation of the lineage to which the inheritance and the privileges of the family name will be passed down, which also demonstrates the function of the portrait in this tradition. Sciamma, a political and feminist director, centers the portrayal of marriage in her screenplay. The social positions of the women painter, the male and the female gaze, and the stereotypes of the passive female model reduced to a muse—all of which have been the subjects of feminist art history critique since the 1970s—along with the female experience, such as abortion, that is rendered invisible, bring together the emphasis on gender and solidarity, also visible in her other films. In the second half of the 18th century, women became more active in shaping the cultural world through their involvement in art production, commissioning, collecting, art critique, and authorship. During this time, the argument for challenging gender roles was brought forward under the ideology of Enlightenment, which steered the century to determine gender roles of women through the idea of the “course of nature,” before the French Revolution arrived. This study, which focuses on how Sciamma interprets through a feminist perspective in her *Portrait of a Lady on Fire*, the institutional structure surrounding female artists in France in the 18th century and the painting concept in which women are glorified as mothers and wives, aim to examine and compare the themes of the film that intersect with relevant examples selected from Western art.

Keywords: Portrait of a Lady on Fire, Marriage Portrait, Héloïse, Abortion, Nude

EXTENDED ABSTRACT

French director Céline Sciamma’s fourth feature film, *Portrait of a Lady on Fire* (2019), is set toward the end of the 18th century and is a love story between Marianne, a painter who travels to an island in Brittany for a marriage portrait commission, and Héloïse, the aristocratic model of the portrait. For the upper classes in a monarchy-ruled Europe, marriage was one of the most effective means of protecting and strengthening economic and political interests. The events transpiring during the painting the portrait of Héloïse, who does not want to actualize the marriage arranged by her mother and therefore refuses to pose for the painter, echoes the tradition of marriage, which means the continuation of the lineage to which the inheritance and the privileges of the family name will be passed down and also demonstrates the function of the portrait in this tradition.

In the film where the “male protagonist” is absent, another main character is Sophie, the young maid who lives with Héloïse and her countess mother in their castle. The story of Sophie’s abortion brings women from different social classes closer together in the script; Sciamma draws attention to the fact that abortion, which is present throughout women’s lives in history, is not mentioned in the history of art, and criticizes the tradition that depicts the female body under the male gaze, which is a model for almost every sacred and profane theme. Sciamma, who is a political and feminist director, centers the portrayal of marriage in her screenplay. The social positions of the women painter, the male and the female gaze, and the stereotypes of the passive female model reduced to a muse—subjects of the feminist art history critique since the 1970s—along with the female experience, such as abortion that is rendered invisible, brings together the emphasis on gender and solidarity, which are also visible in her other films. In this context, although Sciamma chose the late 18th century as a historical background, she handled the composition and narrative with a contemporary perspective. In the second half of

the 18th century, women became more active in the shaping of the cultural world through their involvement in art production, commissioning, collecting, art critique, and authorship. During this time, the argument for challenging gender roles was brought forward under the ideology of the Enlightenment, which steered the century to determine gender roles of women through the idea of the “course of nature,” before the French Revolution arrived. Héloïse, who refuses to marry, and Sophie who does not want to be a mother, are characters who object to the ideal roles assigned to women and at the same time reverse the dominant discourse language used in the 18th century within the scene arrangements and dialogues.

Portrait of a Lady on Fire, which can be analyzed from different perspectives such as film aesthetics or feminist film theory, in this case has not been interpreted with the framework of concepts and theories inherent in cinema. On the contrary, with the interest triggered by the film, it would be appropriate to say this study offers "an insight" into art history by taking the film as the starting point with an approach ranging from fiction to history that oscillates between the representation in the film and the history of Western art.

In the first section of the study, the tradition of the marriage portrait centered in the script can be traced to examples selected from 17th and 18th century French paintings. In these examples it is seen that the portrait of the (prospective) bride is presented as an icon in a ceremonial scene, which depicts a second representational element within the representation. In the second section, together with the Enlightenment, the construction of the idea of marriage and a women's social status are discussed through William Hogarth's *Marriage A-la-Mode* (c.1743) series and “Héloïse,” with its historical and fictional identity, which became a phenomenon in this era. In the third section, which focuses on Sophie's abortion story, showing Sophie and the baby in close contact in the mise en scene of the abortion is interpreted as a contrasting image (at the intersection of history and fiction) to Jean-Baptiste Greuze's *La mère bien aimée* (1769), which reflects the concept of depicting women with an emphasis on motherhood and wifehood in 18th century French art. In the continuation of this section, the abortion story is intertwined with the women's bonfire night scene, on the basis of the witchcraft imagery pointed out by the director. In the last part, the three portraits of “Héloïse,” the Salon exhibition, and the nude drawing of Marianne (that appears as “Marianne/Héloïse” on page 28 of *Metamorphoses*) are mentioned. The latter's interpretation is inspired by John Berger's quote, “The painter's vision binds the woman to him [her] so that they become as inseparable as couples in stone”, in his *Ways of Seeing*.

Giriş: Céline Sciamma ve *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*

Fransız yönetmen Céline Sciamma¹, büyüme sancıları, cinsiyetin keşfi ve ergenlik temalarından yola çıkarak tanımlanmış toplumsal kategoriler içine sığmayan karakterlerin hikayelerini ele aldığı üçlemesi; *Nilüferler* (Naissance des pieuvres, 2007), *Tomboy* (2011) ve *Kızlar Çetesi* filmlerinin (Bande de Filles, 2014) ardından 2019’da çektiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*’nde (Portrait de la jeune fille en feu)² yetişkinlerin dünyasına yönelerek; evlilik portresi, kürtaj, sanatçı kadın, ressam ve modelin karşılıklı konumuyla birlikte bakan ve bakılan arasındaki ilişkiyi, “bakış”ı konu edinir. 18. yüzyıl Fransa’sında, ressam bir kadın ile portresini yapacağı aristokrat kadın arasında yaşanan aşkı anlatan film, konusu, sahnelerin kurgulanış biçimi ve sanat tarihi hafızasına müdahalesiyle 1970’lerden itibaren sanat tarihini feminist perspektifle çözümleyen eleştirel yaklaşıma dahil olmaktadır.

Güçlü hikaye anlatıcılığıyla daha önce farklı yönetmenlerin filmlerinde de³ karşılaştığımız ve senaryo yazımıyla ilişkisine hemen her röportajında değinen Sciamma, Britanya Film ve Televizyon Sanatları Akademisi’nin (BAFTA) senaryo yazarlığına dair düzenlediği konferansta, *arzu* (desire) kavramı merkezinde oluşturduğu yazım yöntemini *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* üzerinden açıklayarak izleyicisiyle paylaşmıştır. Anlatıyı oluşturma sürecini “*düşünceleri arzulamak..arzulardan oluşan bir mimari inşa etmek*”⁴ diye tarif eden Sciamma’ya göre *arzu*, yazarın öznel dünyasındaki mistik duygulanımları dışa vuran güvenilmez, romantik bir iç sese değil aksine etki uyandırmak istenen noktaları tespit etmeye ve arzu duyulan düşünceler hakkında son derece kararlı olmaya işaret eder.⁵ Sciamma’nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*’nde gerçekleştirmek istediği ilk güçlü arzu, bütünüyle aşka adanmış bir film ortaya koyabilmektir. Aşkın doğuşunu ve zaman içinde filizlenerek usulca büyümesini anlatacak olan öykü, aynı zamanda aşktan artakalanı, aşkın hatırasını da içerecektir. Bu arzuya eşlik eden bir diğer güçlü arzusu ise, ressamlık mesleğini bilfiil icra eden sanatçı bir kadın ile sanat tarihinde seyir nesnesine, esin perisine (*muse*) indirgenen “kadın model” kalıbından sıyrılarak yaratıcı sürece dahil olan model arasındaki karşılıklı/ortak üretimi canlandırmaktır. Bu öyküyü bir dönem filmi içinde anlatmak isteyen Sciamma, her ne kadar 18. yüzyılın sonlarını tarihi arka plan olarak seçmiş olsa da, form ve anlatıyı güncel bir yaklaşımla ele almıştır.

1 1978 Cergy-Pontoise doğumlu yönetmen, edebiyat eğitiminden sonra sinemaya yönelerek Fransa’nın köklü film okulu La Fémis’den mezun olmuştur. Uluslararası sinema ve görsel-işitsel medya endüstrisindeki uygulama/karar alma pozisyonlarında cinsiyet eşitliğinin sağlaması ve kadın temsiline artırılması üzerine başlatılan 50/50x2020 hareketinin (50/50 pour 2020) Fransa’daki kurucularından ve ilk imzacılarından.

2 72. Cannes Film Festivali’nde (2019) Altın Palmiye için aday gösterilen film, En İyi Senaryo ve Kuir Palmiye dallarında ödüllendirilmiştir.

3 Claude Barras’ın *Kabakçığin Hayatı* (Ma vie de Courgette, 2016) ve André Téchiné’nin *Yaş 17* (Quand on a 17 ans, 2016) filmlerinin senaryosu Sciamma’ya aittir.

4 Céline Sciamma, “Screenwriters’ Lecture Series 2019: Céline Sciamma” (BAFTA, 02.12.2019).

5 Konuşmanın transkripsiyonu için: <https://www.bafta.org/media-centre/transcripts/screenwriters-lecture-series-2019-celine-sciamma> (Erişim: 11.11.2021).

Video kaydı: https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=30s&ab_channel=BAFTAGuru (Erişim: 11.11.2021).

Yönetmenin, öykünün geçtiği tarihsel periyod için 1770'leri seçmesi, 18. yüzyılın ikinci yarısı ile Devrim öncesi Fransa'da kadınların sanat üretimi, eser siparişi, koleksiyonculuk, sanat eleştirmenliği, yazarlık gibi kültür dünyasını şekillendiren birden çok alanda etkin bir biçimde var olmalarıyla ilgili olduğu kadar, dönemi çalışan önemli sayıda feminist araştırmacının ortaklaştığı bir tarihsel yorumla da kesişmektedir: Devrim öncesinde toplumsal yaşam, kadınların -ağırlıkla aristokrat, kent soylu, varlıklı ve eğitilmiş olanlar- fikri tartışmaların gerçekleştiği *salon*larda üstlendikleri merkezi rolün, kamusal söze katılmalarını sağlaması sayesinde görece daha özgür ve cinsiyet temelinde eşit olanaklar sunarken, 1789 sonrası süreç kadınları kamusal alandan sınırlayarak onları ev içine; özellikle de annelik kimliğinin yüceltildiği bir aile tablosuna yerleştirir. Kadınları kamusal alanda sınırlayıp sessizleştiren⁶ yeni toplumsal sistem, oy kullanma hakkının tanındığı yirmi beş yaşının üzerinde ve vergi ödeyen erkekleri *aktif*; bu haktan tamamen mahrum bırakılan kadınları -mülksüzler, çocuklar ve diğerleriyle birlikte- *pasif* olarak tarif eden yurttaşlık tanımında kristalleşir.⁷

Kendisini politik ve feminist bir yönetmen olarak tanımlayan Sciamma, hem bir tür özleştirir hem de sanat tarihi yazımı eleştirisiyle söz konusu dönemde kadınların sanat alanındaki etkinliğini filmin ön hazırlık aşamasında öğrendiğini belirtir. Filmde 1770'ler Fransa'sını anakronizmaya düşmeden olabildiğince tarihselliğine uygun canlandırmayı amaçlayarak⁸ özellikle ressam karakterini oluştururken yoğun bir araştırma gerçekleştirmiş, sosyolog Séverine Sofio ile birlikte çalışmıştır.⁹ Senaryoda 18. yüzyılda biyografisiyle öne çıkan sanatçı kadınlardan birini, sözgelimi kraliçe Marie Antoniette'in ressamı, Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842) gibi meslek hayatında zirveye ulaşmış bir sanatçının hikayesini (doğrudan) işlemekten özellikle kaçınır. *Marianne* adında "anonim" bir ressam kurgulayarak ressam kimliğiyle var olma mücadelesi veren sayısız kadından birinin "olağan" hikayesine temas eder. Bu kurgu karakter elbette ressam kadınların kişisel ve kolektif tarihinden izler taşımaktadır.

Örneğin filmde portresini yapacağı *Héloïse* ile manastır eğitimi üzerine aralarında geçen bir diyalogda Marianne; defterinin kenarına çizimler yaptığı için cezalandırıldığı manastırdan, "neyse ki" ilk komünyonundan sonra ayrıldığını söyler. Marianne'in geçmişi için kurgulanan bu öykü, ilk önce Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* başlıklı feminist

6 Lynn Hunt, 1791-1793 arasında kadınların kendi haklarını tartışmak amacıyla Paris ile birlikte taşraya da uzanan elliden fazla siyasi kulüp kurduklarını ancak ekim 1793'te vekillerin karşı harekete geçerek, kadınların dikkatini evdeki görevlerinin dışına çektiği savıyla tüm siyasi kulüplerinin kapatılması yönünde oy kullandıklarını belirtir. Bkz. Lynn Hunt, *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*, çev. Eymir Albal (Ankara: Lykeion Yayıncılık, 2021), 193.

7 1789'u takip eden süreçte "*citoyen/citoyenne - actif/passif*" tartışması için bkz: Joan Wallach Scott, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996), 34-36.

8 "*I didn't want it to be anachronistic at all. I wanted it to be very true, very accurate.*" Alex Heeney, "Interview: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire," in *Portraits of Resistance: The Cinema of Céline Sciamma*, ed. Alex Heeney, Orla Smith, PDF Edition (Seventh Row, 2020), 85.

9 Jenerikte filmin tarih danışmanı olarak Séverine Sofio'nun adı geçmektedir. Sanat sosyolojisi üzerine çalışan Sofio'nun, 1750-1850 arasında Fransa'daki sanat ortamını kadınların konumu üzerinden incelediği çalışması *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles* (Paris: CNRS Editions, 2016) başlığıyla yayınlanmıştır.

sanat tarihi yazımının öncü makalesinde “Büyük Sanatçı”nın kişiliğine atfedilen gizemli yönü eleştirdiği “*Filippo Lippi ve Poussin, Courbet ve Monet okulda derslerine çalışmayıp defterinin kenarına resimler çizmişlerdir-tabii derslerine çalışmayıp defterinin kenarına resim yapan sonra da ancak bir mağaza görevlisi ya da ayakkabı satıcısı olan gençlerden haberimiz olmaz... Vasari’ye göre büyük Michelangelo da çocukluğunda ders çalışacağına hep desen çizmiş.*”¹⁰ sözlerine göz kırpan bir gönderme olduğunu düşündürse de Marianne’in çocukluğundan aktardığı bu deneyim, kurgusal olarak çağdaşı olan Vigée-Le Brun’un altı yaşından on bir yaşına kadar kaldığı manastırda, defterlerinden yatakhane duvarlarına, bulabildiği her şeyin üzerine çizim yaptığı için sık sık ceza aldığını ve ilk komünyonunun ardından manastırdan ayrıldığını yazdığı hatıralarından (*Souvenirs de Madame Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun*) doğrudan alınmış gibidir.¹¹ Marianne’in filmin açılış sahnesinde atölyesinde kız öğrencilerine ders verirken gösterilmesi, 1780’lerde atölyesinde birçok kız öğrenciyi yetiştiren Adélaïde Labille-Guiard’ı (1749-1803) anımsatır. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*’ın (metnin devamında *Académie* olarak anılacaktır.) tarihi boyunca kabul ettiği 450’den fazla sanatçı üyesi içinde 15’i geçmeyen kadın üyeleri¹² arasına 31 Mayıs 1783’te Vigée-Le Brun ile aynı gün dahil olan Labille-Guiard, atölyesini dönemin diğer sanatçıları gibi Louvre’a taşıyarak derslerine orada devam edebilmek için çabalamış, ayrıca 1790’da kadınların *Académie*’ye üyeliğinde uygulanan kotanın kaldırılmasını talep ederek eşit haklar için mücadele etmiş bir sanatçıydı.¹³ Nitekim Labille-Guiard, 1785 *Salonuna* kendisini ders verdiği iki genç öğrencisiyle birlikte, büyük bir tuvalin önünde elinde palet ve fırçalarını tutarken betimlediği otoportresiyle¹⁴ katılmıştır.

Film boyunca üretilen resimlerde yakın plan çekimlerde izlediğimiz fırça vuruşları ise -Marianne’in dublörü- 1987 doğumlu Fransız ressam Hélène Delmaire’e aittir. Floransa’da 19. yüzyıl üslubunu benimseyen bir ustanın yanında klasik resim eğitimi alan Delmaire, yönetmenin 18. yüzyıl kopyaları yerine özgün güncel üslubunu Marianne’e aktarabilecek ressam arayışını başarıyla karşılayarak filmin etkileyici görseelliğini oluşturmada aktif bir rol üstlenir. Gösteriminin ardından film üzerine yazılan değerlendirmelerde, Marianne’in elinden çıkan resimlerin 18. yüzyıl üslubunu yansıtmadığını ifade eden bazı eleştiriler yöneltmiş olsa da, resimlerdeki görseellik filmin çağına uygun yapıma arzusuyla çelişmez. Üstelik Marianne, yaratıcı dehayı erkek sanatçıya atfeden, sanat tarihi yazımında da belirleyici olmuş geleneksel söyleme karşı zamanının üslubunu aşan bir sanatçı örneği olarak düşünülebilir. Sanat tarihinde, aynı çağ içinde farklı üslupların bir arada bulunabilmesi bir yana (örneğin 18. yüzyıl için Rokoko ve Neoklasisizm), Delmaire’in filmdeki (gerçek) oyuncular ve (kurgu)

10 Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” çev. Ahu Antmen, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 131.

11 Vigée-Le Brun’un yazdığı hatıraları, sanatçı seksen yaşındayken 1835’te yayınlanmaya başlamıştır. Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, trans. Lionel Strachey (New York: Doubleday, Page & Co, 1903), 3, 6. Fransızca orijinali için bkz. <https://www.gutenberg.org/ebooks/23019>.

12 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 79.

13 A.e., 81.

14 1785, TheMet, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436840>.

karakterlerle yaşıt ressam bir kadın olarak üretim sürecine kendi üslubuyla dahil olmasını, kurgunun sinema perdesinin ötesine geçerek güncel olanla bağ kurduğu yeni bir katman olarak yorumlayabiliriz. Bu bağ aslında daha en başta, filmin adında; teknik olarak kameranın kaydettiği sinematik görüntüler/ingeler bileşkesi *film* ile sanat yapıtı olarak *resim* arasındaki ilişkiselliği hatırlatan bir tür oyunla da kurulmuştur; Batı sanatı yapıtlarına sahip herhangi bir müzenin koleksiyonunda onlarcasını görebileceğimiz türde bir resmin adıdır “Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi-*Portrait de la jeune fille en feu*”.



F. 1: H l ne Delmaire, Eyeless, (2017-16-15),  H l ne Delmaire.



F. 2: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü,   Lilies Films.

18. yüzyıl Fransız resminde  l  kuş, kapısı açık kafes, kırık testi, kırılmış yumurtalar gibi örtük sembollerle ergenlik çağındaki kız çocuklarının cinselliğini vurgulayan, eril bakışın hakimiyetindeki resimlerin adlarında da sıklıkla karşılaştığımız “-*Une- Jeune Fille*” kalıbı, filmde kadın ressamın imgeleminden kadın sevgilisini betimlediği bir resmi tanımlamak için kullanılmış olmasıyla da geleneği eleştiren bir söylem taşımaktadır. H l ne Delmaire de,

filmdeki ressam Marianne'in tamamladıktan sonra yüzünü deforme ettiği ilk portreyi, kendi portfolyosundaki, yüzlerini kalın bir boya şeridiyle bozduğu *eyeless* portre serisinin (F.1) bir tür ekosu olarak yorumlar.¹⁵ Delmaire'in güncel çalışmaları arasından filme sızdırılmış gibi olan bu resim, filmde yalnızca flu bir görüntüyle arka planda görülebilmektedir (F.2).

Senaryonun başlı başına bir izlek olarak ele alınabilecek¹⁶ yoğunlukta bir diğer katmanını ise 'aşkın şimdi ve buradalığından' geçmişte kalmaya uzanan zaman geçişini sağlamak amacıyla kurguya zarafetle işlenen *Orpheus ve Eurydike* miti oluşturur. Filmde Ovidius'un *Dönüşümler*'ine (*Metamorphoses*) yer verilmesi 18. yüzyılın klasisizm ile olan kuvvetli bağına da hatırlatır. Batı sanatı ve felsefesinin defalarca yüzleştiği anlatılardan biri olan *Orpheus ve Eurydike* miti, ortaya çıktığı andan filmin sonuna dek bir sarmaşık gibi hem karakterlerin hem de izleyicinin (hayal) dünyasını akışkan bir zaman duygusuyla sarmalar. Mitin görsel motifleri ve anlatısı Marianne ve Héloïse'in aşkını aktarmada Sciamma'nın yorumuyla özgün bir metafora dönüşmüş, öyküyü derinleştiren bu metafor izleyicinin film üzerine tefekkürünü artıran bir etki uyandırmıştır.

Sciamma BAFTA konferansında, filme ilişkin en tuhaf şey diye söze başlayarak; "bitişin" filmi başlatmış olduğunu; bu filmi, son sahnede yer alan, "birinin, eski sevgilisini bir konser salonunda daha önce paylaştıkları bir müziği dinlerken izleyişini" gösterme arzusu için yaptığını söyler. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, gösteriminin ardından kadın bakışının (*female gaze*) adeta bir manifestosu olarak yorumlanmıştır. Sciamma filmde *Orpheus*'un iktidarını model konumundaki Héloïse'in yorumuyla¹⁷ bozuma uğrattığı gibi sanat tarihinde aktif bakışın sahibi erkek ressam ve pasif/bakılan/sessiz kadın model arasında kurulu eril iktidar ilişkisiyle ikisi de kadın olan ressam ve modelin birlikte çalıştığı sahnelerdeki diyaloglar aracılığıyla da hesaplar. Biraz mağrur bir tavırla "*Üzgünüm ama sizin yerinizde bulunmak istemezdim*" diyerek "bakılan" konumunda olmak istemediğini söyleyen ressamı "*İyi de sizinle aynı yerdeyiz tam olarak aynı yerde! Buraya gelin ve bakın* (tuvalin durduğu yeri işaret ederek) *madem siz bana bakıyorsunuz, sizce ben kime bakıyorum?*" diye yanıtlayan model, bulunulan yerden kimin bakan, kimin bakılan konumunda olduğuna ilişkin kanıksanmış algıyı hedef alır, bakışın karşılıklılığını hatırlatır. Sciamma yönetmen olarak "bakışı" nı vurguladığı son konser sahnesinde, kamerayı kullanma biçimiyle Laura Mulvey'in "*sinemayı tanımlayan, bakışın yeri onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır*"¹⁸ diye tarif ettiği olanaklar alanına deyim yerindeyse hakkıyla yerleşir. Ancak baştan belirtmek gerekirse film estetiği, feminist film ya da toplumsal cinsiyet perspektifi

15 Héléne Delmaire, *The Brush Behind the Film: How Painter Héléne Delmaire Created Our Portrait of a Lady on Fire Cover*, interview by Benjamin Mercer, Criterion, September 2, 2020. <https://www.criterion.com/current/posts/7084-the-brush-behind-the-film-how-painter-h-l-ne-delmaire-created-our-portrait-of-a-lady-on-fire-cover>, (Erişim: 17.11.2021).

16 *Orpheus ve Eurydike* mitinin filmdeki işlenişini eril bakış ve *katabasis* temelinde ele alan bir çözümleme için bkz: Süheyla Tolunay İşlek, "Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi," *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, no. 13, (Temmuz 2020), 25-42.

17 Héloïse miti yorumlarken, belki de Eurydike'nin *Orpheus*'a "arkana dön" demiş olabileceğini söyleyerek bakışı yönlendirenin Eurydike olduğunu ima eder.

18 Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, no. 3 (1993): 23.

gibi çok yönlü okuma olanakları barındıran *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* bu çalışmada sinemaya içkin kavramlar ve kuramlar çerçevesinde yorumlanan bir film çözümlemesine konu edilmemiştir. Aksine filmin tetiklediği ilgiyle kurgudan tarihe uzanan bir yaklaşımla, filmin Batı sanatı tarihiyle kurduğu tematik ve tarihsel bağların açılmasını amaçlanmıştır. Bir diğer deyişle, filmi çıkış noktası olarak sanat tarihine bir “bakış” atıldığını, filmdeki temsil ile sanat tarihi arasında bir tür mekik dokunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çalışmanın birinci başlığı altında senaryonun merkezindeki evlilik portresi geleneğinin 17. ve 18. yüzyıl Fransız resminden seçilen örneklerle izi sürülmüştür. İkinci başlıkta Aydınlanma ile birlikte inşa edilen evlilik anlayışı ve kadının toplumsal konumu William Hogarth’ın *Modaya Uygun Evlilik* (y.1743) serisi ve kültür tarihindeki yeniden yorumlamalarla anlamı çoğalan, tarihi ve kurgusal kimliğiyle bir fenomene dönüşen “Héloïse” üzerinden ele alınmıştır. Filmde feminist eleştirinin güçlü ve etkileyici bir anlatımla kendini gösterdiği Sophie’nin kürtaçı öyküsüne odaklanılan üçüncü başlıkta kürtaçın sahnelenme biçimi, Jean-Baptiste Greuze’un, 18. yüzyıl Fransız sanatında kadını anne ve eş kimliğiyle öne çıkaran betimleme anlayışını yansıtan *Sevgili Anne* (1769) resmiyle karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Bu bölümün devamında kürtaçı öyküsüyle iç içe kurgulanmış olan kadınların gece şenliği sahnesi, yönetmenin işaret ettiği cadılık imgelemi temelinde okunmuştur. Son başlıkta ise “Héloïse”in portreleri aracılığıyla portredeki temsilin sorgulanması, Marianne karakterinden yola çıkarak *Académie*’de sanatçı kadınların konumu ve filmde yorumlanan “uzanan çıplak” teması üzerinde durulmuştur. Sıralanan bu başlıklar sinema ve sanat tarihi açısından tamamıyla yeni bir keşfe ait olmasa da “*Bu noktada kurmaca büyük olasılıkla olgulardan daha fazla hakikat içerir.*”¹⁹ diyen Virginia Woolf’un gerçeklik üzerine düşünme biçimi bu çalışmaya esin vermiştir. Öncelikle, metnin anlaşılabilirliğini artırmak amacıyla filmin konusuna kısaca yer verilmesi uygun olacaktır.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Film, usta bir ressam olarak kız öğrencilerine portre konusunda ders veren Marianne’in atölyesini gördüğümüz açılış sahnesinin hemen ardından bir geriye dönüş ile başlar. Devrim öncesi Fransa’da Bretonya’ya bağlı bir adada²⁰ geçen öykü, “evlilik portresi” üzerine inşa edilmiştir. Portre aracılığıyla kızını soylu bir Milanolu ile evlendirmek isteyen kontes²¹ (Valeria Golino) onunla birlikte İtalya’ya taşınarak taşra aristokrasinin kısıtlı hayatından kurtulmayı, özlem duyduğu Milano’da geçen eski günlerine kavuşmayı ister. Kontesin ayarladığı evlilik planı büyük kızının kendini kayalıklardan aşağı bırakarak intihar etmesine neden olmuştur. Ancak bu trajik olay evlilik planını etkilemez; bu sefer kontesin manastırda eğitim gören diğer kızı Héloïse (Adèle Haenel) portresi yapılmak üzere şatoya getirilir. Fakat Héloïse de uysal değildir, kendi “geleceğinin iyiliği için” annesi tarafından ayarlanan

19 Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012), 6.

20 Sahil ve kayalık manzaraları Bretonya’ya bağlı Quiberon Yarımadası’nda, şatoda geçen iç mekan sahneleri ise Paris’e bir saat mesafedeki Seine-et-Marne’da bulunan Château de La Chapelle Gauthier’de çekilmiştir.

21 Film boyunca adı söylenmez “kontes” olarak bahsi geçer.

evliliğin gerçekleşmesine ayak direr ve poz vermeyi reddeder. Portre için çalışan ilk ressam, bu durumdan usanarak portreyi bitirmeden şatodan ayrılmıştır. Bunun üzerine kontes farklı bir yola başvurur; Héloïse portresinin yapıldığını bilmemelidir. Portre siparişi için anlaşılan yeni ressam, genç Marianne (Noémie Merlant) şatoya varınca ressam kimliğinin gizlenerek Héloïse'e yürüyüş refakatçisi olarak tanıtılacağını öğrenir. Yürüyüşler sırasında modelini gözlemlemeli ve onun haberi olmadan portreyi gizlice yapmalıdır. Kontes intihar eden kızında yeterince tedbirli davranmadığını düşünerek bir süredir Héloïse'in dışarı çıkmasına izin vermemektedir. Marianne'in gelişiyi yalnızlığı hafifleyen Héloïse, birlikte yaptıkları yürüyüşlerde kısıtlı da olsa özgürlük hissini duyumsar. Kısa zamanda artan paylaşımlarının etkisiyle Héloïse'e karşı kendini sorumlu hisseden Marianne, kontesten izin alarak olup biteni açıklamak ve tamamladığı portreyi ilk önce Héloïse'e göstermeyi ister. Gerçeği öğrenerek kendi portresiyle karşılaşan Héloïse'in, portreyi duygudan ve ruhtan yoksun olmakla eleştirmesiyle "ressamlık gururu" incinen Marianne öfkelenerek, tamamladığı portrenin yüzünü deforme eder. Portrenin tatmin edici olmadığını kabul eden ressam daha iyisini yapabileceğini göstermek için yeniden başlamayı teklif eder. Kontes bu beceriksizliği mazur görmek istemez ancak bu sefer Marianne'i kaybetmek istemeyen Héloïse'in poz vermeyi kabul ettiğini söylemesiyle ressama ikinci bir şans verir. Kontes beş gün için şatodan ayrılacaktır, döndüğünde portrenin bitmiş olmasını ister. Adeta bir iktidar temsili olan kontesin oradan ayrılmasıyla birlikte hikayenin devinimi değişir.

"Erkek kahramanın" yer almadığı²² filmin dördüncü ana karakteri; şatoda kontes ve Héloïse ile birlikte yaşayan genç hizmetçi Sophie (Luàna Bajrami)'dir. Kontesin yokluğuyla birlikte kadınlar arasındaki sınıf hiyerarşisi de belirsizleşir. Birlikte yemek hazırlayıp, kart oynarlar, Ovidius'u okuyup *Orpheus ve Eurydike* üzerine tartışırlar. Héloïse ve Marianne, portrenin yapımı sırasında giderek daha da yakınlaşır. Sophie, senaryo içinde farklı toplumsal sınıflardan kadınları birbirine yakınlaştıran ikinci bir öykünün ana karakteridir. Hamile olduğunu anlayan Sophie'nin kimse fark etmeden kürtaj yaptırabilmesi için üç kadın dayanışmaya girer. Bölgenin kadınlarının gece vakti bir araya gelerek ateş eşliğinde şarkı söyledikleri şenlikte Sophie'nin hamileliğini sonlandıracak ebe kadınla sözleşilir. Aynı gece Héloïse Marianne'e olan duygularının farkına varır ve dalgınlıkla Marianne'e baktığı bir anda elbisesinin etekleri alev alır. Marianne'in yaklaşık iki hafta süren Bretonya günlerinden zihnine kaydettiği bu imgeyi, filmin açılış sahnesinde gördüğümüz öğrencilerin depodan çıkardığı resimde (F.3) ölümsüzleştirdiğini anlarız. Portre tamamlandıktan sonra Marianne adadan ayrılır. Marianne yıllar sonra Héloïse'i bir konser salonunda son bir defa daha görür ancak Héloïse onu görmez. İki kadın da konseri dinlemeye yalnız gelmiştir. Orkestra Vivaldi'nin *Yaz*'ını çalmaya başlar. Bu, daha önce Marianne'in şatodaki klavsende Héloïse'e çalmaya çalıştığı bestedir. Héloïse yaşadığı aşkın hatırasını getiren müziğin duygusal yoğunluğuyla içlenerek ağlar ama gülümser de. Film, Marianne'den uzanıp Héloïse'in yüzüne odaklanan son bakışla sona erer.

22 Dört kadın karakter etrafında gelişen öyküdeki az sayıdaki erkek karakter yalnızca filmin başında ve sonunda kısaca görünürler.



F. 3: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

I. 17. ve 18. Yüzyıl Batı Sanatında Evlilik Portresi

Marianne'in adaya vardığı günün sabahında kontesle gerçekleşen ilk görüşmesinde, yapım sürecini izleyeceğimiz portrenin bir geleneğin devamı olduğunu öğreniriz. İki kadın sırtları kameraya dönük halde bir tabloya bakarlar (F.4); incelenen kontesin Marianne'in ressam babası tarafından yapılmış olan evlilik portresidir. Bu noktada senaryo sanat tarihindeki ressam babalar ve kızları konusunu yinelemektedir.²³ Annenin evlendirilmesinde de portre aracı kılınmış, tıpkı kızının Bretonya'dan Milano'ya gönderilecek olan portresi gibi kontesinki de yaşamını sürdüreceği yabancı yere ondan önce ulaşmıştır. Şatoya ilk kez girdiğinde kendisini duvarda asılı portresine bakarken bulduğunu söyler, çoktan orada olan portre öznesini beklemektedir. Kontes, kızının evliliğinin gerçekleşebilmesi ve Milano'ya gidebilmelerinin taliplinin portreyi beğenmesine²⁴ bağlı olduğunu ifade ettiğinde, Marianne yetkinliğinden şüphe duymayan bir ressam tavrıyla Milano'ya gideceklerinin teminatını verir.

23 Nochlin aynı makalesinde sanat tarihinde ressam babalar ve kızları konusuna değinir. Bkz. Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", 148-49.

24 Evlilik portresinin beğenilmemesiyle ilgili sanat tarihinde deyim yerindeyse efsaneleştirilen bir anlatımın odağında Hans Holbein'in (y.1497-1543) günümüzde Louvre müzesinde sergilenen Cleve dükünün kızı *Anne'in Portresi* (1539) resmi yer alır. Holbein, İngiltere kralı VIII. Henri'nin talimatıyla müstakbel eş adayının portresini yapmak üzere, evlilik görüşmelerini sürdüren elçiyle birlikte 1539'da Cleve düküğüne bağlı Düren'e gönderilmiştir. Saraya gönderilen portrenin memnun edici görünüşü üzere aynı yılın sonlarına doğru Anne'i İngiltere'ye davet eden VIII. Henri, buluşma yüz yüze gerçekleştiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğramış ve Anne'in anlatıldığı gibi güzel olmadığından şikayet ederek altı ay içinde evliliği sonlandırmıştır. Holbein'in gerçeği çarpıtarak Anne'i abartılmış bir güzellikle betimlediğini ifade eden eleştirel yorumlara Arthur B. Chamberlain, yazdığı Holbein monografisinde karşı çıkarak bu yorumların gerçeği yansıtmadığını belirtir. Chamberlain'e göre kral VIII. Henri'nin yaşadığı hayal kırıklığını aktaran yazılı kaynaklarda portreye doğrudan bir referans bulunmamaktadır. Holbein'in takip eden yıl maaşını almaya devam etmesini de sanatçı-hami krizinin yaşanmadığını doğrulayan bir kanıt olarak yorumlar. Bkz: Arthur B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, vol. II (New York: Dodd, Mead and Company, 1913), 171-184.



F. 4: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Evlilik ile ilintili, özellikle de gelinin odakta olduğu temaların görsel temsili Linda Nochlin'in deyişiyle, Antikiteden Dada çağına kadar sanatın konusu olagelmıştır.²⁵ Değişen toplumsal koşullara bağlı olarak farklı dönemlerde üretilmeye başlanan bu temalar Batı sanatı kapsamında; düğün (Pieter Bruegel, *Köy Düğünü*, 16. yy.), evlilik portresi (Rubens, *Maria de Medici'nin Portresinin Takdimi*, 17. yy.), evlilik sözleşmesi (William Hogarth, *Evlilik Sözleşmesi*, 18. yy.), gelinin uyku vakti -*coucher de la mariée*- (Pierre Antoine Baudouin, 18. yy.), gelinin hazırlanması/süslenmesi -*toilette de la mariée*- (Courbet, 19. yy. - Max Ernst, 20. yy. yapıtları) ve benzeri alt başlıklarda örneklendirilebilir.²⁶ Monarşiyle yönetilen Avrupa toplumunda kraliyet mensupları ve aristokrasi için evlilik, ekonomik ve politik çıkarları koruyup güçlendirmenin en etkili araçlarından biriydi. Hobsbawm, 18. yüzyılın ikinci yarısı için Fransa'da düzenli bir gelir ve ticaret faaliyetlerinden yoksun olan soyluların ekonomik durumunun malikane gelirinin yanı sıra evlilik bağıyla gelecek olan varlığa tabi olduğunu yazar.²⁷ Senaryonun merkezinde yer alan evlilik portresi de evlilik geleneğinin soyluların hamiliğinde sanat piyasasında üretilen bir aşamasını temsil etmektedir. Filmde Fransız ve İtalyan aristokrasisi arasında, portrenin aracılığında kurulması planlanan evlilik, imgesel bir çağrışımla 17. yüzyılda iki ülke arasında kraliyet düzeyinde gerçekleşen ve sanat tarihine konu olan ünlü evliliği anıtırır. Maria de' Medici'nin Paris'te Lüksemburg Sarayını dekore etmek üzere 1621'de Rubens'e (1577-1640) sipariş verdiği resim dizisi aynı zamanda bu

25 Linda Nochlin, *Courbet* (London: Thames & Hudson, 2007), 55.

26 Pieter Bruegel, *Köy Düğünü*, 1568, Kunsthistorisches Museum, Viyana; Pierre Antoine Baudouin, *Gelinin Uyku Vakti*, 1767, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa; Gustav Courbet *Gelinin Hazırlanması*, y.1850-1855, Smith College Museum of Art, Northampton, MA; Max Ernst, *Gelinin Hazırlanması*, 1940, Guggenheim, NYC.

27 Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı 1789-1848*, çev. Bahadır Sina Şener (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005), 66-67.

geleneğin görsel bir tarihçesini de içermektedir. Maria de' Medici'nin hayatından önemli olayların tuvale aktarılacağı bu biyografik proje tüm örtük politik göndermelerinin²⁸ yanı sıra Rubens'in mitolojik ve alegorik figürlerle kurguladığı sahnelere evlilik geleneğini de taşımıştır. Seride²⁹ yer alan *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi* (y. 1622-1625) başlıklı resim Medici prensesinin Fransa kralının beğenisini kazanmak üzere gönderilen portresini konu edinir (F.5a-b). Yunan mitolojisinde *Hieros Gamos*'un (kutsal evlilik) temsilcileri Zeus ve Hera'nın tanıklığında göksel ve yersel dünyanın gözden uzak bir doğa manzarası içinde bir araya getirildiği kompozisyonda, tarihsel olarak elçilerin gerçekleştirdiği sunum görevi, evlilik ve düğün tanrısı Hymen'e aktararak betimlenmiştir. Başlangıçta düğün şarkısının kişileştirmesi olan *Hymenaeus* ya da *Hymen*, gençlik ve olağanüstü güzellikle imlenen bir tanrı olarak görsel sanatlarda, aşk tanrısı Eros'a göre yüzünde daha ciddi bir ifadeyle, ince uzun yapılı ve elinde bir meşaleyle gösterilerek temsil edilmiştir.³⁰ Portrenin güzelliğinden etkilenen kralın hayranlık dolu bakışları ve heyecanla kaldırdığı eline eşlik eden Eros ve Fransa kişileştirmesi mavi elbiseli figürün el jestleri, kompozisyonda aşk ve romantizm duygularını kuvvetlendiren öğeler olarak belirse de bu evliliğin esas olarak, ekonomik borç içindeki Fransa kralının politik çıkarları gereğince planlandığı bilinmektedir.

-
- 28 Kral naibi Maria de' Medici'nin, oğlu kral XIII. Louis tarafından gönderildiği Blois sürgünü (1617-1619) dönüşünde sipariş verdiği resim dizisinde politik iddialarını alegorik bir anlatımla gizlediğini öne süren görüşlerin değerlendirildiği bir çalışma için bkz: Sara Galletti, "Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France," *Renaissance Quarterly* 67, no. 3 (2014): 878-916, <https://doi.org/10.1086/678777>.
- 29 Louvre Müzesi'nde sergilenen yirmi dört tablodan oluşan "Maria de' Medici Çevrimi"nde (1622-1625) evlilik temalı iki resim daha yer almaktadır. Bunlardan ilki, 5 Ekim 1600'de Santa Maria del Fiore Katedrali'nde kimlikleri tanınacak şekilde betimlenmiş soylu konuklar (bu törene katılan Rubens kendisini de kompozisyona dahil etmiştir) eşliğinde gerçekleşen Maria de' Medici ile IV. Henri'nin düğün törenini konu edinir. IV. Henri'nin yer almadığı düğün töreninde alışıldık bir usulle (vekaletle evlenme; *proxy marriage*), Fransa kralına Maria de' Medici'nin amcası Ferdinando I de' Medici (Granduco di Toscana) vekalet etmiştir. Maria de' Medici'nin oğlu XIII. Louis ile İspanya prensesi Anna (Avusturyalı Anna) ve kızı Elizabeth ile gelecekteki İspanya kralı IV. Felipe'nin çifte evliliğini konu edinen *İspanya Sınırında Prenselerin Takası* isimli ikinci resim ise evlilik kutsamasından ziyade kraliçenin evlilik diplomasisindeki başarısını betimler. (Ayrıca kraliçe en küçük kızı Henrietta Maria'yı da, Notre Dame Katedrali'nde damadı bir vekilin temsil ettiği törenle İngiltere Kralı I. Charles ile evlendirmiştir)
- 30 Leonhard Schmitz, "Hymen or Hymenaeus," in *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, ed. William Smith (London: C.C. Little and J. Brown, 1849), 536-537.



F. 5a-b (detay): Pieter Paul Rubens, *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi*, y. 1622-1625, tuval üzerine yağlıboya, 394 x 295 cm., Musée du Louvre, Paris.
© Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard.

Rubens'in resmi Batı sanatı tarihinde konuyla ilgili öne çıkan ana örnek olsa da 18. yüzyıl Fransız sanatında yer alan, çoğunluğunu çoğaltılabilir niteliğiyle gravürlerin oluşturduğu yapıtlar, evlilik portresi geleneğinin yaygınlığını gösterir. Şüphesiz portre, kişinin simasını tanıtmaya ya da hatırasını kayıt altına alma gibi doğrudan "pratik" işlevleriyle evlilik sürecine dahil edilmiştir. Ancak burada yer verilecek olan diğer örnekler, filmde yöneltilen; iki yabancı kişinin evlendirilmesi özellikle de kadının eş olarak sunulması/verilmesi eleştirisine paralel olarak, portrenin, öncelikle iki taraf arasında politik ve ekonomik işbirliğinin garanti altına alınması anlamına gelen evlilik anlayışında nasıl bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Stefan Zweig 1932'de yazdığı biyografisinde Marie-Antoinette için şöyle diyordu: "*Bir arşidüşesin mutlu olmaya ne ihtiyacı vardır ki, kraliçe olduktan sonra?*"³¹ İki taraf/soy arasında imzalanan sözleşmeyle evlilik kaskatı maddeler silsilesine indirgenmiş olmaktadır.

Filmde Héloïse ve intihar eden kardeşinin evliliği neden reddettiklerini açıklayan birden çok diyalog yer alır. Héloïse kardeşinin yazdığı son mektupta nedensizce özür dilemesini onu kendi kaderine terk etmiş olmasından duyduğu üzüntüye yorar. Mesleğini uygulayarak "ev dışındaki" hayata katılabilen ve ayrıca babasının işini (atölyesini) devralacak olmasının da sağladığı ekonomik güvenceyle evlenip-evlenmeme kararı kendisine ait olan ressamın, bu durumda intihar edecek kadar kötü olanın ne olduğunu sorgulayan kibirli çıkışına, Héloïse kızgınlıkla "*evliliğim hakkında ne biliyorsunuz?*" diye karşılık verir. Marianne, "*Milanolu bir soyluyla evlendirileceksiniz o kadarını biliyorum*" der. "*Ben de bu kadarını biliyorum neden endişelendiğimi anladınız mı?*" diye yanıtlayan Héloïse bu zoraki evliliği "sürgün"

31 Stefan Zweig, *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*, çev. Tevfik Turan (İstanbul: Can Yayınları, 2021), 21.

olarak tanımlar. Marianne, gizlediği ressam kimliğini açığa çıkardığında, Héloïse ressamı sürgün projesine ortak olmakla eleştirir. Bu eleştiri modeli istediği dışında yapıtına konu eden sanatçının etik sorumluluğunu irdeleyebileceğimiz önemli bir soruyu zihnimize yerleştirir.

Filmden uzaklaşmak pahasına bir parantez açarak evlilik portresi geleneğine bakıldığında, 17. yüzyıl sonlarından itibaren 18. yüzyıl sanatında üretilen yapıtlarda gelinin (adayının) betimlendiği portrenin bir ikon ya da kült nesnesi gibi törensel bir sunum sahnesinin içine, temsil içine ikinci bir temsil ögesi olarak yerleştirildiği görülmektedir. Siparişinden başlayarak sunum ve sergilenme süreciyle adeta bir patriyarka simgesine dönüştürülen portre örneklerinden biri, Fransa kralı XIV. Louis ile Savoy Dükü II. Victor Amadeus'un Dokuz Yıl Savaşlarını (1688–1697) sonlandırmak üzere 1696'da imzaladıkları Turin Antlaşması maddeleri uyarınca 1697'de gerçekleştirilen evliliği konu edinen gravürdür (F.6).

Gravürde, Fransa veliahtı Burgonya Dükü Louis ile evlendirilecek olan Savoy Dükünün kızı Marie Adélaïde'in portresinin sunumu Rubens'in örneğindeki gibi mitolojik figürlerin eşlik ettiği bir kurguyla betimlenmiştir. Fransa ve Savoy soylularının da eklenmesiyle tarihi evlilik ile alegorik anlatımın bir araya getirildiği kompozisyonda, gelinin portresini sunma işi bu sefer -gerçekte arabuluculuğu yapan kraliyet elçileri gibi- ulak tanrı Hermes'e atfedilmiştir. Yunan mitlerinde tanrısal özellikleri "geçiş" içeren anlatılarda vurgulanan Hermes; Zeus'un habercisi, çobanların ve hırsızların tanrısı, yolcuların kılavuzu, kurnazlığıyla her türlü mübadele ve anlaşmanın ustası olduğu gibi "yabancı gelini bir *hestia*'dan (ocak) ötekine götürmede de ustadır."³² "Genç kızlıktan evli kadın olmaya" geçiş anlamını taşıyan geleneksel evlilik sürecinde "gelinin, babasının *aikos*'uyla (ev, yurt) kocasının *aikos*'unu ayıran yolu geçmesine izin veren Hermes, yabancıların bu yeni aile bağına uyumunu sağlamakla da görevlidir."³³ Kompozisyondaki alegorik anlatım; sol üstte evliliği olumsuz etkilerinden korumak için kovulan kıskançlık (*envy*) ve kötü söz (*calumny*), ortada trampet ile evliliği kutlayan zafer (*victory*) ve ün (*fame*) gibi kişileştirilmiş figürler ile portrenin hemen alt kısmında içinden taşan hasat mahsülleri, evlilikle artacak bolluğu vurgulayan bereket boynuzu (*cornucopia*) betimleriyle kuvvetlendirilmiştir. Bulutların arasından ışık saçarak beliren sanatların koruyucu tanrısı Apollon'un betimi ise seçtiği "Güneş Kral" (*Le Roi Soleil*) adlandırılmasıyla kendisini Apollon ile eşleştiren XIV. Louis'ye açık bir methiyedir.

32 Yves Bonnefoy, "Evlilik Tanrıları," *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, haz. Levent Yılmaz (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), 256.

33 Bonnefoy, "Hermes.," 402.



F. 6: Denis Née (Nicolas de Largillière kopyası), *Burgonya Dükü Louis ile Marie Adélaïde'in Evliliği*, y.1770, gravür, 25 x 37 cm., The British Museum, Londra.

Yunan ve Roma mitolojisinden alınan figürlerin yanı sıra dönemin ünlü gravürçüsü Pieter Schenk(I)'in (1660-1718/19), henüz evlenen Louis ve Marie Adélaïde'i birbirlerinin portreleriyle betimlediği iki ayrı gravür örneğinde görüldüğü gibi Klasik Roma yazınından alıntılanan ifadeler de evlilik temasını işleyen yapıtlara dahil edilmiştir. Louis'nin Marie Adélaïde'in portresini tutarken gösterildiği gravürün (F.7) alt kısmında, Vergilius'un Aeneis Destanı'nda Aeneas'ın "göz kamaşturan güzelliğiyle" Dido'yu gördüğü anı tasvir eden "dum stupet obtutuque haeret defixus in uno" "İçi hayranlıkla dolar Troialı Aeneas'ın / bir resme takılır gözleri, donakalır birden."³⁴ dizesine; Marie Adélaïde'in, Eros ya da Hymen'in³⁵ meşale ışığıyla aydınlatarak işaret ettiği Louis portresi ile betimlendiği gravürün (F.8) altında ise Catullus'un, dostları Manlius ile Iunia'nın evliliğini anlattığı düğün şiirinde (*epithalamium*)³⁶ yer alan; "Çünkü Manlius'la evleniyor / Iunia, İdalum'da oturan / Venüs kadar güzel / Frigyalı yargıcın yanına geliyor / uğurlu namuslu genç kız."³⁷ bölümünün son dizesi "bona cum bona nubet alite virgo" eklenmiştir. Bu örneklerdeki betimleme anlayışı, hükümdarlığını emperyal bir güç olarak tesis

34 Vergilius, *Aeneis*, 1. 490-500, çev. Türkan Uzel (Ankara: Öteki Yayınevi, 1998), 27.

35 18. yüzyılın sonlarına doğru evlilik ve cinselliğin bir aradalığını vurgulayan Venüs, Eros ve Hymen'in üçlü figür grubu olarak betimlendiği özellikle Pierre-Paul Prud'hon'un (1758-1823) yapıtlarında yer bulan bir kompozisyon kalıbı türetilmiştir.

36 Catullus, *Bütün Şiirleri: Veronalı Catullus'un Kitabı*, çev. Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alova (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 11.

37 Catullus, *Bütün Şiirleri: Veronalı Catullus'un Kitabı*, 61. 16-20, 65.

etmek isteyen ve Roma mirasını sahiplenen XIV. Louis'nin 1648'de kurduğu *Académie*'nin klasisizmi ve antikiteyi yücelten sanat idealinden bağımsız değildir. Vernon Hyde Minor, kültür alanında da hegemonya kurmak isteyen XIV. Louis'nin siyasi emelleri ile *Académie*'nin programı arasında inkar edilemez bir bağ olduğunu vurgular.³⁸



F. 7: Pieter Schenk I, *Burgonya Dükü Louis, Marie Adélaïde'in Portresiyle*, y.1697, gravür (mezzotint), 25.7 x 17.5 cm., The British Museum, Londra.

F. 8: Pieter Schenk I, *Marie Adélaïde, Burgonya Dükü Louis'nin Portresiyle*, y.1697, gravür (mezzotint), Bibliothèque Nationale de France (Michel Hennin collection), Paris.

1750'de Fransa'nın kamuya açık ilk sanat koleksiyonunun, Maria de' Medici'nin yaptırmış olduğu Lüksemburg Sarayı'nda kalıcı olarak sergilenmeye başlamasıyla, sarayın doğu kanadında; İtalyan, Fransız ve Kuzey sanatından seçilen yapıtlarla birlikte batı kanadında; 17. yüzyıldaki özgün yerleştirme düzeniyle Rubens'in *Maria de' Medici Çevrimi* de halkın erişimine açılmıştır.³⁹

38 Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012), 30.

39 Fransa'da 18. yüzyılın ortalarından itibaren kamuoyunun giderek artan bir öneme sahip olması üzerine kraliyet ve eğitimli seçkin sanat çevrelerinde Paris'te bir kamu müzesi oluşturma fikri tartışılmaya başlanmıştır. Paris'in merkezinde bulunması, akademi ile bünyesinde barındırması ve bir kraliyet sarayı olmasıyla bu proje için en uygun yer gibi görünen Louvre, o dönemde geniş bir resim koleksiyonunu sergilemeye hazır mekanının bulunmaması nedeniyle tercih edilmemiştir. Lüksemburg Sarayı, 1750'den başlayarak, 1779'da XVI. Louis'nin kardeşi Louis Stanislas Xavier'ye (XVIII. Louis) tahsis edilmesine kadar, çarşamba ve cumartesi olmak üzere haftanın iki günü ücretsiz olarak halkın ziyaretine açılan kraliyet koleksiyonu seçkisine ev sahipliği yapmıştır. Bkz: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (University of California Press, 1999), 13-48.

XV. Louis'nin sanat ve kraliyet yapıları sorumlusu Lenormand de Tournehem'in 1747'de başlattığı geniş kapsamlı sanat reformunun devamı olarak *Académie* üyeleri tarafından kraliyet koleksiyonunda bulunan farklı ekollere ve dönemlere ait yapıtlardan oluşturulan seçkiyle ressamlar ve üst sınıftan sanat amatörlerine yönelik görsel bir eğitim işlevinin yerine getirilmesi de hedeflenmiştir.⁴⁰ Vigée-Le Brun'un *Souvenirs*'de, çocukluğunda annesinin kendisini Rubens'in baş yapıtlarının sergilendiği Lüksemburg Sarayındaki resim koleksiyonunu görmeye götürdüğünü anlattığı anekdot, Parislilerin bu deneyimini aktarmaktadır.⁴¹ Rubens'in ünlü serisinden, *Maria de' Medici'nin Portresinin IV. Henri'ye Takdimi*, 18. yüzyılda görünürlüğü artan alışıldık bir tema olarak görsel kültürde yerini korurken, evlilik portresi siparişi ve portrenin törensel sunumunun betimlenmesi de kraliyetin evlilik protokolünün bir aşaması olarak uygulanmaya devam etmiştir. Bu kapsamda son olarak -filmin kurgusal zamanı 1770'le de doğrudan kesişen bir örnek olan-, Fransa'da Ancien Régime'in son kraliçesinin evlilik portresine yer verebiliriz. Bu portre, enste kadar varan ağır suçlamalarla 18. yüzyılda "kötü anne" ve ahlaksızlık timsaline dönüştürülen, özel hayatı ve bedeni dönemin politik pornografi kitaplarında aşağılanan Marie-Antoinette'e aittir.⁴²

Neredeyse bir dünya savaşı ölçeğinde yayılım gösteren Yedi Yıl Savaşlarının (1756–1763) yıkıcı atmosferinden barışı sağlayarak güç birliğiyle çıkabilmeleri amacıyla, Bourbon danışmanı Choiseul ve Habsburg danışmanı Kaunitz mimarlığında, Habsburglar ve Bourbonlar arasında bir kraliyet evliliğinin gerçekleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Bu politik manevra ile Habsburglar için 15. yüzyıldan itibaren söylenegelen "*Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube.*" "Başkalari savaşıabilir, sen, mutlu Avusturya, evlen." mottosu bir kere daha vuku bulacaktır.⁴³ İki hanedanın iktidar evliliği anlamına gelen bu birlikteliği gerçekleştirmeleri için Habsburg İmparatoriçesi Maria Theresia'nın kızı, Avusturya Arşidüşesi Marie-Antoinette (Maria Antonia) ile XV. Louis'nin torunu, müstakbel Fransa kralı Louis-Auguste seçilmişlerse de önce uygunluğunun tasdiki için on üç yaşındaki Marie-Antoinette'in portresinin saray tarafından görülmesi istenmiştir. Dönemin ünlü portre sanatçısı, *Académie* üyesi François-Hubert Drouais'nin (1727-1775) arşidüşesin portresini yapmak için istediği ücret çok yüksek bulununca, Fransız pastelcileri ekolüne dahil edilen Joseph Ducreux (1735-1802) portreyi yapıp Paris'e ulaştırmak üzere, Maria Theresia'nın, kızının yeterince Fransız görüneceğinden emin olmak için talep ettiği bir kuaförle birlikte 1769'da Viyana'ya gönderilmiştir.⁴⁴ Marie-Antoinette'in biraz fazla geniş olduğu söylenen alnını kamufle edecek Parisli ünlü kuaför

40 Andrew L. McClellan, "The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror," *The Art Bulletin* 70, no. 2 (June 1988): 300.

41 Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, 8-9.

42 Lynn Hunt, Marie-Antoinette'i 18. yüzyıl Fransa'sında kadın ve kamusal alan sorunlarının bütünlüğü simge olarak tanımlar. Bkz. Lynn Hunt, "The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution," in *Eroticism and the Body Politic* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991), 108–30.

43 Zweig, *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*, 24.

44 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 159. Akt. Marguerite Jallut, *Marie-Antoinette et ses peintres* (Paris: Noyer, 1955), 10; Flammermont, "Les portraits de Marie-Antoinette," 16.

Larseneur'ün Viyana'daki ilk görevinden itibaren, kraliçenin meşhur alını ve saç modası kadın bedeninin politikleştirilen imgesi temelinde dönemin tarih okumasında başlı başına bir tema olarak ele alınmıştır.⁴⁵ Ducreux, Viyana'da kaldığı süre boyunca imparatoriçe de dahil olmak üzere Habsburg Hanedanının üyeleriyle birlikte, uzun süren poz verme oturumlarıyla Marie-Antoinette'in birden çok portresini yapmıştır. Marie-Antoinette'in evlilik portrelerinin künyeleri yeterince açık olmamakla birlikte bunlardan birinin Versailles koleksiyonunda (F.9) bir diğeri özel koleksiyonda yer aldığı belirtilmektedir.⁴⁶ Kayıtlara göre düğün töreninden bir ay kadar önce Louis-Auguste'ün iki minyatür portresi de Habsburg sarayına gönderilmiştir.⁴⁷ Paris'e dönüşünden önce, Viyana Akademisi'ne (*Akademie der bildenden Künste Wien*) üye olan Ducreux, ülkesine döndükten sonra 1776'da *Almanach des peintres*'de "Şimdi kraliçemiz olan arşidüşesi resmetmesi için gönderilen bir hayli yetenekli adam."⁴⁸ sözleriyle yer bulmuş, katıldığı sergilerde kraliçenin "baş ressamı" (*premier peintre de la Reine*) unvanını kullanmıştır.⁴⁹ Marie-Antoinette'in portresinin törensel sunumu ise ileride kraliçenin himayesinde çalışacak olan Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty'nin (1750-1786) gravüründe (F.10a-b) kayıt altına alınmıştır. Sanat tarihçisi Mary Sheriff, bu gravürde sunulan portreden, evlilik anlaşmasını sağlayan kayıp portre olarak bahseder (F.10b).⁵⁰ Gravürde, kraliyet üyelerinin bir araya toplandığı Versailles sarayının bir salonunda XV. Louis'nin, gelecekte XVI. Louis adıyla Fransa kralı olacak torununa, evlilik diplomasini yürüten Duc de Choiseul'ün taşıdığı portreyi işaret ettiği an gösterilmiştir. Kompozisyonun tam merkezinde yer alan Kral XV. Louis, bir eliyle portreyi işaret ederken diğer eliyle de soyun devamını sağlayacak torunuyla el ele tutuşurken betimlenmiştir. Arşiv kayıtlarında bu gravürün alt kısmı kesilmemiş bir kopyasında, evlilik ve iktidar ilişkisinin politikasını özetler nitelikte, "İttifak, soy, evlilik kenetlenerek aşk için birleşsin." anlamını taşıyan latince "*Foedera, sanguis, hymen nexu Solidentur amori*" ifadesinin yer aldığı belirtilmektedir.⁵¹

45 Maria-Antoinette'in ressamı Vigée-Lebrun'ün hatıralarında bu konuyla ilgili de bir anekdot yer almaktadır: 1786'da portresi üzerinde çalışırken kraliçeye saçlarını pudralamayarak alınının üzerinde ayırması için dil döktüğünü ancak kraliçenin gülererek "*bu modayı takip eden son kişi ben olmalıyım, insanların geniş anlamı gizlemek için moda uydurduğumu düşünmelerini istemem*" diye yanıtladığını yazar. Bkz. Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, 22.

Ayrıca bu konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Desmond Hosford, "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics and DNA," *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 1 (Fall 2004): 183–200. <https://www.jstor.org/stable/30053635> (Erişim 19.11.2021).

46 Özel koleksiyonda yer alan ikinci portre şu kaynaklardan görülebilir: Philippe Huisman and Marguerite Jallut, *Maria Antoinette* (New York: The Viking Press, 1971), 10, <https://archive.org/details/lish00phil/mode/1up> ve <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf>, 14 (Erişim 19.11.2021).

47 Huisman and Jallut, *Maria Antoinette*, 39.

48 Neil Jeffares, "Joseph Ducreux," in *Dictionary of Pastellists Before 1800* (2006, London), 2. <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf> (Erişim 22.11.2021).

49 A.e., 1.

50 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 159.

51 Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26335-redirection>. (Erişim 22.11.2021).



F. 9: Joseph Ducreux, *Avusturya Arşidüşesi Marie-Antoinette'in Portresi*, 64.8 x 48.5, kağıt üzerine pastel, 1769. Château de Versailles, Paris. Dist. RMN / © Jean-Marc Manaï.



F. 10a-b: Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty, *Marie-Antoinette'in Portresinin Kral XV. Louis Tarafından Fransa Velihtü Louis-Auguste'e Sunumu*, 1770, 64.5 x 80.5 cm, gravür (mezzotint), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris.

II. Aydınlanma ve “Yeni Héloïse”

Avrupa’da başta Fransa olmak üzere, toplumsal ve siyasi düzeni oluşturan tüm kurumları sorgulamaya açan 18. yüzyılın Aydınlanma ideali, din, devlet ve bireyin toplumsal konumuyla birlikte geleneksel evlilik ve aile kavramlarını da eleştirinin odağına yerleştirmiştir. Dena Goodman, *Women and the Enlightenment* başlıklı metninde 18. yüzyılda bireylerin hayatını doğrudan etkileyen toplumsal kurumların aile ve evlilik olduğunu belirterek Aydınlanma düşünürlerinin eleştirinin merkezine bu kurumları almalarının şaşırtıcı olmadığına değinir. Kralın tıpkı tanrı gibi tebaası için bir baba figürü olarak görüldüğü, kraliyet ve saray yaşantısının devletin mikrokozmosunu yansıttığı Katolik Fransa’da, evlilik ve aile eleştirisi, aynı zamanda monarşi düzeninin eleştirisini de kapsayan güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır.⁵²

Sanat tarihinde bu eleştirinin, oluşum sürecindeki burjuva toplumuna seslenen William Hogarth’ın (1697-1764) *Modaya Uygun Evlilik* (Marriage A-la-Mode, 1743-1745) serisinde karşılığını bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hogarth’ın, Fransız kraliyetinin uygulamalarına öykünen İngiliz aristokrasisini hedefe koyduğu altı tabloda oluşan serisinin, *Evlilik Sözleşmesi* başlıklı ilk resmi (F.11a-b), ailelerin evlenecek çifte bırakacakları miras kayıt altına alan sözleşmenin yergisini konu edinir. Sosyal yapıyı satirik üslupla ele alan Hogarth’ın özgün mizahi dili figürlerin betimlenişinden kompozisyon kurgusuna sahnenin tümünde hemen göze çarpar.⁵³ Nicos Hadjinicolaou *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*’nde, eleştirel görsel ideoloji kavramsallaştırması altında incelediği bu resmi “konu seçimi ile beliren” görsel ideoloji örneği olarak yorumlar.⁵⁴ Frederick Antal’ın *Hogarth and His Place in European Art* çalışmasındaki “rokoko realizmi”⁵⁵ tanımlamasından etkilenen Hadjinicolaou’nun çözümlemesine göre “Rokoko görsel ideolojisinin İngiliz çeşitlenmesine” ait olan resim, burjuvazinin önemseydiği; evliliğin eşler arasındaki karşılıklı sevgiyle kurulması ve servetin çalışılarak kazanılması gibi ahlaki değerleri yücelterek aristokrasinin benimsediği “çürümüş” alışkanlıkları eleştiri yoluyla değiştirmeyi amaçlamaktaydı.

52 Dena Goodman, “Women and the Enlightenment,” in *Becoming Visible: Women in European History*, vol. 3 (Boston: Houghton Mifflin, 1998), 246.

53 Pazarlık masasında gelinin; kelebek gözlüğüyle (*pince-nez*) sözleşmeyi inceleyen belediye meclisi üyesi varlıklı babası ile damadın; gut hastalığının deforme ettiği bacağı ve ismiyle ağçözlülüğü vurgulanan aristokrat babası Kont Squander oturmaktadır. İflas eşliğindeki kont, gelecek çeyizle ekonomik sıkıntıdan kurtulacak karşılığında da İngiltere kralı I. William’a (William the conqueror) dayanan soy ağacından gelen ayrıcalıklı soyadını verecektir. Evlendirilen gençler ise birbirlerine ilgisiz sırt sırta oturmuş pazarlığın bitmesini beklemektedir. Damat, boynunda gelecek sadakatsizliğinin “ön belirimi” siyah Frengi lekeli ile aynada kendini izlerken, genç gelin adayı da bezgin ve mutsuz bir halde, kurdeleye geçirilmiş nişan yüzüğüyle oyalanırken betimlenmiştir. Hogarth’ın, başarısızlıkla sonuçlanacağını serinin ilk resminde sezdirmediği bu çıkar evliliği öyküsünde, iki gencin durumu sembolik bir anlatımla boyunlarından birbirine zincirle bağlanmış iki köpek imgesinde özetlenir.

54 Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, çev. Halim Spatar (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), 176-179.

55 Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art* (New York: Basic Books, 1962), 134.



F. 11a-b (detay): William Hogarth, *Evlilik Sözleşmesi*, y. 1743, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 91 cm, National Gallery, Londra.

Hadjinicolaou'nun kitabıyla aynı yıl 1973'te yayınlanan *Happy Mothers and Other New Ideas in French Art*⁵⁶ (Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler) başlıklı makalesinde, Aydınlanma sürecinde üretilen Fransız resminde “kadın” betimlerini inceleyen Marksist-feminist sanat tarihi yaklaşımının ilk temsilcilerinden Carol Duncan, şekillenmekte olan modern burjuva devletin kadına yönelik ideallerinin meşrulaştırılmasında sanatın araçsallaştırıldığını öne sürerek yeni bir tartışma alanı açmıştır. Duncan, 18. yüzyılın sonlarına doğru Aydınlanma düşünürlerinin yazılarında evlilik ve çocuk yetiştirme geleneğine yönelik eleştirilerin belirmesine paralel olarak Fransız resminde “mutlu evlilik, sevgi dolu anne, şefkatli baba” gibi yeni temaların artan bir popülerlikle betimlenmeye başlaması arasında bağ kurar. Kadının “ideal” rollerine ilişkin ideolojik söylemin kültür aracılığıyla üretilmesine dikkat çeken Duncan, bu imgelerin feodal toplumda yüzyıllar boyunca kabul görmüş teamüllere karşı burjuvazinin ürettiği yeni fikirlerin taşıyıcısı niteliğinde olduğunu belirtir.⁵⁷ Filmde dönemin Fransa'sına ilişkin tarihsel referanslar Duncan'ın makalesinde açıkladığı görsel ve yazılı kültürle kesişmektedir. Evliliği reddeden Héloïse ve anne olmak istemeyen Sophie ile kadınlara “doğaları gereği” biçilen ideal rollere itiraz eden karakterler kurgulayan Sciamma, filmdeki bazı sahne düzenlerinde ve diyaloglarda 18. yüzyılın egemen söylemiyle çatışan bir dil kullanmıştır. Özellikle bir sonraki bölümde değinilen Sophie'nin kürtaşı sahnesi, Duncan'ın da makalesinde incelediği örneklerden biri olan Jean-Baptiste Greuze'ün *Sevgili Anne* resmi ile karşılaştırıldığında, ortaya 18. yüzyıl Fransız resminde kadının dünyasının sınırlarını belirleyen görsel anlatı yapısını ters yüz eden, karşıt bir imgenin çıktığı söylenebilir.

56 Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art,” *The Art Bulletin* 55, no. 4 (December 1973): 570–83.

57 Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art.”, 573.

Simone de Beauvoir'ın “kadını kocasına ve anneliğe adanmış kılan ve kendini burjuvazinin sözcüsü olarak gören” diye andığı⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau'nun, *Julie Yahut Yeni Héloïse* (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761) ve *Émile ya da Eğitim Üzerine*'si (Émile ou De l'éducation, 1762) Duncan'ın da altını çizdiği gibi “kadın meselesi” üzerine çalışan araştırmacıların yayınlarında, yeni ideolojik söylemin inşasında öne çıkan metinler olarak değerlendirilmiştir.⁵⁹ Yayınlanmalarının ardından hızla ülkelerarası okuyucu kitlesine ulaşan⁶⁰ bu iki kitapta Rousseau 18. yüzyıl Fransız yazının iki ünlü kadın karakterini; (sırasıyla) Julie/ “yeni” Héloïse ve Sophie'yi⁶¹ yaratmıştır. *Julie Yahut Yeni Héloïse*'de Rousseau, 18. yüzyılda Fransız okurun, yazarların ve sanatçıların neredeyse takıntılı olduğu bir konuyu “1693'ten 1800'e kadar birbirlerine yazdıkları Latince mektupların Fransızca baskıları, düzyazı versiyonları, oyunları ve hiciv metinlerinin duraksamadan yayınlandığı”⁶² 12. yüzyılın iki filozofu, rahibe Héloïse (y.1101-1164) ve öğretmeni Katolik din adamı Peter Abélard'ın (y.1079-1142) trajediyle sonlanan ünlü aşk hikayesini yeniden canlandırır. Abelard, Héloïse'in himayesinde yaşadığı amcası Fulbert tarafından kastre edilmiş, iki aşık yaşamlarını ayrı manastırlarda sürdürmek zorunda kalmışlardır. Rousseau'nun kadının yeni ahlaki rolünü ortaya koyduğu uyarlamasında, “yeni Héloïse” Julie'nin de, öğretmeni Saint-Preux ile entelektüel ilişkisi tutkulu bir aşka dönüşür ancak, evlilik dışı ilişki tabusunun yorumu 12. yüzyıldaki yaşam öyküsünden belirgin şekilde farklılaşır.⁶³ Rahibe/filozof Héloïse, -çocukları Astrolabe'in doğumundan sonra gizli kalmak koşuluyla kabul etmiş olsa da- Abélard'a yazdığı birinci mektupta Abélard'ın evlenme teklifini özgürlük ve aşka ket vuracağını söyleyerek reddederken⁶⁴; Rousseau'nun yeni Héloïse'i,

- 58 Simone de Beauvoir, yine de 18. yüzyılın “demokratik ve bireyci idealinin” kadından yana olduğunu, düşünürlerin çoğunluğunun kadınları cinsiyet temelinde eşit insan olarak tanımladıkları görüşündedir. Bkz. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler*, çev. Gülnur Acar Savran, cilt. I (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020), 143.
- 59 18. yüzyılda imgenin üretimi ve yorumlanması süreçlerinde, kadın sanatçılar, hamiler ve koleksiyoncuların konularını/kendilerini konumlandırma biçimlerini toplumsal cinsiyet bağlamında ele alan *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe* kitabının editörlüğünü paylaşan sanat tarihçileri Melissa Hyde ve Jennifer Milam, 18 yüzyılı konu edinen sanat ve toplumsal cinsiyet araştırmalarında uzun süre Rousseau'nun yeni burjuva toplumsal düzeninde ev içinde tanımladığı kadınlık tasavvuruna odaklanılması nedeniyle, toplumda farklı özelliklerle var olan kadın kimliklerinin yeterince araştırılmadığı eleştirisini yöneltirler. Bkz. Melissa Hyde and Jennifer Milam, eds., *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Women and Gender in the Early Modern World (Routledge: Taylor & Francis Group, 2003), 5.
- 60 Robert Darnton 1800'e gelmeden yaklaşık yetmişen fazla baskı yapan *Julie Yahut Yeni Héloïse*'in olasılıkla 18. yüzyılın en çok satan romanı olduğunu, (L.C. Mercier'den aktararak) baskıların çok hızlı satılması nedeniyle talebi karşılamak için ciltlerin günlük hatta saatlik kiraya verildiğini yazar. Bkz: Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York: Basic Books, 1999), 247.
- 61 Rousseau'nun Émile'in gelecekteki eşi olarak kurguladığı hayali kadının adı.
- 62 Mary D. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (Chicago&London: The University of Chicago Press, 2004).
- 63 *Julie Yahut Yeni Héloïse* (1761), evlilik dışı cinselliği konu etmesi nedeniyle Aydınlanma döneminde yayınlanan çoğu metin gibi Papalığın Yasak Kitaplar İndeksine (*Index Librorum Prohibitorum*) alınmıştır. *Émile ya da Eğitim Üzerine ve Toplum Sözleşmesi* de 1762'de yayınlanmalarının ardından aynı listeye dahil edilmiştir.
- 64 Héloïse ve Peter Abélard'ın mektuplarını sade ve etkileyici bir dille oyun metnine dönüştüren Ronald Duncan, Héloïse'in birinci mektubundaki ilgili kısmı şöyle şiirleştirmiştir: “İnanmalısın bana. Hatırlasana: karın diye tanınmanın ne büyük şeref ne kutsal bir unvan olduğunu bildiğim halde, istemedim seninle evlenmeyi. Metresin

“*Baron d’Etange, kızını, biricik evladını, serveti olmayan bir küçük burjuvaya vermeye razı olur mu?*”⁶⁵ diyen babası ile uzlaşır ve babasının, kendisi için eş olarak seçtiği eski dostu soylu M.de Wolmar ile evlenir. Kilisedeki evlilik töreninde “aydınlanma” yaşayan Julie, kullandığı dili de dönüştürerek Saint-Preux’ye “aşkına” yerine “dostuna” hitabıyla yazmaya devam ettiği mektuplarda evliliği yalnızca karı-kocanın menfaati değil bütün insanlığın iyiliği için müşterek bir dava olarak tanımlar. Julie’nin mektuplarında, yalnızca kendileriyle meşgul olan bencil aşıkların aksine, namuslu ve makul iki kişinin gerçekleştirdiği bir akit olarak vurgulanan evlilik, medeni hayatın gerektirdiklerini beraber yerine getirmek, evi idare etmek, çocukları iyi yetiştirmek gibi sorumlulukların üstlenileceği erdemli bir birlikteliktir. Bu düşünceler, daha önce Saint-Preux’nün Julie’ye yazdığı mektuplarda dile getirilen; “Parislilerin kadın ve erkeğin birbiri üzerinde hak iddia etmediği, karısının yaptığı yolsuzluklara tahammül eden kocaların; sadakatsizlikleri karşısında kocalarını cezalandırmayan kadınların serbestlik içinde sürüp giden evliliklerinin”⁶⁶ yergisine karşı Rousseau’nun ideal evlilik anlayışını sergiler. Evlilikle “aklına” tekrar kavuştuğu söyleyen Julie, annelik mevkiine eriştiğinde ise ruhunun yüceldiğini ifade eder: “*Çocuklarımla babalarını etrafımda gördüğüm zaman her şeyde fazilet eseri bulur gibi oluyorum..onlar beni daha iyi hale getiriyorlar.*”⁶⁷ Ancak Rousseau, Julie’nin tutkuyu terk ederek mantığın “doğru yolunda” ahlaklı ve erdemli kadına ulaşmasındaki payı onun kendi öz bilinçli başkalaşımına değil Julie’nin “*Beni, ben istemeden kendi kendimden üstün yapıyor.*”⁶⁸ diye tarif ettiği kocası Wolmar’a atfetmiştir. Goodman’ın yorumuyla, Rousseau’nun Paris’e karşı yücelttiği “Clarens’de kurduğu ekonomik olarak kendi kendine yeterli, modern toplumun ahlaki yozlaşmasından uzak kırsal toplulukta Julie’nin doğal erdeminin çiçeklendiği koşulları yaratan kişi Wolmar’dır. Uygun bir ortama yerleştirildiğinde, eş ve anne olarak kendisi için ideal rol verildiğinde, Julie’nin doğası, topluluğu duygusal olarak birbirine bağlayacak uyum ilkesi olarak belirecektir.”⁶⁹

Rousseau’nun aklı rehber alan kocanın olgunluğu altında, kadını ahlaki ve duygusal odağa yerleştirdiği aile modelini tanıttığı *Julie Yahut Yeni Héloïse*’in toplumda bulduğu çarpıcı karşılığa ilişkin Lynn Hunt’ın yorumu dikkat çekicidir. Hunt, “empati” kavramı merkezinde romanın psikolojik etkileri ve insan haklarının ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında; 18. yüzyıl yazınında kullanılan mektup-roman biçiminin yazarın kendi kimliğini

olmak benim için daha çekiciydi. Çünkü özgürlüktü. Evlilik bağları ticari bir anlaşma gibi, gereksiz yere bağlıyor insanları. ‘Karı’ lafından nefret ediyordum, metresin olarak pekala da yaşar, giderdim. Köpeğe tasma takmasan da, sadakati bağlar onu sana. Bilirsin ki isteyerek kalmaktadır yanında. İşte ben de bu özgürlüğü istiyordum. Beni seçtiğini, sana olmasa bile, tüm dünyaya hem de kendime kanıtlamak dileğim.” Ronald Duncan, *Abélard ve Héloïse*, çev. Zeynep Avcı (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018), 34.

Orijinal mektuplar için bkz: <https://www.gutenberg.org/files/35977/35977-h/35977-h.htm> (Erişim 10.12. 2021)

65 Jean-Jacques Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, çev. Hamdi Varoğlu (İstanbul: Maarif Basımevi, 1943), cilt I, 23.

66 Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, cilt II, 116-117.

67 Rousseau, *Julie Yahut Yeni Héloïse*, cilt III, 134.

68 A.e., 176.

69 Goodman, “Women and the Enlightenment.”, 256.

tamamen gizlemesine olanak tanınmasıyla, romandaki kurgusal karakterlerin okuyucu tarafından gerçekmiş gibi algılanmasına yol açtığını ve böylece okuyucunun karakterlerle güçlü bir psikolojik özdeşlik kurduğundan söz eder.⁷⁰ Duncan ve Hunt'ın yorumları, 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin etkisinde gelişen farklı mecralardaki sanat üretiminin, hem yeni toplumsal düzeni inşa eden hem de kurdukları görsel yazınsal anlatıyla bu söylemi yeniden üretilen kitleleştiiren çift yönlü süreci vurgulamaktadır.

Senaryosu 1770'ler Fransa'sında kurgulanan *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde ana karakterlerden birinin Héloïse ismini taşıyor oluşu kaçınılmaz olarak filmdeki Héloïse karakteri ile 12. yüzyılın filozof/rahibe Héloïse'i ve Rousseau'nun "yeni Héloïse"i arasında bağlantı kuran yorumları çağırıştır. Filmdeki Bretonyalı aristokrat Héloïse karakteri, manastırda eğitim alması ve evliliği reddetmesiyle 12. yüzyılın rahibe Héloïse'yle ortaklaşır. Bretonya'nın, rahibe Héloïse'in de evi olduğu, Peter Abelard'ın, amcasından kaçırdığı sevgilisi Héloïse'i hamilelik sürecinde kendi ailesinin yanında Bretonya'da sakladığı bilinmektedir. Filmdeki Héloïse, Rousseau'nun romanındaki yeni Héloïse ile klasik metinler üzerine fikri tartışmalar açması, opera ve müziğe ilişkin deneyimlerini yorumlamasıyla kesişir. Film ve romanın anlatısında önemli bir ortak motif de portredir. Yeni Héloïse, portresini yapan İtalyan ressamdan gizlice aldığı kopyayı sevgilisi Saint-Preux'ye postalar ve yazdığı mektupta: "*Resmim, bana bir parça az veya çok benzemiş bunun annem için de kuzenim için de pek bir ehemmiyeti yok, fakat senin, benden başka bir yüze karşı göstereceğin sevgi eserleri, resmim benden daha güzel olduğu nispette tehlikeli bir nevi sadakatsızlık olurdu: sahip olmadığım güzelliklerden zevk duymayı da istemem. Zaten, daha itinalı giyinmek de benim isteğimle olmadı; ama beni dinlemediler, babam bizzat, resmin o halde kalmasını istedi. Hiç olmazsa şuna inanmanı rica edeceğim ki, saç biçiminden başka o kıyafet benim kendi kıyafetim değildir, ressam, hepsini kendi bildiği gibi yaptı ve beni muhayyilesinin eserleriyle süsledi.*" diye tarif ederek portreyi -filmdeki Héloïse gibi- kendi gerçekliğinden kopuk olmakla eleştirir.⁷¹

Sıralanan temaların ortaklığı film ve roman arasında karşılaştırmalı bir okumaya olanak tanısa da yönetmen-senarist Sciamma bu bağlantıları doğrulamaz. Bretonya'yı Brontë kardeşlerin içinde yaşadıkları gri, yağmurlu ve ardından güneşin doğduğu, kasvetli ama değişken atmosferini anımsattığı için seçtiğini söyler. Kendisine film ve roman arasındaki ilişkinin sorulduğu konuşmaların birinde Rousseau'yu mizojinist⁷² olarak tanımlayarak "Héloïse" ismini yalnızca

70 Hunt, *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*, 42-43.

71 Julie Yahut *Yeni Héloïse*, Cilt II, 141.

72 Sciamma'nın mizojinist tanımlaması üzerine bu noktada, Rousseau'nun cinsiyetçiliği tartışmalarında Joan Landes'in *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*'daki yorumuna da yer verebiliriz. Landes, kamusal alanı cinsiyet temelinde ayıran argümanlarıyla kadınların reformist cumhuriyette politik sessizliğe tabi kılınmalarını desteklemiş olmasına rağmen Rousseau'nun "yavan bir mizojinist" olarak tanımlanamayacağı görüşünü savunur. Landes, Rousseau'nun yalnızca kadınlar hakkında değil aynı zamanda kadınlar için yazdığını, böylece kadınları yeni bir politik ve ahlaki özne olarak çağırıldığını (interpellated) belirtir. Rousseau'nun kadınlara, tüm yönetimin ahlaki esenliğinin bağlı olduğu çok önemli bir kültürel rolü yerine getirme fırsatı sunduğunu ifade eden Landes, Rousseau'nun erdemli cumhuriyetin yaratımında kadınlara yaptığı davetin üst ve alt sınıftan geniş bir kadın kesiminde coşkuyla karşılık bulmasının yadsınamayacak bir öneme sahip olduğuna dikkat çeker.

sevdiği için kullandığını⁷³ belirtmiş; bir diğer konuşmada Fransa’da 18. yüzyılda süregiden hararetli edebiyat tartışmalarına göndermede bulunan bir yanıtla, “*Voltaire’in takımıdayım!*” diyerek⁷⁴ Rousseau’ya karşı tarafını dile getirmiştir. Rousseau’nun 1760’da “*Sizden nefret ediyorum.*”⁷⁵ diye hitap ettiği “can sıkıcı” eleştirmenlerinden biri olan Voltaire, parodisini⁷⁶ yazdığı *Julie Yahut Yeni Héloïse*’i “bayağı ve saçma” olarak tanımlamıştır.⁷⁷ Dahası Voltaire’e göre Rousseau: “*Hassasiyet isteyen operalarda, neşe isteyen komedyalarda ve hakikat isteyen ahlaki mektuplarda çok daha az muvaffak oldu: bütün bu vasıflardan mahrumdu. Bundan dolayı da, kendisine yabancı bu tarzlarda muvaffak olamadı.*”⁷⁸ *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, hâlihazırda 18. yüzyıldan ressam, hem de portre yapan ressam bir kadını merkeze alan anlatısıyla 1762’de yayınladığı eğitim kılavuzu *Émile*’de kız çocukları için “*Ama ben onların manzara resmine, hele portreye yönlendirilmelerini hiç istemem. Yapraklar, meyveler, çiçekler, giysi ve süslemelere zarif bir görünüş kazandırmaya, zevklerine uygun süsleme modeli bulamadıkları takdirde de model yapmaya yarayabilen her şey onlara yeter.*”⁷⁹ diye yazan Rousseau’nun anti-feminist retoriği besleyen görüşlerine karşı verilmiş temsili bir yanıtı içermektedir.

18. yüzyıldaki “Héloïse” fenomeni, Fransız ressam Augustin Bernard d’Agesci’nin (1756–1829) döneminin bir tür entelektüel kadın imgesini de yansıtan, *Héloïse ve Abelard’ın Mektuplarını Okuyan Lady* (y.1780) adlı resmine konu olmuştur (F.12a-b). Bernard d’Agesci, üst sınıftan bir kadını kişisel odasında gösterdiği kompozisyona, yazı masasının üzerinde açık sayfalarında “Héloïse” ve “Abelard” isimleri okunabilen kitabıyla birlikte olasılıkla kadının kendi yazışmalarını imleyen mektubu ve dönemin popüler şairi Pierre-Joseph Bernard’ın *L’art d’aimer* kitabını⁸⁰ da dahil etmiştir. Resimdeki kadın betimi özellikle yüzündeki esrik ifade, vecd

Bkz. Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1988), 66-67.

- 73 Portrait of a Lady on Fire Q&A | Céline Sciamma, The Landmark (Los Angeles, CA), February 10, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p0vs5-RmluU>. (11:30-12:30 / Erişim 15.12.21).
- Héloïse’in adı ve karakter özelliklerinden hareketle kurulan bu tarihsel bağ benzer şekilde ressam Marianne ile Fransa’nın özgürlük simgesi “Marianne” arasında da kurulabilir. Antik Roma’nın *Libertas* adındaki özgürlük tanrıçasından türetilen Frig başlıklı figürün, özgürlük alegorisi olarak Fransız Devrimi’nin simgesine dönüşmesi ve Üçüncü Cumhuriyet döneminden itibaren “Marianne” adıyla anılmasına ilişkin olarak bkz: Simge Özer Pınarbaşı, “Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik,” *Art-Sanat* 9 (2018): 121–42.
- 74 Céline Sciamma and Adèle Haenel, “Portrait de la jeune fille en feu”: rencontre au Méliès de Montreuil, September 19, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TuAGHsEJ59w&t=1823s>. (29:30-30:10 / Erişim 15.12. 21).
- 75 Russell Bertrand, *The History of Western Philosophy*, vol. III (London: George Allen & Unwin, 1961), 690.
- 76 Bu konuya değinen bir çalışma için bkz: Donald R. Wehrs, “Desire and Duty in ‘La Nouvelle Héloïse,’” *Modern Language Studies* 18, no. 2 (Spring 1988): 79–88.
- 77 Roger Pearson, *Voltaire Almighty: A Life in Pursuit of Freedom* (New York and London: Bloomsbury, 2005), 294.
- 78 Voltaire, *XIV. Louis Asrı*, çev. Nahid Sırrı Örik, vol. III (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 32.
- 79 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 529.
- 80 Mary Sheriff, resimde mektubun altında, notaların yazılı olduğu bir kağıdın üzerinde konumlandırılan ikinci kitabın deşifre edilmesinde Marta Wolff’un “*An Early Painting by Greuze and Its Literary Associations*” (The Burlington Magazine, Sep. 1996) başlıklı çalışmasını kaynak gösterir. Bkz. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 277.

haliyle (*ecstasy*) Hristiyanlığın önde gelen kadın figürleri Azize Teresa ve Mecdelli Meryem ikonografisiyle (Mecdelli'nin çıplaklığının gösterim biçimi, atribülerinden biri olan inci kolye ve el jestleri de burada bir anoloji kurmaya imkan tanır) ilişkilendirilerek değerlendirilebileceği gibi esas olarak Bernard d'Agesci'nin çağdaşları Jean-Baptiste Greuze (1725-1806) ve Jean-Honoré Fragonard'ın (1732-1806) resimlerinde kendinden geçmiş yüz ifadesiyle betimlenen “erotik anne/kadın” imgesiyle (F.13) ortaklaşan bir çerçeveye yerleşmektedir. Bernard d'Agesci'nin resmini 18. yüzyılın yazın ve görsel üretim ilişkisi bağlamında kapsamlı bir çözümlemeyle yorumlayan⁸¹ Marry Sheriff, feminizm ve toplumsal cinsiyet kuramının bir yöntem olarak sanat tarihi çözümlerinde sağladığı önemli açılım ve imkanları destekleyerek uygulamakla birlikte, bakış açısı “kendini doğrulamaya” kayan bir tutuma yöneldiğinde, yöntemin yapının içerdiği başka okuma olanaklarının göz ardı edilmesi riskini doğurabileceğine işaret eder.⁸² Bu görüşleri doğrultusunda Bernard d'Agesci'nin resmindeki kadın figürünün baştan çıkmış ve baştan çıkaran görüntüsüyle erkek izleyiciye haz veren bir imge sunmanın ötesinde; resimde rahibe Héloïse'in ilham veren mektuplarıyla tetiklenen hayal dünyasında, kadının kendi okuma eyleminden duyduğu coşku ve hazzının görselleştiğini, resmin dışı yaratıcılığı öncülleyen pozitif bir bildiri taşımakta olduğunu öne sürer.⁸³



F. 12a-b (detay): Augustin Bernard d'Agesci, *Héloïse ve Abelard'ın Mektuplarını Okuyan Lady*, y. 1780, tuval üzerine yağlıboya, 81.3 × 65.8 cm., Mrs. Harold T. Martin Fund; Lacy Armour Endowment; Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, 1994.430. The Art Institute of Chicago.

F. 13: Jean-Baptiste Greuze, *Mme. Greuze/Sevgili Anne için taslak (?)*, 1765, kağıt üzerine pastel, 44 x 32.2 cm., National Gallery of Art, Washington.

81 Mary D. Sheriff, “Inspired by Heloise,” in *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004), 201–39.

82 Mary D. Sheriff, “Seeing Beyond the Norm: Interpreting Gender in the Visual Arts,” in *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2011), 161–86.

83 Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 11.

III. Sanat Tarihinde “Kimsenin Görmediği” Kürtaçı Sahnelemek

“Hayatumdaki bu olayı tek bir resimle temsil etmem gerekseydi, içinde kırmızı bir sondanın yüzdüğü emaye bir leğen ile, formika kaplı, duvara yaslanmış küçük bir masa resmi yapardım. Biraz sağda, bir saç fırçası. Dünyanın herhangi bir müzesinde, bir ‘Merdivenaltı Kürtaçı Evi’ resmi olduğuna inanmıyorum.”⁸⁴ Fransız yazar Annie Ernaux’nun, 1963’te yirmi üç yaşındayken yaşadığı kürtaç deneyimi ve 1960’larda Fransa’daki kürtaç yasaklarını anlattığı otobiyografik romanı *L’Événement*’da (Kürtaç, 2000)⁸⁵ geçen bu ifadelerden etkilenerek senaryoya Sophie üzerinden dahil ettiği ikinci öykü ile Sciamma, kadınların hayatına içkin apaçık bir gerçek olan kürtaçın, sanat tarihinde konu edilmeyişine, kadınların görünmez kılınan deneyimlerine dikkat çeker.⁸⁶ Marianne’in Héloïse ile sanat eğitimi üzerine gerçekleştirdiği diyaloglarda seslendirilen cinsiyete dayalı eşitsizlik vurgusu, kürtaç sahnesiyle yapıtın konusuna da yöneltilerek filmde feminist eleştirinin ivmesi kuvvetlendirilir. Bu, aynı zamanda kutsal ve dindışı hemen her temaya model olan kadın bedenini, eril bakış altında resmeden geleneğin de eleştirisidir. Sciamma, kürtaçı sahneleme biçimiyle ve takip eden sahnede sanat tarihinde eksik olduğunu düşündüğü bu temayı ressam Marianne’in çizimiyle (F.19) görünür kılarak sanat tarihine “müdahalede” bulunur.

Nihayetinde bir resme dönüşerek 18. yüzyılın son çeyreğindeki Fransız sanatına “kurgusal olarak dahil olan” kürtaç sahnesini, Aydınlanma düşünürlerinin aile, annelik ve çocuk yetiştirme konularına ilişkin görüşlerini tuvale taşıyan betimleme anlayışının neredeyse tüm nüvelerini yansıtan Greuze’ün *Sevgili Anne (La Mère bien-aimée, 1769)* resmiyle karşılaştırarak yorumlayabiliriz.

Diderot’nun 1763 Salonunu değerlendirdiği yazısında “*Fırçanın bunca zamandır kötülüğü ve sağtöresizliği onaylayıcı hizmeti yetmedi mi? Onun, bizi eğiten, uyaran ve erdeme davet eden dramatik şiirle yarışır duruma gelmiş olmasından hoşnutsuzluk duymalıyız. Cesaret dostum Greuze, resimde sağtöresel konuları sürdürün ve her zaman bu yolda çalışın.*”⁸⁷ sözleriyle işaret ettiği Jean-Baptiste Greuze’ün kompozisyonları, Duncan’ın *Fransız Sanatında Mutlu Anneler ve Başka Yeni Fikirler* makalesinde ele aldığı gibi, 18. yüzyılın burjuva aile ideolojisinin kültürel üretimle pekiştirilmesinin tipik örneklerini sunmaktadır. Norman Bryson, *Word and Image*’de (1981) Greuze’ün resimlerinde hala tartışmakta olduğumuz aile hayatı ideolojisi üzerine kayıtsız

84 “Je ne crois pas qu’il existe un ‘Atelier de la faiseuse d’anges’ dans aucun musée du monde.” Fransızca “*faiseuse d’anges*” (melek yapan), merdivenaltı kürtaç yapan kişi için kullanılan bir adlandırmadır. Annie Ernaux, *L’Événement* (Paris: Gallimard, 2000), 81-82.

85 Annie Ernaux, *Kürtaç*, çev. Siren İdemen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000).

86 Sciamma ve Ernaux’nun birlikte, feminizm, sinema ve edebiyat üzerine konuştukları bir röportaj için bkz: Céline Sciamma & Annie Ernaux: *Sœurs de Combat*, interview by Lucie Geffroy and Josse Emmanuelle, *La Déferlante*, December 8, 2020, <https://en.calameo.com/read/006591289f3663ad69da4> (Erişim 19.12. 2021) İngilizce çevirisi için: <https://mlleclaudine.tumblr.com/post/644515654306791424/c%C3%A9line-sciamma-annie-ernaux-s%C5%93urs-de-combat> (Erişim 19.12. 2021)

87 Sağtöresel: ahlaki. Denis Diderot, *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*, çev. Kaya Özsezgin (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 195.

kalınamayacak yorumların varlığının, bu yapıtların yalnızca tasarım özelliklerine odaklanan form çözümlemesiyle algılanmaya imkan tanımadığını belirtir.⁸⁸ Rokoko ve Neoklasisizm arasında konumlandırılan üslubu -resimlerinde öne çıkan anlatı temelinde- Aydınlanmanın *sensibilité* nosyonuyla tanımlanan Greuze, ressamlık kariyerinde yaşadığı düşüşten önce, 1755-1785 arasındaki üretimiyle Fransız sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak görülüyordu.⁸⁹ Bryson, Duncan'ın dile getirdiği görsel üretim üzerindeki yazın etkisine Greuze'ün başarısını anlamlandırma amacıyla değinerek, Greuze'ün yapıtlarında görselleştirdiği konuların, Parislilerin desteklediği Rousseau'nun *Yeni Héloïse*'i gibi roman ve Diderot'nun tiyatro oyunları -*drame bourgeois*- gibi diğer sanatlarla ortak bir ikonografide birleşmesi bağlamında yorumlar ki Duncan'ın makalesinin adında vurguladığı bu ortak temayı Bryson da “mutluluk arayışı” olarak adlandırır.⁹⁰ Greuze'ün 1765 Salonuna ilk taslaklarıyla⁹¹ katıldığı *Sevgili Anne* Diderot tarafından bu sefer, hem sergilediği sanatsal yetenek hem de topluma hitaben aile hayatının sağladığı faydaları ve mutluluğu resmeden ahlaki içeriğiyle “mükemmel” olarak nitelenmiş, Diderot “*resmin, iyi kalpli ve sağduyulu her erkeğe; ‘ailenizi rahat ettirin, karınıza verebileceğiniz kadar çok çocuk verin ve böylece mutlu bir yuvayı garantileyebilirsiniz’ diye seslendiğini*” yazmıştır.⁹²

88 Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 123.

89 Fransa'daki hamileri dışında Greuze'ün resimlerine ilgi gösterenler arasında Rus Çarıçesi II. Katerina, Kutsal Roma İmparatoru II. Joseph ve İsveç Kralı III. Gustav yer alır.

90 Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, 124.

91 Greuz'ün 1765 Salonunda sergilediği taslağın ardından, *Fermier-général* unvanıyla kraliyetin maliye işlerinde de görev yapan dönemin varlıklı koleksiyoncularından Jean-Joseph de Laborde'un (1724-1794) siparişi üzerine yağlıboya tablo olarak tamamlanan *Sevgili Anne*'nin 1769 Salonunda sergilenecek resimler arasında listelendiği ancak Markiz de Laborde'un izin vermemesi nedeniyle resmin sergiden geri çekildiği belirtilmektedir. Bkz. Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1972), 66.

92 Denis Diderot, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, trans. John Goodman (New Haven and London: Yale University Press, 1995), 123 numaralı başlık altında, 106.



F. 14a: Jean-Baptiste Greuze, *Sevgili Anne*, 1769, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 131 cm., Collection comte de la Viñazza, marquis de Laborde, Madrid. ©Le projet *Utpictura18* izniyle.

Sevgili Anne'nin (F.14a), elinde tüfeği ve yanında köpekleriyle birlikte avdan dönen babanın eve girdiği anda karşılaştığı "aile manzarasını" gösteren kompozisyonu, referansını Kutsal Aile'den alan geleneksel aile resimlerinden ayrılarak özel hayatın alanına yönelir. Kapı aralığındaki hizmetçi figüründen başlayarak babanın ve büyükannenin el jestleriyle tüm dikkatin yönlendirildiği resmin -diğer deyişle mutlu ailenin- merkezi figürü, etrafını çepeçevre saran altı çocuğuyla neredeyse kıpırdayamaz halde betimlenmiş olan genç annedir. Beyazın tonlarıyla aydınlatılmış anne ve çocukları grubu, Batı sanatında *puttolarla* çevrelenmiş Madonna betimlerini hatırlatsa da Diderot'nun aktarımına göre Greuze'ün "anne" betimi dönemin izleyicisinde cinsel çağrışımlarla yüklü bir imge izlenimini uyandırmıştır. Diderot, Greuze'ün bu resim için yaptığını düşündüğü anne taslağını⁹³ tarif ederken, "kadının ağzının açıklığı, ıslak gözleri, bedeninin duruşu, şehvet ve acının birleşen ifadesi karşısında, sergiyi gezen erkeklerin resmin önünde durup oyalanmasına karşın edep ve saygıdeğer kadınların utanıp kızarak resmin önünden gözlerini çevirerek hızla geçtiklerinden" bahseder.⁹⁴ *Sevgili Anne*'deki kadın figürünün yüzündeki ifade ve elbisesinin göğüs kısmındaki açıklığıyla eve henüz girmiş babanın neredeyse üzerinden düşecekmiş gibi gösterilen kıyafetleri de resimdeki cinsellik çağrışımını artırır. Sheriff de, bu resimde babanın elindeki tüfeği fallik bir imge olarak

93 Bazı kaynaklarda söz konusu pastel çizimin bu metinde yer verilen F.13 numaralı görsel olduğu ifade edilmiştir. Bkz. <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/2899-mere-bien-aimee-pastel-washington-greuze> (Erişim 22.12.2021).

94 Diderot, *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, 115 numaralı başlık altında, 102.

yorumlamıştır.⁹⁵ Nitekim, Greuze’ün “anne” imgesini Michel Foucault’nun 18. yüzyıldan itibaren cinselliği düzenleyen iktidar pratiklerini açıklarken kullandığı “*kadın bedeninin histerikleştirilmesi*” kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünmek de oldukça açıklayıcıdır. Üç yönlü olarak tanımladığı bu süreçte Foucault’nun sözleriyle: “*Kadın bedeni bütünüyle cinsellikle dolup taşan bir beden olarak çözümlenmiştir -yani nitelenmiş ve saf dışı bırakılmıştır-. Bu beden, düzenli doğurganlığını sağlamak zorunda olduğu toplumsal bünye; esas ve işlevsel ögesi olmak zorunda kaldığı aile düzlemi ve biyolojik-ahlaksal bir sorumluluk çerçevesinde eğitimi boyunca güvence vermek zorunda olduğu çocukların yaşamıyla organik bir iletişime sokulmuştur. Bu histerikleştirmenin en görünür biçimini ‘anne’ (ve onun negatif görüntüsü olan ‘asabi kadın’) oluşturur.*”⁹⁶

Sciamma filmdeki kürtaj kesitini, kadın deneyimlerini bir araya getirdiği iç içe geçen bir olay örgüsüyle kurgulamıştır; Sophie’nin hamileliği ve kürtaşı ile kadının bedeni/doğurganlığı üzerindeki iradesi; kadınların bir araya gelerek hayatta kalmaya dair kuşaktan kuşağa üretilen bilgiyi aktardıkları, yaşamın neşesini ve kederini paylaştıkları şenlik sahnesiyle dayanışma ve “cadılık”; bu alt öykünün son aşamasında Héloïse’in yönlendirmesiyle Marianne’in kürtaj anını resmettiği sahne ile sanat tarihinin feminist eleştirisi birbirine bağlanan güçlü bir görsellik ile ifadesini bulur.

Marianne regl sancısı nedeniyle uyuyamadığı gece, mutfakta karşılaştığı Sophie ile aralarında geçen diyalogda Sophie’nin üç aydır regl olmadığını öğrenir. Filmin akışı içerisinde daha önce sezdirilmeyen bu beklenmedik haber karşısında Marianne, herhangi bir yargıda bulunmadan, kimden hamile kaldığını soruşturmadan, Sophie’ye yalnızca çocuk isteyip istemediğini sorar. Kararını çoktan vermiş olan Sophie’nin kendinden emin bir şekilde “*hayır*” yanıtını vemesiyle Héloïse ve Marianne Sophie’ye destek olarak çeşitli geleneksel yöntemlerle düşük sürecini başlatmaya çalışırlar. Kentli ressam Marianne’in hayatını merak eden Héloïse’in soruları aracılığıyla Marianne’in de daha önce kürtaj olduğunu öğreniriz. Üreme odaklı egemen düzenin regl, evlilik dışı cinsellik, kürtaj gibi üzerine görünmezlik örtüsü çektiği beden deneyimlerinin filmdeki bu ilk bahsinden sonra geçilen gece şenliği sahnesinde ebe kadın elleriyle Sophie’yi muayene ederek (F.21) hamileliğin devam ettiğini ve kürtaj için kendisine gelmesi gerektiğini söyler.

Héloïse ve Marianne’in Sophie’yi yalnız bırakmadıkları ebenin evinde, biri henüz bebek üç çocuk ve onlara göre yaşça biraz daha büyük, ebeye yardımcı bir genç kız daha yer almaktadır. Filmde ebenin evindeki küçük çocukların neden orada olduklarına ilişkin bilgi verilmez. Kürtajın yapıldığı evde çocuklara yer vermesiyle Sciamma’nın, anne olmak istememenin çocuk karşıtlığıyla değil, kadının kendi hayatına dair arzularıyla ilgili bir tercih olduğunu vurgulamak istediğini düşündürür. Sophie tüm kürtaj işlemi boyunca fiziksel ve duygusal acılar içinde yatakta uzanırken yakın çekimle bebekle aynı karede temas halinde gösterilir.

95 Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 219.

96 Michel Foucault, *Cinselliği Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), 79-80.

Sophie ağlarken bebek onun yüzüne dokunur, Sophie bebeğin elini tutar (F.15). Greuze'ün altı çocuğu tarafından neredeyse yutulmuş halde (F.14b), cinselliği aileye tabii kılınmış mutlu anne/kadın imgesiyle karşılaştırdığımızda Sciamma Sophie'yi, anne olmama -ya da hayatının o döneminde anne olmayı istememe- kararını gerçekleştirdiği zor anlarında, alışılmadık biçimde bir bebekten güç alırken göstermiştir. Sciamma'nın anneliğin reddi gibi çatışmalı bir konuda, kürtaj sahnesinde bebeğin kadınla ilişkisinin gösterim biçimiyle tarih ve kurgunun kesişim alanında hem biçim hem de içerik yönüyle bir karşıt imge oluşturduğu öne sürülebilir.

Kucağında çocuklarıyla betimlediği “Sevgili Anne”nin göğüs kısmını açıkta bırakan Greuze'ün bu gösterim biçimi, Rousseau'nun *Émile*'de annelerin bebekleri sütanneye göndermeleri yerine kendilerinin emzirmelerini salık veren görüşlerini desteklediği yönünde yorumlanmıştır.⁹⁷ Rousseau'nun deyişiyle kadınlar bebeklerini emzirince “devletin nüfusu çoğalacak, ahlaksızlığın panzehirinin yeşereceği aile yaşamıyla kısa sürede bir reform gerçekleşmiş olacaktır.”⁹⁸ Ailenin belkemiği olarak konumlandırılan anne, doğurduğu ve yetiştirdiği çocuklarla kocasına ve ailesine mutluluk getirdiği gibi aynı zamanda devletin de iyi yurttaştan beklediği talepleri karşılayarak topluma fayda sağlamış olmaktadır. Denebilir ki Sciamma, Sophie karakteriyle çocukların büyütülmesinde üstlendiği rolle devletin “iyi yurttaş” olarak nitelediği tek tip kadın tanımının dışında kalan kadınların farklı varoluş biçimlerine temas eder. Aile ve devlet otoritesinin erdemli kadın kutsamasından mahrum kalacak olmasına karşın Sophie'nin kürtaj öyküsünde pişmanlık, suçluluk gibi duygular öne çıkarılmadan, mağdur ya da kurban durumuna düşürülmeden yalnızca genç kadının seçimini izleriz.

Bu alt öykünün ikinci önemli aşaması, kürtajı gösteren resmin yapılma sürecidir. Resmin kompozisyonunu evlilik portresinde model konumunda olan Héloïse'in kurgulamasıyla, Sciamma edilgen model kalıbını kırma arzusunu gerçekleştirir. Héloïse, aklındaki fikri açığa çıkarmadan, -daha önce bu deneyimi yaşamış olmasının etkisiyle de- acı çeken Sophie'ye bakmakta zorlanan Marianne'den gözlerini kaçırmaksızın ebeyi ve kürtajın yapıldığı anları (F.16-F.17) gözlemlemesini ister. Şatoya yorgun argın döndükleri akşam “birlikte” resim

97 Greuze'ün 1765'te üzerinde çalışmaya başladığı *Sevgili Anne* resmi, Rousseau'nun 1761 ve 1762'de yayınlanan *Yeni Héloïse* ve *Émile*'deki görüşlerini yaygınlaştıran özellikleriyle birlikte okunmuştur. Sanat tarihçisi Emma Barker da, Greuze üzerine nispeten yakın zamanda yayınlanan çalışmasında, resimdeki anne figürünün erkek izleyici üzerinde *Yeni Héloïse* romanındaki Julie'ye benzer bir etki uyandırdığını, ayrıca anne betimindeki emzirme vurgusuyla Greuze'ün Rousseau'nun *Émile*'deki görüşlerini olumladığını ileri sürer. Bkz. Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 90-91.

98 Rousseau'nun bebekleri sütanneye göndermenin zararları üzerinde uzun uzadıya durduğu *Émile*'den ilgili bir kısım şu ifadeleri içermektedir: “*Ama anneler çocuklarını beslemek için alçakgönüllülük gösterecek olurlarsa, ahlak kendiliğinden değişir; tüm yüreklerde doğal duygular yeniden canlanır; devletin nüfusu çoğalır; Her şeyi birleştirecek olan bu nokta, yalnızca bu noktadır. Aile yaşamının çekiciliği ahlaksızlığa karşı panzehirdir. Çocukların verdiği usandırıcı olduğu sanılan sıkıntı hoş gider; anne ile babayı birbiri için daha gerekli, daha değerli kılar; aralarındaki evlilik bağı güçlendirir. Aile canlı ve coşkulu olursa, ev işleri kadının en sevdiği uğraşı, ev kocanın hoş bir eğlencesi durumuna gelir. Böylece, düzeltilen bu tek yanlışın ardından, kısa süre sonra genel bir reform doğacaktır, doğa kısa sürede tüm haklarını geri almış olur. Kadınlar yeniden anne oldular mı, erkekler de az sonra yeniden baba ve koca olacaklardır.” Jean-Jacques Rousseau, *Émile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 19.*

yapacaklarını söyledikten sonra, kendini ebe kadının yerinde; Sophie'yi de ebenin evinde uzandığı pozisyondaki gibi nazikçe yerleştirerek Marianne'in resmedeceği kompozisyonu düzenler (F.18). Héloïse'in fikri ve yönlendirmesiyle üç kadın ortak üretime girişerek kadınların yaşamından "sanat tarihinde görmezden gelinen" bu deneyimi resme aktarırlar. Böyle bir mizansenin gözleri önünde kurgulanmış olmasından etkilenen ressamın dikkat kesilmiş bakışları altında, kamerayı fırça vuruşlarına odaklayan yönetmen sanki izleyicisini bu resmin (F.19) ortaya çıkışına özellikle tanık kılmak ister gibidir.



F. 14b (detay): Jean-Baptiste Greuze, *Sevgili Anne*, 1769, ©Le projet *Utpictura18* izniyle.

F. 15: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.



F. 16-17-18-19: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

IV. Gece Şenliği ve “Cadılar”

Sophie'nin kürtağını gerçekleştiren ebe ve yardımcılarıyla ilk önce kadınların toplandığı gece şenliğinde karşılaşırız (F.21). Bu sahneyle 18. yüzyılda cadılık imgelemine canlandırmak istediğini söyleyen Sciamma⁹⁹, evlilik dışı hamilelik, kürtağ gibi toplumsal düzenin ötekiye atfettiği konuları, farklı yaşlardan kadınların bir araya geldiği bir gece şenliği içine yerleştirerek “tedavi eden, bedeninin gizlerini ve bitkilerin özelliklerini bilen yaşamın ve ölümün sırlarına vâkıf olan”¹⁰⁰ “kadınların” cadılıkla yaftalanarak katledildikleri tarihi, hafızadan çekerek hatırlatır. Gece şenliğine Sciamma'nın işaret ettiği cadılık perspektifinden bakıldığında filmde, yaşam biçimleri sistemin meşruluğunu tehdit eden, kuşku ve korku duyulması gereken bir tür karşı-topluluk olarak ötekileştirilen cadıların, şabat, ebe kadın, “uçma merhemi”, bir ağızdan şarkı söyleme gibi ritüel öğelerinin yorumlandığı anlaşılır. Bunlar arasında ebe kadın temsili ayrıca tarihsel bir öneme sahiptir. Avrupa’da uzun bir geçmişe yayılan cinselliğin kontrol altına alınması sürecinde önceleri şifacı-ebe-bilge kadın arketipi çeşitli doğum kontrol yöntemleri uyguladıkları bilinen heretiklere atfedilmiş, 15. yüzyıldan itibaren ise Katolik teologların metinlerindeki şeytanla girdiği işbirliğiyle gebeliği ve doğumu engelleyen, şeytana bebek kurban eden cadı kadın tarifinin ardından ebe giderek artan bir vurguyla cadılıkla ilişkilendirilmiştir.¹⁰¹ Walter Benjamin’in “Hiçbir matbu eser insanlara bu üç kalın ciltten daha büyük zarar vermemiştir.”¹⁰² diye bahsettiği *Malleus Maleficarum*’da (Cadı Çekici, 1486) cadılıkla ilgili her şeyin tamamıyla kadınların doyumsuz cinsel şehvetinden kaynaklandığının ilan edilmesi¹⁰³ ve ebelerin cadıların en kötücülü olarak mimlenmesi¹⁰⁴ şeytani cadılık kurgusunun en çok kadın bedeni ve üreme üzerinde denetim kurmak için üretildiğini düşündürür.

99 Chris O’Falt, “‘Portrait of a Lady on Fire’ Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year’s Best Musical Moment,” *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/> (Erişim 05.01.2022)

100 Françoise Héritier et al., *Kadınların En Güzel Tarihi*, çev. Yonca Aşçı Dalar (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013), 98.

101 Silvia Federici, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim* (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012), 256-265. Federici, kapitalizmin yükselişi ile kadınlar karşı sürdürülen cadı avı arasında paralellik kurduğu *Caliban ve Cadı*’da, cadıların işkence odalarında ve kazıklarda yakılarak yok edildiği dönemde burjuva kadınlık ve eve bağlılık ideallerinin şekillendirilmekte olduğunu, cadı avları tarihinin kadın bedeni üzerinde devlet kontrolünün kurumsallaşmasına hizmet eden bir süreç olarak okunabileceğini yazar (A.e., 262-264).

102 Walter Benjamin, *Radjo Benjamin*, haz. Lecia Rosenthal, çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 129.

103 Kramer and Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, P. I. Q. VI, 47.

104 Heinrich Kramer and James Sprenger, *The Malleus Maleficarum*, trans. Montagu Summers (New York: Dover Publications, 1971), P.I Q.VI - Q.XI; P.II Q.I C. XIII; P. III Q.XXXIV.



F. 20-21-22: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Gün batımında yürüyerek yola çıkan (F.20) Héloïse, Marianne ve Sophie'nin ateşin aleviyle aydınlanan gecenin karanlığında, doğa içinde kadın topluluğuyla bir araya gelmesi “şabatı” anımsatır (F.22). Engizisyonun şekillendirdiği cadılık anlatısında Cadı Şabatı (*Witches Sabbath*); gece vakti genellikle uçarak yapılan uzun bir yolculuğun ardından dağlar, mağaralar, ormanların derinlikleri gibi gözden uzak kuytu yerlerde Şeytan ya da başka bir demonun (bazen de büyük bir teke; Goya'nın cadılık temalı resimlerinden bu imgeyi hatırlayabiliriz) öncülüğünde toplanan cadıların, hasatları yok eden kara büyü, bebek kurbanı, dans ve müzik eşliğinde ziyafet, orji gibi şeytana taparak icra ettikleri, toplumun ahlaki değerlerini yıkmaya yönelik muhtelif kötülük ve sefahetin gerçekleştiği ayini tanımlar.¹⁰⁵ Farklı kültürel katmanların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan karmaşık anlatıya göre cadıların şabata gitmek için gerekli olan uçma kabiliyetine çeşitli bitkilerin karışımıyla hazırladıkları merhemi (*flying-ointment*) vücutlarına ya da uçma aracı olarak kullandıkları süpürge sopasına -kimi zaman da bir hayvana- sürerek eriştikleri kabul edilmekte; bu sihirli merhemnin aynı zamanda dönüş(tür)me (likantropi) gücü verdiği de söylenmekteydi. “Uçmak” bazı ifadelerde fiziki bir eylem olarak, bazılarında ise beden uyku halindeyken ruhun uçarak gitmesi şeklinde tarif edilmiştir.¹⁰⁶ Cadıların şabatının canlandığı

105 Klasik Antikçağın cadıları bir yana, Hristiyanlığın inşa ettiği, yaklaşık 13. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıla kadar tüm Avrupa ile birlikte Yeni Dünya'ya da yayılan cadılık, genelleştirilen tanımlamaların aksine bu suçla itham edilenlerin kimliği ve ritüellerin içeriği açısından yekpare bir görünüme sahip değildir. Örneğin tarihçi Carlo Ginzburg, *Gece Savaşları* (1966) kitabında 1570'lerde İtalya'nın Friuli bölgesinde, ekinleri ve hayvanları korumak için uçarak gittikleri gece buluşmalarında “oyunlarında” ellerindeki rezene demetleriyle, süpürgearası sapları taşıyan kötü cadılara karşı savaştıklarını söyleyen *benandanti* (gezginler) tarikatını ele alır. Ginzburg'un tespitine göre Engizisyonun yönlendirici sorgulamalarıyla, özünde bir tarım ve bereket ritüeli olan gece buluşmaları bir yüzyıl içinde çarpıtılarak Şeytan'ın Şabat'ına dönüştürülmüştür. Bkz. Carlo Ginzburg, *Gece Savaşları: 16. ve 17. Yüzyıllarda Cadılık ve Tarım Kültürleri*, çev. Ceren Sungur (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2022), 16-32, 33.

106 Örneğin, Gustav Henningsen 16. ve 17. yüzyıllarda Sicilya'da var olan eski perilik kültürüyle ilişkili olduklarını tespit ettiği *donas de fuera* adındaki dişil topluluğun şabat ve diğer ritüellerinin çoğunun tamamen maddi olmayan bir rüya ve görü dünyasında anlamlandırılabilceğini söyler. Şüphesiz bu rüya alemi vurgusu cadılık kültürüne

gece şenliğinin ardından, cadıların uçma merhemi de filmde Héloïse ve Marianne’in seviştiği sahnede ortaya çıkar. Bu sahneye yakından bakmadan önce filmde anımsatılan ritüel öğelerinin Batı sanatındaki görsel temsilini, üretildikleri çağın bakış açısı, inanç ve kaygılarını yansıtan üç yapıt üzerinden ana hatlarıyla hatırlayabiliriz.¹⁰⁷

Cadılığın tüm ritüellerinin betimlendiği zengin imge repertuarının oluşum sürecinde ilk görsel kalıplar 16. yüzyılda kuzeyli sanatçılar Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer ve Hans Baldung Grien’in resimlerinde belirir. Altdorfer (1482/85-1538) 1506 tarihli çiziminde “ormanda toplanarak büyü yapan kadın grubu” imgesini üretmiştir (F.23). Dürer’in, “keçiye ters binerek uçan cadı” imgesiyle (1500, The Met.) ortaklaşan Altdorfer’in çiziminde, çıplak vücutları ve savrulan uzun saçlarıyla tekensizlikleri vurgulanan cadılar, yerde duran merhem ya da yağ kabıyla hazırlanarak keçiler üzerinde şabata uçarken betimlenmiştir. Bir süre Nuremberg’de Dürer’in atölyesinde çalışan Hans Baldung Grien’in (1484/85-1545) yapıtları, Strasbourg merkezli kuzey hümanizması etkisinde erkek hami ve izleyici çevresine sunulan, cadının vahşi ve şehvetli yönünü öne çıkaran çıplak kadın figürlerini içerir.¹⁰⁸ Grien’in pornografik görselliğe ulaşan cadı betimleri içinde, biri yaşlı olmak üzere üç cadıya odaklanan 1514 tarihli çiziminde ritüele içkin öğeler soyutlanarak, ikonografî resim yüzeyinin tümüne hakim olan kadın figürlerinin iç içe geçen pozisyonlarda genital bölgelerinin sergilenmesine indirgenmiştir (F.24). Grien’in üç cadı çiziminin alt kısmına iliştilmiş “*ein gut jaar-iyi bir yıl*” ibaresi doğrultusunda bu tasarımın bir din adamına yeni yıl tebrik kartı olarak hazırlanmış olmasının çarpıcı bir biçimde gösterdiği gibi, sanat tarihçisi Linda Hulst’un ifadesiyle cadılık imgeleri eril sanatsal yaratıcılıkla dişil kötülücülüğün sentezlendiği, mizojiniyi pekiştiren bir bağlamda şekillenmiştir.¹⁰⁹

17. yüzyıldan itibaren Karşı-Reformasyon ve yeni demonolojistlerin şeytani cadılık üzerine ürettiği ayrıntılı metinlerin etkisiyle cadı avlarının geniş bir coğrafyaya yayılarak davaların zirveye ulaştığı siyasi ve kültürel ortamın belirleyiliğinde cadılığın görsel dili 16. yüzyıldan farklılaşarak Antwerpli ressam Genç Frans Francken’in (1581-1642) yapıtlarında özetlenebilecek yoğun ikonografide ifadesini bulmuştur. Cadılık temasının en ayrıntılı betimlerini üreten Francken’in 1606 tarihli *Cadıların Mutfağı*¹¹⁰ adlı resmi kalabalık bir iç mekan kompozisyonunda

ilişkin araştırmalarda tam olarak aydınlatılması mümkün olamamış “uçma” ve bağlantılı olarak tarif edilen bir tür trans halini açıklayabilme çabasıyla ilişkilidir. Bkz. Gustav Henningsen, “‘The Ladies from Outside’: An Archaic Pattern of the Witches’ Sabbath,” in *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries* (New York: Oxford University Press, 1993), 191–215.

107 Batı sanatındaki cadı betimlerini inceleyen bazı çalışmalar için bkz. Linda C. Hulst, *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005); Charles Zika, *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe* (London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2007).

108 Margaret A. Sullivan, “The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien,” *Renaissance Quarterly* 53, no. 2 (Summer 2000): 363, 367.

109 Hulst, *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe*, 26.

110 Resimdeki ayrıntılı ikonografiye ilişkin bir çözümleme için bkz. Baykar Demir, “Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. Serap Yüzgüller, 2017).

kara büyü, demonlar, kaynayan cadı kazanı, arka planda apokaliptik bir manzara tasviriyile birlikte farklı yaşlardan kadınları cadıların büyü işleriyle meşgul olurken gösterir (F.25a). 16. yüzyıl yapıtlarından farklı olarak, resmin sağ kısmında vücutlarına uçma merhemi (F.25b) sürmek üzere hazırlanan genç ve güzel, üst sınıfa mensup kadın betimleriyle bu resimlerin alıcısı Habsburg elitine hitaben, güzelliği yozlaştıran ve kirleten bir uğraş olarak cadılığın ahlaki eleştirisi vurgulanmıştır.



F. 23: Albrecht Altdorfer, *Şabat Uçuşuna Hazırlanan Cadılar*, 1506, kağıt üzerine kalem ve siyah mürekkep, 18x12.5 cm., Cabinet des Dessins, © Michel Urtado/ Musée du Louvre, Paris.

F. 24: Hans Baldung Grien (atölye kopyası?), 1514, *Cadılar- Yeni Yıl Tebriği*, kağıt üzerine kalem ve siyah mürekkep, 30.9 x 21 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.



F. 25a-b (detay): Genç Frans Francken, *Cadıların Mutfağı*, 1606, ahşap panel üzerine yağlıboya, 54.5 x 66.5 cm., The State Hermitage Museum, St Petersburg.

Francken'in resminde belirgin bir gösterimle yer bulan uçma merheminin filmdeki yorumlanmış biçimi ise Antropolog Michael Harner'in Avrupa cadılığında halüsinojenik bitkilerin rolünü ele aldığı çalışmasındaki savını adeta yankılıyor gibidir. Harner'a göre cadıların "uçuşunun" ya da şabat yolculuğunun (*trip*) kaynağı, insanlığın geçmiş zamanlar boyunca deneyimlemiş olduğu, eski ve yeni dünyada yaygın olarak bulunan *Solanaceae* familyasına ait, deri yoluyla emilebilen atropin ve türevlerini içeren *atropa belladonna*, *mandragora*, *hyoscyamus*, *datura* gibi bitkilerden hazırlanan karışımın kullanımında aranmalıdır.¹¹¹ Harner, Joseph Hansen'in 1901 tarihli Ortaçağda cadılık üzerine kitabında yer verdiği Dominiken din adamı Jordanes de Bergamo'nun *Quaestio de Strigis* (y.1470-71) başlıklı el yazmasından aktararak "cadıların koltukaltları ya da vücudun diğer tüylü bölgelerine bu merhemi sürdükten sonra yolculuk yaptıklarını" ifade eden kaydı referans gösterir.¹¹² Harner'in bir diğer referansı tıp hekimi Eric Hesse, *Solanaceae* ailesinin yoğun cinsel uyarılmaya yol açan kimyasal etkisini kadınların vücutlarına *belladonna* ve benzerlerinden yapılan "cadı merhemini" sürdükten sonra anlattıkları erotik hikayelerle ilişkilendirerek örneklendirir.¹¹³ Hesse, ayrıca *solanaceae* psikozunun kişinin kendisini bir hayvana dönüşmüş olarak tarif etmesine ve deride parestezi (karıncalanma) oluşumuna bağlı olarak vücut tüylerinin uzadığı algısına kapılmasına neden olduğunu belirtir.

111 Micheal J. Harner, "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft," in *Hallucinogens and Shamanism* (London Oxford New York: Oxford University Press, 1972), 125-150.

112 Harner, "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft.", 131 akt. Joseph Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, 195-200 (Bonn: Carl Georgi. Universitäts-Buchdruckerei und Verlag).

113 Eric Hesse, *Narcotics and Drug Addiction* (New York: Philosophical Library, 1946), 103.



F. 26-27: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Cadıların uçma merhemi, şenliğin sonrasında Héloïse ve Marianne'in yatakta çıplak uzandıkları sahnede belirmesiyle, Batı sanatında erkek sanatçıların eril hazza yönelik ürettikleri erotik cadı imgeleri, Sciamma'nın yorumunda bu çerçeveyi kıran yeni bir görsel bağlamda hayat bulur. Héloïse şenlikteki kadınlardan birinden aldığı küçük merhem kabını Marianne'e "bir tür bitki.. insanı uçuruyormuş, zamanı yavaşlatıyormuş" diye tanıtarak kısıtlı zamanlarını genişletme vurgusuyla birlikte kullanmayı teklif eder. Héloïse ufak kap içindeki koyu yeşil karışımı (F.26) -tıpkı Jordanes de Bergamo'nun 15. yüzyıldaki kaydı gibi- önce kendi koltukaltına sonra Marianne'inkine sürerken yönetmen görsel bir espiyule, koltukaltının çok yakın çekimiyle oluşturduğu vulva göndermesiyle, izleyiciyi bir an için yanıltarak cinselliğin ve erotizmin gösteriminde, kadın bedeninin sergilenme biçimlerinin kanıksanmış görsel kalıplarıyla oynar. Merhemi süren iki kadının yakın temasının ardından sahnenin sonunda cadının dönüşümü gerçekleşir; kamera Héloïse'in yeşilden siyaha "dönen" gözlerine odaklanır (F.27). Öte yandan filmde "uçanlar" ya da ikinci bir anlamıyla "yükselenler" yalnızca Héloïse ve Marianne değildir. Gece şenliği sahnesinde kadınlar, vaktin geldiğini anladıkları bir anda sohbet etmeyi bırakarak birbirlerine yaklaşır, "cadıların büyü tülsümü" gibi tek bir cümlele tekrarından oluşan şarkıyı, el çırparak tuttıkları tempoyla *a capella* söylerler. Sciamma şarkıda tekrarlanan Latince ifadeyi Nietzsche'nin "*Kendimizi yukarılara ne kadar çok çıkarırsak uçamayanlara o kadar küçük görünürüz.*"¹¹⁴ sözünden esinlenerek film için kendisinin ürettiğini söylemiştir.¹¹⁵ Ses ve görüntünün birleşimiyle neredeyse bedene kavuşan kolektif bir enerjinin oluştuğu, Héloïse ve Marianne'in duygularının açığa çıktığı bu anlarda filme adını veren resmin imgesi belirir: Héloïse'in elbisesinin etekleri alev alır (F.31).

114 Friedrich Nietzsche, *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*, çev. Hüseyin Salihoglu ve Ümit Özdağ (Ankara: İmge Kitabevi, 2014), 303.

"Nicht zu vergessen! – Je höher wir uns erheben, um so kleiner erscheinen wir denen, welche nicht fliegen können." <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Morgenröte/Viertes+Buch/574.+Nicht+zu+vergessen!> (Erişim 07.01.2022).

115 Chris O'Falt, "'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment," *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/> (Erişim 09.01.2022).

Sciamma, Marianne'in adadan ayrıldıktan sonra hafızasından yapacağı *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (F.28) adlı resmi incelikle tasarlamıştır. Héloïse, bakışları Marianne'e takılı kaldığı için önce ateşi farketmez, bu sırada ikisi arasındaki göz teması neredeyse hiç kesintiye uğramaz, elbisenin tutuştuğu fark edilince de "büyülenmiş" gibi kıpırdamadan birbirlerine bakmayı sürdürürler. Héloïse'in gülümseyen ifadesi bir anda kedere bürünür, aşk ve kayıp duygusu aynı anda yaşanır. Filmin açılış sahnesinde öğrencilerin depodan çıkarmasıyla gördüğümüz resimde ise, Marianne'in Héloïse'i kendisine bakarken değil, arkası dönük uzaklaşırken resmettiği anlaşılır. Bu anlamda resim, film boyunca canlanan Orpheus ve Eurydike mitinde olduğu gibi kavuşmaya en yakın anda bakışla birlikte gelen ayrılığı duyumsatır.

Delmaire, bu resmi üretirken Claude-Joseph Vernet'nin (1714-1789) *Ayışığında Liman* adlı yapıtından (F.29) esinlendiğini belirtir. İki resim yan yana konulduğunda, Vernet'nin ay ve ateşin ışığıyla aydınlanan gece manzarasının Delmaire'e plastik öğeleri oluşturma açısından yol gösterici olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Delmaire'in resminde, koyu renk kıyafetiyle tuval yüzeyinde incelikten uzayan arkadan gördüğümüz figürün doğa içindeki yalnız temsili, görsel bir çağrışımla Caspar David Friedrich'in (1774-1840) *Deniz Kıyısında Keşif*'ini de anımsatır (F.30).



F. 28: H l ne Delmaire, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019).

F. 29: Joseph Vernet, *Ayışığında Liman*, 1771, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 164 cm., Mus e du Louvre, Paris.

F. 30: Caspar David Friedrich, *Deniz Kıyısında Keşif*, 1808-10, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 171.5 cm.,  Nationalgalerie, Staatlichen Museen zu Berlin / Andres Kilger.

F. 31: *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019), Ekran görüntüsü,   Lilies Films.

V. Yüzünü Arayan Portre ve Uzanan Çıplak: “Marianne/Héloïse”

Sciamma üçüncü filmi *Kızlar Çetesi*'nin (2014) ardından verdiği bir röportajda, sinemasını tarif ederken “birinin yüzünü görmeye duyulan arzu”yu ortaya çıkarmanın peşinde olduğunu, filmlerinin karakterlerin birden çok portresini içerdiğini söyler.¹¹⁶ *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde metaforun ötesine geçerek somutlaşan bu arzu, senaryoya örülen *Orpheus ve Eurydike* mitinin anlatısıyla desteklenmiştir. Marianne, Héloïse ve Sophie'nin mit üzerine tartıştıkları sahnede, *Dönüşümler*'den okunan “gözden kaybolmasından korkarak ve şiddetle görmeyi arzu ederek, çevirdi gözlerini o aşık adam ve Eurydike, aniden kayıp gitti.”¹¹⁷ dizelerindeki “şiddetle görme arzusu” tam da filmdeki ressamın duygusunu anlatmaktadır.

Sanat yaşamında portre türünün önemli bir yer tuttuğu usta ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) notlarında, “Başarılı bir portre için, resmini yapmak istediğimiz yüze sızmamız gerekir; uzun uzadıya, dikkatle her yandan incelemek hatta ilk seansı sadece buna ayırmak gerekir.” diye yazar.¹¹⁸ Poz vermeyi reddeden modelin yüzüne “sızabilmek” ve dolayısıyla portrenin yapım süreci, Marianne karakteri için zorlu bir imtihana dönüşmüştür. Ancak, ressam kimliğiyle güçlü bir özdeşlik kurmuş olan Marianne'in bu imtihanı vermeye gönüllü olduğu filmin hemen başında sezdirilir. Adaya yolculuğu sırasında suya düşen resim malzemeleri kutusunu kurtarmak için duraksamadan denize atlar (F.32a), ardından tüm yükünü tek başına sırtlanarak ıslak kıyafetleriyle şatoya tırmanır (F.32b-c). Orpheus'un yasağı ihlal ederek sevgilisi Eurydike'yi yeraltına neden geri gönderdiğini yorumlama sırası kendisine geldiğinde, Orpheus'un, “*Eurydike'nin kendisini değil anısını; aşıkların değil şairlerin yolunu seçtiğini*” söyleyerek şair üzerinden kendisini de özdeşleştirdiği sanatçı personasını yüceltir.



F. 32a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films

Marianne şatoya vardığı gün, portresini yapacağı modeli görmeden, kendisinden önceki ressamın yüzü resmetmeden bıraktığı, tamamlanmamış tuvaliyle karşılaşır (F.33a). Kontesten

116 Céline Sciamma, ‘Cinema is the only art ever where you share somebody’s loneliness’ and other insights from Céline Sciamma, interview by Alex Heeney, Seventh Row, February 1, 2015, <https://seventh-row.com/2015/02/01/celine-sciamma-girlhood/> (Erişim 12.01.2022).

117 Ovidius, *Dönüşümler I-XV*, çev. Asuman Coşkun Abuagla (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), X. 56:57, 267.

118 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Atölyede Söyledikleri: Notlar ve Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016), 25. Fransızca orijinali için: <https://archive.org/details/penses1922ingr/134>. (Erişim 12.01.2022).

öğrendiğimiz üzere bu ressam, Héloïse'in yüzünü bir kez olsun görmeyi başaramamıştır. Héloïse ile yürüyüşe çıktıkları ilk buluşmada onun yüzünü hemen göremez, Héloïse (*Eurydike*) arkadan peleriniyle gösterilir, Marianne (*Orpheus*) onu geriden takip eder (F.33b). Orpheus ve Eurydike'nin "*karşılıklı sükûnetle yol adıkları*"¹¹⁹ mit canlanırken Sciamma'nın yorumunda geriden takip eden Eurydike değil Orpheus olur, üstelik bu *sükûnetle* gerçekleşen bir yürüyüş değildir, "Eurydike" uçuruma doğru koşarken "Orpheus" ona zar zor yetişir. İzleyici de merak duygusunda ressamla ortaklaştırılır, filmin yaklaşık ilk yirmi dakikası boyunca Héloïse'den bahsedilse de kendisi görünmez, Héloïse'in yüzü ressamın bakışıyla birlikte, ressamla aynı anda görülür. Marianne'in yaşadığı bu gerilim, aynada kendisini modelin yeşil elbisesi içinde "yüzsüz" olarak gördüğü kesik imgesine yansır (F.33c).



F. 33a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F. 34a-b-c: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Héloïse'in evlilik portresinde giyerken betimleneceği yeşil elbise, modelin yüzüyle ressamın bir türlü kavuşamayan bakışı ilişkisinde bir simgeye dönüşerek filmde birden çok sahnede karşımıza çıkar. Sophie yeşil elbiseyi teslim ederken, Marianne çoktan işe koyulmuş bir ressamın ön hazırlık sürecinde olduğu gibi kumaşın dokusunu inceler, yeşilin tonuyla modelin saç renginin uyumunu düşünerek elbisenin tuvalde nasıl görüneceğini tüm yönleriyle zihninde canlandırmaya çalışır (F.34a). Héloïse'den gizlice sürdürdüğü çalışmalarında kendisini ve Sophie'yi model olarak kullanır, ikisi de yeşil elbiseyi giyip poz verir (F.34b-c). Sciamma, yeşil elbiseyi ilk önce ressama ve sonra Sophie'ye giydirerek, modelle çalışma imkanına sahip

119 Ovidius, *Dönüşümler I-XV*, X.54, 266.

olmayan ressam kadınların kendilerini model olarak kullanıp çoğunlukla otoportre üretmiş olmaları anlatısına dokunmak istediğini söyler.¹²⁰ Ressam Marianne ve hizmetçi Sophie'nin yeşil elbise içinde gösterimi bir yandan, yüzü ya da toplumsal sınıfı değişse de patriyarkanın kadınlar üzerine çöken büyük gölgesi üzerine düşündürdüğü gibi bir yandan da portrenin esas modeli Héloïse'in yüzünü o elbise içinde görme arzusunu besler.

Üç kadının da farklı rollerle katıldıkları tüm üretim süreci, bakma ve hatırlama eylemlerinin bir aradalığının deneyimlenmesi eşliğinde gerçekleşir. Marianne, Héloïse'i gördüğü her fırsatta, ona sezdirmeden bakışını, yüzünün detaylarını, mimiklerini, ellerinin duruşunu, nefes alış-veriş biçimini hafızasına kaydetmeye, bazen de cebinde taşıdığı kağıt parçalarına hızlıca çizerek aktarmaya gayret eder. Marianne'in hatırlamaya çalıştığı imge parçalarıyla yüzün bütününe ulaşma çabası, iyi bir portre resmetmesi için yeterli olabilmış midir? Yanıtı portrenin öznesi Héloïse şöyle verir:



F. 35: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Marianne: *Bir şey söylemeyecek misiniz?*

Héloïse: *Bu ben miyim?*

Marianne: *Evet.*

Héloïse : *Beni böyle mi görüyorsunuz?*

Marianne: *Sadece ben değil.*

Héloïse: *Sadece siz değil ne demek?*

Marianne: *Bu bir kurallar, gelenekler, fikirler bütünüdür sonucunu.*

Héloïse: *Yani hayat yok mu içinde? Ya benim varlığım?*

Marianne: *Varlığınız gerçeğin kendisinden yoksun geçici anlardan ibaret.*

Héloïse: *Her şey geçici değildir, bazı duygular derindir. Bunun bana benzememesi anlaşılabilir bir durum. Ancak sizi de yansıtmıyor. İşte o üzücü.*

Marianne: *Beni yansıtmadığımı nereden anladınız! Sanat eleştirmeni olduğunuzu bilmiyordum.*

Héloïse: *Ben de sizin ressam olduğunuzu bilmiyordum.*

120 Céline Sciamma, No man's land: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire, interview by Isabel Stevens, British Film Institute, March 3, 2020, (Erişim 13.01.2022).

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-sex-art-solidarity>

Héloïse'in kendisinden gizlice yapılan portresini (F.35) görmesiyle Marianne ile aralarında gelişen yukarıda alıntılanan diyalog, filmde model ve ressamın ilişkisinde kırılma anını oluşturur. Bu diyalog ressam açısından bakıldığında, Fransa'da 17. yüzyılın sonlarından itibaren 18. yüzyılda sanat eğitimi ve üretimi ilişkisinde süregiden özgürlük ve disiplin ikiliği tartışmasının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Modelin, portredeki temsili sorgulayan “*bu ben miyim?*” sorusuyla başlayan eleştirileri, ressamı yapıtı ve kendisiyle yüzleştirir. Marianne portresini savunurken verdiği “*Bu bir kurallar, gelenekler, fikirler bütünüdür sonucudur*” yanıtıyla adeta *Académie*'nin klasik geleneğini özetleyen “En iyi kurallar, en iyi ustalardır”¹²¹ şiarını seslendirmektedir. Héloïse ise “*Yani hayat yok mu içinde? Ya benim varlığım?*” çıkışıyla Antikite'den itibaren tartışılan ve Rönesans'ta yeniden ele alınan bir sorunsala doğrudan temas etmiş olur: Sanatçı portrede modelin ruhunu/ “varlığını”nasıl gösterebilir?



F. 36a-b (detay): Domenico Ghirlandaio, *Giovanna degli Albizzi Tornabuoni'nin Portresi*, 1488, 77 x 49 cm., © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Héloïse'in portresinde eksikliğini sorguladığı “varlığı”, bedensel olanın ötesinde kişinin karakterine/ruhuna işaret etmektedir. Bu soru Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio'nun (1448-1494), Giovanna degli Albizzi Tornabuoni'nin ölümünden sonra yaptığı portresine (1488), bir *cartellino*¹²² üzerinde dahil ettiği, Romalı şair Martialis'in *Epigramlar*'ından alıntılanan “*Niteliklerini, ruhunu verebilseydi keşke sanat onun! Daha güzel tablo bulunmazdı yeryüzünde.*”¹²³ dizelerinde seslendirilen arayışı hatırlatır (F.36a-b). Ghirlandaio'nun portreye eklediği dizeler, modelin ruhunu yansıtabilme imkanını hem bir sanatsal ifade aracı olarak resmin kapasitesi, hem de ressamın becerisinin sınırlarını düşündürecek biçimde iki yönüyle

121 Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, 30.

122 Resim yüzeyinde görsel yanılsama etkisi uyandıran küçük parşömen ya da kâğıt.

123 Martialis, *Epigramlar*, çev. Güngör Varinlioğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), X.32, 357.

de yorumlanmıştır.¹²⁴ Sciamma ressam ve model arasındaki bu diyalogla filme *Academié*'deki güncel bir tartışmayı, sanatta insan duygularının ele alınması konusunu taşımıştır. Minor, *Academié*'nin yöneticisi Charles Le Brun'un 1670'lerde "ifade"nin önemine dikkat çekerek müfredata dahil ettiğini; Le Brun, Descartes, Hobbes gibi yazarların ifadeyi, Yeni-Platoncu düşüncenin etkisindeki Rönesans'tan farklı olarak "metafizik olmayan, belirlenimci ve pozitivist" bir yaklaşımla ele aldıklarını yazar.¹²⁵



F. 38: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Marianne konuşmanın sonunda yaşadığı hüsrarla bir bez parçasını tuvale bastırarak portredeki yüzü deforme eder (F.2). Héloïse'in Marianne ile daha fazla vakit geçirebilmek için kendisini istemediği evliliğe taşıyacak olmasına karşın poz vermeyi kabul etmesiyle sil baştan yapılacak olan ikinci portre artık modelin işbirliğinde gerçekleşecektir. Nitekim birlikte çalışmaya başladıkları ilk sahnede, modelin bedenini, başını, ellerini, elbisesinin duruşunu istediği gibi konumlandırdıktan sonra tuvalinin başına geçen ressamın ilk sözü "*Bana bakın*" olur. Bakış artık tek taraflı değil karşılıklıdır, ressam ilk defa modeliyle bakışı paylaşır. Héloïse karakterini canlandıran Adèle Haenel, senaryodaki bu kırılmayı modelin nesne olmaktan özne olmaya dönüşen süreci olarak tarif eder.¹²⁶ Héloïse'in ikinci portre için poz verdiği oturumların birinde, Marianne'e "*nü modellerden çalışıyor musunuz?*" diye sormasıyla, Nochlin'in elli yıl önce "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" başlıklı makalesinde tartıştığı¹²⁷, ressam kadınların çıplak modelden çalışmalarını yasaklayan kurumsal yapıdan söz edilerek kadınların sanat eğitiminde erkek meslektaşlarıyla eşit imkanlara sahip olmadıklarına değinilir. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art* (1996) adlı kitabında Fransa'da 18. yüzyılda Vigée-Lebrun ile birlikte dönemin diğer sanatçı kadınlarının üretim koşullarını ve onları çevreleyen ahlaki, yasal söylemleri irdeleyen Sheriff de kadınların görsel sanat eğitiminde

124 Matialis'in *Epigramlar*'ından alıntılanan ifadeyi, yeteneklerinin sınırlarına hayıflanmış Ghirlandaio'nun değil, olasılıkla portenin hamisi -Giovanna'nın eşi- Lorenzo Tornabuoni ve onun yakın dostu dönemin ünlü hümanisti Angelo Poliziano'nun birlikte tasarlayarak porteye dahil ettirmiş olabileceğini öne süren bir analiz için bkz: Maria DePrano, "'No Painting on Earth Would Be More Beautiful': An Analysis of Giovanna Degli Albizzi's Portrait Inscription," *Renaissance Studies* 22, no.5 (November 2008): 617-41, <https://doi.org/111/j.1477-4658.2008.00532.x>.

125 Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, 113.

126 Portrait of a Lady on Fire Cast and Crew Q&A, TIFF Talks, September 6, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=88L8pEr1nk> (09:50-10:50 / Erişim 15.01.22).

127 Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", 136-142.

akademinin dışında bırakıldıklarının ve akademik eğitimin özünü oluşturan çıplak erkek modelden etüt çalışması yapamadıklarının altını çizer.¹²⁸ Kadın modelden anatomi çalışmaları, erkek ressamlar için de -kumaş drapeleri ya da yüz ve el çizimleri dışında- akademi sınırları içinde mümkün olmadığından sanatçıların kişisel stüdyolarında gerçekleşmiştir.¹²⁹ Sanatçı kadınları, nadiren ve düzensiz aralıklarla üyeliğe kabul eden *Académie*, 1770’te “olağanüstü yetenekleri” sayesinde *académicienne* ünvanıyla bünyesine katılabilecek kadın sayısını dörtle sınırlamış, üyeliğe kabul edilen kadınlar ise oy kullanma ve ders verme hakkına sahip olamamışlardır.¹³⁰ 1770’ler aynı zamanda Parisli varlıklı elit çevreler arasında güzel sanatların popülerleşmeye başladığı periyodun başlangıcıdır. Sanatla ilgili yayınların çeşitlenmesi ve artmasıyla, *Salon* sergilerinin geniş izleyici kitlesine ulaşmasıyla birlikte, resim eğitimine duyulan talep giderek artmış, üst sınıftan aileler özellikle kız çocuklarına daha önce görülmedik oranda resim eğitimi aldirmek istemişlerdir.¹³¹ Bu dönemi çalışan sosyolog Sofio, 1770’lerde Greuze ile başlayan bir trendle onu takiben 1780’lerde David, Suvée, Ménageot, ardından Meynier, Regnault, Lethière, Girodet, Labille-Guiard, Vigée-Brun gibi birçok ressamın akademi dışındaki stüdyolarında onlarca kız öğrenciye resim eğitimi verdiklerini yazar.¹³²

Filmde 18. yüzyıl Fransa’sının ressam kadınlar kuşağının bir temsilcisi olarak düşünebileceğimiz Marianne, kontesten aldığı portre siparişiyle aynı zamanda, çıplak erkek modelden çalışmaları yasak olan kadınların, *Académie*’nin resim türleri hiyerarşisinde üst sırada konumlandırarak yücelttiği tarihi konulu resimlerden daha çok portre, otoportre, natürmort, minyatür gibi türlere yönelmiş olmalarını da örnekler. Marianne, Héloïse’in portresi üzerinde çalışırken Sophie de bir yandan, isimleri anonim kalan kadınların el zanaatları alanındaki üretimlerini temsilen, bir vazodaki çiçekleri model olarak sabırla gergeline nakşeder. Héloïse ikinci portre tamamlanmak üzereyken bu sefer beğendiğini dile getirdiğinde Marianne “*belki sizi daha iyi tanıyorum*” Héloïse ise “*ya da ben değişmişimdir.*” diye karşılık verir. Ressam ve modelin aralarında bir tür güven ilişkisini kurmalarıyla yapılan ikinci portre, portreyi sipariş edeni değil modeli öncüller. Ressam, “*kurallar, gelenekler, fikirler bütünü*”nden özgürleşmiş; model, portresinde aradığı kendine dair bakışı ve de kendisinin bir versiyonunu bulabilmiştir (F.38).

Héloïse’in tamamlanan ikinci portresi filmde göreceğimiz son resim olmaz. Sciamma Fransa’nın 18. yüzyıldaki sanat ortamına son bir güçlü gönderme daha yaparak, filmin bitiminde yer alan konser sahnesinden önce Marianne’i kalabalık izleyici kitlesinin, duvarlarda neredeyse boşluk bırakılmadan sergilenen eserleri incelediği Louvre’da düzenlenen dönemin en prestijli sergisine, *Salon*’a katılırken gösterir (F.39). “Orpheus ve Eurydike”yi resmettiği tablosuna

128 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 106.

129 Candace Clements, “The Academy and the Other: Les Grâces and Le Genre Galant” 25, no. 4 (Summer 1992): 474, <https://doi.org/10.2307/2739308>.

130 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 79.

131 Séverine Sofio, “‘Portrait of the Artist at Work’ Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France,” trans. Colin Keaveney, *Arts et Savoirs*, no. 6 (2016): 2-3, <https://doi.org/10.4000/aes.795>.

132 A.e., 3.

kendi adı yerine ressam babasının imzasını attığını öğrendiğimiz Marianne, bu yolla belki de *Académie*'nin kadınlara çektiği duvarı aşmaya çalışmaktadır. Sanat tarihi kanonunda mitin gösterimine ilişkin benimsenen yaygın kompozisyon kalıpları yerine, kendisini dönüştüren deneyimin tefekkürünü yansıtan “Orpheus’un arkasını dönüp Eurydike’ye baktığı anı, iki aşğın karşılıklı son bakışını” betimleyen ressam, *Académie*'nin kadınlar için uygun bulmadığı, bedeninin idealize edilmiş formunu ve çıplak modelden etüt gerektiren tarihi konulu (dinsel, mitolojik ve alegorik) bir resim üretmiş olmasıyla da geleneksel yapıya meydan okumaktadır. Sheriff, Vigée-LeBrun’un “portre ressamı” olarak tanınmasına karşın 1783’te *Académie*’ye başvurusunda “*Barışın Geri Getirdiği Bolluk*” (1780, Louvre) adlı alegorik bir resmi sunarak entelektüel, tarihi ve ahlaki öneme sahip metinlere dayandırılan, erkek sanatçıların hakimiyetindeki türü kendisine mal ettiğini yazar.¹³³ Ayrıca 18. yüzyıl boyunca Fransa’da *Académie* üyesi olmayan kadınların eserlerini Exposition de la Jeunesse, Académie de Saint-Luc Salonu ve Salons de la Correspondance’da sergiledikleri bilinmektedir.¹³⁴



F. 39-40-41: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

“Orpheus ve Eurydike” resminde, Marianne ve Héloïse’in mitin ana karakterleriyle özdeşleştirilmesi bir kere daha vurgulanır. Bretonya’daki adanın kayalık sahil manzarasını Hades’e aktaran Marianne, sergiye Orpheus’u betimlediği gibi mavi bir kıyafetle katılırken, resimdeki Eurydike’yi de Héloïse’in filmde yer yer kendisine bir hayalet gibi görüldüğü ve şatodan ayrılırken vedalaştıklarında giydiği gibi beyazlar içinde betimlemiştir. *Salon* broşürünü (*livret*) incelerken (F.40) gözüne takılan bir kaydı görmek için merakla kalabalıkları aşan Marianne karşısında çok iyi tanıdığı bir yüzün, Héloïse’in, yıllar sonra başka bir ressam tarafından yapılmış portresini bulur. “Görevlerini” yerine getirerek annesinin seçtiği eşle evlenip ailenin devamını sağlayacak soyu doğurmuş olan Héloïse bu sefer portrede, Duncan’ın makalesi aracılığıyla değindiğimiz gibi, 18. yüzyıl Fransız resminde üst sınıftan kadınlar için modaya dönüşen bir imgeyle, anne olarak belirir. Asil ve güzel anneyi çocuğuyla el ele tutuşurken tasvir eden portre

133 Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, 78. Ayrıca bkz: Mary D. Sheriff, “Woman? Hermaphrodite? History Painter? On the Self-Imaging of Elisabeth Vigée-Lebrun,” *The Eighteenth Century* 35, no. 1 (Spring 1994): 3–27.

134 Sofio, “‘Portrait of the Artist at Work’ Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France.”, 3.

(F.41) aynı zamanda, - tıpkı Marianne'in "Orpheus ve Eurydike" resmini yorumlayışı gibi Héloïse'in kompozisyona dahil ettirdiği, köşesinden 28. sayfasını araladığı kitap ayrıntısında aşkın hatırasını da görselleştirmektedir. Filmin izleyicisinde, *Salon*'da resme bakan Marianne'in yaşadığına benzer vurucu bir etki uyandıran bu ayrıntıdaki kitap, Marianne'in adaya beraberinde getirdiği, bir sahnede üç kadının birlikte okuyup Orpheus'un Eurydike'yi ikinci defa ölüme gönderen bakışını yorumladıkları ve nihayetinde Héloïse'de kalan *Dönüşümler*'dir. 28. sayfada ise filmde daha önce yapımına tanık olduğumuz Marianne'in Héloïse için kendisini "uzanan çıplak" olarak betimlediği resmi yer almaktadır. Kadraja giren 28. sayfada mitin anlatıldığı X. bölümün/kitabın son dizelerindeki -onların aşkıyla da uyumlu- "kısa ömürlü çiçek" (*Cette Fleur dure peu de tems*) ifadesi görünür.¹³⁵ Sciamma, burada da görsel bir oyuna başvurmuştur; 28. sayfanın üst kısmında seçilen D'OVIDE LIV. X. yazısına karşın (yukarıda anılan "*şiddetle görmeyi arzu ederek*" ifadesinin geçtiği dizeler), sayfanın devamında okunan "kısa ömürlü çiçek" dizesi Orpheus'un Adonis'in ölümünü anlattığı X: 735-739'dan aktarılmıştır.

Marianne, adadaki son gününde Héloïse'in minyatür portresini bu defa yalnızca kendisi için resmederken (F.43), Héloïse de kendisinde kalması için onun resmini ister ancak istediği bir portre olmaz, aşık olduğu kadının o an karşısında uzandığı çıplak halinin resmini saklamak istemektedir. Sciamma'nın kadının arzusunu vurguladığı bu resim *Görme Biçimleri*'nde John Berger'in işaret ettiği gelenek dışı nü'lerin esinini taşıyan, Batı sanatının geleneksel "uzanan çıplak" temasının ters yüz edilmiş özgün bir yorumunu sunar. Her şeyden önce bu resimde uzanan çıplağa konu olan ressamın bedenidir. Model de ressamın karşısında uzanmaktadır ancak onun çıplaklığı burada film boyunca başka sahnelerde gördüğümüzden daha "örtülüdür" (F.42). Esas çıplak ressamdır, bedenini de yalnızca karşısındaki kadın model görebilmektedir, izleyici ikisi arasına sızamaz. Berger'in deyişiyle "*seyirci yalnızca onların ilişkisine tanık olabilir; bundan öte bir şey yapamaz.*"¹³⁶ Marianne, Héloïse'in çıplaklığını örten aynadan kendini izleyerek yüzünü resmeder, peki ama bu resimde çıplağın bedeni kime aittir? Héloïse'in elini başına yaslama jestinin Marianne'in resminde belirmesinden ve aynanın pozisyonundan Marianne'in yalnızca kendi yüzünü görebilecek olmasından da anlaşıldığı üzere Marianne, Héloïse'in bedeninde kendi yüzünü resmetmektedir, ortaya çıkan uzanan çıplakta hem ressam hem modeli bir aradadır, Berger'in aynı kısımda devam eden güçlü ifadesiyle "*ressam, görüşüyle kadını kendisine sınıksız bağlamıştır; artık ikisi taşa yontulmuş bir çift gibi iç içedirler.*"¹³⁷(F.44). Böylece Sciamma başta değinildiği gibi, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde aşkla birlikte aşkın hatırasını da anlatma arzusunu, birbirlerine "*pişman olma, hatırla!*" diyerek veda eden iki kadının, "Marianne/Héloïse" olarak beliren "uzanan çıplak" resminin yer aldığı *Dönüşümler*'in 28. sayfasında, bir portrenin ayrıntısında ortaya koyar (F.45).

135 Mitle ilgili bu ayrıntıyı fark ederek benimle paylaşma nezaketini gösteren Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e teşekkür ederim.

136 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (Metis Yayınları, 2011), 57.

137 Berger, *Görme Biçimleri*, 57.



F. 42-43-44-45: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

Değerlendirme

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi'nde, Sciamma'nın sanat tarihine yönelttiği feminist eleştiri, hem sanatçı kadının toplumsal konumunu hem de kadının yapıttaki temsilini sorgulamaya olanak tanıyan çift yönlü düşünce alanını açığa çıkarır. Ressam ve model karakterlerinin inşasından başlayarak senaryoda feminist sanat tarihi yazınında seslendirilen görüşler bir arada yankılanmaktadır. Adeta Nochlin'in "uyarısına" yanıt verircesine Sciamma, sanat tarihinde çok iyi bilinen, ya da unutulmuş bir kadının öyküsünü anlatmak yerine 18. yüzyılda yaşadığını ve ürettiğini hayal ettiği yeni bir ressam kurgulamayı tercih ederek özneyi değil deneyimi öne çıkarır. Marianne cinsiyeti nedeniyle dışlandığı, sanatın Batılı-beyaz-erkeğin egemenliğindeki kurumsal yapısı içerisinde talep edilenleri karşılayabilmek, üretimiyle var olabilmek için -belki de farkında olmaksızın- eril kodları içselleştirmiştir. Portre, sanatçının eğitimi, üslubu, hayalgücü ile modelin beklentilerinin karşılaştığı çetrefilli bir resim türüdür. Marianne, Héloïse'in reddettiği evliliğine aracı olacak portresini ondan gizlice yaparken, siparişi veren esas müşteri kontesi memnun etme ve portrenin beğenisine sunulacağı Milanolu soylu erkekte haz uyandırma beklentileriyle uzlaşım halindedir. Sciamma'nın pasif model kalıbını kırma arzusuyla kurguladığı Héloïse, Marianne'in koşullandığı bu sebepler dolayısıyla tamamlanan ilk portrede kendisini "görememiştir". Héloïse'in, portredeki tasvirin Marianne'i de yansıtmadığını dile getiren eleştirisi, ressamın üretimini sorgulamasının yolunu açar. Ressam ve modelin işbirliğinde gerçekleşen ikinci portrenin oluşum sürecinde, bakışın ve yorumun yalnızca ressama özgü olmadığı vurgulanarak bakan ve bakılan arasındaki asimetrik ilişki dengelenir. İki kadını giderek yakınlaştıran üretimle birlikte açığa çıkan aşkın da etkisiyle ressam ve modelin dönüşümüne tanık oluruz. Ancak bu dönüşümün gücü, Héloïse'in sonunda kendisini "bulabildiği" ikinci portrenin istemediği evliliğine aracı kılınmasını engellemeye yetmez.

Bretonya'nın kısıtlayıcı ikliminde sosyal yaşam ve sanatın deneyimlenmesinde kentli ressam Marianne'e göre yalıtılmış bir yaşam süren, manastırdan henüz çıkmış olan Héloïse filmdeki en özgür fikirleri öne süren karakterdir. Radikal bir tavırla, kürtaji betimleyen bir resim yapma önerisi de ondan gelir. Filmde, evlenmek istemediği için intihar eden kız kardeşinin yazgısını üstlenen Héloïse, evlilik dışı hamile kalan ve anne olmak istemeyen Sophie, eril sanat ortamında sanatçı kimliğiyle var olmaya çalışan Marianne ile idealleştirilen kalıplara sığmayan kadın portreleri çizen Sciamma, soylu bir erkekle yapılacak evliliğin sağlayacağı himayeyi, taşranın kasvetli, yalnız yaşamından kurtulmak için çıkış yolu olarak gören kontes karakteriyle kadınları kuşatan patriyarkal iktidarı hatırlatır. 18. yüzyıl Batı sanatını feminist perspektifle çözümleyen sanat tarihçileri bu dönemde kültür ile toplumsal cinsiyet politikaları arasındaki derin yapısal ilişkileri açığa çıkarmışlardır. Bu bağlamda film için kapsamlı bir literatür araştırması yapan Sciamma, film boyunca üretilen; kürtaji, Héloïse'in dönemin modasını yansıtan anne olarak portresi, Orpheus ve Eurydike miti ile uzanan çıplak gibi farklı temaları içeren resimlerde kadın bakışını öncülleyen bir görsel anlatı dili kurmuştur.

Sciamma'nın sinemaya ilişkin arzusundan doğan bu dönem filminin içerik ve biçim kurgusunun yarattığı karşılaşma, güncel olanla sıkı bir bağ kuruyor. Örneğin kadının cadı olarak ötekileştirilmesi, 21. yüzyılda bugün hala kurulu düzeni eleştiren kadınları imha etme metaforu olarak yerli yerinde duruyor. Toplumsal cinsiyet kuramı ile ikili cinsiyet tanımını tartışmaya açan Judith Butler'ın 2017'de düzenleyicilerinden biri olduğu, demokrasi temalı konferans daveti için gittiği São Paulo'da ellerinde ulusal bayrak ve haç taşıyan kitlenin "cadıyı yakın!" sloganları eşliğinde Butler'ın yüzünün yerleştirildiği pembe sütyenli(!) cadı kuklasını yakarak imha etmeleri ya da kürtaji hakkı protestolarında Barbara Kruger'ın "Bedenin savaş alanı" (*Your body is a battleground*) işinin 1989'da Washington'da kullanılmasının ardından 2019'da Polonya sokaklarında yeniden belirmesi, keza Türkiye'de 7-8 Temmuz 2012'de kürtaji yasağı protestolarında kamusal alanda gerçekleştirilen eş zamanlı sanatsal eylem pratiklerinin işaret ettiği gibi söz konusu kadın bedeni ve cinselliği olduğunda tarihin gidişatı henüz zaman aşımına müsaade etmiyor. Bu noktada Sciamma'nın kadın bakışı ve dayanışmayı görünür kılan sineması oldukça anlamlı bir yerde konumlanıyor.

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

- Antal, Frederick. *Hogarth and His Place in European Art*. New York: Basic Books, 1962.
- Antmen, Ahu, ed. *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Çev. Esin Soğancılar ve Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Barker, Emma. *Greuze and the Painting of Sentiment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Batuman, Elif. "Céline Sciamma's Quest for a New, Feminist Grammar of Cinema." *The New Yorker*, January 31, 2022. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/02/07/celine-sciammas-quest-for-a-new-feminist-grammar-of-cinema>.
- Benjamin, Walter. *Radyo Benjamin*. Haz. Lecia Rosenthal. Çev. Cemal Ener and Elif Okan Gezmiş. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. Metis Yayınları, 2011.
- Bertrand, Russell. *The History of Western Philosophy*. Vol. III. London: George Allen & Unwin, 1961.
- Bonnefoy, Yves. *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*. Çev. Levent Yılmaz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Brookner, Anita. *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1972.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Catullus. *Bütün Şiirleri: Veronah Catullus'un Kitabı*. Çev. Çiğdem Dürüşken and Erdal Alova. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Chamberlain, Arthur B. *Hans Holbein the Younger*. Vol. II. New York: Dodd, Mead and Company, 1913.
- Clements, Candace. "The Academy and the Other: Les Grâces and Le Genre Galant" 25, no. 4 (Summer 1992): 469–94. <https://doi.org/10.2307/2739308>.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books, 1999.
- De Beauvoir, Simone. *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler*. Çev. Gülnur Acar Savran. Cilt. I. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Delmaire, Hélène. Hélène Delmaire-Femininity, Honesty, Incommunicability. Interview by Julia Kalvelyte. *Metal Magazine*, September 7, 2020. <https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/helene-delmaire>.
- . The Brush Behind the Film: How Painter Hélène Delmaire Created Our Portrait of a Lady on Fire Cover. Interview by Benjamin Mercer. *Criterion*, February 9, 2020. <https://www.criterion.com/current/posts/7084-the-brush-behind-the-film-how-painter-h-l-ne-delmaire-created-our-portrait-of-a-lady-on-fire-cover>.
- Demir, Baykar. "Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi." İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2017.
- DePrano, Maria. "'No Painting on Earth Would Be More Beautiful': An Analysis of Giovanna Degli Albizzi's Portrait Inscription." *Renaissance Studies* 22, no. 5 (November 2008): 617–41. <https://doi.org/111/j.1477-4658.2008.00532.x>.
- Diderot, Denis. *Diderot on Art I: The Salon of 1765 and Notes on Painting*. Translated by John Goodman. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- . *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

- Duncan, Carol. "Happy Mothers and Other New Ideas in French Art." *The Art Bulletin* 55, no. 4 (December 1973): 570–83.
- Duncan, Ronald. *Abélard ve Héloïse*. Çev. Zeynep Avcı. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018.
- Ernaux, Annie. *Kürtaj*. Çev. Siren İdemen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *L'événement*. Paris: Gallimard, 2000.
- Evans, Howard V., and Charlotte B. Evans. "Women Artists in Eighteenth-Century France." *Man and Nature / L'homme et La Nature* 1 (1982): 199–207.
- Federici, Silvia. *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. Çev. Öznur Karakaş. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012.
- Foucault, Michel. *Cinselliği Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Galletti, Sara. "Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France." *Renaissance Quarterly* 67, no. 3 (2014): 878–916.
- Ginzburg, Carlo. *Gece Savaşları: 16. ve 17. Yüzyıllarda Cadılık ve Tarım Kültürleri*. Çev. Ceren Sungur. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2022.
- Goodman, Dena. "Women and the Enlightenment." In *Becoming Visible: Women in European History*, 3:233–62. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. Çev. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.
- Harner, Micheal J. "The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft." In *Hallucinogens and Shamanism*, 125-150. London Oxford New York: Oxford University Press, 1972.
- Heeney, Alex, and Orla Smith, eds. *Portraits of Resistance*. PDF edition. Seventh Row, 2020.
- Heninngsen, Gustav. "'The Ladies from Outside': An Archaic Pattern of the Witches' Sabbath." In *Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheris*, 191–215. New York: Oxford University Press, 1993.
- Héritier, Françoise, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, and Nicole Bacharan. *Kadınların En Güzel Tarihi*. Çev. Yonca Aşçı Dalar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Hesse, Eric. *Narcotics and Drug Addiction*. New York: Philosophical Library, 1946.
- Hobsbawm, Eric. *Devrim Çağı 1789-1848*. Çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- Hosford, Desmond. "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics and DNA." *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 1 (Fall 2004): 183–200.
- Huisman, Philippe, and Marguerite Jallut. *Maria Antoinette*. New York: The Viking Press, 1971.
- Hults, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Hunt, Lynn, ed. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimor and London: The John Hopkins University Press, 1991.
- . *İnsan Haklarını İcat Etmek: Tarihsel Bir Anlatı*. Çev. Eymir Albal. Ankara: Lykeion Yayıncılık, 2021.
- Hyde, Melissa, and Jennifer Milam, eds. *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Women and Gender in the Early Modern World. Routledge: Taylor & Francis Group, 2003.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique. *Atölyede Söyledikleri: Notlar ve Düşünceler*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016.
- İşlek, Süheyla Tolunay. "Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi." *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, no. 13 (Temmuz 2020): 25–42.

- Jeffares, Neil. "Joseph Ducreux." In *Dictionary of Pastellists Before 1800*. 2006, London. <http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf>.
- Kramer, Heinrich, and James Sprenger. *The Malleus Maleficarum*. Translated by Montagu Summers. New York: Dover Publications, 1971.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- Martialis. *Epigramlar*. Çev. Güngör Varnlıoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. University of California Press, 1999.
- McClellan, Andrew L. "The Musée Du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror." *The Art Bulletin* 70, no. 2 (June 1988): 300–313.
- Minor, Vernon Hyde. *Sanat Tarihinin Tarihi*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Mulvey, Laura. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev. Nilgün Abisel. 25. *Kare*, no. 3 (1993): 18–24.
- Murray, Margaret Alice. *The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology*. Oxford: Clarendon Press, 1921.
- Nietzsche, Friedrich. *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargular Üzerine Düşünceler*. Çev. Hüseyin Salihioğlu ve Ümit Özdağ. Ankara: İmge Kitabevi, 2014.
- Nochlin, Linda. *Courbet*. London: Thames & Hudson, 2007.
- . "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" In *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Çev. Ahu Antmen, 148–49. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- O'Falt, Chris. "'Portrait of a Lady on Fire' Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment." *IndieWire*, February 18, 2020. <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/>.
- Ovidius. *Dönüşümler I-XV*. Çev. Asuman Coşkun Abuagla. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Özer Pınarbaşı, Simge. "Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçeklik." *Art-Sanat* 9 (2018): 121–42.
- Pearson, Roger. *Voltaire Almighty: A Life in Pursuit of Freedom*. New York and London: Bloomsbury, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ya da Eğitim Üzerine*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- . *Julie Yahut Yeni Héloïse*. Çev. Hamdi Varoğlu. İstanbul: Maarif Basımevi, 1943.
- Schmitz, Leonhard. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, edited by William Smith. Vol. II. London: C.C. Little and J. Brown, 1849.
- Sciamma, Céline. "Cinema is the only art ever where you share somebody's loneliness" and other insights from Céline Sciamma. Interview by Alex Heeney. Seventh Row, February 1, 2015. <https://seventh-row.com/2015/02/01/celine-sciamma-girlhood/>.
- . "No man's land: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire." Interview by Isabel Stevens. British Film Institute, March 3, 2020. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-sex-art-solidarity>.
- . "Portrait de la jeune fille en feu : rencontre au Méliès de Montreuil, September 19, 2019." <https://www.youtube.com/watch?v=TuAGHsEJ59w&t=1823s>.

- . Portrait of a Lady on Fire Cast and Crew Q&A. TIFF Talks, September 6, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=88L8pIErInk>.
- . Portrait of a Lady on Fire Q&A. The Landmark (Los Angeles, CA), February 10, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=p0vs5-RmluU>.
- . Screenwriters' Lecture Series 2019: Céline Sciamma (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=H7F9k-340fc&t=30s>.
- Sciamma, Céline, and Annie Ernaux. Céline Sciamma & Annie Ernaux: Sœurs de Combat. Interview by Lucie Geffroy and Josse Emmanuelle. La Déferlante, December 8, 2020. <https://en.calameo.com/read/006591289f3663ad69da4>.
- Scott, Joan Wallach. *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.
- Sheriff, Mary. "Fragonard's Erotic Mothers and the Politics of Reproduction." In *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991.
- Sheriff, Mary D. "Inspired by Heloise." In *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, 201–39. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.
- . *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 2004.
- . "Seeing Beyond the Norm: Interpreting Gender in the Visual Arts." In *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, 161–86. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 2011.
- . *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . "Woman? Hermaphrodite? History Painter? On the Self-Imaging of Elisabeth Vigée-Lebrun." *The Eighteenth Century* 35, no. 1 (Spring 1994): 3–27.
- Sofio, Séverine. "'Portrait of the Artist at Work' Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France." Translated by Colin Keaveney. *Arts et Savoirs*, no. 6 (2016): 1–20. <https://doi.org/10.4000/aes.795>.
- Sullivan, Margaret A. "The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien." *Renaissance Quarterly* 53, no. 2 (Summer 2000): 333–401.
- Syme, Rachel. "'Portrait of a Lady on Fire' Is More Than a 'Manifesto on the Female Gaze.'" *The New Yorker*, March 4, 2020. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>.
- Vergilius. *Aeneis*. Çev. Türkan Uzel. Ankara: Öteki Yayınevi, 1998.
- Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth. *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*. Translated by Lionel Strachey. New York: Doubleday, Page & Co, 1903.
- Voltaire. *XIV. Louis Asri*. Çev. Nahid Sırrı Örik. Vol. III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Wehrs, Donald R. "Desire and Duty in 'La Nouvelle Héloïse.'" *Modern Language Studies* 18, no. 2 (Spring 1988): 79–88.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. İlknur Özdemir. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012.
- Zika, Charles. *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*. London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2007.
- Zweig, Stefan. *Maria Antoinette: Vasat Bir Karakterin Portresi*. Çev. Tevfik Turan. İstanbul: Can Yayınları, 2021.

Görsel Kaynakça/Visual References

F.1: <http://www.helenedelmaire.com/albums/blind/>

F.2 - F.3 - F.4: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.5a-b (detay): http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25621

F.6: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-1109-628

F.7: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0508-3

F.8: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41505324h>

F.9: <http://collections.chateauversailles.fr/#557b5c8c-3f1e-4633-8ffa-8ed568de6c64>

F.10a-b (detay): <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26335-presentation-du-portrait-de-marie-antoinette-a-louis-dauphin-de-france-en-presence-du-roi-et-de-sa-cour?offset=5>

F.11a-b (detay): <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/william-hogarth-marriage-a-la-mode-1-the-marriage-settlement>

F.12a-b (detay): <https://www.artic.edu/artworks/133859/lady-reading-the-letters-of-heloise-and-abelard>

F.13: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.111508.html>

F.14a-b (detay): <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1049-mere-bien-aimee-greuze>

F.15 - F.16 - F.17 - F.18 - F.19 - F.20 - F.21 - F.22: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.23: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/108862-Le-Depart-pour-le-sabbat-max>

F.24: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/471c5706-6437-4fa7-b6aa-ad71e8ae6a40>

F.25a-b (detay): <https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/heritage/digital-collection/01.+paintings/31186>

F.26 - F.27: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.28: Hélène Delmaire, Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019).

F.29: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/vernet/claude/night.html>

F.30: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965511&viewType=detailView>

F.31 / F.32a-b-c / F. 33a-b-c / F.34a-b-c / F.35: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.

F.36a-b (detay): <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ghirlandaio-domenico/portrait-giovanna-degli-albizzi-tornabuoni>

F.39 - F.40 - F.41 - F.42 - F.43 - F.44 - F.45: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019), Ekran görüntüsü, © Lilies Films.



Beçin Kalesi Kazısında Ortaya Çıkarılan (2014-2021) Tek Renk Sırlı Seramik Kapların Form Özellikleri

The Types of Monochrome Glazed Ceramics in the Beçin Castle Excavation (2014-2021)

Tuğba Diri Apaydın¹ 



Öz

Beçin, Ege bölgesinde Muğla ili, Milas ilçesine bağlı bir yerleşim merkezidir. Geçmiş M.Ö. 2000 yıllarına dayanan Beçin, antik dönemde Karia'lılara; Osmanlı döneminde ise başta Menteşe Beyliği olmak üzere pek çok kültüre ev sahipliği yapmış önemli bir Anadolu kentidir. Beçin Kalesi Kazısında 2014-2021 yılları arasında ele geçen kırmızı hamurlu, tek renk sırlı seramikler ve kapların form özellikleri bu makalenin ana konusudur. Uygulamasının kolay olması ve işlevsel yönünün ağır basması nedeniyle Bizans, Beylikler ve erken Osmanlı sanatında görülen en yaygın tekniklerinden biri olan tek renk sır tekniği, Beçin Kale Kazısında ortaya çıkarılan seramiklerde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu teknikte yapılmış kâse, tabak, testi ve kandil gibi kaplar kazılarda tüm ya da ağırlıklı olarak kırık parçalar şeklinde ele geçirilmektedir. Tek renk sır uygulanan kaplarda çoğunlukla yeşil sır görülmekle birlikte sarı ve kobalt mavi renkler de tercih edilen diğer renkler arasındadır. Günlük hayatta işlevsel olarak kullanılan bu kapların iç yüzeyleri tamamen, dış kenarları ise kabin ağız kısmından bir parmak kalınlıkta dışa taşacak kadar sırlanmıştır. Tek renk sırlı seramik kaplar çeşitli form gruplarına ayrılmaktadır. Kaynaklarda özellikle kâse ya da çanak adı ile bilinen derin kullanım kapları küresel, yarı küresel, konik gövdeli ya da yarı konik gövdeli gibi sınıflandırmalara ayrılmıştır. Çalışmanın birincil amacı, Anadolu'nun doğu ve batısındaki seramik üretim merkezlerinde ortaya çıkarılan Ortaçağ seramik buluntuları ile Beçin Kalesi seramiklerinin form özellikleri karşılaştırılarak ortak bir tipoloji oluşturulmaya çalışmak ve Ortaçağ Anadolu'sunda Beçin seramiklerinin önemini ortaya koymaktır.

Anahtar kelimeler: Beçin Kalesi, Beylikler Dönemi, Tek Renk Sırlı Seramik, Ortaçağ Seramikleri, Seramik Kap Formları

ABSTRACT

Beçin is a residential center in the Milas District of the Turkish Province of Mugla in the Aegean Region. Beçin has a history dating back to 2000 B.C. and is an important Anatolian city that has hosted many cultures such as the Carians in ancient times and the Mentese Principality in the Ottoman period. The main subject of this study involves the Turkish red monochrome-glazed clay ceramics and their types found in Beçin Castle excavations between 2014 and 2021. The technique of monochrome glazing is one of the most common decorating

¹(Arş. Gör.) İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: T.D.A. 0000-0001-9197-9098

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Tuğba Diri Apaydın,
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta: tugba.diri@medeniyet.edu.tr

Başvuru/Submitted: 31.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 17.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 11.06.2022

Kabul/Accepted: 22.06.2022

Online Yayın/Published Online: 28.06.2022

Atıf/Citation: Diri Apaydın, Tuğba, "Beçin Kalesi Kazısında Ortaya Çıkarılan (2014-2021) Tek Renk Sırlı Seramik Kapların Form Özellikleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 57-82.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065710>



techniques applied in Byzantine, Principalities, and early Ottoman art. It was frequently encountered on the ceramics unearthed in the Beçin Excavation because of its ease of application and functionality. Ceramics such as bowls, plates, jugs, and oil lamps made using this technique were recovered mostly in pieces and sometimes whole in the excavations. Although green glaze is mostly seen in monochrome glaze ceramics, yellow and blue glazing were also frequently preferred. The inner surfaces of these ceramics are completely glazed, while the outside is only partially glazed. Monochrome glazed ceramics are grouped under their various forms. In the academic sources, especially bowls are classified as spherical, hemispherical, conical body or semi-conical body. The first aim of the study is to try to create a common typology by comparing the form features of the Medieval ceramics in the ceramic production centers in the east and west of Anatolia with the Beçin Castle ceramics. In addition, revealing the importance of Beçin ceramics in medieval Anatolia is among other purposes.

Keywords: Beçin Castle, Anatolian Beyliks, Monochrome glazed ceramics, Medieval pottery, Ceramic forms

EXTENDED ABSTRACT

Located 2 km south of the city of Milas on a flat rock, Beçin Castle's history dates back to prehistoric times. Turkish rule over Beçin started in the 13th century when the Turkish Beys who'd been overwhelmed by the Mongol invasion in Anatolia took over the region. One of these beys, Menteşe Bey founded a beylik [territory under the leadership of a bey, similar to a lord] based in Beçin that he named after himself and carried out many developmental activities from the middle of the 13th century to the beginning of the 15th century.

Archaeological excavations have been ongoing in Beçin Castle since the 1970s. Many glazed and unglazed pottery have been brought into art history studies, especially as a result of the excavations carried out in the Inner Castle, Seymenlik Gate, Yelli Mosque, and its surroundings. Previous academic publications are found on Beçin Castle ceramics. The current article examines 24 monochrome glazed ceramics unearthed in Beçin Castle excavations between 2014-2021, of which 13 are ring-bottomed bowls, three are flat-bottomed pots, six are deep plates, one is a jug, and one is a type of vessel in the form of an oil lamp.

A common style of monochrome glazed ceramics can be noted that were unearthed in the Beçin Excavation. All of the ceramics were made from red paste. The ceramic cements are moderately tempered, hard, and slightly porous, with mica, lime, quartz, and other small stones. Although the dominant color of the glaze is green, colors such as yellow, ochre, brown, and rarely dark cobalt blue are also visible. In the ceramics examined in this study, the glazes were completely applied inside the bowls, also extending past the lip to the outer sections. Meanwhile, the glazes on the pottery were applied in such a way that resulted not in a shiny, but a matte sheen that creates cracks. Although few in number, bright and smooth examples are additionally present in the study. Primer is generally not used on the outside, but it is applied on all interiors. Cream and cream tones were generally preferred for the primer.

The ceramic bowls unearthed in Beçin excavations are generally medium sized. The bottom diameters vary between 6-9 cm. The diameters of the mouths of the bowls vary between 18-22 cm on average, with heights ranging between 8-11 cm. The bottom diameters of the flat-bottomed bowls vary between 7-9 cm. The diameters of the mouths of the plates, which

fully form with the base, generally vary between 21-25 cm, while their bottom diameters vary between 5-8 cm and their height between 4-7.5 cm. The diameter of one plate with no base has a mouth diameter (26 cm.) similar to the other examples. Apart from these ceramics, which are frequently encountered in daily use, an oil lamp and jug were also among the finds.

Certain difficulties were encountered with regard to the typology study of the bowls made for daily use, in which liquid and solid foods were placed. The lack of a common language in scientific studies with regard to the types of vessels is one of this subject's main problems. Terms such as spherical body, hemispherical body, conical body, and semi-conical body were frequently repeated with regard to medieval ceramics. However, ceramics have been classified under different titles despite having the same form. The form typologies of the monochromatic glazed ceramics unearthed in Beçin excavations were determined by comparing them with samples from other Turkish-Period excavations on Anatolian lands.

Classifying the bodies of the bowls in the ceramics from the Beçin Castle excavation as hemispherical was deemed appropriate because these vessels are slightly curved from the body to the mouth, with the mouth opening conically. The section of rounded wall between the body and the mouth constricts as it ascends, transforming the vessel into a conical shape. In other words, the vessels are neither fully spherical nor fully conical. A detailed classification study has been carried out over the examples by dividing the mouths into the following sub-headings: inverted or outwardly curved body forms. These are then sub-divided into hemispherical body forms.

The monochrome glaze ceramics unearthed in Beçin excavations match other ceramics that can be seen from Eastern to Western Anatolia in terms of shape, material, and technique. When considering the Beçin region, the probability of ceramics coming from nearby centers is seen to be higher, as Beçin ceramics are accepted as having coming from nearby centers such as Balat, where evidence of production is already present. The influences from the Anatolian Seljuk, Anatolian Beylik, Byzantine, and Early Ottoman periods can be seen in the medieval ceramics to have been a multi-layered and intricate period. This makes dating the ceramics as difficult as determining the place where they were produced. Great difficult is had in determining which civilization an object belongs to during this period due to the lands constantly being invaded by different communities, people migrating, the difficult economic conditions, and the changing political borders. One should additionally not forget the traveling masters whose existence in this period is also known.

Giriş

Milas kentinin 2 km. kadar güneyinde, üstü düz bir kayalık üzerinde kurulan Beçin Kalesinin geçmişi, tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Kalede tarih öncesi dönemlere ve İlkçağa yönelik sistematik kazılar yapılmadığından hangi evrelerden geçtiği tam olarak bilinmemektedir. Ancak, 2007 yılında Milas Müzesi denetiminde kaleye bayrak direği dikmek için yapılan çalışmalarda küp mezar buluntusunun ortaya çıkarılması ile kale tarihinin Tunç Çağına kadar gittiği kanıtlar ile tespit edilmiştir. Roma ve Bizans döneminde ise yerleşim yerlerinin yetersiz bulguları ve yazılı kaynakların tam olarak bu bilgileri desteklememesi, Beçin'in erken dönemini karanlıkta bırakmaktadır. Beçin'de 13. yüzyılda Bizans dönemi ve sonrasında Anadolu'da Moğol baskısından bunalan Türk Beylerinin bölgeyi ele geçirmesiyle Türk Devri başlamıştır. Bu beylerden biri olan Menteşe Bey, kendi adını verdiği Beçin merkezli bir beylik kurmuş ve 13. yüzyılın ortalarından 15. yüzyılın başlarına kadar cami, medrese, hamam gibi pek çok imar faaliyetinde bulunmuştur. Menteşe Beyliği'ne son veren Osmanlı, Beçin'i Muğla'da oturan sancakbeyleriyle birlikte yönetmiştir. Başkent olma avantajlarını yitiren Beçin, bu tarihten sonra hızlı bir küçülme sürecine girmiştir¹ (*Resim 1*).



Resim 1: Beçin Kalesi Genel Görünümü.

1 Aydoğan Demir, "Beçin Tarihi," *Beçin Definesi* içinde, haz. Rahmi Hüseyin Ünal, Friedrich Krinzing, Michael Alram ve Şule Pfeiffer-Taş (Ankara: 2015), 39-44.

İbn Batuta'nın anılarında², Barçın, Barcin, Bercin olarak geçen Beçin kentinde ilk yüzey araştırması 1970'lerde Aşkıldil Akarca tarafından yapılmıştır³. Kentte sistematik arkeolojik kazı çalışmaları ise ilk olarak Prof. Dr. M. Oluş Arık başkanlığında 1980'li yıllarda başlatılmıştır. Kesintisiz bir şekilde devam eden kazı çalışmalarına 1995 ile 2009 yılları arasında Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal başkanlık yapmıştır. 2010 yılı itibarıyla ise, Prof. Dr. Kadir Pektaş kalede arkeolojik kazı çalışmaları ve restorasyon faaliyetlerini sürdürmektedir.

Beçin Kale Kazısında mimari unsurların yanı sıra sırlı ve sırsız çok sayıda seramik, lüle, sikke, cam, metal ve ahşap buluntular gün yüzüne çıkarılmaya devam etmektedir. Kazı çalışmalarında ele geçen seramiklerin büyük bir kısmı parçalar (fragmanlar) halindedir. Uzun zamandır arkeolojik çalışmalara devam edilen Beçin'de kazı ekibi seramik bütünleme çalışmalarına devam etmekte ve pek çok kap bütüne yakın bir hale getirilmektedir.

Beçin Kalesi seramikleri, alanında uzman pek çok sanat tarihçi tarafından bilimsel çalışmalar ile akademi dünyasına kazandırılmıştır. 1974-1984 yılları arasında Prof. Dr. M. Oluş Arık başkanlığında yürütülen kazılarda çıkarılan seramikler "Birinci Uluslararası Seramik Sempozyumu'nda" sanat camiasına tanıtılmış⁴; 1995-2009 yılları arasındaki çıkarılan sırlı ve sırsız seramikler ise Sevinç Gök İpekçioğlu tarafından kayıt altına alınarak makale haline getirilmiştir⁵. Kazının seramik çizimlerini üstlenen uzman sanat tarihçi Elif Çelik Oğuz da bir kısım seramik grubunu "2015-2018 Yılları Arasında Beçin Kazılarında Ortaya Çıkan Seramikler" başlıklı bildiriyle XXIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda sunmuştur⁶.

Bu makalede ise 2014-2021 yılları arasında Beçin Kale Kazısında ortaya çıkarılan 24 adet farklı form tipine sahip tek renk sırlı seramikler incelenmiştir. 2010-2014 yılları arasında tek renk sırlı seramik kaplar kazı çalışmalarında buluntular arasında yer almasına rağmen nitelikli ve tüm parçanın olmaması adına bu makale dışında tutulmuştur. Ancak daha sonra yapılacak kapsamlı başka bir makalede bahsi geçen seramikler konu edinilebilecektir.

Beçin Kalesi Kazı Çalışmaları (2014-2021)

Beçin Kalesi Kazısında temizlik, kazı, koruma ve konservasyon çalışmaları yıllar içerisinde düzenli bir şekilde devam etmektedir. 2014 yılında Kızıl Han'ın güneydoğusunda hafif yükseltinin ilerisinde, Seymenlik Kapısı yönünde kazı çalışmaları devam etmiştir. BÇ.14.1C, BÇ14.1D, BÇ14.1E ve BÇ14. 1F Açmalarında yapılan arkeolojik faaliyetlerde sırlı ve sırsız seramik parçalar gün yüzüne çıkarılmıştır⁷.

2 İbn Batuta, *Voyages d'Ibn Batouta II*, çev. C. Defremery – B. R. Sanguinetti, (Paris: 1854), 280; İsmet Parmaksızoğlu, *Ibn Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler*, (İstanbul: 1971).

3 Aşkıldil Akarca, "Beçin," *Bulleten* 35, (1971), 7.

4 Oluş Arık, "On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation," *Çanak, Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Arkeological Contexts*, (İstanbul: 2007), 523-530.

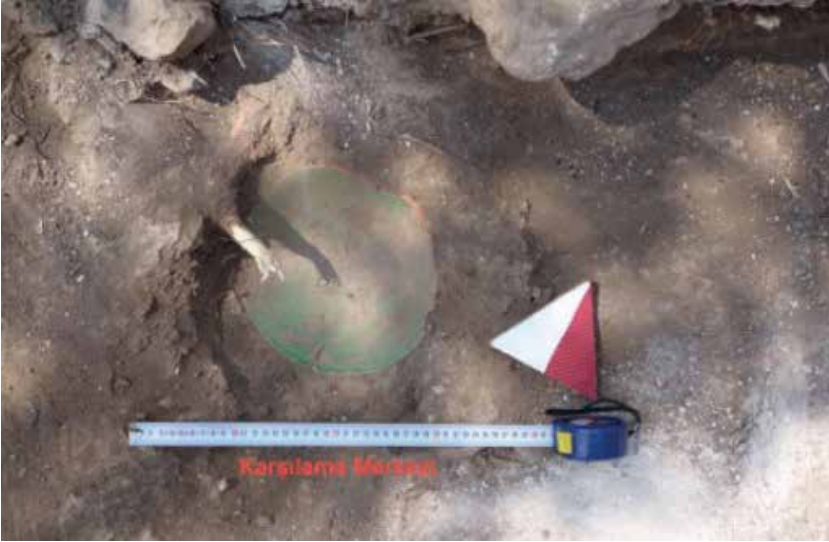
5 Sevinç Gök Gürhan, "1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi," *Sanat Tarihi Dergisi* 18, (Ekim 2009), 45-70.

6 Elif Çelik Oğuz, "2015-2018 Yılları Arasında Beçin Kazılarında Ortaya Çıkan Seramikler," *XXIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Edirne: 2021), 185-197.

7 Kadir Pektaş, "Beçin Kalesi Kazısı 2014-2015 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları," *XX. Uluslararası Ortaçağ*

2015 yılı kazısında Kızıl Han'ın güneydoğusunda hafif eğimli engelin hemen ilerisinde, şapelin batısında, Seymenlik Kapısının kuzeybatı kısmındaki kazılara devam edilmiştir. BI 59, BJ 59, BI 60, BJ 60 ve BJ 61 açmalarından Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemine ait seramik kaplar, Çin porselenleri ve Seladonlar olmak üzere ithal pek çok obje kazı çalışmalarında ortaya çıkarılmıştır⁸.

Beçin'de 2016 yılında Seymenlik Kapısı yakınındaki surların bitişiğinde ve karşılama merkezindeki surlarda kazı çalışmalarına devam edilmiştir. 2016 yılı kazı buluntuları arasında yer alan seramikler genellikle sırsız, mika ve küçük siyah ile beyaz renkli taşçıklarla çok katlı, gözenekli ve kırmızı hamurlu örneklerdir⁹. Bu örneklerin dışında sayılı olsa da yeşil sırlı seramik kap da ele geçirilmiştir (*Resim 2*).



Resim 2: Yeşil Tek Renk Sırlı Seramik.

Seymenlik Kapısı civarında ve İç Kale'de devam eden kazılarda 2017 yılında Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemine ait seramikler ele geçirilmiştir. Yapılan çalışmalarda ağırlıklı olarak pişirme kabı, testi, ibrik, sürahi ve küp gibi günlük kullanıma yönelik farklı türdeki sırsız seramik parçaları bulunmuştur¹⁰.

Beçin Kalesi'nde 2018 yapılan kazı çalışmaları daha önceden yoğun seramik buluntuların geldiği Seymenlik Kapısı yakınındaki alanda ve Yelli Cami ve çevresinde yoğunlaşmış¹¹ ve bu dönemde de Beylikler ve Osmanlı dönemine ait fragmanlar şeklinde seramik parçalarına ulaşılmıştır.

Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, (Sakarya: 2016), 2.

8 Pektaş, "Beçin Kalesi Kazısı 2014-2015 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları," 2-3.

9 Kadir Pektaş, "Beçin Kalesi 2016 Yılı Kazısı ve Buluntuları Üzerine," *Akdeniz Sanat* 13, (2019), 502-503.

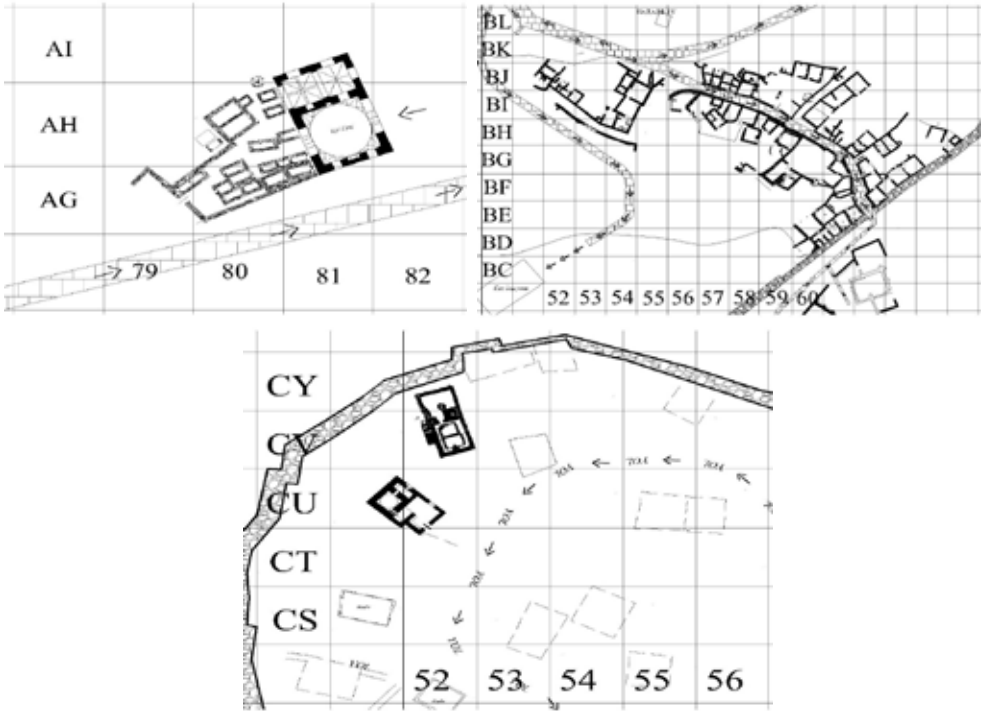
10 Kadir Pektaş, Saim Cirtil ve Banu Büyükgün, "Beçin Kalesi 2017 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları," *40. Kazı Sonuçları Toplantısı* 1, (Çanakkale: 2018), 507-518.

11 Kadir Pektaş, Saim Cirtil ve Banu Büyükgün Çelebi, "Beçin Kalesi 2018 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları," *41. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, (Diyarbakır: 2019), 21-34.

2019 yılı kazı çalışmalarında, BG-61, BG-58, BG-59, BH-58, BI-57 ve BI-58 açmalarında ve bu açmaların çevresinde temizlik çalışmaları yapılmıştır. Bahsi geçen plan karelerinde yapılan kazılar sonucu geçen yıllarda kazılan alanların devamı niteliğinde sivil mimari örnekleri bulunmuştur. Tüm bu çalışma alanlarında tek renk sırlı seramikler, Milet işi kap parçaları ve çok sayıda sırsız kap fragmanları çıkartılmıştır.

2020 yılı kazı programı doğrultusunda, önceki yıllarda başlanılan şehir surlarının kuzeybatı yönünde Seymenlik Kapısı yakınlarında yer alan konut bölgesinde (BH-57, BI-56, BI-57 plan kareleri) ve İç Kale Hamamı'nın kuzeydoğu yönünde kalan alanda (CV-53, CV-52, CY-52 plan kareleri) kazı çalışmalarına devam edilmiştir. Bu alanlarda sırlı ve sırsız farklı teknik ve formlarda seramik objeler ele geçirilmiştir.

2021 kazı çalışmalarında daha önceden açılan mekânlardaki çalışmalara devam edilmiş olup İç Kale'deki yapı topluluklarının birbiriyle ilişkisini ve dönem farklarını anlamak için CV-52, CV-53, CY-52 plan karelerinde kazı yapılmasına karar verilmiştir. Yapılan kazılar neticesinde çeşitli metal objeler, sikkeler ile sırlı-sırsız birçok seramik obje ele geçmiştir. Bunların yanı sıra lüleler, boncuklar, ok uçları da kazı çalışmaları sırasında çıkarılmıştır (*çizim 1*).



Çizim 1: Beçin Kalesi Yelli Cami, Sivil Mimari Yapıları (Seymenlik Yanı), İç Kale Kare Plan Şemaları.

Tek Renk Sırlı Seramik Kaplar

Günlük hayatta sıklıkla tercih edilmeleri ve uygulamasının kolay olmasından dolayı üretimi çok fazla olan tek renk sırlı seramikler, Anadolu'daki Türk-İslam Dönemi kazılarında yoğun bir biçimde çıkarılan grupların başında gelmektedir¹². Beçin Kale Kazısı buluntuları arasında yer alan bu teknikteki seramikler dört gruba ayrılmaktadır. Bunlar: Açık formlu derin servis kapları (*kâse*), açık formlu sığ servis kapları (*tabak*), kapalı formlu mutfak kapları (*testi*) ve silindirik formlu aydınlatma amaçlı (*kandil*) kullanılan kaplardır.

Beçin Kazısında ortaya çıkarılan tek renk sırlı seramiklerde ortak bir üslup yakalamak mümkündür. Tek renk sırlı seramik örneklerinin hepsi kırmızı hamurludur. Hamur, mika, kireç, kuvars ve küçük taşçıklarla orta katkılı sert ve az gözeneklidir. Sırda hâkim renk yeşil renk olmakla birlikte, sarı ve nadiren koyu kobalt mavi, patlıcan moru da görülen renkler arasındadır. Çalışmada incelenen seramiklerde sır kabın içine tamamen uygulanırken dış kısımlarda bir parmak kalınlığında (genellikle 1-5 cm) ağızdan taşırılmıştır. Tek renk sırlı kaplardaki sır ise genellikle çok parlak olmayan, mat özellikli ve çatlaklar oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Bunun haricinde çalışmada, parlak ve kaygan olan örnekler sayılı olsa da mevcuttur. Dış yüzeylerde ise astar genellikle tercih edilmemekle birlikte iç kısımların hepsinde uygulanmıştır. Astar da genellikle krem ve tonları tercih edilmiştir.

Beçin kazılarında gün yüzüne çıkarılan tek renk sırlı seramik kaplar, Anadolu'da Hasankeyf, Ahlat, Samsat, İznik gibi başlıca seramik merkezleriyle uyumlu formlara sahiptir. Bundan dolayı, Anadolu'nun doğusundan batısına kadar farklı coğrafi bölgelerde çıkarılan bu seramiklerin üretim merkezlerinin tespiti ise oldukça zordur. Bununla birlikte takriben 13. ve 15. yüzyıllar arasında varlığını sürdüren Bizans, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemine ait kapların net tarihinin belirlenmesi de en az üretim merkezinin tespiti kadar tartışmaya açık bir konudur. Ebru Parman¹³, Ortaçağ'a denk gelen çok katmanlı ve birbirinden etkilenmiş bu dönem seramiklerini, "Geçiş Dönemi Seramikleri" olarak adlandırmaktadır.

Anadolu'daki diğer kale kazılarından birisi olan Amasya Harşena Kalesi Kızlar Sarayı Kazılarında da çok sayıda tek renk sırlı seramik kap ele geçirilmiştir. Emine Naza Dönmez¹⁴, ele geçen Türk İslam dönemi sırlı seramiklerini Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemine tarihlendirmektedir. Özellikle tek renk sırlı seramiklerinin Anadolu Selçuklu Döneminden Osmanlı'ya kadar kesintisiz bir şekilde devam etmesinin tarihlendirmede yaşattığı zorlukları ve Ortaçağ seramiklerinin bir kısmının Bizans mı yoksa Türk dönemi mi olduğunun da kestirilmesinin güç olduğunu da dile getirmektedir.

12 Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri*, (Ankara: 2008), 27; Gülgün Yılmaz, *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri Zindanaltı Buluntuları*, (Edirne: 2012), 18.

13 Ebru Parman, "Ayasuluk'ta Bulunan Sırlı Bizans Keramikleri", *Bedrettin Cömert'e Armağan* içinde, (İstanbul: 1980), 321-340.

14 Emine Naza Dönmez, *Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Türk Dönemi Seramikleri*, (İstanbul: 2021), 17-18.

Akdeniz'in önemli yerleşim yerlerinden biri olan Silifke Kalesinde de benzer örnekler tespit edilmiştir. Arkeolojik kazılar neticesinde çıkarılan tek renk sırlı seramik buluntularının tıpkı diğer merkezlerdeki örneklerle benzeştiği görülmektedir. Kırmızı hamurlu, katkı maddeli, ağırlıklı olarak yeşil sır uygulaması yapılmış seramiklerin Bizans, Karamanoğlu ve Osmanlı Dönemine ait örnekler olduğu söylenmektedir¹⁵. Bursa'nın İznik İlçesinde sürdürülen, İmparator Traianus için inşa edilen İznik Roma Tiyatrosu Kazılarında ve İznik Çini Fırınları Kazılarında¹⁶ da Beçin Kale Kazısında ortaya çıkarılan örneklerle hem form hem de renk açısından birebir tek renk sırlı seramik örneklerinin olması bu dönemin tarihlendirmesinin ne kadar zor olduğunu bir başka göstergesidir¹⁷.

Beçin Kalesi Kazısı seramikleri üzerine daha önceden akademik çalışmalar yapan Sevinç Gök İpekçioğlu, Beçin kazılarında seramik üretimine ilişkin net olarak veri olmadığı ve bu nedenle seramiklerin başka yerde üretildiği hususu üzerinde durmaktadır. Özellikle, Mentеше Beyliği'nin önemli merkezlerinden biri olan Balat'taki İlyas Bey Külliyesi'nde 2007 ve 2008 yıllarındaki kazılarda bulunan seramikler ile Beçin Kale Kazısından ortaya çıkarılan seramiklerin benzerliklerine dikkat çekmektedir. İpekçioğlu, Balat'ta yapılan arkeolojik çalışmalarda çıkan bilimsel verilerin öncülüğünde burada seramik üretimi olduğunu kanıtlamıştır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda seramiklerin Balat'ta üretilip, Beçin'e getirilmiş olması yüksek bir ihtimaldir¹⁸. 2021 yılı Beçin Kalesi Kazı çalışmalarında üçayak çıkması¹⁹ akıllarda soru işareti bıraksa da üçayakların devamının gelmemesi soruları bu dönemde rafa kaldırmıştır (*Resim 3*).



Resim 3: 2021 Buluntuları Arasında Yer Alan Üçayak.

-
- 15 Ali Boran ve Razan Aykaç, *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları 2010-2020*, (İstanbul: 2021), 394.
 16 Belgin Demirsar Arlı, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2016 Yılı Çalışmaları," *39. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, (Bursa 2017), 449.
 17 Nurşen Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, (Ankara: 2001), 126-133.
 18 Sevinç Gök Gürhan, "1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi," 45; Sevinç Gök Gürhan, "Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi," *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Denizli: 2009), 293.
 19 Günümüze tam olarak ulaşmayan parçanın üçayak olduğu tahmin edilmektedir. Ancak parçanın üst tarafının hafif bombeli olması nedeniyle üçayak olmayacağına dair şüpheler de bulunmaktadır.

Bitlis Kalesi Kazısı seramikleri üzerine çalışmaları bulunan Gülsen Baş da tek renk sırlı seramiklerde yerel üretim noktasına dikkat çekmektedir. Günlük olarak sıklıkla tercih edilen tek renk sırlı seramiklerin yoğun talep nedeniyle yerli üretim koşullarında, seri bir biçimde üretildiğini, ayrıca kazılarda sayıca çok çıkması ve tek düze nitelikte olmasını bu düşüncesine kanıt olarak göstermektedir²⁰.

Sonuç olarak, tüm bu bilgiler ışığında Ortaçağ seramiklerini dönem ya da teknik özelliklere bakılmaksızın bir bütün halinde ele almamız gerekmektedir. Birbirleri ile ticari, ekonomik, siyasi ve kültürel olarak etkileşim içinde olan Beylikler döneminin seramiklerinde benzer teknoloji ve teknikleri kullandıkları aşikârdır. Ayrıca ticaret, istilalar, göçler ve sıklıkla değişen siyasi sınırlara bağlı olarak seramiklerin ve ustaların hareket halinde olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bu hareketlerin doğal sonucu olarak da bölgeler ve toplumlar arası etkileşim yoğunlaşmıştır. Böylesine iç içe geçmiş ilişkilerin arasında neyin kime ait olduğunu anlamak ise neredeyse imkânsız hale gelmiştir²¹.

Tek Renk Sırlı Seramik Kapların Form Özellikleri

Beçin Kazısında ortaya çıkarılan tek renk sırlı seramiklerin form tipolojileri, Anadolu topraklarında yapılan diğer Türk Dönemi kazı çalışmalarındaki örneklerle karşılaştırma yapılarak belirlenmiştir. Ancak seramik kapların formları üzerine yapılan bu akademik çalışmalarda ortak bir tipoloji diline ulaşılamaması dikkat çekicidir. Bu belirsizlik özellikle kâse ya da çanak adı verilen sıvı ya da katı yiyeceklerin konulduğu kapların gövde biçimlerinde yaşanmaktadır. “Küresel gövdeli”, “yarı küresel gövdeli”, “konik gövdeli” ve “yarı konik gövdeli” şeklinde başlıklara ayrılan gövde profilleri, kaynaklarda neredeyse birbirine birebir benzeyen örnekler olmasına rağmen sınıflandırma yapılırken farklı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bunun aksine kapların ağız profilinde terminoloji birliği (içe çekik, dışa çekik vb.) görüldüğünü eklemekte de fayda vardır. Beylikler ve erken Osmanlı dönemini kapsayan Ortaçağ seramikleri üzerine yapılan başlıca yayınlarda bazı yazarlar, kapların ayrıntılı tanımını yaparak kapları belirli alt başlıklara ayırmamıştır. Alanında uzman diğer kişiler ise daha önceden de bahsi geçtiği gibi alışlagelmiş gövde profillerine göre ayırt etmeyi tercih etmiştir.

Nakış Karamağaralı²² gövde profillerini *düz kenarlı, iç bükey köşesiz ve içbükey köşeli* kaplar olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. *Düz kenarlı kapları* “kabın kaideye yakın alt kısmında, gövdenin hemen başlangıcında köşe yaptıktan sonra ağıza kadar düz olarak açılarak çıkan, ağız kısmının da gövdeyi takip ederek düz sonuçlandığı kap formu” olarak tanımlamaktadır. *İç bükey köşesiz kaplar* “kaideden sonra hiç köşe yapmadan içe doğru dairesel profil çizen kaplar”; *dış bükey köşeli kapları* ise “genellikle ağıza yakın yerde, bazen de gövdenin ortalarında köşe yaptıktan sonra dik çıkan veya içe dönüp daralan ya da dışa dönüp açılan kenarlara sahip

20 Gülsen Baş, *Bitlis Kalesi Kazısı Sırlı Seramikleri 2004-2012*, (Ankara: 2012), 139.

21 Nurşen Özkul Fındık, *İznik Sırlı Seramikleri. Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995)*, (Ankara: 2014), 141.

22 Nakış Karamağaralı, “Ahlal Sırlı Seramikleri,” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (Ankara: 2007), 140.

kaplar” olarak ifade etmiştir. Daha teknik bir tanım ile kapları sınıflandıran Karamağaralı küresel, yarı küresel ya da konik gövdeli gibi form özelliklerini belirtmeyip, ağız kısmını temel alarak bir sınıflandırma yapmayı uygun görmüştür.

Sevinç Gök İpekçioğlu, Akşehir Kurtarma Kazısında çıkan seramikleri kaleme aldığı makalesinde²³ derin kaplar olarak ele aldığı kâse ve çanak formlu seramikleri, “*konik kademeli çukur gövdeli*”, “*konik çukur gövdeli*”, “*yarı küresel gövdeli*”, “*yayvan gövdeli ve kademeli çukur gövdeli*” olmak üzere çeşitli gruplara ayırmıştır. Yine bu sınıflandırmanın benzerini Manisa Gülgün Hatun Hamamı temizlik çalışmaları esnasında çıkarılan seramikleri için de kullanmıştır²⁴.

Gülşen Baş, Bitlis Kalesi kazısından çıkan seramikleri “*konik gövdeli*”, “*kademeli konik gövdeli*” ve “*yarı küresel gövdeli*” olarak sınıflandırmıştır²⁵. Yine Bitlis Kale Kazısı 2018-2019 seramik buluntularının incelendiği kitapta²⁶ ise gövde formları “*oval*” ve “*konik*” olarak başlıca iki grupta tasnif edilmiştir. Konik gövdeli kâse formları ana başlığı altında, “*gövde ile ağız kısmı geçişsiz formlar*”, “*gövde ile ağız kısmı yumuşak geçişli formlar*”, “*gövde ile ağız kısmı keskin geçişli formlar*” olmak üzere üç alt başlık ile detaylandırılmıştır. Bu ayırımın yapılmasındaki temel kıstas ise formların gövdeden ağız kısmına geçişte yarattığı farklılıklardır.

Nurşen Özkul Fındık Hasankeyf kazısında çıkan kâseleri on iki farklı tipe ayırarak ayrıntılı bir tipoloji çalışması yapmıştır²⁷. Tip K1, K2 ve K3 Beçin seramiklerinin formları ile benzerlik göstermektedir. Bu tiplerde gövde şekilleri başlıca “*yarı küresel*” ve “*konik*” olarak ayrılmaktadır. Bu ayırımın yapılmasındaki temel kıstas ise, dipten dışa doğru açılan cidar kısmının profil yaparak yuvarlatılmış hattı kesin bir şekilde kırması ile konik biçime dönüşmesidir.

Gevale Kalesi Kazılarında ortaya çıkarılan seramik kâselerin gövdesi ise temel olarak “*küresel*” ve “*konik gövdeli*” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Gövde ve ağız profillerine göre çeşitli alt gruplara ayrılan seramiklerde gruplandırma ise şu şekilde yapılmıştır: “(a) *küresel gövdeli, dışa çekik konik kenar ağızlı, halka kaideli*, (b) *küresel gövdeli, halka kaideli*, (c) *konik gövdeli, iç büküye profilli, ağız dik kenarlı, halka kaideli ve (d) konik gövdeli, dışa genişleyen ağızlı kâseler*”²⁸.

St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında bulunan tek renk sırlı seramik eserlerde, özellikle yeşil renk, kapların formları yarı küresel gövdeli olarak betimlenmiştir. Kazıdan çıkan seramiklerin (Kat no. 2.1, 2.2) Beçin seramikleriyle benzeşen örnekteki seramik kapların, kalabalık grupların yemek yediği sofralar için uygun boyutta olduğu da bilinmektedir²⁹.

23 Sevinç Gök Gürhan, “Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri,” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (İstanbul: 2007), 160.

24 Sevinç Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü: Saruhan Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, (Manisa: 2011), 119; Sevinç Gök Gürhan, “Beylikler Dönemine Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar,” *Sanat Tarihi Dergisi* 17, (Ekim 2008), 61-63.

25 Gülşen Baş, *Bitlis Kalesi Kazısı Sırlı Seramikleri 2004-2012*, 126.

26 Korkmaz Şen ve Yunus Emre Karasu, *Arkeolojik Veriler Işığında Bitlis Kale Kazısı Seramik Buluntuları (2018-2019 Yılı Kazı Dönemi)*, (İstanbul: 2021), 60.

27 Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, (Ankara: 2008), 22.

28 Hasan Hüseyin Özdeniz ve Zekeriya Şimşir, “Gevale Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramiklerde Kap Formları,” *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 5, (2020), 65.

29 Gülgün Yılmaz, “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler,” *Mustafa*

Erken Osmanlı Döneminin önemli bir seramik grubu olan kırmızı hamurlu Milet işi seramikleri de form olarak Beçin seramikleri ile örtüşmektedir. Farklı kaynaklardan topladığı Milet işi seramik örnekleriyle tipoloji çalışması yapan Turgay Polat, makalesinde kâseleri “küresel” ve “konik” olmak üzere iki ana başlık altında toplamıştır³⁰. On üç alt başlık ise ağız profillerine göre çeşitlendirilmiştir. Yine aynı yazarın Erzincan Müzesi’nde sergilenen tek renk sırlı seramikler ile ilgili makalesinde de kap formları “küresel” ve “konik” gövdeli olarak ayrılmıştır³¹.

Tire Kutu Han Kazısında da çanak ve kâselere ait olduğu tahmin edilen tek renk sırlı seramik parçalar ortaya çıkarılmıştır. Kazılar esnasında ele geçirilen sağlam kâse, “kademeli konik gövdeli” ve geniş dışa çekik ağız kenarlı olarak sınıflandırılmıştır. Bu ayırım yapılırken halka kaideli kapların kaidelerinin genel olarak dışa açılan bir duruşa sahip olduğu vurgulanmıştır. Kazı buluntularının toplu bir değerlendirilmesi yapılarak kısmen ulaşılabilmiş gövde formları dikkate alındığında, Anadolu’nun doğu ve batısındaki seramik üretim merkezlerinde Ortaçağ buluntularının formlarından farklı olmadığı da tespitler arasında sayılabilmektedir. Fakat bu kazıdan çıkan tek renk sırlı seramiklerde tarihlendirme olarak net bir ayırım yapılması dikkat çekicidir. Osmanlı dönemi tek renk sırlı seramiklerin gerek kaide formu ve yükseklikleri gerekse bezeme özellikleri dikkate alındığında Beylikler Dönemi tek renk sırlı kâselerde tamamen ayrıldığı kanısı örneklerle desteklenerek açıklanmıştır. Özellikle alçak kaideli seramik grubunu iç yüzeylerde seramiklerin merkezinde dikkati çeken tekli, çiftli ya da üçlü halkaların bu dönemin en belirgin özelliği olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu gruptaki seramiklerin sır renklerinin Beylikler Dönemi sırlı seramikleri ile benzer olsa da hamur rengi ve yapısı bakımından farklılık gösterdiği de eklenmiştir³². Yine aynı yazar Edirne Yemiş Kapanı Kazısında çıkarılan erken dönem Osmanlı seramiklerinin geç dönem seramiklerinden daha koyu kırmızı renkli olduğunu tespit etmiş ve seramiklerin dönemlerini bu yöntemle ayırmıştır³³.

Beçin Kalesi Kazısı seramiklerinde ise kâselerin gövdelerini “yarı küresel” olarak sınıflandırılması uygun görülmüştür. Çünkü bu kaplar gövdeden ağız kısmına doğru hafifçe kıvrılmakta ve ağız kenarı konik bir şekilde açılmaktadır. Gövde ve ağız arasında yuvarlatılmış cidar kısmı, yukarı doğru çıktıkça kırılmakta ve kabı konik bir biçime dönüştürmektedir. Yani kaplar ne tam kürevi yuvarlak formda ne de tam olarak konik şekildedir. Yarı küresel gövdeli olarak ayrılan gövde formlarında, ağız kısımları içe çekik ve dışa çekik olmak üzere alt başlıklara ayrılarak örnekler dâhilinde ayrıntılı bir sınıflandırma çalışması yapılmıştır.

Büyükkolancı’ya Armağan içinde, (İstanbul: 2015), 768-772.

30 Turgay Polat, “Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme,” *Sanat Tarihi Dergisi* 25, (Ekim 2016), 213-247.

31 Turgay Polat, “Erzincan Müzesi’nde Sergilenen Sgraffito ve Tek Renk Sırlı Ortaçağ Seramiklerinin Buluntu Yeri ve Köken Problemi Üzerine Bir Değerlendirme,” *Akdeniz Sanat* 13, (2019), 823-824.

32 Hasan Uçar ve Aygül Uçar, “Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri,” *Sanat Tarihi Dergisi* 27, (Nisan 2018), 7-11.

33 Hasan Uçar, “Edirne Yemiş Kapanı Kazısından Bir Grup Osmanlı Seramiği,” *Yaşar Erdemir’e Armağan Sanat Tarihi Yazıları* içinde, (Konya: 2019), 515-516.

Kâseler

Ortaçağ arkeolojisindeki örneklerden görüleceği üzere kırmızı hamurlu tek renk sırlı kâseler, 14. yüzyıldan itibaren büyük boyutlarda, yarı küresel gövdeli ve derin bir biçimde yapılmıştır. Bu kapların formu birden fazla kişinin yemek yemesini sağlayabilecek şekildedir. Bunun yanı sıra tek renk sırlı kaplarda yoğunlaşan ve özellikle İran etkili konik formlu kâseler de fazlaca görülen örnekler arasındadır³⁴. Bizans örneklerinde ise bireysel yemek alışkanlıklarına işaret eden daha küçük ölçekli örnekler mevcuttur³⁵. Lale Doğer, Bizans dönemi seramiklerinin boyutlarının seramik endüstrisindeki gelişmelere bağlı olarak değiştiğini de eklemektedir. Fırınlamanın üçayakların kalın, cidarlı, büyük ve geniş formlu seramik kâseleri taşımak için güvenli olmaması nedeniyle kapların boyutunun küçültülüp daha fazla sayıda seramik kabın aynı anda fırınladığı söylemektedir. Böylece hem yerden tasarruf edilmiş hem de daha fazla kabın aynı anda fırınlarda pişirilmesi sağlanmıştır. Ayrıca Doğer, Bizans'ın son zamanlarında yaşanan Latin İstilasının yarattığı ekonomik çöküş ile insanların çorba ve et suyuna dayalı ucuz yiyeceklere rağbet ettiğini ve tasarruf amacıyla daha küçük kaplarda yemek yenildiğini de eklemiştir³⁶. Beylikler, Bizans ve erken dönem Osmanlı seramiklerinde yaşanan boyut farklılıklarının altında tüm bu sayılan sebepler yatmaktadır.

İncelenen tüm tek renkli sırlı seramiklerin içi tamamen sırlı kaplanmış olmasına rağmen dış yüzeylerinde farklı uygulamalar dikkat çekmektedir. Dış yüzeyde sır ya hiç yapılmamış ya da kâsenin ağız kısmından aşağı doğru taşırılmıştır. Astar uygulaması tüm seramiklerde görülürken sır renginde hâkim renk yeşil ve tonlarıdır. Bunun haricinde sarı, koyu kobalt mavi ve patlıcan moru da görülen renkler arasında yer almaktadır. Tek renk sırlı seramik grubundaki kâselerin bazılarının iç kısımlarında ise üçayak izine rastlanılmaktadır (*Resim 4*). Lale Bulut üçayak izlerinin bu tür kaplarda bulunmasının nedenini, bu grubun ithal edilecek kadar lüks seramikler olmamasına ve bu nedenle bunların özensiz biçimde yapılmış olabileceğine vurgu yapmaktadır³⁷. Halkın beğenisini yansıtan, işçilik ve bezeme açısından çok da kaliteli olmayan bu seramiklerin dağılmış renk, düşük kalite sırlı ya da üçayak izleri ile yapılmış olmasının alıcı tarafından büyük bir sorun oluşturmadığı tahmin edilmektedir. Ayrıca bu tür üçayak izli kapların varlığı yerel üretimin varlığını da gösteren önemli işaretlerdir³⁸.

34 Özkul Fındık, *İzmit Roma Tiyatrosu*, 311.

35 Özkul Fındık, *İzmit Sırlı Seramikleri*, 142.

36 Lale Doğer, "İşlev, Teknik ve Estetik Değerlendirmelerle Bizans Günlük Yaşamında Sırlı Seramik," *IV. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri, (26-28 Kasım 2007 Eskişehir), Bildiriler Kitabı*, (İstanbul: 2007), 718.

37 Lale Bulut, "Samsat Kazısı Buluntuları," *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (Ankara: 2007), 185.

38 Meryem Acara Eser, "Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramik Buluntuları: İlk Sonuçlar ve Yerel Üretim İzleri," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 37, (Haziran 2020), 150-151.



Resim 4: Ç15-BJ58-338 Envanter Numaralı Sırlı Dip Parçası.

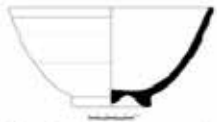














Kazılarda en yoğun olarak görülen form tipi tam ya da parçalar halinde çıkarılan kâselerdir. Tam form veren ya da tama yakın seramik kâseler üzerinden tipoloji çalışması yapılmış ve başlıca “Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Çukur Kâseler (Tip 1)”; “Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Düz Dipli Çukur Kâseler (Tip 2)” “Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Kâseler (Tip 3)”; “Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Konik Ağız Kenarlı, Halka Kaideli Kâseler (Tip 4)”; “Konik Gövdeli, Düz Dipli Seramik Kaplar (Tip 5)” olmak üzere beş tip tespit edilmiştir.

TİP 1: Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Çukur Kâseler

Çalışma kapsamında 8 örnek incelenmiştir. Bu gruptaki seramik kâseler genel olarak orta büyüklüktedir. Dip çapları 7- 9 cm. arasında değişiklik göstermektedir. Kapların ortalama ağız çapları 18-22 cm. yükseklikleri ise 8-11 cm. arasındadır. Sarı ve yeşil sır bu kaplarda kullanılan başlıca renklerdir. Kaplar genel anlamda bezemesizdir.

Bu başlık altında toplanan kapların gövdeleri ağız kısmına doğru hafifçe kıvrılmakta ve ağız kenarına doğru konik bir şekilde açılmaktadır. Şişkin gövdeye sahip olan bu kaplar hafifçe dışa kıvrılmış olup basit ağız kenarlıdır (*Tablo 1*).

Tablo 1: Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Çukur Kâse Örnekleri

 <p>1. Dip Çap:8.3 cm. Ağız Çap: 20.4 cm. Yükseklik:11.3 cm.</p>	 <p>1. BÇ14-1/E</p>	 <p>3. Dip Çap: 8 cm. Ağız Çap: 18.4 cm. Yükseklik: 10.2 cm.</p>
 <p>2. Dip Çap:7.4 cm. Ağız Çap: 19.3 cm. Yükseklik:10.2 cm.</p>	 <p>2. BÇ14-1F (V-VI-d)-397</p>	 <p>3. BÇ15-BI59-331</p>
 <p>4. Dip Çap:7.9 cm. Ağız Çap: 20.6 cm.Yükseklik:10.4 cm</p>	 <p>4. BÇ14-1/F-395</p>	 <p>7. Dip Çap: 9 cm. Ağız Çap: 22.4 cm.Yükseklik: 10.5 cm.</p>
 <p>5. Dip Çapı: 8 cm. Ağız Çapı: 21 cm. Yükseklik: 8.9 cm.</p>	 <p>5. BÇ18-BI58-653</p>	
 <p>6. Dip Çap: 7.7 cm. Ağız Çap: 22.2 cm. Yükseklik: 11 cm.</p>	 <p>6. BÇ15-BI58-330</p>	 <p>7. BÇ16-Karşılama Merkezi Sur Duvarı</p>

TİP 2: Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Düz Dipli Çukur Kâseler

Çalışmada tek bir örnekle yer alan bu gruptaki kap, Tip 1 ile neredeyse aynı form özelliklerine sahiptir. Farkı belirleyen özellik ise kabın düz dipli olmasıdır. 2021 buluntuları arasında yer alan BÇ21-CT55-30 envanter numaralı yeşil sırlı kabın dış yüzeyinde, ağız kısmı seviyesinde, astarın kazınmasıyla ortaya çıkarılan kazıma tekniğinde yapılmış meander motifi yer almaktadır. Ayrıca kabın dış kısmında gelişigüzel sürülmüş patlıcan moru sır kalıntıları da görülmektedir (Tablo 2).

Tablo 2: Yarı Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Ağızlı, Düz Dipli Çukur Kâse Örneği

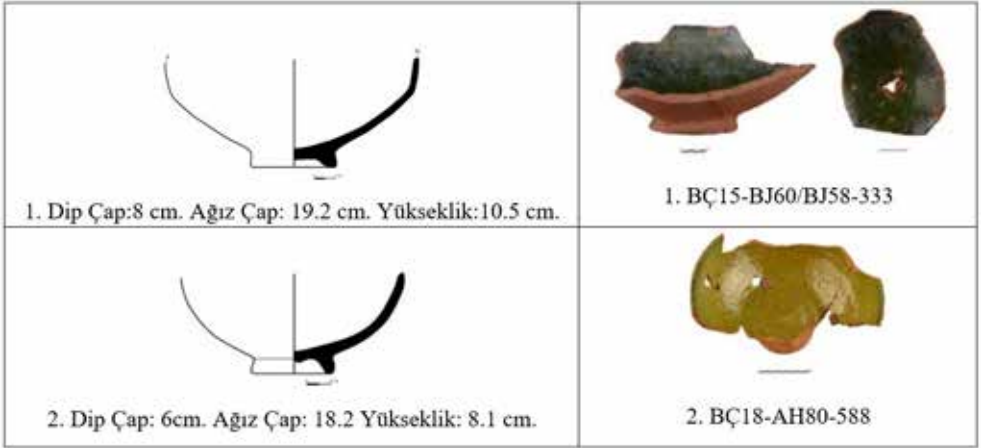


TİP 3: Yarı Küresel Gövdeli, İçe Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Kâseler

Çalışma kapsamında 2 örnek incelenmiştir. Seramik kâselerin dip kısımları 6-8 cm. arasındadır. Ağız çapları 18-19 cm. yükseklikleri ise 8-10 cm. arasında değişmektedir.

Bu grupta yer alan kaplar fragmanlar halinde çıkarılmış ve tümlenmiştir. Küresel gövdeli bu kapların ağız kenarına doğru içeri doğru kademelendirme görülmekte ve ağız kısmı içe doğru açılmaktadır. Kaplarda yeşil ve tonlarında sır uygulaması yapılmıştır (Tablo 3).

Tablo 3: Yarı Küresel Gövdeli, İçe Çekik Ağızlı, Halka Kaideli Kâse Örnekleri



TİP 4: Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Konik Ağız Kenarlı, Halka Kaideli Kâseler

Bu grupta 3 örnek yer almaktadır. İki kâsenin dip kısımları mevcut olmasa da diğer örneklerle kıyaslama yapıldığında halka kaideli olabileceği tahmin edilmektedir. Diğer parça ise neredeyse tamdır. Ağız çapları 19-20 cm. yükseklikleri 5-7 cm. arasında değişmektedir. Bu tip kâselerde ağız kenarı dışa çekik konik bir şekilde açılmakta ve gövde kısmı hafif iç bükey bir form almaktadır. BÇ21 CT55 kabın dış yüzeyinde ağız kısmı seviyesinde kazıma tekniğinde, boyuna çizgisel üslupta yapılmış bezemeler yer almaktadır (Tablo 4).







Tablo 4: Küresel Gövdeli, Dışa Çekik Konik Ağz Kenarlı, Halka Kaideli Kâse Örnekleri

 <p>1. Ağız Çapı: 19 cm. Yükseklik: 7.5 cm.</p>	 <p>1. BÇ18-BH59-614</p>
 <p>2. Ağız Çapı: 20.2 cm. Yükseklik: 5.2 cm.</p>	 <p>2. BÇ20-CY52</p>
 <p>3. Dip Çapı: 7 cm, Ağız Çapı: 19 cm Yükseklik: 9.8 cm</p>	 <p>3. BÇ21 CT55</p>

TİP 5: Konik Gövdeli, Düz Dipli Seramik Kaplar

Bu grupta 3 örnek incelenmiştir. Düz dipli, konik-dikey gövdeli, dışa doğru ağızları kalınlaşan kapların içinde sır kalıntıları yer almaktadır. Dip çapları 6-9 cm. arasında değişen kapların sır kalitesi oldukça bozuk ve düzensiz dağılımlıdır. İki örnekte yeşil ve tonları, bir örnekte ise koyu kobalt renkler tercih edilmiştir. Kapların iç kısmında ya da dış kısmında bezeme unsurları görülmemektedir (Tablo 5).

Tablo 5: Konik Gövdeli, Düz Dipli Seramik Kaplar

 <p>1. Dip çap: 7cm. Yükseklik: 5.8 cm.</p>	 <p>1. BÇ18-BH59-615</p>
 <p>2. Dip Çap: 6.4 cm. Yükseklik: 4.3 cm.</p>	 <p>2. BÇ14-1/E</p>
 <p>3. Dip Çap: 9.6 cm Yükseklik: 5.5 cm</p>	 <p>3. BÇ15-Arazi kazı evi foseptik çukuru</p>

Tabaklar

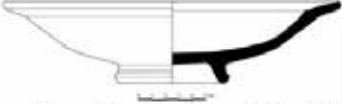









Arkeolojik kazılarda seramik kâselerden sonra form olarak en çok karşılaşılan tür tabaklardır. Yapılan bilimsel çalışmalarda tabaklarda ortak bir tipoloji dili yakalandığı görülmektedir. Tabaklar genellikle yayvan gövdeli, dışa çekik profilli ve halka dipli olarak sınıflandırılmıştır. Beçin Kalesi Kazısında ortaya çıkarılan sığ tabaklar, derin kâselere oranla daha az sayıdadır. İçi tamamen sırla kaplanan tabakların dış kısmı genellikle sırsız ya da ağızdan 1-5 cm arasında sırlı bir şekilde bırakılmıştır. Toplamda 6 adet tabak incelenmiştir. Tabakların hepsi yayvan gövdeli ve halka diplidir. Tabak kenarları ise dışa çekik ve geniş ağızlıdır. İncelenen örneklerin yalnız bir tanesinde dilimli ağız kenarı görülmektedir. Bu sebepten dolayı tabaklar Tip 1 ve Tip 2 olmak üzere ayrılmıştır.

Kaidesi ile birlikte tam form veren tabakların ağız çapları genellikle 21-25 cm. arasında değişirken; dip çapları 5-8 cm. yükseklikleri ise 4-7,5 cm. arasındadır. Kaidesi olmayan bir tabağın çapı da yine diğer örneklerle benzer ağız çapına (26 cm.) sahiptir. Mika, kireç ve küçük taşçılarla orta katkılı, az gözenekli kırmızı hamurlu tek renk sırlı tabaklarda beyaz astar üzerine hardal sarısı, yeşil ve krem rengi sır uygulaması görülmektedir.

TİP 1: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik Profilli, Geniş Ağızlı, Halka Kaideli Çukur Tabaklar

Bu grupta 5 örnek incelenmiştir. Tabaklarda hardal sarısı, yeşil ve tonları gibi alışımlı renklerin yanı sıra krem rengi sır uygulaması yapılmış bir örnekte yer almaktadır. BÇ20-CV52 numaralı örnekte sır bozulmuş ancak kalıntılar yer yer görülmektedir. Bu gruptaki tabakların ağız kenarı neredeyse 90 derecelik açı ile keskin bir profil yaparak iç bükey oluşturmaktadır. Seramiklerin cidarları ise dipten ağız kısmına doğru incelmektedir (Tablo 6).

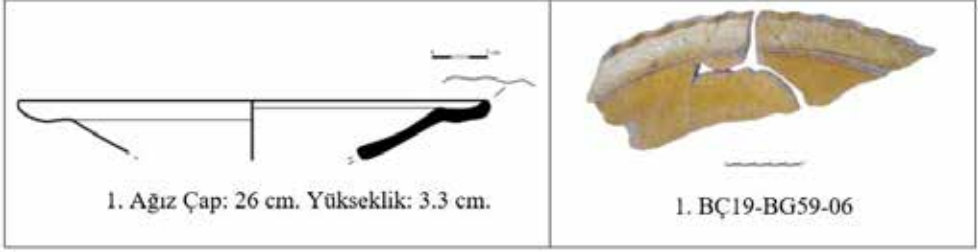
Tablo 6: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik Profilli, Geniş Ağızlı, Halka Kaideli Çukur Tabak Örnekleri

 <p>1. Dip Çapı: 7.5 cm Ağız Çapı: 25 cm. Yükseklik: 6.1 cm</p>	 <p>1. BÇ14-1/E -394</p>
 <p>2. Dip Çapı: 8cm Ağız Çapı: 24 cm Yükseklik: 6.2 cm</p>	 <p>2. BÇ18-BH59-637</p>
 <p>3. Dip Çapı: 7 cm Ağız Çapı: 24 cm Yükseklik: 6.5 cm</p>	 <p>3. BÇ18-BH59-612</p>
 <p>4. Dip Çapı: 8 cm Ağız Çapı: 24 cm Yükseklik: 7.4 cm</p>	 <p>4. BÇ18-BI58-649</p>
 <p>5. Ağız Çapı: 21 cm Dip Çapı: 5 cm Yükseklik: 4.2 cm</p>	 <p>5. BÇ20-CV52</p>

TİP 2: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik Profilli, Dilimli Ağız Kenarlı Tabak

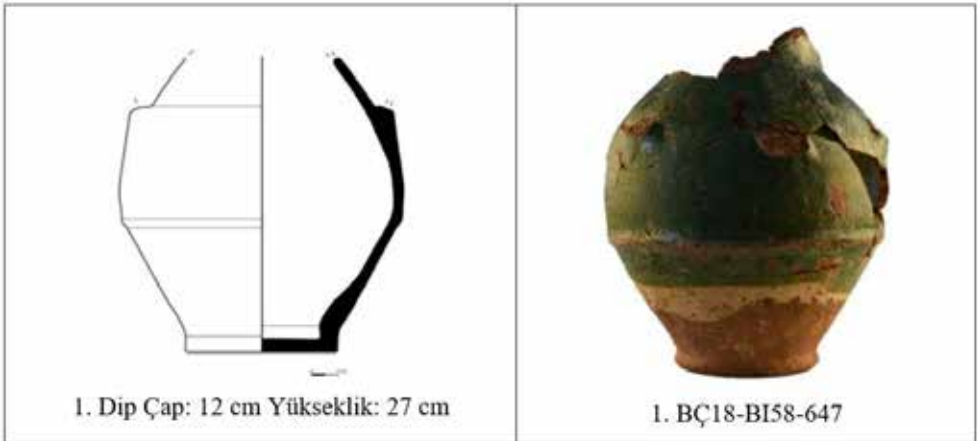
Bu grupta 1 örnek incelenmiştir. Tabak alt başlığındaki Tip 1'e form olarak benzetmekle birlikte tek fark, tabağın kenarının dilimli bir şekilde yapılmış olmasıdır (*Tablo 7*).

Tablo 7: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik Profilli, Dilimli Ağız Kenarlı Tabak Örneği

**Testi**

BÇ18-BI58-647 buluntu numaralı krem astar üzerine yeşil tek renk sırlı, şişkin küresel gövdeli, düz dipli testi kırık ve eksik parçaları olmasına rağmen neredeyse tam form vermektedir. 19 parçası birleştirilen testinin sır yüzeyinde dökülmeler görülmektedir. Dip çapı 12 cm. yüksekliği 27 cm. olan seramik kabın içerisinde taşçık, kuvars, mika ve kireç katkıları tespit edilmiştir. Kabın dış yüzeyinde dip kısmına yakın yere kadar sır ve astar katmanları görülmektedir. Testinin beş adet kulplu yeri belli olmakla birlikte, parçalar günümüze gelememiştir (*Tablo 8*).

Tablo 8: Yeşil Tek Renk Sırlı Testi



Kazı buluntularında ya da müzelerde karşımıza çıkan Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine ait sırlı testiler, genellikle tek ya da iki kulplu örneklerdir. Beçin Kalesi kazısında gün yüzüne çıkartılan beş kulplu sırlı testi ise nadir örnekler arasında yer almaktadır. Elazığ

Müzesi, New York Metropolitan Müzesi, British Müzesi ve Bağdat Müzesinde³⁹ Selçuklu dönemine atfedilen büyük boyutlu, beş kulplu ama sırsız örnekler görülmektedir.

Kandil

Tüme yakın bir şekilde ele geçirilen BÇ18-BH59-636 buluntu numaralı yeşil sırlı kandilin ağız kısmında kırıklar mevcuttur⁴⁰. Orta gözenekli, kırmızı hamurlu, pişmiş topraktan yapılmış kandilin içerisinde mika, taşçık ve kireç katkılı kandilin 14. ya da 15. yüzyılda üretildiği tahmin edilmektedir. Taban kısmı sırsız olan kandil geniş düz dipli, basık elips gövdeli, silindirik uzun boyunlu, hafif dışa çekik yuvarlak ağızlı ve tek kulpludur. Kandilin boyun kısmında dört sıra yivlendirme mevcuttur. Ortası yarık olan fitil deliği hazneden uzatılmıştır. Boyundan gövdeye bağlanan kulp, ağız kısmından gövdeye bağlanmıştır. Kandilin fitil deliğinde yanık (is) izleri, sırlarında yer yer dökülmeler mevcuttur. İslam dünyasının severek kullandığı kandilin benzer örneklerini pek çok özel koleksiyon, müze ya da kazı buluntularında⁴¹ görmek mümkündür (Tablo 9).

Tablo 9: Yeşil Tek Renk Sırlı Kandil



Sonuç

Beçin Kalesinde 1970'lerden bu yana arkeolojik kazı çalışmaları devam etmektedir. Başta İç Kale, Seymenlik Kapısı, Yelli Cami ve çevresinde gerçekleştirilen kazılarda ve Beçin şehrinin 14.

39 Gerald Reitlinger, "Unglazed Relief Pottery From Northern Mesopotamia," *Ars Islamica*, (1951) 17-19.

40 Pektaş, Cirtil ve Büyükgün Çelebi, "Beçin Kalesi 2018 Yılı," 21-34.

41 Razan Aykaç, *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*, (Konya: 2017), 55, 61, 76.

Kolektif, *Alaeddin'in Lambası Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad*, (İstanbul: 2001), 104; Haluk Perk Koleksiyonu, envanter numarası HP. 3467.

Deniz Demir, "Ayasuluk Tepesi ve Aziz Yuhanna Kilisesi Kazılarında Bulunmuş Tek Renk Sırlı Kandiller," *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15, (Ocak 2018), 45.

Ara Altun, Belgin Demirsar-Arılı, "İznik Çini Fırınları Kazısı 2005 Yılı Çalışmaları," 28. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 1, (Çanakkale, 2006), 103.

Belgin Demirsar Arılı, Şennur Kaya ve Özlem Erol, "İznik Çini Fırınları Kazılarında Ele Geçen Aydınlatma Gereçleri," *XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri* 1, (2015), 432.

yüzyılda oluşmaya başlayan mahalle dokusunu ortaya çıkarmaya yönelik yapılan çalışmalarda pek çok sayıda eser sanat tarihi çalışmalarına kazandırılmaktadır. Ortaçağ kazılarında sıklıkla karşımıza çıkan tabak, kâse, testi ve kandil formlu tek renk sırlı seramikler, Beylikler döneminde önemli bir merkez olan Beçin Kale Kazılarında da görülmektedir. Kazı çalışmalarında ele geçirilen farklı teknik ve formlardaki seramiklerin büyük bir kısmı ise fragmanlar halindedir. Tek renk sırlı seramiklerin dışında, kap tiplerini tabak ve kâselerin oluşturduğu küçük ve kırık parçalar halindeki Milet işi seramikler, kazıma tekniğiyle bezeli seramikler, sırsız günlük kullanım kapları da görülmektedir. Bu çalışma için tam form veren tek renk sırlı seramikler ile bahsi geçen farklı teknikteki seramiklerde form ve hamur benzerliği dikkat çekmektedir.

Seramik hamuruna şekil verilip fırınlandıktan sonra astarlı ya da astarsız bırakılarak tek renk sırlı kaplanan seramikler kırmızı hamurlu, katkı maddeli, sert ve az gözenekli bir yapıya sahiptir. Bu seramik grubunda ağırlıklı olarak görülen renklerin başında yeşil ve sarı gelmektedir. Bu renklerin dışında nadiren koyu kobalt mavi ve patlıcan moru da görülen renkler arasındadır. Anadolu'da Beylikler dönemine ev sahipliği yapmış pek çok merkezde kırmızı hamurlu, katkı maddeli (mika, kireç, kuvars ve küçük taşçık) ve benzer renkli örnekleri görmek mümkündür.

Beçin kazılarında ortaya çıkarılan seramik kâseler genel olarak orta büyüklüktedir. Dip çapları 6-9 cm. arasında değişiklik göstermektedir. Kapların ortalama ağız çapları 18-22 cm arasında; yükseklikleri ise 8-11 cm. arasındadır. Düz dipli kâselerde ise dip çapı 7-9 cm. arasında farklılıklar göstermektedir. Kaidesi ile birlikte tam form veren tabakların ağız çapları genellikle 21-25 cm. arasında değişirken dip çapları 5-8 cm. yükseklikleri ise 4-7,5 cm. arasındadır. Kaidesi olmayan bir tabağın çapı da yine diğer örneklerle benzer ağız çapına (26 cm.) sahiptir. Günlük kullanımda sık sık karşımıza çıkan bu kapların dışında buluntular arasında birer adet kandil ve testi de yer almaktadır. Özellikle, kazı buluntuları arasında yer alan beş kulplu testi, kulp sayısının fazla olması nedeniyle özgün örnekler arasında yer almaktadır. İslam dünyasında form olarak çokça karşımıza çıkan geniş düz dipli, basık elips gövdeli, silindirik uzun boyunlu, hafif dışa çekik yuvarlak ağızlı ve tek kulplu kandilin benzer örneklerini bugün müze koleksiyonlarında ya da kazı envanterlerinde görmekteyiz.

Sıvı ve katı yiyeceklerin konulduğu günlük kullanım için yapılmış kâselerin tipoloji çalışması yapılırken belirli zorluklarla karşı karşıya gelinmiştir. Bilimsel çalışmalarda kapların formları hakkında ortak bir dile rastlanılmaması bu konunun başlıca sorunlarından birisidir. Küresel gövdeli, yarı küresel gövdeli, konik gövdeli ve yarı konik gövdeli terimleri beylikler dönemi seramiklerinde sıklıkla tekrarlanmış ve seramikler aynı forma sahip olsalar dahi farklı başlıklar altında sınıflandırılmıştır.

Beçin Kalesinden çıkarılan tek renk sırlı seramiklerin gövde formları, Anadolu'da tamamlanmış ya da halen günümüzde devam eden kazılardan çıkan seramik örnekleri ile karşılaştırılarak belirlenmiştir⁴². Gövde formlarının belirlenmesinde dipten ağız kısmına profil

42 Ahlat, Bitlis, Hasankeyf, İznik Roma Tiyatrosu, İznik Çini Fırınları, Akşehir Kurtarma Kazısı, Manisa Gülgün Hatun Hamamı, Balat İlyas Bey Külliyesi, Gevale Kalesi, St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi, Edirne Yemiş Kapanı, Kadıkalesi, Tire Kutu Han, Amasya Harşena Kalesi Kızlar Sarayı, Silifke Kalesi Kazıları vb.

yaparak yuvarlatılmış ya da keskin bir şekilde kırılan cidar kısmı temel kıstas olarak alınmıştır. Beçin seramiklerinde kâselerin gövdeleri “yarı küresel” olarak sınıflandırılmıştır. Çünkü bu kapların gövdesi gövdeden ağız kısmına doğru hafifçe kıvrılmakta ve ağız kenarı konik bir şekilde açılmaktadır. Gövde ve ağız arasında yuvarlatılmış cidar kısmı, yukarı doğru çıktıkça kırılmakta ve kabı yuvarlak formundan konik bir biçime dönüştürmektedir. Yarı küresel gövdeli olarak ayrılan gövde formlarında, ağız kısımları içe çekik ve dışa çekik olmak üzere alt başlıklara ayrılarak örnekler dâhilinde ayrıntılı bir sınıflandırma çalışması yapılmıştır. Böylece bu çalışma ile Beylikler dönemi seramiklerinde Beçin tek renk sırlı seramiklerinin yeri ve önemi vurgulanmış, Ortaçağ seramikleri hakkındaki bilinmeyenlere bir nebze de olsa katkı sağlama amaçlanmıştır.

Anadolu Selçuklu Döneminden Osmanlıya kadar kesintisiz bir şekilde devam eden tek renk sırlı seramik kapların tarihlendirilmesi ve üretim yeri hakkında yapılan çalışmalar ise yeni kazı buluntuları doğrultusunda güncellenmektedir. Ortaçağ düşünüldüğünde Anadolu’da ortak bir zevkin, süsleme öğelerinin, renklerin ve kullanılan kap formlarının benzer olduğu örnekler doğrultusunda izlenebilmektedir. Beçin kazısında ortaya çıkarılan tek renk sırlı seramikler de Anadolu’nun doğusundan batısına kadar görülebilecek seramiklerle form, malzeme ve teknik açıdan uyuşmaktadır. Beçin bölgesi düşünüldüğünde seramiğin yakın merkezlerden gelme ihtimalinin daha yüksek olduğu görülmektedir. Devam edilen kazılarda yeni bir bulgu keşfedilmediği sürece Beçin seramiklerinin, üretimin olduğu kanıtlanan Balat gibi yakın merkezlerden geldiği kabul görmektedir. Çok katmanlı ve girift bir zaman dilimi olan Ortaçağ seramiklerinde Anadolu Selçuklu, Beylikler, Bizans ve Erken Osmanlı döneminin etkileri görülmektedir. Bu da üretim yeri gibi tarihlendirmeyi de zorlu kılmaktadır. Özellikle Beylikler döneminin hemen akabinde başlayan erken dönem Osmanlı seramikleri bu dönemi tarihlendirmeyi daha da güçleştirmektedir. Toprakların sürekli farklı topluluklar tarafından istila edilmesi, halkın göç halinde olması, zorlu ekonomik koşullar ve değişen siyasi sınırlar sebebiyle bu dönemde bir objenin hangi uygarlığa ait olduğunu tespit etmek ise oldukça zordur. Ayrıca bu dönemde varlığı bilinen gezici ustalarını da unutmamak gerekir.

Beçin kazılarında ele geçirilen tek renk sırlı seramiklerin arkeometrik çalışmaları henüz yapılmamıştır. Anadolu coğrafyasında devam eden kazılardaki buluntuların hamur rengi ve yapısı bakımından incelenmesiyle birlikte Beylikler, Erken Osmanlı ve Bizans dönemi arasındaki farklar daha belirgin bir şekilde ortaya konulacaktır. Ayrıca kap formlarının ölçüleri üzerinde yapılacak çalışmalar da bu ayrımın yapılmasında belirleyici unsur olacaktır. Bunun için ise tarih, arkeoloji ve sanat tarihinin birlikte yürütüleceği interdisipliner çalışmalar yapılmalıdır.

Makalede, Beçin Kazısında bulunan seramikler diğer kazı buluntuları ve müzelerdeki farklı eserlerle form açısından karşılaştırılmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda hem günlük kullanıma uygun hem de orta sınıfın kullanacağı türde olan tek renk sırlı seramiklerin Beylikler ve Erken Osmanlı dönemine (takriben 14. ve 15. yy.) tarihlendirmesi yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, kazılardan çıkan yeni buluntular ve müze ya da özel koleksiyonlarda yer alan Beylikler dönemi

seramikleri, yayınlara ne kadar çok konu olursa tarihlendirme, üretim yeri ve form özellikleri gibi konular o kadar kolay aydınlığa kavuşacaktır. Beçin tek renk sırlı seramiklerinin de derya deniz olan bu konuya bir damla da olsa katkı sağlaması umut edilmektedir.

Teşekkür: Bu konuyu çalışmama izin veren ve desteklerini hiç esirgemeyen Beçin Kalesi Kazısı Başkanı Prof. Dr. Kadir Pektaş hocama ve seramiklerin çizimini yapan Uzman Sanat Tarihçisi Elif Çelik Oğuz'a teşekkürlerimi sunarım.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Acknowledgments: I would like to thank Prof. Dr. Kadir Pektaş, Head of Beçin Castle Excavations, for allowing me to study on this subject and for him unwavering support. I would also like to thank Elif Çelik Oğuz, an expert Art Historian who drew the ceramics.

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

- Acara Eser, Meryam. "Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramik Buluntuları: İlk Sonuçlar ve Yerel Üretim İzleri." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 37, (Haziran 2020): 136-153.
- Akarca, Aşkıdıl. "Beçin." *Belleten* 35, (1971): 1-37.
- Altun, Ara ve Demirsar-Arlı, Belgin. "İznik Çini Fırınları Kazısı 2005 Yılı Çalışmaları," 28. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 1, (Çanakkale, 2006): 91-104.
- Arık, Oluş. "On the Ceramics Found in the Preliminary Phase of the Peçin Excavation", *Çanak, Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Arkeological Contexts.* (İstanbul: 2007): 523-530.
- Aykaç, Razan. *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*, Konya: 2017.
- Baş, Gülsen. *Bitlis Kalesi Kazısı Sırlı Seramikleri 2004-2012*, Ankara: 2012.
- Boran, Ali ve Aykaç, Razan. *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları 2010-2020*, İstanbul: 2021.
- Bulut, Lale. "Samsat Kazısı Buluntuları", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Editör Gönül Öney ve Zehra Çobanlı içinde 173-197. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Çelik Oğuz, Elif. "2015-2018 Yılları Arasında Beçin Kazılarında Ortaya Çıkan Seramikler." *XXIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Edirne: 2021), 185-197.
- Demir, Aydoğan. "Beçin Tarihi." Beçin Definesi, hazırlayan Rahmi Hüseyin Ünal, Friedrich Krinzingler, Michael Alram ve Şule Pfeiffer-Taş içinde 39-44. Ankara: 2015.
- Demir, Deniz. "Ayasuluk Tepesi ve Aziz Yuhanna Kilisesi Kazılarında Bulunmuş Tek Renk Sırlı Kandiller." *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15, (Ocak 2018): 33-55.
- Demirsar Arlı, Belgin, Kaya, Şennur ve Erol, Özlem. "İznik Çini Fırınları Kazılarında Ele Geçen Aydınlatma Gereçleri XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri 1, (2015): 431-436.
- Demirsar Arlı, Belgin. "İznik Çini Fırınları Kazısı 2016 Yılı Çalışmaları," 39. Kazı Sonuçları Toplantısı 3, (Bursa 2017): 445-459.



- Doğar, Lale. “İşlev, Teknik ve Estetik Değerlendirmelerle Bizans Günlük Yaşamında Sırlı Seramik.” *SERES, IV. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri, (26-28 Kasım 2007 Eskişehir), Bildiriler Kitabı*, İstanbul: 2007: 709-727.
- Dönmez, Emine Naza. *Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Türk Dönemi Seramikleri*, İstanbul: 2021.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul, (2007): 157-169.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Beylikler Dönemine Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar.” *Sanat Tarihi Dergisi* 17, (Ekim 2008): 59-83.
- Gök Gürhan, Sevinç. “1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi.” *Sanat Tarihi Dergisi* 18, (Ekim 2009): 45-70.
- Gök Gürhan, Sevinç. “Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi.” *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Denizli: 2009): 291-306.
- Gök Gürhan, Sevinç. *Bir Seramik Definesinin Öyküsü: Saruhan Beyliği’nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, Manisa: 2011.
- İbn Batuta. *Voyages d’Ibn Batoutha II.* çeviren C. Defremery – B. R. Sanguinetti, Paris: 1854.
- Karamağaralı, Nakış. “Ahlat Sırlı Seramikleri.” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Editör Gönül Öney ve Zehra Çobanlı içinde 135-156. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Kolektif. *Alaeddin’in Lambası Anadolu’da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubad*, İstanbul: 2001.
- Özdeniz, Hasan Hüseyin ve Şimşir, Zekeriya. “Gevale Kazılarında Ortaya Çıkartılan Seramiklerde Kap Formları.” *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 5, (2020): 59-76.
- Özkul Fındık, Nurşen. *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Ankara: 2001.
- Özkul Fındık, Nurşen. *Hasankeyf Seramikleri*, Ankara: 2008.
- Özkul Fındık, Nurşen. *İznik Sırlı Seramikleri. Roma Tiyatrosu Kazısı (1980-1995)*, Ankara: 2014.
- Parmaksızoğlu, İsmet. *İbn Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler*. İstanbul: 1971.
- Parman, Ebru. “Ayasuluk’ta Bulunan Sırlı Bizans Keramikleri”, *Bedrettin Cömert’e Armağan* içinde 321-340. İstanbul: 1980.
- Pektaş, Kadir. “Beçin Kalesi Kazısı 2014-2015 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları.” *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, (Sakarya: 2016): 1-13.
- Pektaş, Kadir, Cirtil Saim ve Büyükgün, Banu. “Beçin Kalesi 2017 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları.” *40. Kazı Sonuçları Toplantısı* 1. Çanakkale: 2018: 507-518.
- Pektaş, Kadir. “Beçin Kalesi 2016 Yılı Kazısı ve Buluntuları Üzerine.” *Akdeniz Sanat* 13, (2019): 501-510.
- Pektaş, Kadir, Cirtil Saim ve Büyükgün Çelebi, Banu. “Beçin Kalesi 2018 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları.” *41. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2, Diyarbakır: 2019: 21-34
- Polat, Turgay. “Milet İş Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme.” *Sanat Tarihi Dergisi* 25, (Ekim 2016): 213-247.
- Polat, Turgay. “Erzincan Müzesi’nde Sergilenen Sgraffito ve Tek Renk Sırlı Ortaçağ Seramiklerinin Buluntu Yeri ve Köken Problemi Üzerine Bir Değerlendirme.” *Akdeniz Sanat* 13, (2019): 817-834.
- Reitlinger, Gerald. “Unglazed Relief Pottery From Northern Mesopotamia”, *Ars Islamica*, S.15/16, (1951): 11-22.

- Şen, Korkmaz ve Karasu, Yunus Emre. *Arkeolojik Veriler Işığında Bitlis Kale Kazısı Seramik Buluntuları (2018-2019 Yılı Kazı Dönemi)*, İstanbul: 2021.
- Uçar, Hasan ve Uçar, Aygül. "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* 27, (Nisan 2018): 1-33.
- Uçar, Hasan. "Edirne Yemiş Kapanı Kazısından Bir Grup Osmanlı Seramiği," *Yaşar Erdemir'e Armağan Sanat Tarihi Yazıları*, editörler Osman Kunduracı ve Ahmet Yavuzylmaz içinde 509-541. Konya: Literatürk Academia, 2019.
- Yılmaz, Gülgün. *Edirne Müzesi Osmanlı Seramikleri Zindanaltı Buluntuları*, Edirne: 2012.
- Yılmaz, Gülgün. "St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler." *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan*, editörler Celal Şimşek ve diğ. içinde 767-780. İstanbul: Ege Yayınları, 2015.



The Mental Image of The City in Turkish Painting of The Metamodernism Era

Metamodernizm Dönemi Türk Resminde Şehrin Zihinsel İmgesi

Andrii Artemenko¹ , Yaroslava Artemenko² 



¹(Prof. Dr.), Kharkiv State Academy of Design and Art, Faculty of Audio-Visual Arts, Department of Social and Humanistic Disciplines, Kharkiv, Ukraine

²(Assoc. Dr.), National University of Pharmacy, Department of Philosophy and Sociology, Kharkiv, Ukraine

ORCID: A.A. 0000-0002-2445-5902;
A.Y. 0000-0002-9923-5322

Corresponding author/Sorumlu yazar
Artemenko Andrii,

Kharkiv State Academy of Design and Art, Faculty of Audio-Visual Arts, Department of Social and Humanistic Disciplines, Kharkiv, Ukraine
E-mail: artemenko.prof@gmail.com

Submitted/Başvuru: 15.01.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi: 25.01.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 31.05.2022

Accepted/Kabul: 01.06.2022

Published Online/Online Yayın: 03.06.2022

Citation/Atf: Artemenko, Andrii and Artemenko, Yaroslava. "The Mental Image of The City in Turkish Painting of The Metamodernism Era". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 83-108.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1057976>

ABSTRACT

In our time, special requirements are put forward for the creation of urban space. These requirements reflect the transformation processes of the city, which is a complex socio-cultural object included in the system of global connections. The design of urban space emerges as the primary reflection of the city and embodies an understanding of the city's structure, functional use and aesthetic form. In H. Lefebvre terminology, space is created according to these concepts. The works of the artists, for whom the city has become an object of interest, take on a secondary reflection task. The reality of the modern city calls for the expression of its definition to be sought. This quest is clearly reflected in the works of Turkish artist Nuri Kuzucan. Nuri Kuzucan's works from the two first decades of the 21st century, provide very clear data on how the ways of speaking about the city have changed. The artist's work on form in many respects repeats the search for artists of the last century. Kuzucan's creativity has three periods. Each of them corresponds to a new concept of the city at the beginning of the 21st century. In this article, it is aimed to examine the languages which are used to describe the urban culture in the beginning of the 20th century. The aim of the study, in which an interdisciplinary approach is used, is to examine the works of the contemporary Turkish artist, Nuri Kuzucan, which show the transformation process of urban culture in the paradigm of metamodernism. The methodological basis of the article is the semiotic analysis of the visual object. **Keywords:** Metamodernism, Aesthetics, Urban Culture, Urban Space, Nuri Kuzucan

ÖZ

Günümüzde kentsel mekânın yaratılması için söz konusu olan özel gereksinimler, küresel bağlantılar sistemine dâhil edilen karmaşık bir sosyo-kültürel obje olan şehrin dönüşüm süreçlerini yansıtır. Kentsel mekânın dizaynı, kentin birincil yansımaları olarak ortaya çıkar ve şehrin yapısına, işlevsel kullanımına ve estetik biçimine ilişkin anlayışı somutlaştırır. H. Lefebvre terminolojisinde mekân, bu kavramlara göre oluşturulur. Şehir, artık sanatçıların ilgi odağı haline gelir. Bu sanatçıların oluşturdukları tabloları çağdaş dönem şehir algısını yaratır. Modern şehrin gerçekliği, tanımını yapacak ifade biçimlerinin aranması ihtiyacını doğurur. Bu arayış ise Türk sanatçı Nuri Kuzucan'ın eserlerinde belirgin bir şekilde yansıtılır.



Nuri Kuzucan'ın XXI. yüzyılın ilk çeyreğindeki eserleri, sanatçıların ve araştırmacıların şehre dair söylem şekillerinin nasıl değiştiğine dair son derece açık veriler sunar. Sanatçının biçim üzerindeki çalışması, birçok açıdan geçen yüzyılın sanatçılarının arayışlarını tekrarlar niteliktedir. Kuzucan'ın eserleri, oluşturulma zamanına göre üç gruba ayrılabilir. Her biri, XXI. yüzyılın başındaki yeni şehir konseptine karşılık gelir. Bu makalede, XXI. yüzyıl başlarındaki kentsel kültürü tanımlamak için kullanılan biçimsel dillerin incelenmesi amaçlanmaktadır. Disiplinler arası yaklaşımın kullanıldığı çalışmanın hedefi, çağdaş Türk sanatçısı olan Nuri Kuzucan'ın metamodernizm paradigmasında kentsel kültürün dönüşüm sürecini gösteren eserlerini incelemektir. Makalenin metodolojik temelinde ise görsel nesne olarak şehir algısının semiyotik analizi yer almaktadır.

Anahtar kelimeler: Metamodernizm, Estetik, Kentsel Kültür, Kentsel Mekan, Nuri Kuzucan

Introduction

The chronological scope of this study is the 2000s and 2010s. This is due to the emergence of social, technological and aesthetic changes that led to the formation of a new paradigm of urban culture. The purpose of this article is to analyze the languages of description and explanation of urban culture at the beginning of the 21st century. As the object of the study, the works of the modern artist Nuri Kuzucan were selected, by the example of which the process of transformation of the perception of the city as an anthropogenic environment and the manifestation of new forms of describing reality, which were born in the transition to the culture of metamodernism, will be demonstrated. This culture is not secondary to the previous period. It is shaped by new social needs and technologies for creating art objects. Along with this, new requirements are being put forward for the production of urban space, which in turn reflect the processes of transformation of the city as a complex socio-cultural object involved in the system of global connections. The methodological basis of the research is the semiotic analysis of the visual object, applied within the framework of the theory of spatial production by Henri Lefebvre.¹ This choice allows us not only to reveal the social aspects of changes in our understanding of the urban environment, but also to see how aesthetic preferences form the material structure of urban space and social communities. The study uses an interdisciplinary approach, which allows us to consider the object of study as a result of a complex of complex socio-cultural processes of the formation of the metamodernism paradigm.

The city is changing under the influence of three critical components of globalization: the movement of capital, labor, and goods and services. In the structure of the city's population, a significant proportion of people has appeared who perceive any city as a temporary habitat which should combine the uniqueness of the place and the standard high level of urban comfort. Cities, as centers of economic life, are increasingly meeting the requirements of the development of the creative industry. Since the 1990s, Sharon Zukin has drawn attention to this in "The Cultures of Cities" (1996), Boris Groys "On the New. The Experience of Cultural Economics" (1991), Charles Landry "The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators" (2000) and Richard Florida "Cities and the Creative Class" (2005). Over time, these trends have only intensified. At the most superficial level of the city's economic life, this is evident in the development of the housing rental market, exhibition and museum complexes, the restaurant business, etc.

In economic terms, the rental and service market is focused on consumers belonging to the upper middle class and lower premium class segments. It is this layer of the city's inhabitants that belongs to the creative class. The growing number of consumers in this group makes us pay attention to their aesthetic preferences. This is reflected in the processes of aestheticization of everyday life, everyday environment, and gentrification of urban space.

¹ Lefebvre, Henri. *Производство пространства*. Москва: Streike Press, 2015.

The complexity of working with this segment of consumers lies in the specifics of their aesthetic needs. This group, due to its level of education and type of activity, has a prepared aesthetic perception and is sensitive to the semantic nuances of visual objects. In the terminology of Gernot Bohme, it can be described as a “well-bred aesthetic subject.” Actually, it is in this environment that the main aesthetic trends are formed, which over time become a marker of the era.

The period of the first two decades of the 21st century is perceived by us as the time of the formation of a new style of the era. The search for new forms of aesthetic expression, rethinking and critical attitude to the postmodern paradigm is obvious. In the emerging paradigm of culture, the pluralism of aesthetic approaches and forms of implementing ideas is preserved, but new types of aesthetic activity, technologies for working with space and organizing everyday practices are becoming more and more apparent.

One of the main features of postmodernism is the multi-layered reality and the simultaneous presence of heterogeneous socio-cultural elements in the everyday environment. The “invention of the everyday”, celebrated by Michel de Certeau², opened up a world of coexistence of differences, multiple identities as well as locality. In urban practice, more and more attention is paid to the balance of authenticity and globality. The beginning of our century was characterized by the development of technology for creating the authenticity of urban areas and the city as a whole. Attention should be paid to the term “creation”, since it is not about preservation, conservation, museumification, but about the creation of authenticity. These trends were noted back in the mid-1990s by Richard Sennett and Sharon Zukin. In this direction, a specific visual narrative of the city space is being developed. This is the production of a kind of urban atmosphere, conditions for experiencing the environment. At the same time, naturalness, historicity, modernity - all these become elements of the technology for creating the entourage of urban space. The processes described by Henri Lefebvre as the production of space³ are gradually emerging. In turn, the production of urban space is inseparable from the creation of conditions for its perception. Infrastructure, architectural objects, and functioning of territories are subject to the concept of perception of the city.⁴ At the same time, the economic rationality of the urban space becomes dependent on the emotional atmosphere, feelings and experiences that are caused by the visual image of the neighborhoods and the city as a whole. Along with this, a certain stereotype of the urbanistic way of life, everyday practices emerges, which are set off by the background presence of the aesthetic embodiment of the city.

The design of the urban space acts as the primary reflection of the city, the embodied understanding of its structure, organization, functional use and aesthetic form. The space is built, and, in the terminology of H. Lefebvre, is made in accordance with these ideas. The

2 Certeau, Michel de. *Изобретение повседневности*. St. Petersburg: Из-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.

3 Lefebvre, *Производство пространства*.

4 Artemenko, Andrii ve Artemenko, Yaroslava. “Mental Image of the City”. *Humanities Bulletin*. 1/1 (2018): 82-90.

works of artists act as a secondary reflection, where the city becomes an object of attention. From the point of view of traditional art criticism analysis, the problem of classification of genres and techniques of such works is felt here. Most often, this is a combination of many techniques, with the help of which the most vivid perception of the captured image is achieved. The purpose of this work is to convey the atmosphere, emotional impact, creating conditions for the aesthetic experience of urban space. In fact, urban painting conceptualizes the image of the city and prepares the process of aestheticization of the urban environment.

What is Happening with the City at the Beginning of the XXI century, and How Nuri Kuzucan's Works Express It?

A retrospective of the works of the Turkish artist Nuri Kuzucan makes it possible, on the one hand, to assess the development of the painter's technique as a transformation of the language of describing the city, and on the other hand, to analyze the changes in the perception of the city as an object of experience.

The works of Nuri Kuzucan of the first two decades of the 21st century give an extremely clear idea of how the manner of depicting the city is changing. The author's work on the style is noticeable in them, which in many respects repeats the searches of the artists of the last century. This is not about copying techniques, but about a deep rethinking of the forms of representation of modernity. Of course, the art of our days appears on the soil of postmodern culture with its statements about the impossibility of anything fundamentally new, understanding the process of creating a work as a citation and recombination of techniques and images of the past. R. van den Acker gives an example of architecture, where "we have to talk about collections of styles and how these styles or methods can create a new style of architecture."⁵ The only thing that changes in this concept today is that the postmodern itself becomes the past, and its techniques are involved in the creative process as material for citation. The culture of the beginning of the century is in the space "between" and in a state of metaxis (transition), which T. Vermeulen and R. van den Acker write about as a sign of a new era.⁶ This period is of extraordinary interest for research, since a complex mechanism of selection of techniques, manner of storytelling, understanding of the images of the modern world is manifested. The work of Nuri Kuzucan demonstrates the process of the artist creating an adequate language of speaking about the changed object of the narrative. The reality of a modern city needs a search for expressive forms of its description. This search is reflected in the evolution of Nuri Kuzucan's works.

His works evoke many associations with various art movements of the twentieth century, but these paintings do not look secondary to their predecessors. This is a fairly independent,

5 Van den Acker, Robin. *Интервью в Москве*. <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker-interview-in-moscow/>, 2020, 15.11.2021.

6 Vermeulen, Timotheus ve Van den Acker, Robin. *Заметки о метамодернизме*. <http://metamodernizm.ru/notes-onmetamodernizm/>, 2010, 15.11.2021.

original evolution of the author, which reflects the complexity of the situation in contemporary art. We see the formation of the author's style, which absorbed the traditions of 20th century art, but at the same time found forms of aesthetic expression acceptable for the culture of metamodernism. If we systematize the works of Nuri Kuzucan, then they can be conditionally divided into three groups according to the principle of transformation of the object of the image and the technique of painting. Each group of works testifies to a certain stage in the artist's work.

The first group includes works presented at personal exhibitions of the early 2000s "Open Space" (2004) and "Traffic" (2006). The second group includes the works of the exhibitions "Are You Happy?" (2008), Plan (2010), Interior-Exterior (2011). The third group of works was presented at the exhibitions "Blissful Defect" (2016) and "Name" (2018)

The modern city became the main "character" of all Nuri Kuzucan's works. Moreover, each of the three stages quite clearly conveys the special atmosphere of the urban space. The form of depicting the city reveals those structures of perception on which the mental image of a modern city is based. Step by step, Nuri Kuzucan's works not only create the atmosphere of the city, but also demonstrate changes in the techniques and methods of creating it.



Pic. 1: Nuri Kuzucan. "Purple Window" (2004)



Pic. 2: Nuri Kuzucan "Gray Window" (2004)



Pic. 3: Robert Delaunay Windows (2nd Simultaneous Motif, 1st Part) (1912) oil on canvas 55×46. Solomon Guggenheim Museum

In the works of the first period, the urban landscape is fragmented, and turns into a layering of reflections overlapping each other. The perspective disappears, or rather, is replaced by the play of reflections, as it is presented in the paintings “Purple Window” (Pic. 1) and “Gray Window” (Pic. 2). The image looks more like the parallax of multilevel lines, resulting from the layering of reflective and transparent surfaces. Subjects are indistinguishable and turn into colored blur spots. The impression of an illusory space is created. These works evoke a number of associations with the works of twentieth century painters, in particular with a series of works by Robert Delaunay “Windows” (Pic. 3), where the artist experiments with highlights and reflections that form a kind of color puzzle⁷. However, Nuri Kuzucan works in the art paradigm of the early XXI and achieves a slightly different, but very important effect, for example, in the painting “Purple Window”: the emanation of purple as the properties of a window. This is a kind of paraphrase of Gernot Bohme’s blue cup flowing into the world.⁸ The blue color of the cup can be seen as the way it is present in space and makes its presence felt. Likewise, the purpleness of the window becomes a way to sense the object and its surroundings. This is, according to Gernot Bohme, the task of general aesthetics, “to give a word and make transparent this broad field of aesthetic reality.”⁹ Nuri Kuzucan literally makes this field of aesthetic reality transparent.

Nuri Kuzucan’s works from this period simultaneously resemble paintings of two completely different directions of painting of the 1960-70s - photorealism and the figurative movement of the Bay Area. With the former he is related to work with reflections in the cityscape, for example, with the works of Richard Estes¹⁰ “Horn and Hardart Automat” (Pic. 4) or “Central savings” (Pic. 5). Nuri Kuzucan’s works “Office” (Pic. 6), “Fastfood-2” (Pic. 7) play with the glare and reflections of glass surfaces, these transparent boundaries of the city, which at the same time fragment it, but do not allow it to disintegrate, since their transparency allows the integrity of the space to be maintained. Unlike photorealism, these paintings do not focus on the clarity of rendering layered images, but break up into groups of multi-colored spots, due to which the author leads the viewer to abstraction. This also happens in the works presented at the “Traffic” exhibition, where color spots are concentrated in the outlines of the flow of cars or the interior of a car, which cause the experience of a situation of waiting, returning, and fatigue. These are works that capture the existential state of a person in the dense space of a city.

7 Delaunay Robert, Delaunay Sonia. *The New Art of Color*. New York Viking Press, 1978

8 Böhme, Gernot. “Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики”. Пер. с нем. Дэвид Робертс, на рус. Стас Онасенко. Онлайн-журнал <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>, 2018, 15.11.2021.

9 Böhme, “Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики”.

10 Wilmerding, John Richard Estes . New York: Rizzoli, 2006



Pic. 4: Richard Estes, Horn and Hardart Automat, 1967. Oil on Masonite, 48 x 60 in. Private collection. Photo by Luc Demers



Pic. 5: Richard Estes 'Central Savings' (1975), Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri 91,44x121,92



Pic. 6: Nuri Kuzucan "Office" (2008)



Pic. 7: Nuri Kuzucan "Fastfood-2" (2008)

In the works of 2004-2008, the city retains many human “speaking” objects. The absence of a person is made up for by the things left behind: clothes in the wardrobe, a bicycle, an old chair ... The possibility of a person’s existence is, as it were, indicated by these things, the space is inhabited, but it exists by itself. Things exude the atmosphere of a city without a person. Nuri Kuzucan very subtly visualizes object-centricity: you need to look out for it in the depths of glare surfaces. The artist, in his own way, reveals the anthropogenic city of the city in these details, which make the viewer see the world of the human presence. At one time, Rene Magritte in his work “A man reads a newspaper” presented the world of a room without a man. Space has physical self-sufficiency, but it acquires meaning through a connection with a person.

From the usual street landscape “Across” (Pic. 8) with a deserted night street to the emotionally tense “Neighbor” (Pic. 9) with a torn floor of a high-rise building - there is no person here, but there is a human space with sadness and fatigue, openness and constraint. The work of Nuri Kuzucan “The Corner” (Pic. 10) is an embodied experience of the compressed space of the city. Everything here is made out of fragments that do not require clarification. The viewer literally squeezes into the space of the city. A desire to move further in order to change the angle appears, but this cannot be done. It’s like you’re hitting the wall of the house. The narrow strip of the picture literally physically makes you experience the closedness of the city space, where the light panel of the car burns like a bright spot against the background of a blurred urban landscape. These works make the space of the city live, create an atmosphere of its perception, but at the same time the city has no specific reference. This is a city in general, the same global city that comes along with the new century.



Pic. 8: Nuri Kuzucan “Across” (2004)



Pic. 9: Nuri Kuzucan “Neighbor” (2008)



Pic. 10: Nuri Kuzucan “The Corner” (2006)

In the works of the second period, the artist's painting "language" changes. Previously, the painter conveyed the density of the urban environment with the help of recognizable outlines of objects, cars, buildings, which are folded into bizarre graphic objects. But starting with the exhibition "Are you happy?" (2008), the theme of the city is revealed in the images of the outlines of buildings and plans of city blocks. So in the work "Kabir Sehir" (Mausoleum City) the city seems to grow out of some tectonic structures. This emphasis on the movement from deep foundations to the architectonics of urban space has become a common way for many contemporary artists to talk about the city. For example, in Ali Alishir's work "Virtual Places No. 16" (2011), the city grows out of the sea and the ruins of the coastal *yalı*. Undoubtedly, this can be perceived as an echo of the epochal problems of the search for identity, preservation of authenticity, adaptation to socio-cultural transformations. In fact, in the system of existential philosophy, it was defined as "rooting". This coincides in time with the discussions of urbanists on the issue of the authenticity of urban space. But it is quite possible that in the works of Nuri Kuzucan we are faced with another equally important aspect of the perception of the city. This movement is similar to what Peter Zumthor described in *Notes on Architecture*: "For a moment, I felt that our project eluded us and became independent, because it grew into an eternity of material that obeys its own laws."¹¹ Nuri Kuzucan emphasizes this feature of the perception of the city as a hallmark of the new century. At the 2008 exhibition, he presented two paintings: "20th century" and "21st century". In the first work, the city moves from the depths of the painting into the free space of the foreground. It is the power that orders emptiness. In the second, the city swallowed up the entire space of the painting. It appears as a continuation of the rhythmic chaos of the foreground lines. A similar composition is repeated in the works "Red City", "Mars".

With the *Figurative Movement Of The Bay Area*, namely with paintings by Richard Diebenkorn (especially the *Ocean Park* series) by Nuri Kuzucan, colors and compositional features are connected, as well as the idea of a city perspective from a height, when the configuration of neighborhoods turns into a system of geometrically arranged color spots. While Richard Diebenkorn was inspired by the view from an airplane, then Nuri Kuzucan was probably inspired by Google Maps. The landscape painter Diebenkorn sees in this perspective an opportunity to work with a plane, and Kuzucan sees an opportunity to work with volume. The shadows of the houses turn a flat map into a three-dimensional image. At the same time, the grid of quarters in the paintings of the Turkish artist is moving more and more towards a graphic object, just as Diebenkorn's "City Landscape No. 1" (Pic. 11) was transformed into a composition of colored rectangles of his later works of the "Ocean Park" series. But if for Richard Diebenkorn the *Ocean Park* series was a return to abstraction, then Nuri Kuzucan's works of the second period still resemble drawings from nature. In addition, the 2011 *Interior-Exterior* exhibition ironically combined the traditional urban landscape with the title *Nature* and the work *New Nature*, which repeats one of

11 Zumthor, Peter. "Размышляя об архитектуре". *ЭКА.ру интернет-журнал*, 2009. http://www.ec-a.ru/index.php?mn=razdel&mns=wzp6g59pplxu7_ru, 15.11.2021.

the fragments of a Google map. Thus, the author makes his attitude to this technical innovation clear, just as a new perspective of the city's appearance.



Pic. 11: Richard Diebenkorn "City Landscape No. 1" (1967)



Pic. 12: Nuri Kuzucan "West" (2008)



Pic. 13: Nuri Kuzucan “Exotic East” (2011)

The peculiar “Google-landscapes” of Nuri Kuzucan make it possible to mark the special features of the city of the East and West. The rhythm of the quarters, which the author associates with the “West” (Pic. 12), and the failure of the rhythm of the planning turns into “Exotic East” (Pic. 13). This opposition of the rhythm and arrhythmia of the eastern and western cities is repeated as a refrain in several paintings of the 2011 exhibition, flowing into the opposition of internal and external, i.e. interior and exterior. We are faced with a drawing of an imaginary city, even if it looks like a satellite map. As in the paintings of the previous period of Nuri Kuzucan’s creativity, the views of city streets were formed from the colored spots, so the image of the city appears from the rectangles of the quarters. At the same time, the lattice of the facade turns into a lattice of quarters and we see an unexpected discovery made by the works of the 2011 exhibition: the views of a modern city from the side and from above repeat each other - this is a combination of rectangles, rhythmic regularity of lines, creating depth, perspective, volume. This is reminiscent of the new suprematic discovery of the human nature of the city. We find the very square that Kazimir Malevich considered an unnatural geometric figure¹², and it becomes the basis of the city’s nature, discovered by Nuri Kuzucan. The author proves that it is possible to achieve the experience of the city by repeating its spatial structure. This paved the way for a further transformation of his work in the next period.

12 Malevich, Kazimir От кубизма и футуризма к супрематизму. Черный квадрат. Москва. Азбука, 2001. С.26

The image of the city created by Nuri Kuzucan gets its own reality. And this reveals the peculiarity of what Jurgen Habermas called “post-metaphysical thinking.” It requires an accentuated relationship to the real world, then a clarification of the relationship between reality and fantasy, and this process ends with the creation of a relationship to the constructed reality¹³ It is in this vein that we can understand the works of Nuri Kuzucan, presented at the 2018 exhibition “Name”.

The artist moves to graphic abstraction and this is accompanied by the expression of the artist’s emotional experience, recorded in the work Further-3 (Pic. 14). The repetitive plot of the quarter lattice is rather rough and temperamentally shaded. Thematically related works of past years are repeated in the form of pure graphic compositions. The New Residential Area (Pic. 15) and Flaneur (Pic. 16) will transform into Black And White Shapes (Pic. 17) and 124 Square (Pic. 18) in 2018. More and more often the author resorts to monochrome images, repeating the path of cardinal changes repeatedly demonstrated by the artists of the twentieth century. But working in the paradigm of the culture of the new century, Nuri Kuzucan achieves an amazing result. In fact, the didactic scheme of the New Aesthetics proposed by Gernot Bohme is triggered when the artist receives a trained viewer who perceives his work as the development of an urban landscape transforming into an abstract graphic drawing. The image of the city is guessed exactly the same as New York in the grids of Piet Mondrian. In this clarification of the relationship of reality to fantasy inherent in post-metaphysical thinking, universal structures of speaking about the city as an anthropogenic space are revealed.



Pic. 14: Nuri Kuzucan “Further 3” (2018)

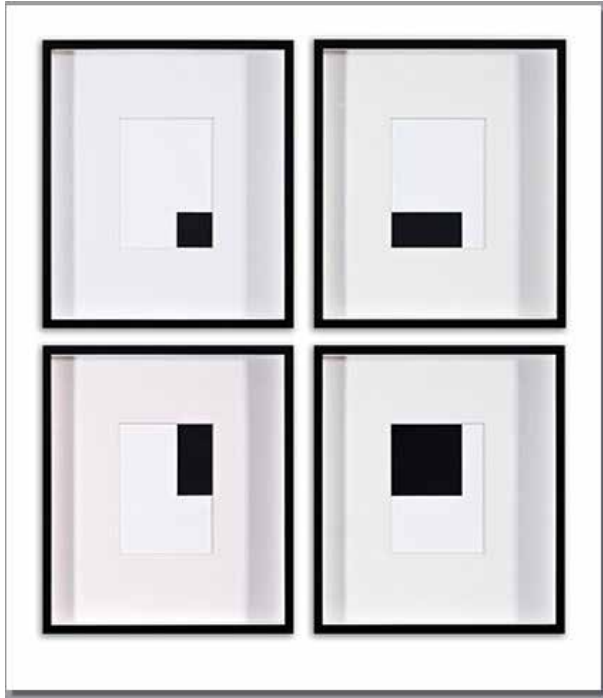
13 Habermas, Jürgen. *Постметафізичне мислення*. Київ: Дух і Літера, 2011, 198-216.



Pic. 15: Nuri Kuzucan New Residential Area: JW 14812 (2011)



Pic. 16: Nuri Kuzucan "Flaneur" (2011)



Pic. 17: Nuri Kuzucan Black And White Shapes (2018)



Pic. 18: Nuri Kuzucan "124 Square" (2018)

In fact, Nuri Kuzucan created his own semantic model and language of the story about the city. There is no person in his works, but at first we came across “speaking things” denoting his presence. Then they disappear. Glare and reflections dissolve objects, expressing the relationship of reality to fantasy. The atmosphere of the city is born, which is verbalized in strange combinations of color spots that evoke associations with experience and emotions. The author continues to improve the language of describing the city, resorting to symbols of space organization in the form of a quarter lattice, highlighted by the shadows of buildings, building facades lined with elements of assembly structures. That is why, when the works “Incomplete Squares” and “Open Perspective” appear, the viewer has no doubt that the painter is depicting the anthropogenic world with its dynamics and rhythm or consciously admitted arrhythmia. These paintings evoke associations with the view from the window of a high-rise building. Incomplete Squares resembles the concrete structure of a house under construction. “Open Perspective”(Pic. 19) is a view of an office building as a symbol of visible and hidden structures of urban space. The building dissolves into space, since the facade is not a supporting structure, but a pulsating membrane separating the outside and the inside. At the same time, attention is drawn to the change in perspective. This is not a view from an airplane or a satellite map, but rather a view from the window of a multi-storey building onto the street.



Pic. 19: Nuri Kuzucan “Open Perspective” (2018)



Pic. 20: Nuri Kuzucan “Geomatic City” (2018)

The attitude to the constructed reality is expressed in the work “Geomatic City” (Pic. 20) a mesmerizing density of urban spatial structures, evoking, on the one hand, a feeling of compressed space, since the viewer’s gaze rests against the corner formed by rectangles in the center of the picture. On the other hand, lines diverging from the center create a feeling of expanding space. The city occupies the entire space. The world has been transformed into an anthropogenic space.

In his works presented at the 2018 exhibition, Nuri Kuzucan solves the problem of describing the perception of architectural spaces, which is so important for modern urban aesthetics. He acts in the spirit of the Gernot Bome’s New Aesthetics principles, adopted by the supporters of the concept of metamodernity. The artist confirms that the perception of urban space depends on its representation through geometric shapes, color sequence, distances. But the main thing is that this representation reflects the order of life and feelings inherent in the city.

In representing the spatiality of the city, Nuri Kuzucan approached the type that, from Gernot Bohme’s point of view, is of the greatest importance for aesthetic discourse: to create a certain atmosphere, that is, the mood of the space.”¹⁴ It is through this that the results of interaction between man and the world are revealed.

The City of Nuri Kuzucan’s Paintings as a Reflection of Urban Trends

The beginning of the 21st century marked the transition to a new urbanistic paradigm, the return of the “human scale” architecture and the comfort of everyday life, which is associated with the authenticity of the urban environment. The first place was taken by the aesthetic and emotional factors of perception of the city, which determine the comfort of everyday life. Urban

14 Böhme, “Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики”.

culture is presented as a sphere where material objects act as a key mechanism for visualizing everyday practices.¹⁵ At the same time, visual practices are understood as a kind of non-traditional and traditional socio-cultural practices in the urban environment. And all this was fully reflected in the works of Nuri Kuzucan in the early 2000s. Painting the city in different artistic styles underlines the transition to a new perception of the city. This is a search for an adequate language for describing the experience of being present in the modern urban space.

The works of this period are focused on the idea of spatiality presented as corporeality. It draws our attention to the presence of a person - the main condition for the emergence of meaningful relations between objects. At the same time, the artist makes it clear that the reflection has its own reality, it does not repeat the reflected object, but adapts it to the individual perception. The works of the early 2000's focus on the problem of living space, the situation of the environment, and form the narrative of the place as the co-presence of the perceiving and perceived realities. Remnants of figurativeness emphasize the bodily perception of urban space. The city is filled with human-made objects that have supplanted nature. Its occupant is constantly involved in the space of the city, even outside the walls of his apartment, where huge windows let the street inside the rooms.

In the works of Nuri Kuzucan, one should note the fundamentally important changes in the attitude towards the city, which is characteristic of the emerging metamodernism paradigm - the city becomes spatial, not historical, personal, and not collective. The individualized society described by Zygmunt Bauman at the same time received a beautiful visualized image in the works of Nuri Kuzucan.

As a result, we meet a subtle reflection of the city's experiences in the early 2000s, associated with the fragmentation of social reality, the individualization of perception, the birth of a "cut anchor culture" characteristic of the formation of a global city. Nuri Kuzucan perfectly portrayed the represented city, which moves with the person. It is attached to personal experience, corporeality and spatiality, but not historicity. We see the mental form of a city, a certain city, which will be the same everywhere, like "my own city".

The works of the second period indirectly reflected a shift in the concept of urban space. Developing the concept of metamodernism, T. Vermeulen and R. van den Acker draw attention to a special type of objects with which contemporary art works - objects with zero historical value-¹⁶ their meaning is spatial, not historical, realization. Nuri Kuzucan creates a "Google-landscape" of city blocks. At the same time, he finds the difference between the cities of the East and the West in the structure and configuration of the quarters, which are embodied in the saturation of the lines of streets and the outlines of houses. There is not a single reference to historicity or visual cultural marker here, but there is a geometry of the living space that expresses local specialty.

15 Artemenko, Andrii, Eda Ünlü Yücesoy. "Istanbul quarters authenticity: local communities and space design". *Bulletin St Petersburg State University Sociology*. 12/2 (2019). P.164-175

16 Vermeulen, *Заметки о метамодернизме*.

Nuri Kuzucan's paintings are not about an ideal city, but about a city understood, structurally, and rationally correct. In the topographic works of the artist, the skeleton of the visible world appears, embodied in a geometric structure. Gradually, the author gropes for the balance of the ideal geometry of urban space, as a reflection of world harmony. In this case, we are talking about a vegetable garden as an anthropogenic space, a world created by man for himself, where the idea of harmony has already been realized. Therefore, the works of Nuri Kuzucan are not a metaphor for accordion, but grasping it in lines and colors, as a projection of living in an urban space.

In this direction, the transformation of the style of the artist's works of the third period takes place. The author seeks to prove that the space of the city is like a visible object, created using the technology of aestheticizing the environment and structuring spatiality. This is not the decomposition of the figurative image into elements, as it was in modern painting, but the identification of the geometry and crystal structure of the city. In fact, we find confirmation of the idea of H. Lefebvre about the development of a code of space, carried out at the level of pragmatics, which "correlates with experience and perception."¹⁷ The new art is dedicated to the depiction of existential reality, where lines reflect the dynamics and acuteness of the experience of the environment. Before us is the ordered geometry of the anthropogenic world, captured in his works by Nuri Kuzucan "Graphic Memory" and "Monochrome City". Working with a plane, dividing lines leads to a logical transition from geometry to ornament, and the desire for pure colors - to monochrome. Existential stress is brought out of the image. A reminder of him remains in the rare failures of the rhythm of the drawing. The global city, along with the uniformity of space, also proposed a matrix of experiences similar to an ornament. Ornamental white horizontal lines are superimposed on a background of dark spots of color, reminiscent of the rhythmic pattern of streets and building facades.

¹⁷ Lefebvre, *Производство пространства*, 77.



Pic. 21: Nuri Kuzucan “Graphic Memory” (2018)



Pic. 22: Nuri Kuzucan “Monochrome City” (2018)

It can be assumed that “Graphic Memory” and “Monochrome City” were a test of a new style of work for Nuri Kuzucan. And at the same time, we can talk about a way to express the feeling of nostalgia, which, according to T. Vermeulen and R. van den Acker, is so characteristic of the metamodern culture. It is like a layering of personal experiences and a way of experiencing proposed by a global city. The constellation of these matrix gaps and background spots gives a “flash” of experiences, similar to the moment of recognizing “my city”.

Conclusions

This evolution of Nuri Kuzucan’s style reflects profound shifts in the perception of the nature and space of the city at the beginning of the new century. Sh. Zukin presented this process as the emergence of a “naked city” in the early 2010s. The city involved in the process that U. Beck called the convergence of global culture.¹⁸ This is an approximation to the same forms and meanings of cultures with different origins. The global city is universal in its manifestations and, as a result, the coldness and impersonality of the megalopolis, “the city in general”. Nuri Kuzucan clearly demonstrated this in his work. This example shows that the condition for convergence is the same environment for the development of cultures of different origins, which is provided by the system of a globalized world, where the abandonment of a person is experienced even more acutely. Here we meet that “weightless emptiness of silent autism” that has become a sign of metamodernism metaxis.

“My city” accompanies the metamodernism human everywhere, and he is not historical, but existential. He makes up with him a kind of single phantom body with extremely sensitive visual variables. The created urban atmosphere requires experience, mental structuring, and as a result, the most important moment in the production of space comes, when the space of places that are meaningful and expressed in visual images must coincide with the environment.

Thus, in modern culture, urban aesthetics becomes the spokesman for the idea of anthropogenic space as an orderly, harmonious human environment. The modern pragmatic approach to the problem of urban space production uses the sphere of aesthetics and is perceived as an effective mechanism for constructing economic and social relations, structures, and communities in cities. In this regard, we open not only an understanding of how the “social” and “economic” produce the sphere of aesthetic, but also the reverse influence - how the aesthetic shapes the social and economic relations of a modern city. Metamodernism offers a new way to relate to urban space and the aesthetic experience it creates, and therefore the innovations of modern artistic practices require further in-depth study, including specialists in the field of environmental design, aesthetics, social philosophy and philosophy of culture, urbanism.

18 Beck, Ulrich. *Что такое глобализация?, Ошибки глобализма - ответы на глобализацию*. Москва: Прогресс-Традиция, 2001, 269.

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.

References

- Artemenko, Andrii ve Artemenko, Yaroslava. "Mental Image of the City". *Humanities Bulletin*. 1/1 (2018): 82-90.
- Artemenko, Andrii, Eda Ünlü Yücesoy. "Istanbul quarters authenticity: local communities and space design". *Bulletin St Petersburg State University Sociology*. 12/2 (2019). P.164-175
- Beck, Ulrich. *Что такое глобализация? Ошибки глобализма - ответы на глобализацию*. Москва: Прогресс-Традиция, 2001.
- Böhme, Gernot. "Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики". Пер. с нем. Дэвид Робертс, на рус. Стас Онасенко. Онлайн-журнал <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>, 2018, 15.11.2021.
- Certeau, Michel de. *Изобретение повседневности*. St. Petersburg: Из-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
- Delaunay Robert, Delaunay Sonia. *The New Art of Color*. New York Viking Press, 1978
- Habermas, Jürgen. *Постметафізичне мислення*. Київ: Дух і Літера, 2011.
- Lefebvre, Henri. *Производство пространства*. Москва: Streike Press, 2015.
- Malevich, Kazimir. "От кубизма и футуризма к супрематизму". *Черный квадрат*. Москва. Азбука, 2001. С.7-26
- Van den Acker, Robin. *Интервью в Москве*. <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker-interview-in-moscow/>, 2020, 15.11.2021.
- Vermeulen, Timotheus ve Van den Acker, Robin. *Заметки о метамодернизме*. <http://metamodernizm.ru/notes-onmetamodernizm/>, 2010, 15.11.2021.
- Zumthor, Peter. "Размышляя об архитектуре". *ЭКА.ru интернет-журнал*, 2009. http://www.ec-a.ru/index.php?mn=rzadel&mns=wzp6g59pplxu7_ru, 15.11.2021.

Visual Resources

Picture 1: <http://nurikuzucan.com/en/purple-window/>

Picture 2: <http://nurikuzucan.com/en/grey-window/>

Picture 3: <https://www.guggenheim.org/artwork/1023>

Picture 4: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/in_focus/richard-estes-at-mad-52702

Picture 5: <https://art.nelson-atkins.org/objects/27547/central-savings;jsessionid=0C4E9700E0DEC7F50CF60D6E9325075D?ctx=2e5dc77b-f747-4981-b24f-908ebe61aac7&idx=1>

Picture 6: <http://nurikuzucan.com/en/office> |

Picture 7: <http://nurikuzucan.com/en/fastfood-2/>

Picture 8: <http://nurikuzucan.com/en/across/>

Picture 9: <http://nurikuzucan.com/en/neighbour/>

Picture 10: <http://nurikuzucan.com/en/the-corner/>

Picture 11: <https://www.sfmoma.org/artwork/64.46/>

Picture 12: <http://nurikuzucan.com/en/west/>

Picture 13: <http://nurikuzucan.com/en/exotic-east/>

Picture 14: <http://nurikuzucan.com/en/further-3/>

Picture 15: <http://nurikuzucan.com/en/new-residential-area-jw-14812/>

Picture 16: <http://nurikuzucan.com/en/flaneur/>

Picture 17: <http://nurikuzucan.com/en/black-and-white-shapes/>

Picture 18: <http://nurikuzucan.com/en/124-square/>

Picture 19: <http://nurikuzucan.com/en/open-perspective/>

Picture 20: <http://nurikuzucan.com/en/geomatic-city/>

Picture 21: <http://nurikuzucan.com/en/graphic-memory/>

Picture 22: <http://nurikuzucan.com/en/monochrome-city/>



Sir Steven Runciman at Istanbul University: How British Wartime Politics Led to the Establishment of the Byzantine Art History Chair*

Sir Steven Runciman İstanbul Üniversitesinde: İkinci Dünya Savaşı Sırasında İngiliz Politikalarının Bizans Sanatı Tarihi Kürsünün Oluşumuna Etkisi

Verda Bingöl¹ , Zeynep Kuban² 



*This study has been derived from Verda Bingöl's ongoing doctoral thesis under the supervision of Zeynep Kuban at Istanbul Technical University, Graduate School, Art History PhD Program.

¹(PhD Student), Istanbul Technical University, Graduate School, Art History PhD Program, Istanbul, Türkiye

²(Prof. Dr.), Istanbul Technical University, Faculty of Architecture, Istanbul, Türkiye

ORCID: V.B. 0000-0002-0674-0603;
Z.K. 0000-0002-4385-6875

Corresponding author/Sorumlu yazar
Verda Bingöl,

Istanbul Technical University, Graduate School of Art History Program, Istanbul, Türkiye
E-mail: vbingol@itu.edu.tr

Submitted/Başvuru: 29.01.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi: 21.02.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 17.05.2022

Accepted/Kabul: 10.06.2022

Published Online/Online Yayın: 16.06.2022

Citation/Atrf: Bingöl, Verda ve Kuban, Zeynep.

"Sir Steven Runciman at Istanbul University: How British Wartime Politics Led to the Establishment of the Byzantine Art History Chair", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 109-128.

<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065160>

ABSTRACT

The historiography of Byzantine art history education in Türkiye is a widely overlooked subject, despite a number of studies that have already been carried out. The first, and for a long time the only, Byzantine art history chair in Türkiye was founded in March 1942 at Istanbul University, Faculty of Letters, and the first holder of the chair was the British Byzantinist, Sir Steven Runciman. In its background, this foundation had the turbulent politics of the Second World War and three major institutions connected to it: The British Council, The Ministry of Education Türkiye and Istanbul University. This article deals with the historical and political background surrounding the establishment of the chair and with the key figures involved therein. It also deals with the relationship between the three institutions mentioned above. Through a comprehensive survey of archive materials, memoirs, newspaper, magazine, and journal articles, the article depicts Steven Runciman as a Byzantinist, and reviews his courses, travels, and published articles during his post at Istanbul University. It also sheds light on his contribution to academia in Türkiye between 1942 and 1945. The study aims to define and offer an introduction to the earliest stage of the establishment and the objectives of the first Byzantine art history chair in Türkiye.

Keywords: Byzantine Art History, Steven Runciman, Art History Education, Historiography, Istanbul University

ÖZ

Türkiye'deki Bizans sanatı tarihi eğitimi, konu üzerinde daha önce bazı araştırmalar yapılmış olsa da, ayrıntılı olarak çalışılmamış bir alandır. Türkiye'deki ilk ve uzun süre boyunca tek Bizans sanatı kürsüsü 1942 yılının Mart ayında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde kurulmuş ve kürsünün başkanı İngiliz bizantinist Sir Steven Runciman olmuştur. Bu kuruluşun arka planında İkinci Dünya Savaşı'nın çalkantılı politikaları ve ona bağlı olarak üç ana kurum bulunmaktadır: İngiliz Kültür Heyeti (The British Council), Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı ve İstanbul Üniversitesi. Bu makale, kürsünün kuruluşuna neden olan tarihsel ve siyasal arka plan ile kurumlar ve kilit isimler arasındaki ilişkiyi inceler. Makalede, kapsamlı bir



arşiv malzemesi, anı kitapları, dergi ve gazete makalesi incelemesinden yola çıkılarak, Steven Runciman'ın bir bizantinist olarak portresi ortaya çıkarılır; İstanbul Üniversitesinde verdiği dersleri, gezileri ve Türkiye'deki çeşitli yayınlardaki yazıları ele alınır. Çalışma, Runciman'ın İstanbul Üniversitesinde çalıştığı 1942 ve 1945 yılları arasında Türkiye'de yapılan akademik çalışmalara olan katkısına ışık tutar. Makalenin amacı, Türkiye'deki ilk Bizans sanatı kürsüsünün en erken evrelerini ve kuruluşundaki amaçları ortaya koymak ve konuya bir giriş sunmaktır.

Anahtar kelimeler: Bizans Sanatı Tarihi, Steven Runciman, Sanat Tarihi Eğitimi, Tarihyazımı, İstanbul Üniversitesi

Introduction

The conventional historiographical narrative of the establishment of an art history chair in Turkish universities takes the year 1943 as its starting point. This is the year in which the Turkish and Islamic art history chair was established by a German-speaking art historian, Ernst Diez, at Istanbul University. However within this discourse, a fact which has typically been ignored is that the chair of Byzantine art history had been established by a British scholar one year prior to this, in 1942. Two reasons could be given for this oversight, the first of which being that, unlike the chair of Byzantine art, the chair of Turkish and Islamic art continued uninterrupted, and the second being that the art historians who developed this narrative had a personal relationship with the German-speaking professors. They knew them, they were their students, and their research areas focused on Turkish and Islamic art, rather than on Byzantine art.

The establishment of the chair of Byzantine art history is closely linked to the politics and intercultural relationships between Türkiye and Britain during the Second World War. In this context, this article discusses the historical and cultural influences behind the establishment of the chair before introducing the first chair holder, Steven Runciman, and his contribution to the field of Byzantine art and history in Türkiye. This article aims to provide an introduction to the subject and to offer a new perspective on the position of the chair of Byzantine art history within the field of art history education in Turkish universities. To this end, archive documents, autobiographies, and biographies of the key figures, as well as newspaper and journal articles have been closely examined.

The British Council

The foundation of the chair of Byzantine art history at Istanbul University has the Second World War's turbulent bureaucratic relations in its background, specifically the tripartite relationship between the Turkish government, Istanbul University, and the British Council. Before this relationship is clarified, however, the British Council's history and objectives shall be explained.

The British Council is a cultural and educational organization founded in 1934 by the British Foreign Office "to create in a country overseas a basis of friendly knowledge and understanding of the people of this country, of their philosophy and way of life, which will lead to a sympathetic appreciation of British foreign policy, whatever for the moment that policy may be and from whatever political conviction it may spring."¹ According to this description, the main objectives of the Council right before the Second World War can be summarized as follows: to promote British culture and lifestyle in politically crucial countries (in this way, the "western" lifestyle image that the people of these countries had in their minds would match that of the British lifestyle); to instill an appealing image among the people, politicians, and government officers of those countries; and by cultural influence, to prevent yet neutral countries

1 "Our History," British Council, retrieved 06 December 2021, <https://www.britishcouncil.org/about-us/history>

from entering the war on the Axis side for the duration of the war. After the war, the Council went on to serve mostly educational and cultural exchange purposes which continue to this day.

During its early years, the Council was mostly active in the Balkans and the Middle East, having two separate branches for each area. The Middle East branch covered Aden, Cyprus, Egypt, Ethiopia, Iran, Iraq, Palestine, Transjordan, and Turkiye and the Council had different functions in each of them, but education, especially that of the English language, was the primary concern.² In Turkiye the British Council was mostly, but not exclusively, responsible for finding English teachers for the *Halkevleri* (People's Houses)³ and high schools, and professors for the universities. They even "cooperated with the Americans by providing an assistant to Professor Thomas Whittemore, who was in charge of the restoration of Santa Sophia in Istanbul."⁴

The British Council's first overseas office was opened in Egypt in 1938, and its Ankara office followed soon after, opening in 1940. Its first representative was Michael Grant (1914-2004), who was only 26 years old at the time (Figure 1, Figure 2).



Figure 1: Michael Grant (second from the left) and Hasan Âli Yücel (left) at the opening of a children's painting exhibition in Ankara. "İngiliz Çocukları Resim Sergisi Dün Açıldı," *Ulus*, 6 October 1945, 1

2 Frances Donaldson, *The British Council: The First Fifty Years* (London: Jonathan Cape, 1984), 91, 92.

3 "People's Houses, the cultural plus social institutes organised by the People's Party, the governing single party in Turkiye." Michael Grant, *My First Eighty Years* (Henley-on-Thames: Aidan Ellis Publishing, 1994), 65.

4 Grant, *My First Eighty Years*, 66.



Figure 2: Michael Grant (second from the right) and the minister of education Hasan Âli Yücel (right) at the opening of the British Architecture exhibition in Ankara. “Maarif Vekilimiz Dün Halkevinde İngiliz Mimari Sergisini Açtı,” *Ulus*, 6 June 1944, 1.

Grant had studied Classics at the University of Cambridge and was a numismatics expert. From the start, he proved himself as a capable director and won the trust and friendship of the then Minister of Education, Hasan Âli Yücel. The British Council’s work in Türkiye was mostly carried out through the *Halkevleri*, where English as second language courses took place, libraries containing English books were opened, and conferences, art and photography exhibitions, and film screenings about British culture and lifestyle were held.⁵ One of Grant’s greatest responsibilities was that of recruiting English teachers to the *Halkevleri*, a responsibility he fulfilled with a welcoming attitude from the ruling party and the directorate of the *Halkevleri*, because “in that epoch, the British Council was not part of the British Embassy . . . , so that the Party could accept our [their] teachers without seeming to take a political line, which it wanted to avoid, especially during the war.”⁶ The British were the only foreign nationals that had the privilege of recruiting their teachers into the *Halkevleri*.⁷ Likewise, Türkiye opened a *Halkevi* in London on 19 February 1942. It functioned similarly to the British Council in Türkiye by giving Turkish courses, hosting conferences, tea parties, movie and dance nights, exhibitions, and *bayram* celebrations. It officially closed down in 1950.⁸

5 Eminaalp Malkoç, “1940’lı Yıllarda British Council/İngiliz Kültür Heyeti’nin Halkevleri Üzerinden Türkiye Etkinlikleri,” *Türk İnkılâp Tarihi Yıllığı* 1 (2019): 5.

6 Grant, *My First Eighty Years*, 65.

7 Grant, *My First Eighty Years*, 66.

8 For more information on the London Halkevi, see: Eminaalp Malkoç, “Cumhuriyet Halk Partisi Belgelerinde Yurtdışındaki İlk ve Tek Halkevi Örneği: Londra Türk Halkevi,” *Türkoloji Kültürü* 2/4 (Summer 2009), 35-55 and

Connections Between The British Council and Istanbul University

Apart from the work of promoting culture undertaken by the British Council, Grant personally found the recruitment of British professors to university positions the most important part of his job because he was “entrusted by the Council with the task of getting British professors into Istanbul University”⁹ “to counterbalance the many German refugees who had acquired tenure there.”¹⁰ The many German refugees he mentioned are the scholars who, from 1933 onwards, sought refuge from the Nazi regime in the newly established Istanbul University. Their need for refuge was due to the Law for the Restoration of the Professional Civil Service (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) that banned certain groups of people from holding civil, state and university positions in Germany.¹¹ During the eight years following the opening of Istanbul University, there had been no British scholars with a tenured post. However, with Grant’s intervention in 1941, eight British scholars were hired: at the Faculty of Natural Sciences Patrick Du Val (Geometry, 1941-1949), Thomas Royds (Astronomy, 1942-1947), Vernon Howes Legg (Industrial Chemistry, 1941-1944), Frederick Hurn Constable (Physical Chemistry, 1943-1971), and J. S. Rankin (Physics and Mechanics, 1943-1945); and at the Faculty of Letters George Bean (Classical Archaeology, 1944-1970), Ronald Syme (Classical Philology, 1942-1945), and Steven Runciman (Byzantine Art History, 1942-1945).¹²

The British Council’s interest in appointing professors to Istanbul University raised suspicions about the Council’s “hidden” intentions, namely intelligence work. It should be noted here, that the Council did not work with, nor did they have good relations with, the British Embassy in Ankara. In addition, the Turkish Ministry of Education was very careful to keep the country’s impartiality during the war, taking great pains to this effect. Donaldson suggests that although there might have been a few attempts, there is no evidence of espionage from British scholars within the university:

Many people believe that in the war years British Council staff were used for Intelligence work. There is absolutely no evidence for this and I have not met anyone working for the Council then or now who believes it. Since, if true, it would run counter to everything the Council

Hakan Yaşar, “Yurtdışında bir Kültür Kurumu: Londra Halkevi,” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 45 (Spring 2010), 177-215, retrieved 13 January 2022, doi:10.1501/Tite_0000000322.

9 Grant, *My First Eighty Years*, 74.

10 Mino Dinshaw, *Outlandish Knight: The Byzantine Life of Steven Runciman* (London: Penguin Books, 2017), 281.

11 On the whole, the refugees that are referred to were not a homogenous group of people. They consisted of scholars with Jewish backgrounds or those that had Jewish family members, homosexuals, people that held political views which were not approved by the Nazis, or those who did not want to live under the Nazi rule; as well as scholars such as Paul Bonatz or Ernst Diez who were not refugees at all, or those that were specifically sent to Türkiye by the Nazi government.

12 Emre Dölen, “İstanbul Darülfünunu’nda ve İstanbul Üniversitesi’nde Yabancı Öğretim Elemanları,” in *Türkiye’de Üniversite Anlayışının Gelişimi (1861-1961)*, eds. Namık Kemal Aras, Emre Dölen and Osman Bahadır (Ankara: TÜBA), 138.

stood for, it seems most unlikely, although it is clearly impossible to refute the suggestion that here and there some Council officer might have been persuaded or even inserted.¹³

The highly amicable personal friendship between Michael Grant and Hasan Âli Yücel, obvious in both of their memoirs, seems to be the pivotal point in the intercultural wartime relationship between Britain and Türkiye. As Yücel put it “I [he] gave them all the help I [he] could.”¹⁴ Likewise, Grant was placed in favorable positions among the Turkish officials, such as being invited to private parties. Some high-ranking Turkish officials approached him first on professional matters (job hunting), assuming that they could take advantage of his influence on Yücel.¹⁵ This close relationship resulted in Yücel counting on Grant to find a suitable professor to establish a Byzantine art history chair at Istanbul University, and Grant at once suggested his close friend, Steven Runciman. Runciman recounts the event that led to this nomination as follows:

In the early spring of 1942, when I was living in Jerusalem, working for the Government Information Service there, I suddenly received word from our Foreign Office telling me that I was to go to Istanbul. It seemed that Atatürk’s successor, President İsmet İnönü, had been driving round Istanbul and had noticed a building that he did not recognize. He made enquiries; and at last someone said that it was probably Byzantine, but no one could tell him anything more. He was angry to find that none of his officials knew a thing about Byzantium. It was, he said, all part of the history of the city and the country. It was disgraceful that Byzantine studies were not taught at the University. He sent for his Minister of Education and told him to find a professor at once who could teach the subject. The Minister appealed for help to the head of the British Council in Turkey, who happened to be my friend Michael Grant, with whom I had journeyed to Trebizond in 1937. Michael at once suggested that I would be suitable. The British government at the time was anxious to do what it could to please the Turks. So, when a formal request for my services arrived in London it was granted at once.¹⁶

- 13 Donaldson, *The British Council*, 97. As the official institutional history book of the British Council, it is expected that such activities of intelligence would be denied, or omitted in it. However, Ronald Syme’s and Steven Runciman’s activities in particular have been much speculated upon, but without any written records and archive materials, they will continue to remain unresolved issues. Perhaps such intelligence activities should not only be viewed as grand spy narratives, because being in the right place at the right time is also helpful in such situations. In this case, Abulafia gives us a fair point of view concerning Runciman: “Once again we should conclude that he was something more than a professor of Byzantine studies, even if it would be absurd to cast him in the role of James Bond.” David Abulafia, “Sir Steven Runciman (1903-2000) A Memoir,” *Mediterranean Studies* 9 (2000), 6.
- 14 “Onlara elimden gelen yardımı yaptım.” Hasan Âli Yücel, *İngiltere Mektupları* (Ankara: İş Bankası Kültür Cep Kitapları, 1958), 149.
- 15 Grant, *My First Eighty Years*, 73.
- 16 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 281; Steven Runciman, *A Traveller’s Alphabet: Partial Memoirs* (New York: Thames and Hudson, 1991), 59. However, Donaldson recounts a different development of this occasion: “Driving with him (Yücel) through Istanbul one day, Grant noticed a fine Byzantine building in a state of disrepair and suggested there was need for an expert on Byzantine art. This resulted in the transfer of Professor Steven Runciman from Palestine, where he was serving in the Ministry of Information, to become Professor of Byzantine History and Art at Istanbul University.” Donaldson, *The British Council*, 98. This information

Who is Steven Runciman?

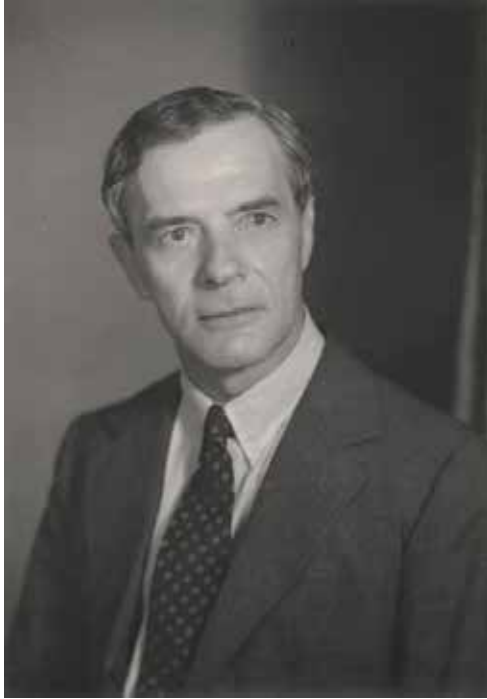


Figure 3: *Steven Runciman*. Photograph by Walter Stoneman, 1957. Bromide print. National Portrait Gallery, London. NPG x46555. Accessed 20.01.2022. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw175222/Steven-Runciman>

The Honourable Sir James Cochran Stevenson Runciman (1903-2000) (Figure 3) studied history at Trinity College, Cambridge, where he also worked as a lecturer until 1938. After inheriting a large sum of money from his shipping magnate grandfather and wishing to conduct research and to write on the Byzantine Empire, he resigned from his position and began to travel extensively. Even before his commitment to Istanbul University in 1942, Runciman was no stranger to Istanbul, having visited the city three times before: at the end of the Ottoman Empire, and twice during the early republic era. During these visits, together with other privileges such as traveling to Trabzon and Eastern Anatolia, going to yacht parties hosted by ambassadors, and meeting Atatürk, he had got to closely observe the uncovering of the mosaics

without reference is confusing, since it would then mean that İnönü did not have any say in the matter. In either case, two points are certain: the chair of Byzantine Art History was founded after a tangible necessity to study Byzantine artifacts and monuments, and Runciman was appointed through the British Council, specifically through his friendship with Michael Grant, and Grant's good relationships with Hasan Âli Yücel.

in Santa Sophia and the Great Palace of Constantinople.¹⁷ Runciman was a highly productive and popular Byzantinist and author, whose narrative style made complicated historical events easy to comprehend. Largely known as the author of *A History of the Crusades*, he had already published three books on Byzantium¹⁸ before his employment at Istanbul University, and he would go on to publish 15 more books, as well as countless articles and reviews throughout his lifetime.¹⁹

Steven Runciman at Istanbul University

As previously stated, Runciman's invitation and the start of Byzantine studies in Turkish academia began with a chance encounter. Upon the direction of President İsmet İnönü, the Minister of Education Yücel approached the British Council representative Michael Grant in late 1941 to find a suitable Byzantinist to teach the subject at Istanbul University. Finding professors for the University was perhaps the most important subject on Grant's agenda. Therefore Grant gladly and very quickly convinced the best person he thought could do the job, Steven Runciman, to found the Chair. He also convinced the faculty assembly (*Fakülte meclisi*) of Istanbul University with his letter of recommendation. Even though Runciman was at first reluctant to leave his pleasant life in Jerusalem, where he was working for the Government Information Service,²⁰ he arrived in Istanbul on 1 March 1942, and immediately dove into Turkish academia.

The official correspondence between the Dean of Faculty of Letters, the University Rectorate, the Higher Education General Directorate, the Minister of Education and the General Directorate of Governmental Decree shows that Runciman was appointed as a professor to the newly founded Chair of Byzantine Art History.²¹ In the official documents of the later years, he is mostly referred to as the Professor of Byzantine Art History.²² Runciman himself refers to this

17 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 56-58.

18 Steven Runciman, *The Emperor Romanus Lecapenus and His Reign: A Study of Tenth-Century Byzantium* (Cambridge University Press, 1929), Steven Runciman, *A History of the First Bulgarian Empire* (London: G. Bell & Sons, 1930), Steven Runciman, *Byzantine Civilisation* (London: Edward Arnold, 1933).

19 Selected works: Steven Runciman, *A History of the Crusades: Volume 1. The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem* (Cambridge University Press, 1951); Steven Runciman, *A History of the Crusades: Volume 2. The Kingdom of Jerusalem and the Frankish East* (Cambridge University Press, 1952); Steven Runciman, *A History of the Crusades: Volume 3. The Kingdom of Acre and the Later Crusades* (Cambridge University Press, 1954); Steven Runciman, *The Fall of Constantinople 1453* (Cambridge University Press, 1965); Steven Runciman, *The Great Church in Captivity: A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence* (New York: Cambridge University Press, 1968); Steven Runciman, *Byzantine Style and Civilization* (Baltimore: Penguin, 1975). For a complete bibliography, see: "Sir Steven Runciman: A Bibliography," in *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, ed.: Elizabeth Jeffreys (New York: Cambridge University Press, 2006), xx-xxxviii.

20 see: Footnote 16.

21 Directorate of State Archives Republican Archives (BCA), Kararlar Daire Başkanlığı (30-18-1-2) 98/33/16, 24.04.1942.

22 The Chair has been called differently in the Turkish correspondences: Bizans Sanatı Kürsüsü, Bizans Sanat Tarihi Kürsüsü and Bizans Sanatı Tarihi Kürsüsü. Michael Grant's letter of recommendation mentions Runciman's

case as follows: “(...) it was decided to found a Chair of Byzantine History and Art at Istanbul University.”²³ However, this chair was not like that of an independent undergraduate department of today, because the students did not graduate as Byzantinists. The chair’s function will be explained in the following pages.

Runciman’s employment contract at Istanbul University was initially signed for three months, between 1st March 1942 and 31st May 1942. It was later extended twice, up to 31st May 1946.²⁴ According to this contract, he was appointed as professor to the History and Archaeology Institutes separately,²⁵ and his duties were:

1) To teach Byzantine Art at the Faculty of Letters, Institute of Archaeology, and Byzantine History at the Institute of History. To arrange the courses’ seminars and organize research trips on the subject.

2) To prepare a complete bibliography on the Byzantine Empire.

3) When requested by the ministry, to give consultancy on Byzantine monuments.

4) To work as an advisor on Byzantine archaeological finds.

The contract’s first article shows that even though a Byzantine art history chair was established and Prof. Runciman was its holder and sole lecturer, it served the purpose of supporting the Archaeology and History Departments through its courses. Due to the “certificate system” at the University at the time, students who were to graduate with an archaeology degree could take the Byzantine Art History Certificate, and students with a history degree could take the Byzantine History Certificate as their secondary certificate.

Even though the last three articles of the contract point to Runciman’s miscellaneous state-related responsibilities outside the University, no occasions of working as an advisor or consultant as stated ever arose, nor did he prepare a textbook or a bibliography on the Byzantine Empire. He did not organize any research trips with his students either. Runciman only went on personal trips, such as a field trip to work on an article, or to conduct research on behalf of a British commission (Table 1).

candidacy as “Candidat pour le Professorat D’Art Byzantin a L’Université d’Istanbul” (Candidate for Professor of Byzantine Art at Istanbul University).

23 Steven Runciman, “Byzantine Studies in Turkey 1939-1945,” *Byzantinoslavica: International Journal of Byzantine Studies* IX (1947-1948), 143.

24 Istanbul University Personnel Archive. Steven Runciman Folder, Tedris İşleri Müdürlüğü 7773, 25.05.1942; 4102-104/8444, 19.07.1942; 4102-104/7861, 22.06.1943.

25 “Profesör Runciman Arkeoloji ve Tarih enstitüleri profesörlüğüne tayin edilmiştir.”

Table 1: Runciman's Travels During His Post in Türkiye²⁶

Date	Destination	Reason
September 1943	Konya	Together with the assistant of the history chair, Oktay Kazanlı, to visit Konya Museum and investigate the remains of antiquity around the city. ²⁷
End of August until 20.09.1943	Cyprus	To conduct archaeological research as a member of a British commission that dealt with Cypriot antiquities. ²⁸
Right after the academic year of 1944 (Possibly in May)	Syria, Tripoli and Beirut	“To trace the Crusader routes across Anatolia and to visit all the Crusader sites further to the south.” ²⁹ To accompany his translator/assistant Münire Karacalarlı Çelebi and her stepson on their voyage to Syria for a Mevlevi Order matter. ³⁰
July 1944	Egypt	To do academic research and writing, as well as negotiate his future with the British Council. ³¹
Early August 1944	Jerusalem	For a holiday. ³²
15-30 September 1944	Iran	To meet his brother to mourn the death of their sister, and at the same time to give two lectures in Tehran and Isfahan, arranged by the British Council. ³³
Late September/ Early October 1944, for a week	Iraq	On the way to return to his work in Istanbul. ³⁴
May 1945	Cyprus	To recover from sciatica. ³⁵

His appointment at Istanbul University and his travels might indicate the interests of wartime Britain, but that is not to say that he did not take his job seriously. He lectured on Byzantine history to first-year history students, all of whom were Muslim Turks. These courses were rather an outline of Byzantine history. Even though Runciman was able to converse in Turkish, he wrote down his lectures in English beforehand, and his assistant and translator

26 This table was prepared with the help of documents in the Steven Runciman folder at Istanbul University Personnel Archive, and his correspondence.

27 Istanbul University Personnel Archive, Steven Runciman folder 4102-104-65/8356, 16.08.1943. As a result of this visit, he wrote an article in *Biz ve Dünya* magazine called *Konya'yı Ziyaret*, in which he praises the city for its history and monuments. Steven Runciman, “Konya'yı Ziyaret,” transl. Ahmet Armağan, *Biz ve Dünya* 7 (26.09.1944), 9, 14.

28 Istanbul University Personnel Archive, Steven Runciman Folder, Edebiyat Fakültesi Dekanlığı 2350, 26.08.1943.

29 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 62. Runciman had proposed to the University that he would go to England during the summer holidays to deal with personal matters and to work on an article to be published by Cambridge University Press. He instead went to the aforementioned countries (Istanbul University Personnel Archive, Steven Runciman Folder, Edebiyat Fakültesi Dekanlığı 1734, 02.05.1944).

30 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 292.

31 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 294.

32 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 296.

33 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 300-302. His lecture given at the Anglo-Persian Institute, Tehran on 26 September 1944 was titled *The Iranian Influence on Medieval European Culture* (“Sir Steven Runciman: A Bibliography,” xxii).

34 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 303.

35 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 306; Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 69.

Münire Karacalarlı Çelebi³⁶ consecutively translated them into Turkish in the class. This way the students had plenty of time to write down everything he had said, leading them to repeat the same information during the oral examinations. According to his observations, marking the students' notes in the examinations of the history classes depended on the political views of his fellow examiners, rather than how well prepared the students were: "For the History Department I had two co-examiners, both Turkish, one an ardent pan-Turanian, only interested in Turkic races, the other a pious Moslem, only interested in Islam. Each marked the students according to their views rather than to their historical knowledge."³⁷

Runciman enjoyed his Byzantine art class more, which was smaller in size (between 5 and 10) and also included Christian and Jewish students. They were run as seminars and he held the classes mostly at home in English or French, so there was no need for translation, and he found the girls abler than the boys.³⁸ As A. Bryer remarks, "SR's [Steven Runciman's] lectures in Istanbul (originally intended for publication in Turkish) were, to judge by their typescripts, the most rigorous introduction to Byzantine Studies that any student could then find beyond Munich. He had to quote Kekaumenos from memory and taught Armenian numismatic epigraphy on the blackboard."³⁹ Eyice views Runciman's courses similarly, adding that since Runciman was not an art historian, he prepared the courses by compiling the information from books on Byzantine art, but he did it so well that no area of the subject was excluded.⁴⁰ Unfortunately, no trace of either the English or the Turkish versions of the course typescripts has yet been found. That is why our knowledge about the course contents is very limited.

Runciman recalls his time in Istanbul fondly; in fact, he has pleasant memories of both his Turkish and German friends and colleagues and he was happy to be spending the wartime in a neutral country. However, academically, it is evident through his words that he was not wholly satisfied: "From a purely academic aspect it was not very rewarding,"⁴¹ "From the point of

36 Münire Karacalarlı (1912/1913-?) studied Hittitology and archaeology at Istanbul University and graduated in 1939. While still a student, she was appointed as the translator to the Faculty of Letters, Institute of Archaeology. She could speak English, French and some German. In 1941, her position changed as "assistant" of the Institute of Archaeology, but she continued her main job of translating, especially that of Runciman's courses. In 1948, she was dismissed on grounds that she was scientifically unproductive, and that since Runciman was gone, she was not needed at the faculty. As a result, her position was filled by Semavi Eyice. She was briefly married to "Çelebi Efendi" Bakir Çelebi in 1943, which is why her names in the published works are Münire Karacalarlı, Münire Çelebi, or Münire Bakir Çelebi.

37 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 69. According to the student guide of 1937/1938, the examination commission had to consist of three professors of the same department, regardless of the nationality of the professors. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 1937-1938 Ders Yılı Talebe Kılavuzu* (İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1937), 22. In Runciman's case, the pan-Turanian professor would have been Zeki Velidi Togan.

38 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 59.

39 Anthony Bryer, "James Cochran Stevenson Runciman 1903–2000," in *Proceedings of the British Academy: Biographical Memoirs of Fellows II*, ed. P. J. Marshall (Oxford: Oxford University Press, 2003), 120:366.

40 Semavi Eyice, "İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesinde Bizans Sanatı Öğretimi ve Araştırmaları," in *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1973), 408.

41 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 59.

view of academic research my years in Istanbul were wasted.”⁴² In a letter to his mother, he complains: “I can’t do any real research myself and I can’t achieve any real education of my pupils because the raw material is so raw- their preliminary education is so feeble.”⁴³ In the same letter, he adds that he had been asked to give a regular course at the Academy of Fine Arts. Also in another letter dated March 1944, he mentions throwing a party “for all my [his] friends on the staff of the University and the Academy of Fine Arts.”⁴⁴ Even though there are no official records of him having held a post at the Academy, he regularly held conferences on Byzantine art there. Their texts have been translated into Turkish and published in the journal, *Arkitekt*. These articles will be studied in detail below. Financially, he was better off than many of his colleagues at the University because, his 300 lira/month salary aside, like the other British professors, Runciman was given “a useful subsidy by the British Council, so we [they] were never in difficulties,”⁴⁵ because “the Ministry had no objection to the British Council topping up the British teachers’ salaries.”⁴⁶

Runciman’s Extracurricular Responsibilities and Publications

As mentioned above, Runciman’s contract gave him the extracurricular responsibilities of arranging field trips and acting as an advisor for Byzantine monuments if needed, but such needs or occasions never arose. Still, his regular courses at the University aside, Runciman gave several seminars and wrote articles throughout his post in Istanbul and also afterward, during one of his many visits to the city.

The first of these seminars took place in the University, under “Üniversite Konferansları” (University Conferences). University Conferences were a series of conferences that marked the start of the academic year, and they took place for ten years, between 1935 and 1945. At the conferences, around 10 professors gave seminars on their research topics, which ranged from ethics to tobacco. The texts of these seminars were published one year later. Runciman gave his seminar at the beginning of the academic year 1942-43, and its title was *Bizans Zamanında İstanbul Üniversitesi* (Istanbul University During the Byzantine Empire). Its subject was exactly what its title suggested: the first organized university in the world, founded in Constantinople and opened (after closing several times) in the 6th, 9th, 11th and 13th centuries. It was translated by his translator/assistant Münire Karacalarlı Çelebi, and published in the booklet *Üniversite Konferansları* of 1944.⁴⁷

In January and July 1943, Runciman published two articles in *Belleten*, the journal of Türk Tarih Kurumu (Turkish Historical Society), in which he designated himself as “Istanbul

42 Runciman, *A Traveller’s Alphabet*, 62.

43 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 286.

44 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 290.

45 Runciman, *A Traveller’s Alphabet*, 60.

46 Grant, *My First Eighty Years*, 74.

47 Steven Runciman, “Bizans Zamanında İstanbul Üniversitesi,” transl. Münire Bakir Çelebi in *Üniversite Konferansları 1942-1943* (İstanbul: Kenan Matbaası, 1944), 126-136.

University Faculty of Letters Professor of Byzantine History". This title was fitting for his two articles in the journal, as both of their subjects were far from Byzantine art: *Orta Çağların Başlarında Avrupa ve Türkler* (Europe and Turks at the Beginning of the Middle Ages) and *Anadolu'nun Orta Çağlardaki Rolü* (The Role of Anatolia in the Middle Ages). The latter was presented at a meeting of the Turkish Historical Society that took place on 23 May 1942, only two months after he had arrived in Türkiye.⁴⁸

Runciman wrote an article for the short-lived journal *Tarihten Sesler: Aylık Tarih Mecmuası* (Voices from History: Monthly History Magazine), for the March and April 1943 issues, titled *Tarih Devirleri Boyunca İstanbul* (Istanbul Through the Ages). This is a popular history-style article that deals with the (Byzantine) history of the city mostly through its architecture, spanning the years from 660 BCE to the capture of Istanbul by the Ottomans. The article was translated by Rasim Cenani, a lawyer.⁴⁹

As mentioned above, Runciman was asked by the Academy of Fine Arts to give a regular course.⁵⁰ Although he was never officially employed there, his conferences were translated into Turkish and published in the journal, *Arkitekt*. His first seminar took place in April 1943. Taking into consideration that he wrote to his mother about the offer he received from the Academy in September, it may be assumed that he was asked to hold regular courses after this seminar, which was titled *Bizans San'atının Prensipleri ve Tarifî* (The Principles and Description of Byzantine Art).⁵¹ In this short article, Runciman first defines what he means by Byzantine art, its timespan, its geography, the Byzantines' outlook on art and its influences. He then explains why Byzantine art cannot be studied like any other school of art, starting with its emergence, continuing with its rise and finally, its fall. As the article was originally a text for presentation, he comments on these points only briefly, but in such a way that the listener/reader is well introduced to Byzantine art.

The next year in 1944, Runciman gave four lectures at the Academy, which were all published in *Arkitekt*.⁵² In the first lecture, he began the subject of Byzantine art with the conversion to Christianity, i.e. the time of Constantine the Great, explaining and giving examples of architecture primarily, but also introducing the reader to ornament in architecture, sculpture, painting and decorative arts through to the 11th century. While covering such a wide timespan, he kept the information brief, and his examples were mostly chosen from Istanbul, the city his audience was familiar with. He started his second lecture from where he left off chronologically,

48 Steven Runciman, "Orta Çağların Başlarında Avrupa ve Türkler," *Belleten* 7/25 (January 1943), 45-57; Steven Runciman, "Anadolu'nun Orta Çağlardaki Rolü," *Belleten* 7/27 (July 1943), 549-556.

49 Steven Runciman, "Tarih Devirleri Boyunca İstanbul," transl. Rasim Cenani, *Tarihten Sesler* (15 March 1943), 19-22; Steven Runciman, "Tarih Devirleri Boyunca İstanbul," transl. Rasim Cenani, *Tarihten Sesler* (15 April 1943), 18-22.

50 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 287.

51 Steven Runciman, "Bizans San'atının Prensipleri ve Tarifî," *Arkitekt* 137-138 (1943), 127-130.

52 Steven Runciman, "Bizans Sanatı," *Arkitekt* 145-146 (1944), 20-24; Steven Runciman, "Bizans Sanatı," *Arkitekt* 147-148 (1944), 77-79/82; Steven Runciman, "Romantik Sanat ve Bizantium," *Arkitekt* 149-150 (1944), 118-120; Steven Runciman, "Bizantium ve Gotik Sanatın Doğuşu," *Arkitekt* 151-152 (1944), 179-181.

from the end of the 11th century. After a brief historical background, Runciman introduced architecture, mosaics, frescoes, manuscripts and handcrafts by always referring to the causes and effects. He ended his talk/article once again chronologically with the end of the Byzantine Empire, and apologized for having taught this subject only in summary form. The third and fourth (final) talks focused on the influence of Byzantine art on Romanesque and Gothic architecture and arts. Unlike the first two talks, he did not summarize their characteristics. He rather concentrated on the effects that Byzantine and Eastern arts had on them, basing his arguments on historical background. The most significant remarks in these articles are his criticism of the earlier historians' views of separating Europe into two poles - Western and Eastern Europe - and trying to study each as if they had no relationship with one another. All of these five seminars were translated into Turkish by Münire Karacalarlı Çelebi, as were his university lectures. As previously mentioned, those lectures were not official courses, but were most probably a series of conferences organized by the Academy to teach the basics of Byzantine art to those interested.

Runciman was once a speaker at one of the British Council conferences in *Halkevleri*, under the supervision of his friend Michael Grant. His lecture, titled *Istanbul* took place in the Eminönü Halkevi on 9th February 1943.⁵³

Runciman was one of the speakers at III. Türk Tarih Kongresi (The Third Turkish History Congress) in Ankara, between 15 and 20 November 1943. He was the only non-Turkish keynote speaker on the second day, and his name came before the Germans in the conference program, a fact that he enjoyed.⁵⁴ He gave his talk, *Deniz Kuvvetinin Ortaçağ Tarihindeki Rolü* (The Role of the Navy in the Middle Ages) in Turkish.⁵⁵ Runciman observed the event to be a place to “tell exactly who is and who is not in high fashion at the moment”. He was pleased with the welcome he received, and he found the proceedings entertaining.⁵⁶

Dinshaw writes that Runciman was promoted to various committees in Türkiye, but he was not particularly delighted by them. He was even on the board for the purification of the Turkish language- a task for which he could not be said to be qualified.⁵⁷ This committee would have been the Türk Dil Kurumu (The Turkish Language Association). Runciman also had a long-standing affiliation with the British Institute of Archaeology in Ankara.⁵⁸

Although Runciman resigned from his post when the Second World War ended in 1945, he came back to Istanbul many times as a visitor. During one of these visits, he gave a lecture

53 “Lectures in English at the Eminönü Halkevi,” *Réalité* 82 (25 December 1942), V.

54 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 290.

55 Steven Runciman, “Deniz Kuvvetinin Ortaçağ Tarihindeki Rolü,” in *III. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Tebliğler* (Ankara: TTK Basımevi, 1948), 156-164.

56 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 290.

57 Dinshaw, *Outlandish Knight*, 290.

58 Bryer mentions that Runciman was its president between 1962 and 1975 and vice-president between 1975 and 2000, but this information cannot be correct; he must have been one of its board members or trustees. Anthony Bryer, “James Cochran Stevenson Runciman (1903-2000),” in *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, ed.: Elizabeth Jeffreys (New York: Cambridge University Press, 2006), lii.

at the Faculty of Letters in 1958, titled *Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslâmî Tesirler* (Islamic Influences on the Advance of European Civilization). The text of the lecture was translated by Dr. Nuşin Asgari and printed a year later in the *Journal of Oriental Studies*.⁵⁹

Runciman's Last Days at Istanbul University

As Michael Grant mentions, except for one lecturer, Howes Legg, all the British scholars at Istanbul University stayed and taught until the end of the war, some even for much longer.⁶⁰ Runciman was among those that left right after the war. Even though his contract was due to end on 31 May 1946, "I [he] could not face another winter in that climate, and both the University and the British Council, which was sponsoring me [him], agreed that it was better that I [he] should resign."⁶¹ He cited his sciatica attacks as the reason, and Istanbul's damp weather as the reason for the attacks. In our opinion, however, that was not the only reason because, in his memoir, Runciman emphasizes in various instances that the length of time he had spent in "oriental academic life" had been enough for him.⁶² Thus Runciman resigned from his post in June 1945 and shortly afterward was stationed in Athens as the Representative of the British Council.⁶³ As a matter of fact, his academic position at Istanbul University was his first and last official "professorship". For most of his life, he remained an independent scholar. With both academic and popular works on the Byzantine Empire, Runciman contributed immensely to Byzantine scholarship. This curious Scotsman died at the ripe age of 97, leaving numerous articles, books, memoirs and conference papers behind.

Conclusion

After the Second World War ended in 1945, neither Runciman nor Grant stayed in Türkiye, which meant that the wartime interests of Britain to impose a direct cultural influence over Türkiye diminished, and the close relationship between Grant and Yücel came to an end, at least on a professional level. It also meant that after Runciman, a British person to take over his job could hardly be found. Before he left, Runciman had promised the Faculty that he would find a suitable person to take his place, but this promise was not fulfilled. Immediately after Runciman's departure, his Byzantine history courses were led by a history lecturer of the University, Oktay Kazanlı, between 1945 and 1946,⁶⁴ but his Byzantine art history courses did not have an official lecturer. According to Eyice's account, the professor of Turkish and

59 Steven Runciman, "Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslami Tesirler," transl. Nuşin Asgari, *Şarkiyat Mecmuası* 3 (1959), 1-12.

60 Grant, *My First Eighty Years*, 74.

61 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 69.

62 Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 69-70.

63 Istanbul University Personnel Archive, Steven Runciman folder 2945, 25.06.1945; Runciman, *A Traveller's Alphabet*, 70.

64 Runciman, "Byzantine Studies in Turkey", 143.

Islamic arts at the time, Ernst Diez, continued the Byzantine art history courses.⁶⁵ About one year after Runciman left, the Faculty of Letters corresponded again with the British Council for a new lecturer of Byzantine Art and History. A photographer called Charles John Hope Johnstone (1883-1970), who was working at the British Council at that time, was employed to continue the Byzantine history and art history courses, which he did by reading the notes that Runciman had left him.⁶⁶ His employment lasted for one year, until the Fall Semester of 1947/1948. From 1948 onwards, there is no trace of British scholarship in Byzantine history and art at Istanbul University. With the translator/assistant Münire Karacalarlı Çelebi's dismissal because her assistance was no longer required, and upon no successor to Runciman being found, the University fell back on its old practice of inviting a German-speaking scholar for the Byzantine Art History Chair. Consequently, an archaeologist who was no stranger to Türkiye and especially to Istanbul, Prof. Alfons Maria Schneider, was invited to continue this post in 1947. Even though he accepted this offer in the beginning, he declined it at the last moment. This resulted in a new search among Byzantinists from three countries (the candidates included Ugo Monneret de Villard and Sergio Bettini from Italy; Friedrich Gerke, Hubert Schrade and Philipp Schweinfurth from Germany; and Wladimir Sas-Zaloziecky from Austria), and in the end, Philipp Schweinfurth (1887-1954) became the new professor of Byzantine art history. In the meantime, Semavi Eyice was appointed as the assistant for the chair, since that position was available after Karacalarlı Çelebi's dismissal. However, Schweinfurth's appointment that began in 1950 did not continue for long due to his death four years later, and consequently, the courses, as well as the chair, began to be led by Eyice until his retirement in 1990.⁶⁷

Even though the Byzantine Art History Chair was founded as a result of the politics of the Second World War and Great Britain's goal of creating a cultural dominance over the Turkish Republic, it was nevertheless an important step in starting Byzantine studies in Turkish academia. Steven Runciman's motivation in accepting the offer of work at Istanbul University was not because he specifically wanted to establish a Byzantine art history chair, but because he had a sense of duty. For someone whose previous employment was with the Government Information Service in Cairo and Jerusalem, this duty had implications of espionage: "More realistically, we have to see Runciman's arrival in Istanbul as an attempt by the British authorities to use him as a conduit for information gathered from the Germans in a country where Allied and Axis diplomats vied for influence, and for access to secrets."⁶⁸ Indeed he was reported by the

65 Semavi Eyice, "İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün Kurucusu Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961)," *Sanat Tarihi Yıllığı* 14 (1997), 12.

66 Eyice, "İstanbul Üniversitesi," 409; Istanbul University Personnel Archive, Hope Johnstone Folder, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Giden Evrak 41028-4/11522, 25.04.1946.

67 Engin Akyürek, "Modern Türkiye'de Bizans Sanatı Tarihi," in *Cumhuriyet Döneminde Geçmişe Bakış Açıkları: Klasik ve Bizans Dönemleri*, eds. Scott Redford and Nina Ergin (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010), 250.

68 Abulafia, "Sir Steven Runciman," 6.

Italian embassy as a suspected spy, and the Turkish police had an “uninteresting” file on him,⁶⁹ but in the end, he never got into trouble with the Turkish authorities. Runciman’s translator/assistant, Münire Karacalarlı Çelebi was also accused by Eyice of being an English spy and of working for a British propaganda magazine.⁷⁰ Although such espionage activities provide a distinctive background for the establishment of the Chair, Runciman took his teaching job quite seriously. He was always well prepared for the courses, he made sure to provide the students with a complete overview of Byzantine art and history, and he cared about their academic achievements. At the same time, during his three-year post in Istanbul, Runciman wrote numerous articles for both academic and popular journals in Türkiye and gave many conferences on the different subject areas of the Byzantine Empire, which contributed to the visibility of Byzantine art history discipline in Türkiye. His employment was also the reason why the Turkish and Islamic arts chair was established at Istanbul University, which is the topic of another research article. Nonetheless, it can be claimed that Runciman did not truly establish a “school” of Byzantine art history at Istanbul University. Firstly, he was more a Byzantine historian than an art historian; secondly, in principle, he did not have that particular motivation; thirdly, he remained in Türkiye for only three years, and finally, he did not train the next generation of Byzantine scholars. For example, he held his translator Münire Karacalarlı Çelebi in high esteem, but he did not contribute to her academic development. Academia-wise, his employment at the university had the advantage of the foundation of a Byzantine art history chair, and through that, access to scholarship on the Byzantine Empire for students of both history and archaeology.

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.

References

- Abulafia, David. “Sir Steven Runciman (1903-2000) A Memoir.” *Mediterranean Studies* 9 (2000): 1-16.
- Akyürek, Engin. “Modern Türkiye’de Bizans Sanatı Tarihi.” In *Cumhuriyet Döneminde Geçmişe Bakış Açıkları: Klasik ve Bizans Dönemleri*, edited by Scott Redford and Nina Ergin 241-261. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010.
- British Council. “Our History.” Retrieved 06 December 2021. <https://www.britishcouncil.org/about-us/history>
- Bryer, Anthony. “James Cochran Stevenson Runciman 1903-2000.” In *Proceedings of the British Academy: Biographical Memoirs of Fellows II*, edited by P. J. Marshall. volume 120. 365-381. Oxford: Oxford University Press, 2003.

69 Runciman, *A Traveller’s Alphabet*, 65.

70 Selim Efe Erdem, *Semavi Eyice Kitabı: İstanbul’un Yaşayan Efsanesi* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2014), 188-189. Eyice recalls the propaganda magazine to be *Réalité*, but in reality she had worked for the *Geçit/Review* magazine, which was a culture and arts magazine of the British Council.

- . “James Cochran Stevenson Runciman (1903-2000).” In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, edited by Elizabeth Jeffreys xxxix-lv. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Dinshaw, Minoo. *Outlandish Knight: The Byzantine Life of Steven Runciman*. London: Penguin Books, 2017.
- Directorate of State Archives Republican Archives (BCA). Kararlar Daire Başkanlığı (30-18-1-2) 98/33/16, 24.04.1942.
- Donaldson, Frances. *The British Council: The First Fifty Years*. London: Jonathan Cape, 1984.
- Dölen, Emre. “İstanbul Darülfünunu’nda ve İstanbul Üniversitesi’nde Yabancı Öğretim Elemanları.” In *Türkiye’de Üniversite Anlayışının Gelişimi (1861-1961)*, edited by Namık Kemal Aras, Emre Dölen and Osman Bahadır 89-163. Ankara: TÜBA, 2007.
- Erdem, Selim Efe. *Semavi Eyice Kitabı: İstanbul’un Yaşayan Efsanesi*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.
- Eyice, Semavi. “İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesinde Bizans Sanatı Öğretimi ve Araştırmaları.” In *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan* 407-428. İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1973.
- . “İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü’nün Kurucusu Prof. Dr. Ernst Diez (1878-1961).” *Sanat Tarihi Yıllığı* 14 (1997): 3-15.
- Grant, Michael. *My First Eighty Years*. Henley-on-Thames: Aidan Ellis Publishing, 1994.
- “İngiliz Çocukları Resim Sergisi Dün Açıldı.” *Ulus*, 6 October 1945.
- İstanbul University Personnel Archive. Steven Runciman Folder, Tedris İşleri Müdürlüğü 7773, 25.05.1942; 4102-104/8444, 19.07.1942; 4102-104/7861, 22.06.1943; 4102-104-65/8356, 16.08.1943.
- . Steven Runciman Folder, Edebiyat Fakültesi Dekanlığı 2350, 26.08.1943; 1734, 02.05.1944; 2945, 25.06.1945.
- . Hope Johnstone Folder, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Giden Evrak41028-4/11522, 25.04.1946.
- İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 1937-1938 Ders Yılı Talebe Kılavuzu*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1937.
- “Lectures in English at the Eminönü Halkevi.” *Réalité* 82 (25 December 1942): V.
- “Maarif Vekilimiz Dün Halkevinde İngiliz Mimari Sergisini Açtı.” *Ulus*, 6 June 1944.
- Malkoç, Eminaalp. “1940’lı Yıllarda British Council/İngiliz Kültür Heyeti’nin Halkevleri Üzerinden Türkiye Etkinlikleri.” *Türk İnkılâp Tarihi Yıllığı* 1 (2019): 1-21.
- . “Cumhuriyet Halk Partisi Belgelerinde Yurtdışındaki İlk ve Tek Halkevi Örneği: Londra Türk Halkevi.” *Türkoloji Kültürü* 2/4 (Summer 2009): 35-55.
- Runciman, Steven. *A Traveller’s Alphabet: Partial Memoirs*. New York: Thames and Hudson, 1991.
- . *The Emperor Romanus Lecapenus and His Reign: A Study of Tenth-Century Byzantium*. Cambridge University Press, 1929.
- . *A History of the First Bulgarian Empire*. London: G. Bell&Sons, 1930.
- . *Byzantine Civilisation*. London: Edward Arnold, 1933.
- . “Orta Çağların Başlarında Avrupa ve Türkler.” *Bellekten* 7/25 (January 1943): 45-57.
- . “Tarih Devirleri Boyunca İstanbul.” translated by Rasim Cenani. *Tarihten Sesler* (15 March 1943): 19-22.
- . “Tarih Devirleri Boyunca İstanbul.” translated by Rasim Cenani. *Tarihten Sesler* (15 April 1943): 18-22.
- . “Anadolu’nun Orta Çağlardaki Rolü.” *Bellekten* 7/27 (July 1943): 549-556.

- “Bizans San’atının Prensipleri ve Tarifi.” *Arkitekt* 137-138 (1943): 127-130.
- “Bizans Sanatı.” *Arkitekt* 145-146 (1944): 20-24.
- “Bizans Sanatı.” *Arkitekt* 147-148 (1944): 77-79/82.
- “Romantik Sanat ve Bizantium.” *Arkitekt* 149-150 (1944): 118-120.
- “Bizantium ve Gotik Sanatın Doğuşu.” *Arkitekt* 151-152 (1944): 179-181.
- “Konya’yı Ziyaret.” translated by Ahmet Armağan. *Biz ve Dünya* 7 (26 September 1944): 9, 14.
- “Bizans Zamanında İstanbul Üniversitesi.” translated by Münire Bakır Çelebi in *Üniversite Konferansları 1942-1943* 126-136. İstanbul: Kenan Matbaası, 1944.
- “Deniz Kuvvetinin Ortaçağ Tarihindeki Rolü.” In *III. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Tebliğler* 156-164. Ankara: TTK Basımevi, 1948.
- *A History of the Crusades: Volume 1. The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem*. Cambridge University Press, 1951.
- *A History of the Crusades: Volume 2. The Kingdom of Jerusalem and the Frankish East*. Cambridge University Press, 1952.
- *A History of the Crusades: Volume 3. The Kingdom of Acre and the Later Crusades*. Cambridge University Press, 1954.
- “Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslami Tesirler.” translated by Nuşin Asgari. *Şarkiyat Mecmuası* 3 (1959): 1-12.
- *The Fall of Constantinople 1453*. Cambridge University Press, 1965.
- *The Great Church in Captivity: A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence*. New York: Cambridge University Press, 1968.
- *Byzantine Style and Civilization*. Baltimore: Penguin, 1975.
- “Byzantine Studies in Turkey 1939-1945.” *Byzantinoslavica: International Journal of Byzantine Studies* IX (1947-1948): 143-144.
- “Sir Steven Runciman: A Bibliography.” In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, edited by Elizabeth Jeffreys xx-xxxviii. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Yaşar, Hakan. “Yurtdışında bir Kültür Kurumu: Londra Halkevi.” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 12/45 (Spring 2010): 177-215. Retrieved: 25.12.2021. doi:10.1501/Tite_0000000322.
- Yücel, Hasan Âli. *İngiltere Mektupları*. Ankara: İş Bankası Kültür Cep Kitapları, 1958.



Bizans Sanatında Şofar ve Trompet

The Shofar and Trumpet in Byzantine Art

Hatice Demir¹ 



öz

Bu çalışmanın konusunu hem liturji hem de seküler hayattaki törenlerde kullanılan çalgılar şofar ve trompetin kullanıldığı yerlerin dinî tasvir sanatına yansımaları oluşturmuştur. Çalışma, birkaç alt başlık altında ele alınmıştır. Giriş bölümünde şofarın bir çalgı olarak nasıl ortaya çıktığı açıklanmıştır. Bu bağlamda, Kitab-ı Mukaddes'te adı sıkça geçen trompet de çalışma kapsamına alınmıştır. Trompet ve şofarın gerek çok tanrılı dönem ve gerekse Kitab-ı Mukaddes'te kullanıldığı yerler karşılaştırılmıştır. Diğer alt başlıklarda; şofarın etimolojisi ve ikonografik geçmişi irdelenmiştir. Etimolojik kökeni değerlendirilirken, şofar adının kökeninde, ikonografik etkenin de önemli olduğu noktası tespit edilmiştir. Kitab-ı Mukaddes Yaratılış Kitabı 22. Bab'da İbrahim'in Denenmesi olayında oğlu İshak'ı kurban etme emri ile sinanan İbrahim'e bir koç gönderilmiş ve bu koçun boynuzu şofarın hem etimolojik hem malzeme ve hem de ikonografik geçmişi konusunda önemli olmuştur. Akedah olarak bilinen bu olayın İbrani geleneklerinde önemli bir yeri vardır. Bu nedenle, Kitab-ı Mukaddes'te şofar ve trompetin kullanım yerleri amaçlarına göre sınıflandırılmıştır. Çalışma konusunun önemli bir diğer alt başlığında, şofar ve trompetin dinî tasvir sanatındaki yeri örnekler ile açıklanmıştır. Sonuç bölümünde ise şofar ve trompetin dinî tasvirlerdeki seçimleri ile ilgili olarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Şofar, Trompet, Bizans, Kitab-ı Mukaddes, Dinî Tasvir

ABSTRACT

The subject of this study involves the shofar and trumpet, instruments used both in liturgical and secular ceremonies, and their reflections in religious art. The article addresses these instruments under certain sub-headings. The introduction attempts to explain the emergence of the shofar as an instrument. The trumpet, being frequently mentioned in the Bible, is also included to the context of the study. References to trumpets and shofars were compared in terms of how they were mentioned both in paganism and in the Bible. The other sub-headings first examine the etymological and then iconographic past of the shofar and trumpet. While evaluating the origin of the shofar, the iconographic facts were identified as having important points regarding the etymological derivation of shofar. Chapter 20 in the Bible's Book of Genesis deals with how God tests Abraham and sends a ram to replace Isaac upon the sacrificial altar and how the ram's horn has an important place in identifying the shofar's etymological, material, and iconographic past. This event, known as the Akedah, has an important place in the Hebrew tradition. For these reasons,

¹(Dr. Öğretim Görevlisi), Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu, Türkiye

ORCID: H.D. 0000-0002-5801-5841

Corresponding author/Sorumlu yazar

Hatice Demir,
Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Kastamonu, Türkiye
E-mail: hdemir@kastamonu.edu.tr

Submitted/Başvuru: 14.12.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi: 21.02.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 10.06.2022

Accepted/Kabul: 16.06.2022

Published Online/Online Yayın: 20.06.2022

Citation/Atf: Demir, Hatice, "Bizans Sanatında Şofar ve Trompet". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 129-153.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1036418>



the places and usages of shofar and trumpet were classified according to their references given in the Bible. Another important sub-heading of the study explains the depictions of the shofar and trumpet in religious art that were chosen as examples. The conclusion heading provides a general evaluation using the given examples.

Keywords: Shofar, Trumpet, Byzantium, Bible, Religious depiction

EXTENDED ABSTRACT

The subject of this study involves the liturgical and secular instruments of ceremonies, namely the shofar and the trumpet, as well as their places in Byzantine art. In order to provide clarity, the article has been divided into specific sub-headings. The introduction attempts to explain the emergence of the shofar as an instrument. Among the instruments accepted and referred to as holy in the Bible (e.g., lyre, harp, trimble, strings, pipe, and cymbal), the trumpet is the most mentioned. In this context, the historical past of the trumpet, which is usually used in place of the shofar, was also included within the context of study. The historical background of the bugle, which was first called a trompette in the 14th century, dates back to various historical periods in different geographies.

Two wind instruments are mentioned in the Bible: the trumpet and the shofar. The shofar is usually confused with the trumpet. For this reason, the references to trumpet and shofar both in paganism and in the Bible have been compared.

The other sub-headings first examine the etymological and iconographic past of the shofar and trumpet. While evaluating the origin of these instruments, the iconographic facts were determined to possess important points regarding the etymological derivation of shofar. Chapter 20 of the Book of Genesis in the Bible is known to address how God tested Abraham and sent a ram to replace Isaac's sacrifice and how the horn of this ram has an important place in determining the shofar's etymological, material, and iconographic past. This event is known as the Akedah and has an important place in the Hebrew tradition. As an instrument, the shofar these days is made from the horn of an antelope, goat, or ram. The cow horn is not permitted to be used in shofar production as it is a reminder of the story of the Golden Calf during the Jews' Exodus from Egypt. Accepted as a holy instrument, the shofar is mostly blown during the Jewish Rosh Hashanah celebrations. Apart from religious rituals, wars and secular celebrations are other important events for blowing on the shofar and trumpet. For these reasons, the places and usages of shofar and trumpet have been classified according to their references in the Bible.

Another important sub-heading of the study explains the shofar and trumpet depictions in religious art that were chosen as examples. These examples are discussed within the scope of the study chronologically. The first two examples date back to the 4th century A.D. as examples of Late Antiquity/Early Christian Art. The two selected plates mingle mythological and biblical themes. As a symbol of the belief in the afterlife, the trumpet is also able to be

seen both in pagan and monotheistic beliefs. Next, two examples of illustrations chosen from manuscripts are used in an attempt to explain how the shofar and trumpet are used as well as their importance. Examples of wall paintings such as scenes of the Ascension and the Last Judgement have been dated back to the Middle Byzantine period, with the trumpet having a very important place in that period as an iconographical element. Some examples were chosen from the post-Byzantine period in order to show the continuity of depictions of the shofar and trumpet in Eastern Christian Art after Byzantine Empire. Lastly, a wall painting from the Stavronikita Monastery in Athos dated to the 16th century depict a shofar with a different purpose. Referencing the Bible's Samuel 26:14–15, the shofar is depicted as an instrument mentioned in connection with the Ark of the Covenant being transported to Jerusalem. Our last example shows an image dated to the post-Byzantine period, in which the influence of Byzantine art can be clearly seen.

The conclusion provides a general evaluation using the given examples. As a result, the depiction of shofar has been determined to cover many areas of art such as wall paintings, mosaic panels, icons, plates, and book illustrations.

Giriş

Müzik güçlü bir kültürel sembol olarak, çok tanrılı ve tek tanrılı dönemlerde Ortadoğu'da etkili olmuştur. Hem seküler hem de liturjik amaçlı düzenlenen birçok törende çalgılar özel bir yer teşkil etmiştir. Bu bağlamda, Ortadoğu'da en kadim çalgılar arasında; lir ve şofar vardır.¹

Bu çalışmada hem liturjik hem de seküler amaçlı kullanılan şofar ve trompetin tek tanrılı dönemde ve özellikle Kitab-ı Mukaddes odaklı yerinin tarihi süreç içerisinde tasvirlerle irdelenmesi amaçlanmıştır. Şofar, Kitab-ı Mukaddes'te trompet (borazan) diye de anılmıştır. İlk olarak XIV. yüzyılda trompet adı ile kullanılmaya başlayan borazan çalgısının kökeni, eski bir Fransızca kelime olan 'trompette'den gelir.² Trompetin tarihi geçmişi ise MÖ 1500'lere kadar uzanır.³ Orta Asya'dan⁴ İskandinavya'ya kadar birçok malzeme çeşidi ve farklı varyasyonları ile trompet, tarih sahnesinde yerini hep korumuştur.⁵

Kitab-ı Mukaddes'te bahsi geçen üflemeli çalgılardan trompet ve şofar birbiri ile karıştırılır. Bu bağlamda, trompet ve şofarın birbirleri ile aynı olup olmadığı tartışmalıdır.⁶ Üflemeli bu iki çalgıdan, Kitab-ı Mukaddes'te adı en çok geçen trompettir. Özellikle Kitab-ı Mukaddes Çölde Sayım Kitabı 10:1-10'da trompetlerin yapımı ve malzemesi hakkında bilgi verilir. Bu manada trompet, dövme gümüşten yapılmasının salık verilmesi nedeniyle boynuzdan yapılan şofardan ayrılır. Ancak Mishnah (Mişna)⁷ 3:6'da trompetin boynuzdan yapılabileceğine dair bilgi mevcuttur. Yazılı Tevrat'ın aksine Sözlü Tevrat'taki atıfa göre şofar, trompet ile benzerlik gösterir. Diğer taraftan İbraniler için önemli bir yere sahip olan Roş ha-şana Bayramı'nda üflenen trompet ve şofarın sesi aynıdır.⁸

- 1 Psalm(os)/Mezmur/Mizmor 150'de; Tanrı'yı övgü ile anma esnasında kullanılması gerekli çalgılar (lir, zilli def, büyük zil ve flüt) arasında ilk olarak trompet ve şofar yer alır.
- 2 "Trumpet" Online Etymology Dictionary, erişim 13 Ekim 2021. <https://www.etymonline.com/search?q=trumpet>
- 3 Geniş bilgi için bk. Montagu:1, <https://jeremymontagu.co.uk/tutankhamon.pdf>.
- 4 Baktria-Margiyana arkeolojik kazı bölgesinde, 3. yüzyıla tarihlenen ve Oksus Medeniyeti'ne ait bir gümüş trompet günümüzde Louvre Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Geniş bilgi için bk. "Near Eastern Antiquities: Iran," web.archive.org, erişim 12 Ekim 2021. https://web.archive.org/web/20071012193813/http://louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500803&bmUID=1164415855346&bmLocale=en
- 5 Edward H. Tarr, *The Trumpet*, (Portland-Oregon: Amadeus Press, 1988), 20-30.
- 6 David Wulstan, "The Sounding of the Shofar", *The Galpin Society Journal* 26 (1973), 30; Michael Berenbaum ve Fred Skolnik, "Shofar," *Encyclopaedia Judaica*.c.18: 506-508. 2nd Ed. (Jerusalem: Keter Publishing House Ltd., 2007), 507.
- 7 Sina Dağı'nda Yazılı Tevrat Yasaları ile birlikte bu yasaların uygulamasını anlatan Sözlü Tevrat Yasaları'nın da emredildiğine inanılır. Çok uzun bir süre Sanhedrin (En Yüksek Yahudi Konseyi) tarafından ezber yolu/ Mişnah ile sözlü olarak aktarılmıştır. Eser; Tapınağın yıkılması ile birlikte Haham Yehuda HaNasi tarafından kaleme alınmıştır. Mişnah yani ezber anlamına gelen bu kitap, Sözlü Tevrat Yasaları'nı içerir. Geniş bilgi için bk. "What is the Mishnah?" My Jewish Learning, erişim 11 Eylül 2021. <https://www.myjewishlearning.com/article/mishnah/>
- 8 Babil Talmud'u 54'e göre; İkinci Tapınak günlerinde Levililer ilahileri okurken rahiplerin trompetlerini aralarda aşağı doğru indirdiklerinde bunun secde etme anlamına geldiğine dair referanslar mevcuttur. Geniş bilgi için bk. Arthur L. Finkle, Shofar "Sounding of Shofar or Trumpet?" WebPage, erişim 11 Eylül 2021. <https://sites.google.com/site/shofarwebpage/origin-of-shofar>

İsrailoğulları tarafından hem liturjik hem askeri hem de seküler amaçlı kullanılan⁹ şofar, en orijinal formuyla günümüze gelebilen çalgılar arasında yer alır.¹⁰ Şofarın yapımı, Mişna ve Tevrat öğretileri doğrultusunda belirlenir. Hangi hayvanların boynuzunun şofar olabileceği bu öğretilerde belirtilir.¹¹ Bu bağlamda şofar; inek¹² hariç olmak üzere koç, keçi, antilop ve ceylan gibi hayvanların boynuzlarından elde edilir. Bunlar arasında boynuzu¹³ en çok tercih edilen hayvan ise koçtur.¹⁴ Diğer taraftan Afrika antilobu boynuzundan yapılan örneklerde derin bas sese sahip oldukları için en çok tercih edilen malzeme arasında yer alır.¹⁵ Şofar yapımında keratin kaplaması yoğun olan boynuzlar çoğunlukla tercih edilirken, kemikleşmiş boynuzlar şofar yapımında kullanılmaz. Şofarın yapımı da belirli kurallara tabidir. Örneğin Mişna'ya göre üzerinde deliği olan boynuz, şofar yapımında kullanılamazken üzerinde belli lekeleri olanlar belirli bir ölçüde kabul edilebilir.¹⁶ Şofarın ilk yapım aşamasında boynuzun, kafatasına bitişik, içi boş, keratin kaplama üst tabakası kemikli olan alttan ayrılır. Boynuzun hayvanın kafatasına bitişik olan geniş kısmı şofarın uç kısmını oluşturur. Şofarın yapım sürecinde kolayca kırılma ve çatlamayı önlemek amacıyla delme işlemi esnasında güçlendirmek için ısıya tabi tutulur.¹⁷ Şofarın biçimi Yahudi cemaatlerine göre çeşitlilik gösterir. Aşkenaz ve Seferad Yahudilerinin kullanmış oldukları şofarlar, biçim olarak birbirlerinden farklıdır.¹⁸

Şofarın Etimolojik ve İkonografik Kökeni

Sami kökenli bir kelime olan *şofar* İbranice *sh-f-r* kökünden türemiştir. Kelimenin etimolojik kökeni ile ilgili olarak çeşitli önermelerde bulunulur. İlk önermede, İbranice'de *güzellik*, *parlaklık* anlamına gelen *shifrah* kelimesi kullanılır. Bu bağlamda, Kitab-ı Mukaddes Mısır'dan Çıkış 1:5 ve Yaratılış 49:21'de *güzel* anlamında kullanılan *shefer* sözcüğünün,

- 9 Morakeng E.K. Lebaka, "Music, Singing and Dancing in Relation to the Use of the Harp and the Ram's Horn or Shofar in the Bible: What do We Know about This?" *HTS Theologise Studies/ Theological Studies* 70/3 (2014), 2.
- 10 Alfred Sredny, *Music in Ancient Israel*, (London: Vision Press Limited, 1969), 342.
- 11 Finkle, "Sounding of Shofar or Trumpet?"; Michael Berenbaum ve Fred Skolnik, "Rosh ha-Shanah," *Encyclopaedia Judaica*.c.17: 464-465. 2nd Ed. (Jerusalem: Keter Publishing House Ltd., 2007), 464.
- 12 İnek ve öküz boynuzu Kitab-ı Mukaddes'te Altın Buzağı olayını hatırlattığı için, şofar yapımında kullanılamaz. Geniş bilgi için bk. Finkle, "Sounding of Shofar or Trumpet?". Mısır'dan Çıkış 32 babı Altın Buzağı hikayesi üzerine kuruludur. Olayın özeti şöyledir; Musa, İsrailoğullarını Mısır'dan çıkartırken, bir süreliğine dağa çıkar ve dağdan inmediğini gören İsrailoğulları Harun'dan kendileri için bir buzağı putu yapmasını isterler. Bunun üzerine Harun, tüm altın küpeleri ister ve dökme bir Altın Buzağı putu yapar. Çeşitli adaklar da adadıkları bu putun, kendilerini Mısır'da çıkaran tanrı olduklarına inanırlar. Rab, buna çok öfkelenir ve onları yerle bir etmek isterken Musa buna engel olur. Daha sonra Musa dağdan indiğinde kendisi Altın Buzağı putunu parçalar.
- 13 Koç boynuzunun daha çok tercih edilmesi kökeninde ikonografik nedenler yatar. Bu konu, bir sonraki alt başlık altında ayrıntıları ile ele alınmıştır.
- 14 Ari Greenspan ve Ari Zibotovsky, "Shofar Blasting Away," Segula, erişim 12 Eylül. <https://segulamag.com/en/articles/shofar-blasting-away/>; Berenbaum ve Skolnik, "Rosh ha-Shanah," 464.
- 15 Greenspan ve Zibotovsky, "Shofar Blasting Away,"
- 16 Berenbaum ve Skolnik, "Shofar," 507; Finkle, "Sounding of Shofar or Trumpet?"
- 17 Greenspan ve Zibotovsky, "Shofar Blasting Away,"
- 18 Ticia Vermeer, "The Ancient Cry of Shofar," *The Times of Israel*, erişim 11 Eylül 2021. <https://blogs.timesofisrael.com/the-ancient-cry-of-the-shofar/>

kelimenin etimolojik kökenleri arasında yer aldığı iddia edilir.¹⁹ İkinci önermede tartışmalı da olsa *şofarın* İbranice’de koç boynuzu anlamına geldiği savlanır.²⁰ Ancak İbranice’de *boynuz*, *keren* kelimesi ile ifade edilir.²¹ Kelimenin boynuz olarak anıldığı diller arasında Asur, Akad ve Arapça dilleri vardır.²² Akad dilinde *shapparum*; (*vahşi koyun ve keçi*) anlamında kullanılırken, Arapça’da *shawafiru*(*koç boynuzu*)²³ ve son olarak Asur dilinde *shapparu*, (*dağ keçisi*) anlamında kullanılmaktadır.²⁴ *Şofarın*, Kitab-ı Mukaddes’te Mısır’dan Çıkış 19:13’teki *bimshoch ha-yovel*²⁵ ifadesinde koç boynuzu olarak anıldığı iddia edilir. Burada *keren*(*boynuz*) ve *yovel*(*koç*) anlamında kullanılmıştır. Ayrıca Mısır’dan Çıkış 19:16’da *kol shofar* (*boynuz sesi*) ve 19:19’da *kol ha-shofar* olarak geçer.²⁶

Şofarın, boynuzdan yapılması ve en çok da koç boynuzunun tercih edilmesi konusunda Kitab-ı Mukaddes Yaratılış Kitabı 22:9’da İshak’ın Kurban Edilmek için Bağlanması olayı vardır²⁷. Yaratılış Kitabı 22. babı İbrahim’in denenmesi üzerine kuruludur. Yakmalık sunu olarak da bilinen adak kurbanlarının yakılarak Tanrı’ya sunulması eski bir İbrani geleneğidir.²⁸ Yaratılış Kitabı 22. babında Tanrı, İbrahim’den Moriya bölgesinde bir dağa gidip orada İshak’ı yakmalık sunu olarak kendisine sunmasını isteyerek, İbrahim’i dener. İbrahim, Tanrı’ya bağlılığını ispatlamak ve emri yerine getirmek için yola çıkar. İstenilen yere geldiğinde İshak’ı kurban etmek için bağladığı esnada Tanrı seslenir ve kendisine bağlı olduğunu teyit eder. O sırada İbrahim, boynuzu çalılıklara bağlı bir koç görür ve koçu yakmalık sunu olarak kurban eder. İbrani kültüründe Akedah²⁹ olarak bilinen bu olay, şofarın ikonografik geçmişi ile yakından bağlantılıdır. Koç boynuzundan yapılan şofar, İbranilere Akedah’ı ve Akedah ile birlikte; Yaratılış, İbrahim ile Ahit, İshak’ın Mucizevi Doğumu ve Bağlanması, Mısır’dan

-
- 19 Greg Stevenson, “The Message of the Shofar and its Application to Believers Through the Feast of the Lord”, *Olive Press Research Paper* 10 (2010), 6.
- 20 Eric Werner, “Music” and “Musical Instruments”, *The Interpreter’s Dictionary of the Bible*, c.3, Ed. George Arthur Buttrick ve Keith Crim içinde, 457–476, (New York: Abingdon Press, 1962), 474.
- 21 Malcolm Miller, “The Shofar and Its Symbolism”. *Historic Brass Society Journal* 14, (2002), 85.
- 22 Hint-Avrupa dil ailesinde horn: cornu, İbranice’deki keren/boynuz kelimesi ile etimolojik benzerlik gösterir. Geniş bilgi için bk. Wulstan, “The Sounding of,” 29.
- 23 Berenbaum ve Skolnik, “Shofar,” 506; Finkle, “Sounding of Shofar or Trumpet?”
- 24 Wulstan, “The Sounding of,” 29.
- 25 Diğer taraftan Kitab-ı Mukaddes’te kelime olarak tek başına bir müzik çalgısı olarak geçmez. Sadece Yeşu 6:5’te “keren hayyövel” olarak geçer. Yovel; İbranice’de koç boynuzu anlamında kullanılır. Geniş bilgi için bk. Wulstan, “The Sounding of,” 29.
- 26 Miller, “The Shofar and”, 85.
- 27 Jimmy DeYoung, *Sound the Trumpets*, (Chattanooga: Shofar Communications, 2006), 7-8; Stevenson “Message of Shofar”, 6.
- 28 Yakmalık sunular; hastalık, kıtlık, savaş ve şiddete maruz kalma durumlarında, Tanrı’dan bu durumlardan kurtulmak için sunulurdu. Geniş bilgi için bk. Ole Davidsen, “God Said to Abraham: On Covenant, Circumcision, and Sacrifice in the Abraham Traditions”. *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift*, 27, (1995), 24. Makalenin aslı için bk. Ole Davidsen “Og Gud sagde til Abraham. Om pagt, omskærrelse og offer i Abrahamhistorien”, *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 27 (Initiation og offer), Aarhus (1995), 79-118.
- 29 Berenbaum ve Skolnik, “Shofar,” 507; אָקֵד/aked: bir adak kurbanın ayaklarını bağlamak olarak geçer. Geniş bilgi için bk. Davidsen, “God Said,” 23.

Çıkış ve Kurtuluş'u hatırlatmakta³⁰ ve olağanüstü güç, neşe, özgürlük, zafer, kurtulma, milli varlık, erdem, tövbe ve sosyal adaleti temsil etmektedir.³¹

Şofar ve Trompetin Liturjik ve Seküler Amaçlı Kullanıldığı Yerler

En eski bir Kitab-ı Mukaddes çağgısı olarak şofar ve trompet, başta toplumda birlik ve eşitliğin bir göstergesi olmak üzere birçok amaç doğrultusunda herhangi birisi tarafından üflenebilir. Talmud'a göre dinî amaçlı olarak sadece Levili rahipler tarafından üflenen şofar ve trompet, seküler amaçlı olarak erkekler, çocuklar ve zaruri durumlarda kadınlar tarafından da üflenir. İbrani geleneklerine göre şofar; savaşta, yardım istemede, kutlamalarda, belirli bir alamet göstergesi anında, özel ve kutsal günlerde üflenir. Şofarın sembolik anlamları ve üflendiği durumlar şu şekilde sınıflanabilir; İshak'ın Kurban Edilişi/Bağlanması olayında sosyal adalet ve kurtuluşun bir göstergesi olarak, kefarete ve tövbe amaçlı olarak kutsal bayramlarda, askeri ve savaşlarda milli var oluş ve gücün göstergesi olarak, döngüsel bayramlarda ve diğer kutlamalarda kullanılır.³²

İbraniler için Tanrı ile uzlaşmayı ve dünyanın yaratılışını temsil eden Roş ha-šana Bayramı³³, şofarın üflendiği en önemli dinî günlerden birisi olarak bilinir. Roş ha-šana Bayramı esnasında 101 kez şofara üflenmesinden dolayı; Şofar Bayramı olarak da anılır.³⁴ Özellikle dinî ritüellerde şofarın üflenişi, nota uzunluğu, ses boğumu ve tonunun farklılığı, çağrı ve mesajların türüne göre değişir.³⁵

Dinî ve seküler törenlerde şofarın sesi şu gruplara ayrılır;

1. Tekiah: Krallığı ilan etme törenlerinde uygulanır. Tek, düz, derin, bas ve keskin bir bitiş ile sonlanan bir sese sahiptir (Yasanın Tekrarı 6: 4-5).

2. Shevarim: Tövbe etmeye çağrı amaçlı bir sestir. Üç keskin sestem ibarettir ve uzunluğu tekiahın iki katı kadardır (Psalm(os)/Mezmun/Mizmor 130:3-4, Efesliler 1:7).

3. Teruah: Uyarı mesajı ya da kırılmış ruhlara teselli olmasına ithaf edilmiş bir sestir. Üç kısa ses ve toplamda dokuz sestem oluşur (Psalm(os)/Mezmun/Mizmor 51:3-4, 7, 12, 14b, 17).³⁶

30 Davidsen, "God Said," 25.

31 Malcolm Miller, "Ancient Symbols, Modern Meanings: The Use of the Shofar in Twentieth and Twenty-First Century Music", *Qol Tamid: The Shofar in Ritual, History, and Culture*, haz. Jonathan Friedmann and Joel Gereboff içinde, (Claremont: Claremont Press, 2017), 167.

32 Berenbaum ve Skolnik, "Shofar," 506-507; Verveer, "The Ancient Cry of Shofar," *The Times of Israel*, erişim 11 Eylül 2021. <https://blogs.timesofisrael.com/the-ancient-cry-of-the-shofar/>

33 Yeni yılın başlangıcı olarak kabul edilen Roş ha-šana Bayramı'nın habercisi olarak Tişri'nin birinci ve ikinci günlerinde, Levililer 23:23-25; "Rab Musa'ya şöyle dedi: "İsrail halkına de ki, yedinci ayın birinci günü dinlenme günüdür, boru çalınarak anma ve toplantı günü olacaktır. O gün gündelik işlerinizi yapmayacak, Rab için yakmalık sunu yapacaksınız." ve *Çölde Sayım 29:1*; "Yedinci ayın birinci günü kutsal toplantı düzenleyecek, gündelik işlerinizi yapmayacaksınız. O gün sizin için boru çalma günü olacak." referanslı olarak şofara üfleme bir gelenek haline gelmiştir. Geniş bilgi için bk. Berenbaum ve Skolnik, "Rosh ha-Shanah," 463-464.

34 Salvarez, "Rosh Hashanah in the Middle Ages,"

35 Verveer, "The Ancient Cry of Shofar," Örneğin, Sukka 53a, 53b'de şofara hangi özel günlerde kaçır kez üflenmesi gerekliliği belirtilmiştir. Geniş bilgi için bk. "Seferia.org." Sukkan. erişim 30 Mayıs. https://www.seferia.org/Sukkan.54a.1?ven=William_Davidson_Edition_English&vhe=William_Davidson_Edition_-_Vocalized_Aramaic&lang=bi

36 Stevenson, "The Message of," 12; Berenbaum ve Skolnik, "Rosh ha-Shanah," 465.

Kitab-ı Mukaddes'te Şofar ve Trompet

Kitab-ı Mukaddes'te şofar ve trompete çeşitli yerlerde atıf yapıldığı gözlemlenir.

Çölde Sayım 10: 1-2; borazanların nasıl yapılacağı ve hangi durumlarda kullanılacağı belirtilir. “Rab Musa’ya şöyle dedi. “Dövme gümüşten iki borazan yapacaksın; bunları topluluğu çağırarak ve halkın yola çıkması için kullanacaksın”,

*İbrahim'in denenmesinde*³⁷,

Yaratılış 22:13; “İbrahim çevresine bakınca, boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü. Gidip koçu getirdi. Oğlunun yerine onu yakmalık sunu olarak sundu. Oraya “Yahve yire” adını verdi. “Rab’bin dağında sağlanacaktır” sözü bugün bu yüzden söyleniyor.”,

İsrailoğullarına Sina Dağı'nda yüklenen sorumlulukta,

Yaratılış 19:13; “...ya taşlanacak ya da okla vurulacak, ona insan eli değmeyecek. İster hayvan olsun ister insan, yaşamasına izin verilmeyecek.” Ancak boru uzun çalınca dağa çıkabilirler.”,

Sina Dağında Toplanma amaçlı Tanrı'nın bir uyarıcı mesajı olarak,

Yaratılış 19:16; “Üçüncü günün sabahı gök gürledi, şimşekler çaktı. Dağın üzerinde koyu bir bulut vardı. Derken, çok güçlü bir boru sesi duyuldu. Ordugahta herkes titremeye başladı.”,

İsrailoğullarına Sina Dağı'nda işaret olarak,

Mısır'dan Çıkış 19: 12-13; “Dağın çevresine sınır çiz ve halka de ki, “sakın dağa çıkmayın, dağın eteğine de yaklaşmayın! Kim dağa dokunursa, kesinlikle öldürülecektir. Ya taşlanacak ya da okla vurulacak; ona insan eli değmeyecek. İster hayvan olsun, yaşamasına izin verilmeyecek.”. Ancak boru sesi uzun uzun çalınca dağa çıkabilirler.”,

Mısırdan Çıkış 19: 16-17; “üçüncü günün sabahı gök gürledi, şimşekler çaktı. Dağın üzerinde koyu bir bulut vardı. Derken, çok güçlü bir boru sesi duyuldu. Ordugahta herkes titremeye başladı. Musa halkın Tanrı'yla görüşmek üzere ordugahtan çıkmasına öncülük etti. Dağın eteğinde durdular.”,

Savaş için toplanma amaçlı;

Çölde Sayım 10: 3-9; “İki borazan birden çalınınca, bütün topluluk senin yanında, Buluşma Çadırı'nın önünde toplanacak. Yalnız biri çalınırsa, önderler, İsrail'in oymak başları senin yanında toplanacak. Borazan kısa çalınınca, doğuda konaklayanlar yola çıkacak. Borazanın kısa çalınması oymakların yola çıkması için bir işarettir. Topluluğu toplamak için de borazan çaldırt, ama kısa olmasın. Borazanları kâhin Harunoğulları çalacak. Borazan çalınması sizler ve gelecek kuşaklar için kalıcı bir kural olacak. Sizi sıkıştıran düşmana karşı savaşa çıktığınızda, borazan çalın. O zaman Tanrınız Rab sizi anımsayacak, sizi düşmanlarınızdan kurtaracak.”,

37 İbrahim'in Denenmesi babında, şofara ya da trompete direkt olarak bir atıf verilmez. Ancak, şofarın ortaya çıkmasında önemli bir ikonografiye sahip olduğu için kutsal metin çalışma kapsamına alınmıştır.

Yeremya 4:5; “Yahuda’da duyurun, Yerus alim’de ilan edin, “ lkede boru alın” deyin, “toplının” diye haykırın...”,

İsrailoğullarına savaş anında uyarı olarak,

Yeremya 6:1; Yerus alim Kuşatma Altında, Güvenliğinizi için kaçın, ey Benyamin halkı! Yerus alim’den kaçın! Tekoa’da boru alın, Beythakkerem’e bir işaret koyun. Çünkü kuzeyden bir felaket, büyük bir yıkım gelecek gibi görünüyor.”

İsrailoğullarının düşmanlarına karşı zafer müjdecisi olarak,

1. Samuel 13:3-4; “Yonatan Giva’da Filist birliğini yendi. Filistliler bunu duydular. Saul, bütün ülkede boru aldırarak, “İbraniler bu haberi duysun” dedi. Böylece İsraililer’in hepsi Saul’un Filist birliğini yendiğini ve Filistliler’in İsraililer’den iğrendiğini duydu. Bunun  zerine halk Gilgal’da Saul’un çevresinde toplandı.”

II. Tarihler 5:13; “Bütün Levili ezgiciler- Asaf, Heman, Yedutun, oğullarıyla kardeşleri-zillerle, enk ve lirlerle, ince keten kuşanmış olarak sunağın doğusunda yerlerini almışlardı. Borazan çalan yüz yirmi k hin onlara eşlik ediyordu. Borazan alanlarla ezgiciler tek ses halinde Rab’be şükredip övgüler sunmaya başladılar.”

Zekeriya 9:14; “O zaman Rab halkının üzerinde görünecek, Oku şimşek gibi akacak. Egemen Rab boru alacak ve güney fırtınalarıyla ilerleyecek.”

*şehirlerin alınışı/Eriha’nın Düşüşü*³⁸

Yeşu 6: 3-5; siz savaşçılar, kentin çevresini günde bir kez olmak üzere altı gün dolanacaksınız. Koç boynuzundan yapılmış birer boru taşıyan yedi k hin sandığın önünden gitsin. Yedinci gün kentin çevresini yedi kez dolanın; bu arada kahinler borularını alsınlar. Kahinlerin ko boynuzu borularını uzun uzun aldıklarını işittiğinizde, bütün halk yüksek sesle bağırsın. O zaman kentin surları oکهcek ve herkes bulunduğu yerden dosdoğru kente girecek,

Yeşu 6:20; “Halk bağırmaya başladı, kahinler de borularını aldılar. Boru sesini işiten halk daha yüksek sesle bağırdı. Kentin surları oکت . Herkes bulunduğu yerden dosdoğru kente girdi. Böylece kenti ele geçirdiler.”

Düşmana galip gelme,

1. Hakimler 7:19-21; “Gidyon ile yanındaki yüz kişi gece yarısından az önce, nöbetçi değişiminden hemen sonra ordugahın yanına vardılar; borularını çalmaya başlayıp ellerindeki testileri kırdılar.   bölük de borularını çalıp testilerini kırdı. alacakları boruları sağ ellerinde, ıralarıysa sol ellerinde tutuyorlardı. “Yaşasın Rab’bin ve Gidyon’un kılıcı!” diye bağırdılar.”

Günahların yargılanması için;

Hezekiel 33:3-6; Beki kılıcın ülkenin üzerine yaklaştığını görüp halkı uyarmak için boru çaldığı zaman; kim boru sesini işitip de uyarıyı dikkate almazsa, kılıç da gelip onu öldürürse, kanından kendisi sorumludur. Boru sesini duymuş, ama uyarıyı dikkate almamıştır; kendisi

38 Ayrınca bk. Figür 4 açıklaması.

sorumludur. Uyarıyı dikkate alsaydı, canını kurtaracaktı. Ne var ki, bekçi kılıcın ülkenin üzerine yaklaştığını görüp halkı uyarmak için boru çalmazsa, kılıç da gelip halktan birini öldürürse, o kişi kendi günahı içinde öldürülmüştür; kanından bekçiyi sorumlu tutacağım.,

Tanrı'ya karşı günahların affedilme gününe ithafen,

Çölde Sayım 29:1; “Yedinci ayın birinci günü kutsal toplantı düzenleyecek, gündelik işlerinizi yapmayacaksınız. O gün sizin için boru çalma günüdür.”,

Özgürlük Yılı/Jübile,

Levililer 25: 8-10; “yedi yılda bir kutlanan Şabat yıllarının yedi kez geçmesini bekleyin. Yedi kez geçecek Şabay yıllarının toplamı kırk dokuz yıldır. Sonra yedinci ayın onuncu günü, yani günahları bağışlatma günü, bütün ülkede yüksek sesle boru çalınacak. Elli yıl kutsal sayılacak, bütün ülke halkı için özgürlük ilan edeceksiniz. O yıl sizin için özgürlük yılı olacak. Herkes kendi toprağına, ailesine dönecek.”,

Rab'bin Gelişini haber verme,

Yoel 2:1; “Siyon'da boru çalın, Kutsal dağımda boru sesiyle halkı uyarın. Ülkede yaşayan herkes korkudan titresin. Çünkü Rab'bin günü çok yaklaştı, geliyor.”,

Bir İbrani kralı taç giyerken;

1. Krallar 1:34; “Orada Kâhin Sadok ve Peygamber Natan onu İsrail Kralı olarak meshetsinler. Boru çalıp, “Yaşasın Kral Süleyman!” diye bağırın.”,

2. Krallar 11:13-14; “Atalya muhafızlarla halkın çıkardığı gürültüyü duyunca, Rab'bin Tapınağı'nda toplananların yanına gitti. Baktı kral geleneğe uygun olarak sütunun yanında duruyor; borazan çalanlar yüzbaşılar çevresine toplanmış. Ülke halkı sevinç içindeydi, borazanlar çalıyordu. Atalya gıysilerini yırtarak, “hainlik! hainlik!” diye bağırırdı.”,

Yeni bir başlangıcı ilan etmek için,

2. Tarihler 29: 25-28; Sonra Kral Davud'un, bilicisi Gad'ın ve Peygamber Natan'ın düzenine göre Levililer'i ziller, çelenk ve lirlerle Rabbin Tapınağı'na yerleştirdi. Rab bu düzeni peygamberleri aracılığıyla vermişti. Böylece Levililer Davud'un çalgılarıyla, kahinler de borazanlarıyla yerlerini aldılar. Hizkiya yakmalık sununun sunağın üzerinde yakılmasını buyurdu. Sunu sunulmaya başlayınca, borazanlar ve İsrail Kralı Davud'un çalgıları eşliğinde Rab'be ezgiler okumaya koyuldular. Ezgiciler ezgi söylüyor, borazancılar boru çalıyor, bütün topluluk tapınıyordu. Yakmalık sunu bitinceye dek bu böyle sürüp gitti.,

Bayramlar ve özel dinî günleri kutlamada,

Çölde Sayım 10: 10; “Sevinçli olduğunuz günler-kutladığınız bayramlar ve Yeni Ay Törenlerinde-yakmalık sunular ve esenlik kurbanları üzerine borazan çalacaksınız. Böylelikle Tanrınızın önünde anımsanmış olacaksınız. Ben Tanrınız Rabbinim.”,

İsa'nın tekrar gelişi/Tanrı'nın insanları toplaması;

Matta 24:31; “Kendisi güçlü bir borazan sesiyle meleklerini gönderecek. Melekler O'nun seçtiklerini göğün bir ucundan öbür ucuna dek, dünyanın dört bucağından toplayacaklar.”,

1. Korintliler 15: 51-52; “İşte size bir sır açıklıyorum. Hepimiz ölmeyeceğiz; son borazan çalınca hepimiz bir anda, göz açıp kapayana dek değiştirileceğiz. Evet, borazan çalınacak, ölümler çürümez olarak dirilecek ve biz değiştirileceğiz.”,

1. Selanikliler 4:16; “Rab'bin kendisi, bir emir çağrısıyla, baş meleğin seslenmesiyle, Tanrı'nın borazanıyla gökten inecek. Önce Mesih'e ait ölümler dirilecek.”,

Bizans Dönemi Dinî Tasvirlerde Şofar ve Trompet

Bu bölümde Bizans sanatında şofar ve trompetin tasvirleri kronolojik bir sırayla ele alınmıştır. Geç Antik Dönem veya Erken Hıristiyanlık Dönemi olarak da bilinen IV. yüzyıla ait örneklerde şofar ve trompet tasvirleri pagan kökenli olarak mitolojik temalar ile birlikte verilmiştir. Şofar ve trompet tasvirleri bu bağlamda daha çok flüt tasvirleri ikonografisi ile de kısmen örtüşür. Konu kapsamı ile ilgili olarak seçilen ilk örnek, IV. yüzyıla tarihlendirilen bir tabak tasvirinde kendini gösterir. Kişileştirilmiş Okeanos'un ve Dionysos festivalinin tasvir edildiği alçak kabartma tekniği ile yapılmış gümüş Mildenhall Tabağı tasvirinde, merkezde Okeanos'un başı ve onun etrafında Dionysos festivallerinin vazgeçilmez elamanlarından olan dans eden maenadlar ile flüt üfleyen, zil ve simbal çalan çıplak satirler yer alır³⁹. Satirlerin üflemiş oldukları flütlerin biçimi, daha sonra Bizans sanatında sıklıkla kullanılan Son Yargı sahnesindeki trompetler ile benzer özellikler göstermektedir. Bu bağlamda, Mildenhall Tabağı örneğinde olduğu gibi merkezde su temalı Okeanos ve beraberinde devam eden Dionysos ikonografik öğelerinin sonraki hayata gönderme yaptığı dikkate alınırsa⁴⁰, mahşer gününde ölümlerin dirilmesine atıfta bulunan trompetin, mitolojik bir kökene dayandığı gerçeği de ortaya çıkar. (Figür 1).

39 Richard Brilliant, “The Classical Realm”. *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, haz. Kurt Weitzmann içinde, (New-York: Metropolitan Museum of Art, 1978), 151.

40 Brilliant, “The Classical”, 151.



Figür 1: Okeanos ve Dionysos Tasviri, Mildenhall Gümüş Tabağı, 60.5cm 23 in., Roma, IV. Yüzyıl, (©British Museum), (Brilliant, 1978: 151, fig.130)

Geç Antik/Erken Hıristiyanlık Dönemi için seçilen bir diğer örnek, IV. yüzyıla tarihlendirilen ve kesin olmamakla birlikte Thessaloniki üretimi olduğu düşünülen kabartma tekniği ile yapılmış gümüş bir tabak tasvirinde kendini gösterir. Tabağın kenarlarında ve merkezindeki madalyonda mitolojik bir kahraman olan Akhilleus'un hayat siklusu betimlenmiştir. Konumuz trompet ile bağlantılı olan sahne, sekizgen tabağın merkezindeki madalyonda yer alır. Sahnede, Diomedes ve Odysseus'un, Akhilleus'u Troia'ya götürmek için geldikleri an betimlenmiştir. Diomedes ve Odysseus'un beraberinde getirdikleri askerlerin, Akhilleus'u yakalamak için silahlarını almalarına çağrı niteliğinde, bir trompetçinin trompete üflediği ve ani bir refleks ile Akhilleus'un askerlerin silahları kavradığı an tasvire yansımıştır⁴¹. Bu bağlamda, yukarıda şofar ve trompetin Kitab-ı Mukaddes'te kullanıldığı yerlere atıf olarak Çölde Sayım 10:3-9'da da belirtildiği üzere “*Sizi sıkıştıran düşmana karşı savaşa çıktığımızda, borazan çalın*” ifadesi gereğince düşmana karşı çağrı niteliğinde olan işaret sesinin mitolojik kökeni ile ilgili bir referans olarak da kabul edilebilir. (Figür 2).

41 Kurt Weitzmann “Science and Poetry”. *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, haz. Kurt Weitzmann içinde, (New-York: Metropolitan Museum of Art, 1978), 231.



Figür 2: Akhilleus Siklusu, Gümüş Tabak, Kabartma Tekniği, 3.8x53 cm., Thessaloniki, IV. Yüzyıl, (©Augst Römermuseum), (Weitzmann, 1978: 232-233, fig.208)

Şofar ve trompet tasvirleri Bizans Dönemi resimli Psalter/Mezmurlar (Mizmorlar) Kitap örneklerinde de sıklıkla tasvir edilen çalgılar arasında yer almıştır. IX. yüzyıla tarihlendirilen ve günümüzde Moskova Devlet Tarih Müzesi'nde muhafaza edilen Gr. 129/Khludov Psalter⁴² fol. 1v örneğinde, İmmanuel İsa ve Tahtta Davud tasvir edilmiştir. Tasvirin sağ marjına yerleştirilmiş olan şofar üfleyen figür, konu kapsamı bağlantılı olarak, şofara verilen önemi göstermektedir. (Figür 3). Kitab-ı Mukaddes'te İsa'nın Davud'un soyundan gelmesi ile bağlantılı olarak (tekrar) geleceğine ve Davud'un tahtına oturacağına dair bazı referanslar mevcuttur⁴³. Bunlardan en önemlisi Yeşeya 7:13-14'te; “*Bunun üzerine Yeşeya, ‘Dinleyin, ey Davud’un torunları!’ dedi, ‘İnsanların sabrını taşırmamız yetmezmiş gibi şimdi de Tanrım’ın sabrını mı taşıyorsunuz? Bundan ötürü Rab’bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak.*” referansı ile geçen Yeşeya'nın kehanetlerinden

42 Gr 129/Khludov Psalter, marjinal resimlerin yanında yer alan açıklamaları ile 9. Yüzyıla tarihlendirilen en önemli psalter/Mezmurlar Kitabı örnekleri içerisinde yer alır. Geniş bilgi için bk. Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 25.

43 Yeşeya 7:13-14'te bahsi geçen kehanetin İmmanuel İsa ile bağlantısı olmasına dair geniş bilgi için bk. Edward Hindson, “Isaiah’s Immanuel”. *Grace Journal*, 10:3, (1969), 1-14.

birisidir. Matta 1:22-23; “Bütün bunlar, Rab’bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: ‘İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar.’ İmmanuel Tanrı bizimle demektir.” ve Luka 1:32; “O büyük olacak, kendisine ‘Yüceler Yücesi’ nin Oğlu denecek. Rab Tanrı O’na atası Davud’un tahtını verecek.” referansları ile ise doğacak çocuğun adının İmmanuel olacağı ve atası Davud’un tahtına oturacağı kehaneti desteklenir. Bizans tasvir sanatında İmmanuel İsa olarak bilinen bu tasvirde İsa, genç bir figür olarak tasvir edilir. Daha önce yukarıdaki bölümde de belirtildiği üzere, Kitab-ı Mukaddes bağlantılı olarak şofar ve trompete üflenen durumlar arasında; Yoel 2:1’de Rab’bin gelişini haber verme, 1. Krallar 1:34 ve 2. Krallar 11:13-14’te geçtiği üzere bir kralın taç giyme töreni ve son olarak Matta 24:31, 1. Korintliler 15:51-52, 1. Selanikliler 4:16’da refere edildiği gibi İsa’nın tekrar gelişini haber verme gibi özel anlar vardır. Gr. 129/Khludov Psalter fol. 1v örneğinde tahtta oturan Davud’un hemen üzerinde tasvir edilen İmmanuel İsa’nın birlikte verilmesi de bu bağlamda Kitab-ı Mukaddes’te bahsi geçen kehanetlere atıfta bulunur. Tasvirin sağ marjına yerleştirilmiş elinde şofara üfleyen figür ise İsa’nın Davud’un tahtına oturacağına ve yeniden geleceğine dair bahsi geçen referansları doğrular.



Figür 3: İmmanuel İsa ve Tahtta Davud, Gr 129/Khludov Psalter, fol. 1v⁴⁴, IX. Yüzyıl, (©Moskova Devlet Tarih Müzesi/ Государственный исторический музей), <https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/arhistory/studentpages/ug/modulesupto12-13/ha229/khludov.ppt>

44 Gr 129/Khludov Psalter’da yer alan diğer trompet ve şofar tasvirleri için bk. Alfred Büchler, “Horns and Trumpets in Byzantium: Images and Texts.” *Historic Bras Journal* 12 (2000), 23-59.

XII. yüzyıla tarihlendirilen ve günümüzde Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Topkapı Sarayı G.İ.8 resimli Oktateukh fol. 480v örneğinde, şofarın Bizans tasvir sanatında en çok yer aldığı Eriha'nın Düşüşü sahnesi betimlenmiştir. Tasvirin açıklayıcı metninde de şofara atıfta bulunulmuştur. Eriha kentini kuşatan Yeşu ve askerleri ve sandığı taşıyanların önünde koç boyunuzu/şofarlı yedi kâhinin, şehrin etrafını dolaşırken yüksek sesle şofara üflemleri gerekliliği Kitab-ı Mukaddes Yeşu 6:3-5 referanslı olarak metinde de aktarılmıştır⁴⁵ (Figür 4).

XII. yüzyıla tarihlendirilen bir başka resimli Bizans dönemi kroniği olan Ioannes Skylitzes/Skilicis Kroniği'nde İmparator I. Mikail Rangabe'nin (811-813) taç giyme töreninde saray görevlileri, Mikail'in imparatorluğunu ilan etme adına trompete üflerken tasvir edilmişlerdir. Kitab-ı Mukaddes 1. Krallar 1:34'i referans alarak yeni bir kralın taç giyme töreninde şofara üflemek kutsal metin odaklı bir gelenek olarak Bizans sarayında da devam etmiştir. Ancak tasvirde, Kitab-ı Mukaddes referanslı olarak boru/şofar değil, trompet tercih edilmiştir. (Figür 5).



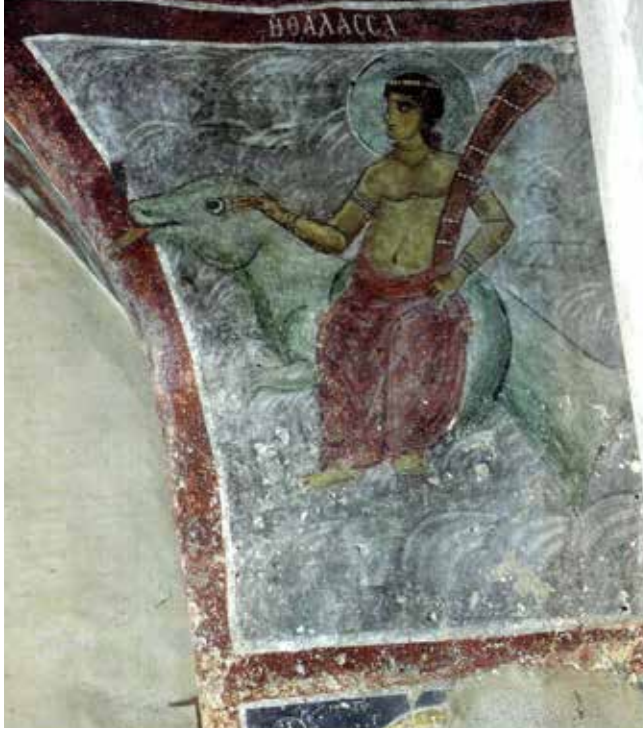
Figür 4: Eriha'nın Düşüşü Sahnesi, Oktateukh Topkapı Sarayı G.İ.8, fol. 480v, XII. Yüzyıl, (Kaplan, 2017: 518)

45 Geniş bilgi için bk. Necla Kaplan, "Bizans Dönemi Resimli Oktateukh El Yazması: Seraglio (Topkapı Sarayı Gi. 8)." (Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2017), 518.



Figür 5: İmparator I. Mikail Rangabe'nin Taç Giyme Töreni, Ioannes Skylitzes/Skilicis Kroniği, fol. 10v, XII. Yüzyıl, (©İspanya Milli Kütüphanesi/Biblioteca Nacional de Espana), (Tsamakda, 2002:225, fig.3)

XII. yüzyıla ait Kıbrıs Kakopetria Çatılı Aziz Nikolaos Kilisesi'ne ait duvar resmi Son Yargı sahnesinde kişileştirilmiş deniz tasvirinin elinde biçim olarak hem trompet hem de şofara benzeyen bir çalgı yer almaktadır. (Figür 6). Figür 1'de yer alan Mildenhall Tabacı örneğinde, mitolojik referanslı olarak su temalı Okeanos ve flütlü satir tasvirleri sonraki hayata göndermede bulunmaktadır. Bu bağlamda, Orta Bizans Dönemi'ne ait bir kilise resmi Son Yargı sahnesinde elinde şofara benzeyen uzunca bir trompet tutan deniz figürü ile yukarıda savlanan sonraki hayatın mitolojik kökenine yapılan görüş güçlenir.



Figür 6: Son Yargı Sahnesi, Detay, Kişileştirilmiş Deniz Tasviri, Kıbrıs/Kakopetria Çatılı Aziz Nikolaos Kilisesi, Duvar Resmi, XII. Yüzyıl (Stylianou ve Stylianou,1997:63, fig.24)

XIII. yüzyılda Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos (1238-1268) zamanında inşa edilen Trabzon Aya Sofya duvar resmi örneğinde, şofar İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinde yer alır. (Figür 7). İsa'yı çevreleyen mandorlanın hemen altında kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş melek elinde bir şofara üflerken tasvir edilmiştir. Figür 13'teki örnek de dikkate alınacak olursa, İsa'nın Göğe Yükselişi O'nun göksel hiyerarşideki krallığı ile ilintilidir. Bu nedenle, Kitab-ı Mukaddes'te (Matta 24:31, 1. Selanikliler 4:16) şofarın üflendiği yerlere bir atıf olarak hem İsa'nın yeniden geleceğine hem de O'nun krallığına bir gönderme içerir.



Figür 7: İsa'nın Göğe Yükselişi Sahnesi, Trabzon Aya Sofya, Duvar Resmi, Apsis Tonozu, XII. Yüzyıl (Eastmond, 2004:42, fig.XII)

Bizans tasvir sanatı etkisinde kalan XIV. yüzyıl Decani/Deçan Manastırı duvar resmi örneğinde yine Son Yargı sahnesinin önemli bir ikonografik elemanı olan Trompetli Melek vardır. (Figür 8). Tasvirde yer alan trompet daha uzun ve ince bir biçime sahip olması ile erken dönem örneklerinden ayrılır.

XV. yüzyılın sonuna tarihlendirilen⁴⁶ Kıbrıs/Agiasmati Kutsal Haç Kilisesi örneğinde, Yahuda'nın İsa'ya İhaneti sahnesi betimlenmiştir. Sahnede, Bizans ve Latin⁴⁷ sanatının bir karışımı etkisi gözlemlenir. Yahudi halkın şahitliği eşliğinde gerçekleşen olayda, şofara üfleyen bir figürün varlığı Bizans tasvir sanatında yaygın kullanılan bir ikonografik figür değildir. (Figür 9).

46 XV. yüzyıl sonrası post-Bizans dönemi örnekleri, Doğu Hıristiyan tasvir sanatının bir devamı niteliğinde çalışma kapsamına alınmıştır.

47 Latin etkisi en çok sahnede yer alan İsa'nın omuzuna dokunan figürün kompozisyona eklenmesinde dikkat çeker. Geniş bilgi için bk. Andreas Stylianou ve Judith A. Stylianou, *The Painted Church of Cyprus Treasure of Byzantine Art*, 2nd Ed. (Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 1997), 194.



Figür 8: Trompetli Melek, Kosova/Decani/Deçan Manastırı, Duvar Resmi, Nef, XIV. Yüzyıl (https://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl.php?page_19=2631&p_f_12_temp_id=1&p_f_12_63=1)



Figür 9: İhanet Öpücüğü Sahnesi, Kıbrıs/Agiasmati Kutsal Haç Kilisesi, Duvar Resmi, 1494 (Stylianou ve Stylianou,1997:195, fig.110)

XVI. yüzyıla tarihlenen Athos Stavronikita Manastırı duvar resmi örneğinde, Davud'un elinde kendisi ile özdeşleşen lir ve diğer ezgicilerin ellerinde ise ud ve şofar çalgılarının tasviri yer alır (Figür 10). Tasvir; Kitab-ı Mukaddes 2. Samuel 6:14-15'te Ahit Sandığının Yerusalım/Kudüs'e getirilişi olayı ikonografisini içerir. "...keten efod kuşanmış Davud, Rab'bin önünde var gücüyle oynuyordu. Davud'la bütün İsrail halkı, sevinç naraları ve boru sesi eşliğinde Rab'bin Sandığı'nı getiriyorlardı..." ifadesinin tasvirde, çalışma kapsamında ele alınan şofar ve trompet tasvirleri birlikte verilmesi adına da ayrı bir yere sahiptir.⁴⁸



Figür 10: Ahit Sandığının Kudüs'e Getirilişi Sahnesi, Athos Stavronikita Manastırı, Duvar Resmi, XVI. Yüzyıl (Proestaki, 2010:326, fig.12)

1653 yılına tarihlendirilen ve sanatçı Leos Moskos⁴⁹ imzasını taşıyan ikonada, Son Yargı tasviri yer alır. Girit ve Venedik ekolü etkisinin birlikte hissedildiği ikonada, merkezde meleklerin eşlik ettiği bir mandorla içerisinde İsa ve iki yanında Meryem, Vaftizci Yahya, şehitler ve azizler yer alır. İkonanın kompozisyonu içerisinde; Tahtın Hazırlanması, Ölülerin Dirilişi, Doğruların Ödüllendirilmesi ve Günahkarların Cezalandırılması sahneleri vardır. Konumuz ile bağlantılı olarak trompet, sol köşeye yerleştirilmiş Günahkarların Cezalandırılması sahnesinde görülür. Ölülerin diriltilmesi için trompete üfleyen meleklerin hareketli drapeli kıyafetleri Girit ekolü etkisi gösterir. (Figür 11-12).

48 Tasvirde ayrıca, 2. Samuel 6:16 referanslı olarak Saul'un kızı Mikal ise pencereden bakmaktadır. Kutsal metindeki referansa göre Mikal, Davud'un dans etmesi üzerine onu küçümsemiştir.

49 Leos Moskos, Girit'in Resmo şehrinde doğmuştur. Daha sonra Zakynthos Adası ve Venedik'te ikona üretiminde bulunmuştur. Marianna Latsis, *The Survival of Byzantine Sacred Art*, (Chicago: The Private Bank & Trust Company Limited, 1996), 166.



Figür 11-12: Son Yargı Sahnesi, İkona, 61x49.8 cm, Resmo/Girit Okulu, Sanatçı: Leos Moskos, 1653 (Latsis, 1996:168-169, fig.40)

Figür 13'te verilen örnekte, Meryem ve Azizlerin eşlik ettiği iki melek ellerinde trompet ve üzerinde yazıt olan iki kurdele ile İsa'nın Göğe Yükselişine şahitlik ederken tasvir edilmiştir. Soldaki meleğin tuttuğu kurdele üzerinde; “Ουτος Εστιν Ο Κρατ (Αι) Ος Και Δυναστης Ουτ (Ος) Ο Δυνατος/Εν Πολεμω Ουτος Εστιν Αληθως Ο Βασι (Ιλευς) Τησοξης/Ο güçlüdür ve hakimdir, Savaşta kudret sahibidir, Zaferin gerçek kralıdır” ve sağ altta Kral Davud'un elinde tuttuğu kurdelede; Ανεβη Ο Θ(Εο)ς Εν Αλλαγαμω Κ(Υριω)ς Εν (Φ)Ωνη Καλυγγος/Tanrı yakarışlarla yükseldi, Lord, trompet sesine” yazıtı vardır⁵⁰. Bu bağlamda sahnede, Kitab-ı Mukaddes temalı olarak Matta 24:31 ve Yoel 2:1'a gönderimde bulunarak İsa'nın Yeniden Geleceğine dair bir işaret olması adına trompetli melek figürü önemli bir yer tutar.

50 Geniş bilgi için bk. Zoe A Mylona, *The Zakynthos Museum*. (Athens: Pergamos S. A., 1998), 246.



Figür 13: İsa'nın Göğe Yükselişi Sahnesi, İkona, 147x97x2 cm, Tempera Tekniği, Zakynthos Müzesi, MZ 95, XVII. Yüzyıl, (Mylona, 1998: 246, Fig. 97)

Sonuç

Bu çalışmada Kitab-ı Mukaddes'te bahsi geçen kadim çalgılar olan şofar ve trompetin Bizans dinî tasvir sanatındaki örnekleri çalışılmıştır. Trompet, sadece çalışma konusunu oluşturan Orta Doğu'da değil, diğer coğrafyalarda da farklı amaçlar için kullanılan geleneksel bir çalgı olmuştur. Ancak şofar, bir ritüel çalgısı olarak en çok Orta Doğu'da önemini korumuştur. Bu bağlamda kutsal metin odaklı olarak İbrahim'in Denenmesi ve İshak'ın kurban edilmek üzere bağlanması hadisesi sonucu Tanrı tarafından gönderilen koçun boynuzu hem şofarın ortaya çıkışını hem de ikonografik geçmişini belirlemiştir. Dinî ve seküler amaçlı olarak İbranilerin geleneklerinde önemli bir yere sahip olan şofar hem İbrani hem de daha sonra Hıristiyan sanatında önemli bir yer teşkil etmiştir.

Dinî bir emare olarak şofar ve trompet, sadece mabetlerin resim programı kapsamında değil, tabak ve levha gibi küçük el sanatları örneklerinde, ikonalarda ve resimli dinî el yazmalarında da görülür⁵¹.

51 Çalışma konusu Bizans Dönemi ve post Bizans Doğu Hıristiyan tasvir sanatı ile sınırlandırılmıştır. Ancak Bizans dönemine denk gelen sinagog örneklerinde yer alan şofar tasvirleri oldukça geniş bir çalışma alanı sunması adına da sanat tarihi yazıncılığı için önemli bir yer tutar. Şofarın sinagog tasvirleri örneklerinde; Tevrat nişi etrafında diğer kutsal objeler ile birlikte yer aldığı dikkat çeker. Bu kült objeler arasında menorah ve lulav yer alır. Bütün bu kült objeler de ikonografik olarak özel anları/günleri/bayramları temsil etmektedir. Lulav; Levililer 23:40 bağlantılı bir biçimde Çardaklar Bayramı/Sukkot'u temsil ederken, Menorah; Mısır'dan Çıkış 25:31-39 ve 37:17-24 referanslı bir kandil olarak; Mesihçilik, yeniden doğuş, Tapınağı hatırlama, ışık, hayat ağacı ve sonsuz hayatı temsil etmektedir. Asher Ovadiah, "The Symbolic Significance of the Menorah", *Liber Annuus* 64, (2014), 605.

En erken dönem örneklerinde şofarın tasvirleri, kısa ve kıvrımlı biçimiyle koç boynuzunu anımsatmaktadır. Daha geç dönemlerdeki örneklerde, şofarın tasvirleri şekil olarak trompet tasvirlerine yaklaşmış ve ebat olarak daha düz ve kıvrımsız bir şekil almıştır. Bu nedenle özellikle Son Yargı sahnesinin vazgeçilmez bir ikonografik detayı olan trompet, kıvrımlı biçimi ile şofara benzemiştir.

Şofar ve trompetin, resimli dinî el yazmaları örnekleri incelendiğinde genelde Eski Ahit bağlantılı el yazmaları ve özellikle Psalter/Mezmunlar (Mizmorlar) kitaplarında bolca tasvir edildiği gözlemlenir. Kitap resmi örneklerinde şofar ve trompet, tek başına ön plana çıkarılan bir ikonografik öge olmamış ancak bir kült obje olarak dinî tasvir sanatını desteklemiştir.

Çalışma kapsamında değerlendirilen örnekler göz önünde bulundurulduğunda, şofar ve trompet, ikona tasvirlerinde çok yer almaz. Bunu nedenleri arasında kutsal kişi tasviri dışında, Kitab-ı Mukaddes odaklı sahnelerden sadece birkaçı ikona tasvirlerinde yer alır. İkona örneklerinde şofar ve trompetin en çok betimlendiği örnekler arasında, İsa'nın Göğe Yükselişi ve Son Yargı sahneleri vardır. Bu örneklerden geç dönem örneklerinde, şofar artık yerini trompete bırakmaya başlamıştır.

Sonuç olarak kökeni çok tanrılı döneme kadar uzanan şofar ve trompet, tüm tarih boyunca gerek dinî ve gerekse günlük hayatta birçok amaca hizmet ederek önemli bir yere sahip olmuştur. Bu nedenle özellikle Hıristiyan dinî tasvir sanatında şofar ve trompet biçimleri birbirine yaklaşacak bir şekilde tasvir edilmişlerdir.

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

- Berenbaum, Michael & Skolnik, Fred. "Rosh ha-Shanah." *Encyclopaedia Judaica*.17: 463-466. 2nd Ed. Jerusalem: Keter Publishing House Ltd., 2007.
- Berenbaum, Michael & Skolnik, Fred. "Shofar." *Encyclopaedia Judaica*.18: 506-508. 2nd Ed. Jerusalem: Keter Publishing House Ltd., 2007.
- Brilliant, Richard. "The Classical Realm". *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, Third to Seven Century*, hazırlayan Kurt Weitzmann içinde, 126-182. New-York: Metropolitan Museum of Art, 1978.
- Brubaker, Leslie. *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium Image as Exgesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Büchler, Alfred. "Horns and Trumpets in Byzantium: Images and Texts." *Historic Bras Journal* 12 (2000): 23-59.
- Davidson, Ole. "God Said to Abraham: On Covenant, Circumcision, and Sacrifice in the Abraham Traditions".

- (English Trans.) *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift*, 27 (1995):1-32.
- DeYoung, Jimmy. *Sound the Trumpets*, Chattanooga: Shofar Communications, 2006.
- Eastmond, Anthony. *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershot-Burlington: Ashgate, 2004.
- Friedmann, Jonathan L. *Music in Biblical Life, The Roles of Song in Ancient Israel*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2013.
- Hindson, Edward. "Isaiah's Immanuel". *Grace Journal*, 10:3, (1969): 1-14.
- Miller, Malcolm. "Ancient Symbols, Modern Meanings: The Use of the Shofar in Twentieth and Twenty-First Century Music", *Qol Tamid: The Shofar in Ritual, History, and Culture*, Ed. Jonathan Friedmann and Joel Gereboff içinde, 11-30, Claremont: Claremont Press, 2017.
- Miller, Malcolm. "The Shofar and Its Symbolism". *Historic Brass Society Journal* 14, (2002): 83-113.
- Montagu, J. *Tutankhamon's Trumpets and the Hatsots'rot*, 1-12. <https://jeremymontagu.co.uk/tutankhamon.pdf> Erişim tarihi: 04.10.2021.
- Mylona, Zoe A. *The Zakynthos Museum*. Athens: Pergamos S. A., 1998.
- Kaplan, Necla. "Bizans Dönemi Resimli Oktateukh El Yazması: Seraglio (Topkapı Sarayı Gi. 8)." Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2017.
- Latsis, Marianna. *The Survival of Byzantine Sacred Art*, Chicago: The Private Bank & Trust Company Limited, 1996.
- Lebaka, Morakeng E.K. "Music, Singing and Dancing in Relation to the Use of the Harp and the Ram's Horn or Shofar in the Bible: What do We Know about This? ", *HTS Theologiese Studies/ Theological Studies* 70/3 (2014): 1-7.
- Ovadia, Asher. "The Symbolic Significance of the Menorah", *Liber Annuus* 64, (2014): 603-614.
- Proestaki, Xanthi. "Western Influences on 17th-Century Post-Byzantine Wall Paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th century." *Byzantinoslavica – Revue Internationale des Etudes Byzantines* LXVIII/1-2 (2010): 291-352.
- Sendrey, Alfred. *Music in Ancient Israel*, London: Vision Press Limited, 1969.
- Stevenson, Greg. "The Message of the Shofar and its Application to Believers Through the Feast of the Lord", *Olive Press Research Paper* 10 (2010): 1-24.
- Stylianou, Andreas ve Stylianou Judith A., *The Painted Church of Cyprus Treasure of Byzantine Art*, 2nd Ed. Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 1997.
- Tarr, Edward H. *The Trumpet*, Portland-Oregon: Amadeus Press, 1988.
- Tsmakda, Vasiliki. *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*. Leiden: Alexandros Press, 2002.
- Weitzmann, Kurt. "Science and Poetry". *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*; hazırlayan Kurt Weitzmann içinde, 139-255. New-York: Metropolitan Museum of Art, 1978.
- Werner, Eric. "Music" and "Musical Instruments", *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, 3, Ed. George Arthur Buttrick ve Keith Crim içinde, 457-476, New York: Abingdon Press, 1962.
- Wulstan, David. "The Sounding of the Shofar", *The Galpin Society Journal* 26 (1973): 29-46.

Çevrimiçi Kaynaklar

- Alvarez, Sandra. Medievalists.net. "Rosh Hashanah in the Middle Ages." Erişim 02 Kasım 2021. <https://www.medievalists.net/2015/09/rosh-hashanah-in-the-middle-ages/>

- Finkle, Arthur L. Shofar WebPage. "Sounding of Shofar or Trumpet?" Erişim 11 Eylöl 2021. <https://sites.google.com/site/shofarwebpage/origin-of-shofar>
- https://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl.php?page_19=2631&p_f_12_temp_id=1&p_f_12_63=1
- <https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/arhistory/studentpages/ug/modulesupto12-13/ha229/khludov.ppt>
- Greenspan, Ari ve Zibotovksy, Ari. Segula. "Shofar Blasting Away." Erişim 12 Eylöl. <https://segulamag.com/en/articles/shofar-blasting-away/>
- My Jewish Learning. "What is the Mishnah?" Erişim 11 Eylöl 2021. <https://www.myjewishlearning.com/article/mishnah/>
- Online Etymology Dictionary "Trumpet." Erişim 13 Ekim 2021. <https://www.etymonline.com/search?q=trumpet>
- Sukkah. "Seferia.org." Erişim 30 Mayıs. https://www.sefaria.org/Sukkah.54a.1?ven=William_Davidson_Edition_English&vhe=William_Davidson_Edition_-_Vocalized_Aramaic&lang=bi
- Verveer, Ticia. The Times of Israel. "The Ancient Cry of Shofar." Erişim 11 Eylöl 2021. <https://blogs.timesofisrael.com/the-ancient-cry-of-the-shofar/>
- web.archive.org. "Near Eastern Antiquities: Iran." Erişim 12 Ekim 2021. https://web.archive.org/web/20071012193813/http://louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&CURRENT_LL_VNOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500803&bmUID=1164415855346&bmLocale=en



Avrupa ve Türk Resim Sanatında Kırlangıç Balığı Temalı Natürmortlar

Gurnard Still Lives in European and Turkish Painting

Yasemin Dora¹ , Evren Yılmaz² 



Öz

Çiçek, meyve, av hayvanları gibi doğal öğeler ve insan yapımı nesnelere düzenlenip betimlendiği natürmortlar sanat tarihinde büyük yer tutmaktadır. Balık temalı natürmortlar, resim sanatında farklı dönemlerde farklı amaçlarla betimlenmiştir. Balık, bolluk, bereket ve zenginliğin ifadesidir. Büyük gözleri, renkli yüzgeçleri gibi anatomik farklılıklarına ek olarak insana benzeyen yüzü ve kırmızı rengiyle de sanatçıları çeken kırlangıç balığının betimleriyle, Avrupa resminde olduğu gibi Japon ve Türk resminde de karşılaşılmaktadır. Türk resim sanatında erken dönemde, çiçekler ve meyveler betimlenmiş, balık teması resme nispeten geç girmiştir. Halbuki İstanbul içinden Boğaz geçen bir kenttir ve Haliç nedeniyle balık çok boldur. Türk resminde kırlangıç balığını, en çok Avrupa'da eğitim gören 1914 Kuşağı'nın ve öğrencilerinin betimlediği görülmektedir. 1923-33 yılları arasında Avrupa'ya giden Türk sanatçıları dışavurumcu anlayışta yapıtlar üretmeye başlamış sonrasında soyutlama eğilimleri artmış ve sanatta doğalcılıktan uzaklaşmıştır. Bu durum, Türk resim sanatında natürmortlarda zaten az olan balık temalı örnekleri iyice azaltmıştır. Çalışma Türk resim sanatında kırlangıç balığını betimlediği açıkça saptanan örneklerle sınırlandırılmıştır. Saptanan örneklerde, Avrupa sanatı ve Türk sanatı ekseninde balığın ele alınışında hem biçem anlayışları hem de bir canlı olarak balığa atfedilen özellikler tespit edilip karşılaştırma yapılmaya çalışılmıştır. Balığın Türk kültüründeki yerinin Avrupa kültürüne göre daha büyük olması, daha insani duygular yüklenerek betimlenmesine sebep olmuştur.

Anahtar kelimeler: Avrupa resim sanatı, Türk resim sanatı, natürmort, kırlangıç balığı, semboller

ABSTRACT

In the history of art, still life-display arrangements of natural elements, such as flowers, fruits, games, and artefacts are remarkable. The objectives of fish-themed still lifes have differentiated over time in painting. The fish is an expression of abundance, fertility, and wealth. Besides anatomical peculiarities, such as large eyes and colorful fins, the gurnard's humanlike face and red color attracted artists and became a subject in Japanese, Turkish, and European painting. Because early Turkish paintings gave precedence to flowers and fruits, the theme of fish appeared relatively late, although fish abound in Istanbul's Bosphorus strait,

¹(Dr. Öğretim Görevlisi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul, Türkiye

²(Dr. Öğretim Üyesi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, Türkiye

ORCID: Y.D. 0000-0002-3700-9901;
E.Y. 0000-0002-6053-7294

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yasemin Dora,
İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta: aydora@gmail.com

Başvuru/Submitted: 31.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 06.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.06.2022

Kabul/Accepted: 07.06.2022

Online Yayın/Published Online: 14.06.2022

Atıf/Citation: Dora, Yasemin ve Yılmaz, Evren,
"Avrupa ve Türk Resim Sanatında Kırlangıç Balığı Temalı Natürmortlar". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 155-202.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1066090>



owing to the Golden Horn. In Turkish painting, the 1914 Generation artists and then their students, who mostly studied in Europe, depicted the gurnard. Turkish artists who went to Europe between 1923 and 1933 began to work from an expressionist perspective. Because of their increasing tendency toward abstraction, naturalistic imitation lost significance except for infrequent examples. Thus, in Turkish painting, examples of fish-themed still lifes, which were previously infrequent, became even scarcer. This study is limited to examples in Turkish painting that depict the gurnard in a way that shows its peculiarities. In examples detected as gurnard depiction, both the style and the characteristics attributed to the fish were ascertained and compared with European and Turkish examples. The remarkable place the gurnard has in Turkish culture, more so than in European culture caused it to be depicted with the feelings which peculiar to humankind.

Keywords: European painting, Turkish painting, still life, gurnard, symbols

EXTENDED ABSTRACT

Fish, as a still life subject, have been presented in painting for different purposes in different periods. In ancient Greek art and Roman art, fish were often featured in wall paintings, especially in the rooms of the guests, to show the importance of hospitality. In Christianity, a fish symbolized Jesus and those who believed in him. In the Middle Ages, each branch of science symbolized fish according to its purview, for example, fish symbolized the moon for astronomers, the water for alchemists, and a cold-blooded temperament for doctors. As a still life subject, fish appeared in the northern and Spanish Netherlands in the last quarter of the sixteenth century and as an expression of abundance, fertility, and wealth. The association of sea creatures with fertility gave rise to different types of fish being illustrated with crustaceans, such as crabs, lobsters, or mussels.

Among these sea creatures, the gurnard, compared to other fish of the same size, has larger side fins and swims in the sea as if it were flying. Rather than swimming, the gurnard lives and hunts by walking on the bottom of the sea, using three finger-like projections on the underside of its body to do so. In addition, the red body, white belly, dark blue spots, and bright blue-purple color of the side fins, its human-like face, unusual type mouth and eyes attracted the artists. These anatomical differences caused gurnards to be portrayed more often in painting because art also served the purpose of documentation. One encounters this type of documentation in Japanese, Turkish, and European art. Compared to other world port cities, Istanbul is a city where fish are more abundant because of the Bosphorus strait and the Great Horn. Fish have been consumed since antiquity. However, it was only in the nineteenth century that fish entered the Ottoman Palace cuisine in a diversified way and were loved. An increase in fish consumption also effected literature, where writers, such as Sait Faik Abasıyanık, frequently mentioned fish and fishermen in their works.

Still lifes are quite common in Turkish painting. Early, diverse examples include flowers and fruits that appear in miniatures and wall paintings. Depictions of dead animals, such as fish or game, entered Turkish still life paintings quite late in comparison to other subjects. In the early period of Turkish painting, non-Muslim artists had a much wider range of subjects,

with examples of fish depictions among them. The first examples of the gurnard were created by Sapon Bezirdjian and Caliph Abdulmejid. Afterwards, the 1914 Generation artists and their students covered the subject more frequently. For Impressionist artists, light plays, the expression of instant light changes, was an essential effect. The red color and scales made gurnard a suitable subject for these games of light. For this reason, they were used as models of fish still lifes. The gurnard as a subject, however, was depicted more frequently in comparison with other fishes. Its fins open like wings, and the sound it makes when it is taken from water is considered as a cry or a groan, which is considered bad luck. Artists must have been attracted to this because the fish is depicted with its mouth open, as if it were screaming. It is mostly portrayed with its gaze making contact with the viewer's, with its eyes appearing, perhaps resentful. The fish has a remarkable place in Turkish culture more so than in European culture and is depicted with the feelings which peculiar to humankind.

Changes in culture and politics in Republican Period were reflected in Turkish painting, and still lifes with fish were produced less frequently. After 1950, in a move away from figurative expression, the subject was ignored, and gurnard depictions disappeared from Turkish art.

Giriş

Nesneler dini alegorik, sosyal, kültürel ya da kişisel anlamlar taşıyabilmektedir. Bu sebeple cansız nesnelerin betimi olan natürmortların görünenin haricinde anlamlar içermesi sanat tarihinde büyük yer tutmasına neden olmuştur.¹ Antik Yunan ve Roma döneminde evlere mozaik ve duvar resmi gibi tekniklerle çiçek, sebze gibi cansız varlıklar, nesneler resmedilmiştir. Roma dönemi sonrasında natürmort bağımsız bir tür olma niteliğini yitirmiş ve 17.yüzyıla gelinceye kadar da sadece ana konunun içinde yeri varsa, esere ikincil olarak dâhil edilmiştir. Bağımsız bir tür olarak natürmortlarda ise günlük kullanım eşyalarından meyve-sebzeye, hayvan betimlerinden çiçeğe kadar çok çeşitlilikte nesneler betimlenmiştir. Natürmort hem eserlerdeki ikincil varlığıyla hem de bağımsız bir tür olarak günümüzde de üretilmeye devam edilmektedir.

Natürmort terimi öncelikle çiçek ve ardından meyve konulu natürmortları işaret etse de özellikle 17.yüzyılda Flaman resim sanatında kitaplardan günlük kullanım nesnelere ya da vanitas² resimlerinden bilimde ve sanatta kullanılan nesnelere kadar oldukça çeşitlenmiştir. Betimlenen ölü hayvanlarsa mutfak ya da semt pazarı gibi farklı mizansenlerde yer alan keklik, sülün gibi kanatlı hayvanlar; domuz, geyik gibi av hayvanları ya da deniz canlıları ve balıklara uzanan bir çeşitlilik gösterir.

Natürmort olarak değerlendirilebilecek en eski örnekler, Mısır cenaze resimlerinde görülen gıda maddeleri, av hayvanları ve cansız objelerdir. Klasik dünyada ise ayrı bir kategori olarak gelişmiştir. Plinius'un anlattığına göre Zeuxis üzümleri o kadar gerçekçi resmetmiştir ki kuşlar yemek için gelmişlerdir.³ Roma dönemine ait Pompeii kentindeki birçok evin duvar fresklerinde meyveler, sepet, sürahi gibi eşyalarla beraber av hayvanlarını konu eden natürmortlar yer almaktadır. Hristiyanlıkla birlikte, Meryem'in yanındaki zambağın saflığı temsil etmesi gibi resimlerde yer alan nesnelere dini anlamlar yüklenmiş ve nesneler sembolik olarak kullanılmaya başlanmışlardır. Sembolik anlamı olmayan nesneler ise kibir, ölçülülük gibi kavramları hatırlatmak içindir.⁴ Sanat dünyasında bağımsız bir tür olarak natürmortun, 16.yüzyılın son çeyreğinde kuzey Avrupa'da ve İspanyol Hollanda'sında ortaya çıktığına dair yaygın bir görüş birliği vardır. Protestan Kilisesi'nde dini konuları görselleştirilme yasağıyla birlikte çiçek betimleri önem kazanmıştır. Özellikle de laleler ve farklı türde çiçeklerin yer aldığı kompozisyonlar yapılmıştır. Gemiciliğin gelişmesi, Hollanda'nın uluslararası deniz ticaretinin

- 1 O. Kharlan, I.Skhola, B. Saliuk, M. Bohdanova, Y. Melnikova, "Transformation of the Genre of Still Life in Painting and Literature", *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 246-256, 2020, erişim tarihi: 1.05.2022, <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2316>
- 2 Natürmort türü olan vanitaslarla sembolik olarak hayatın geçiciliği, ölümün kesinliği ifade edilirken kafatasları, çürük meyveler gibi nesnelere beraber ölü hayvanlar da kullanılmıştır. (Ina Jessen, "Memento Mori", *Tahiti*, c.10 (2020), erişim 15.1.2022, <https://doi.org/10.23995/tht.103188>)
- 3 Hans J. Van Miegroet, "Still-life", *Grove Art Online*, erişim 10.12.2021, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/gao/9781884446054.article.T081448>
- 4 Walter Liedtke, "Still-Life Painting in Northern Europe, 1600-1800", erişim 16.12.2021, https://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm (Ayrıca konuyla ilgili bkz. Defne Akdeniz vd., "Yemek ve Din Üzerine: Kutsal Sofralar", *Sanatta Tema: Yemek*, ed. İlkül Kaya Zenbilci (İstanbul: Hiper Yay., 2020) 193-223)

merkezine dönüşmesi egzotik meyve ve yiyecek betimlerini arttırmıştır.⁵ Ayrıca dini yasaklar, ahlaki mesajların semboller yoluyla gündelik hayat resimlerinde yer almasına neden olmuştur.

Av motifli natürmortlar, toplumun daha zengin hale geldiği 17.yüzyılın ikinci yarısında Hollanda sanatında popülerleşmiştir.⁶ Bunun sebepleri arasında dini inancın yanı sıra artan kentleşmeyle birlikte kişisel eşyalara, ticarete, öğrenmeye yani günlük hayata vurgu yapmak da yer alır. Flaman sanatçılar meyveler, çiçekler, av hayvanı betimleriyle bolluğu ve ülkelerinin zenginliğini vurgulamışlardır. Kafatası, mum, kum saati gibi sembolik nesnelere betimlenen vanitaslar da bu dönemde popülerdir. Eserlere dönüşüm ve dirilişi temsil eden sinek, salyangoz, kelebek, faniliğin sembolü yusuçuk gibi detaylar da eklenmiştir. Ayrıca bu detaylar sanatçıların yetkinliklerini göstermeleri için bir araç olmuştur.⁷ Hollanda’da Pieter Claesz (1596-1661) ve Willem Claesz. Heda’nın (1593-1680) bakış açısını daha aşağı bir noktaya konumlandıran tarzı ve daha açık renkli paletle dengeli ve birleşik bir kompozisyona dönüşmüştür. 18.yüzyılda Avrupa’da natürmortlar önceki yüzyıla göre daha az yenilikçi kabul edilir. *Trompe l’oeil* (göz aldatması) resimleri Hollanda, Fransa, İtalya ve İspanya’da popülerdir. Théodore Gericault (1791-1824) ve Eugène Delacroix (1798-1863) eski sanatçıların eserlerine benzer natürmortlar üretirken, Gustave Courbet (1819-1877) lirik etki yaratacak şekilde ve nesnel bir yaklaşımla, Henri Fantin-Latour (1836-1904) romantik bir tarzda işlemiştir. Francisco Goya (1746-1828) dışavurumcu sanatçıların natürmortlarının habercisi örnekler üretmiştir. Édouard Manet (1832-1883) ve izlenimcilerse Avrupa natürmortunu yeniden tanımlamışlardır. Manet’nin yerçekimine meydan okuyan nesnelere, 20.yüzyıl kübist natürmortunun yolunu açmıştır. Claude Monet (1840-1926) ve Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ise ışığa, kısa ve seri fırça darbelerine ve nesnelere analitik sunumuna odaklanmışlardır. Pop sanatla birlikte konunun sembolik anlamı tekrar keşfedilmiş; fotogerçekçiler, nesnelere göz kamaştırıcı bir vurguyla betimlemişlerdir. Avrupa resminde natürmort halen yeni etkilere ve yorumlara açık şekilde işlenen bir konudur.⁸

Avrupa Resminde Natürmortlarda Balık

Balıklar farklı dönemler boyunca çeşitli sebeplerle resmedilmiştir. Sembolik amaçlarla betimlenmelerinin haricinde yakın zamana kadar doğal çevrelerinde fotoğraflanamamaları da resmedilmelerinde önemli rol oynamıştır. Ressamlar konuyu sualtında gördüklerini belgelemek için hafızalarının ve hayal güçlerinin yardımıyla yapmışlardır. Ayrıca suda yaşayan hayvanların formu sanatçıları çekmiştir.⁹ Balık, İspanya’daki mağara sanatında yer alan balık betimlerinden günümüze kadar birçok sanatçı için merak uyandıran bir konu olmuştur. Örneğin Roma dönemine

5 Irina Diana Calu, “The Best of Dutch Still Life: 6 Famous Painters”, erişim 16.12.2021, <https://www.dailyartmagazine.com/dutch-still-life-6-famous-painters/>

6 Arthur K. Wheelock Jr., “Still Life With Dead Game”, *Dutch Paintings 17th Century*, erişim 14.12.2021, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61174.html>

7 Calu, “The Best of Dutch Still Life: 6 Famous Painters”

8 Miegroet, “Still-life”

9 Alexandra Pechman, “Drawn to Scale: The Fish in Art” (2013), erişim 20.12.2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/drawn-to-scale-the-fish-in-art-2180/>

ait Pompeii kentindeki birçok evin duvar fresklerinde ve mozaiklerinde balık, mürekkep balığı ve istakoz gibi türler (Görsel 1), çeşitli mutfak aletleriyle birlikte betimlenmiştir. “*Xenia*” adı verilen bu resimler, Roma İmparatorluğu’nda konukseverliğin önemini göstermek için, özellikle de misafirlerin odalarına sıklıkla yapılmıştır.¹⁰ Bu eserler incelendiğinde o dönemde Akdeniz ve Ege’de yer alan bazı türlerin günümüzde artık yaşamadıkları da görülmektedir.



Görsel 1: Anonim, *Balıklı Natürmort*, MS 1.yüzyıl, Pompeii, İtalya (Erişim 20.12.2021, <https://www.alamyimages.fr/peinture-still-life-poisson-et-volaille-image60312221.html>)

Balık betimleri M.S. 3-6.yüzyıl erken Hristiyan sanatında yaygınlaşmıştır. Tek tanrılı dinlerde özellikle Eski Ahit’te yer alan buyruklar¹¹ üzerine Musevilikle beraber kefaretilik kavramı, imanın ispatı, yoksullarla paylaşma gibi olgularla ilişkili olarak perhiz yapılmakta, oruç tutulmaktadır. Musevilikte balık, perhiz ve bayram günlerinde tercih edilen bir yiyecek olmuştur.¹² Farklı inançlarda farklı yaklaşımlar bulunmakla birlikte Katolik ve Ortodoks inancındakiler oruç dönemlerinde balık tüketebilir.¹³ Balık Hristiyanlıkta İsa’yı ve ona inananları sembolize etmektedir. Yunanca “*Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ*” (İsa Mesih, Tanrının Oğlu, Kurtarıcı) ifadesinin baş harflerinden oluşan *ICHTYS* kelimesi, balık anlamına gelmektedir.¹⁴ Ayrıca

10 Silvia Malaguzzi, *Food and Feasting in Art*, (Los Angeles: Getty, 2008), 50-51

11 Eski Ahit, Levililer 23:1-22, erişim 20.1.2022, <https://incil.info/kitap/Levililer/23>

12 Musevilikte koşer et tüketimi güçlükleri, etle beraber süt tüketiminin yasak olması gibi sebepler yanında Levililer 11:9’daki “Suda yaşayan hayvanlardan şunların etini yiyebilirsiniz: Denizde, akarsularda yaşayan pullu ve yüzgeçli canlıların etini yiyebilirsiniz.” ifadesi balığın perhiz ve bayram günlerinde tercih edilen bir yiyecek olmasını sağlamıştır. (Eski Ahit, Levililer 11:9, erişim 20.1.2022, <https://incil.info/kitap/Levililer/11>)

13 Sarkis Güreş, “Medz Bahk, Ruhu Arındırma ve Gelenekleri Yaşatma Zamanı”, *Agos Gazetesi*, 15.02.2013, erişim 26.12.2021, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4305/medz-bahk-ruhu-arindirma-ve-gelenekleri-yasatma-zamani>

14 Nastyuk, “The Fish in Art”

İsa yeniden dirildiğinde balık yemiştir.¹⁵ İsa'nın çarmıha gerildiği gün olan Cumaları da Hristiyanlar balık yemektelerdir.¹⁶

Ortaçağda bilimin her dalı balığı kendi bakış açısına göre sembolize etmiştir. Astronomlar için ayın, simyacılar için suyun, tıpta soğukkanlı bir mizacın sembolü olarak yorumlanan balığı, sıradan insan dini perhizle ilişkilendirmiştir. Ters resmedilmiş balık düzensizlik ve ahlaki düzenin çığnemesi anlamındadır. Erken dönem natürmortlarında halen, balığın Mesih'i, bıçağın kurbanı, limonun tatmin edilmemiş susuzluğu ifade etmesi şeklinde bir sembolizm görülür.¹⁷

17.yüzyılla beraber balık yavaş yavaş sembolik anlamından kurtulmaya, kutsallığından sıyrılmaya başlamış ve yemekle ilişkili bir konu haline gelmiş, betimlerde çeşitlilik artmıştır. Giuseppe Archimboldo'nun (1526-1593) yaptığı dört element serisinin bir parçası olan *Su* (Görsel 2) eserinde, deniz altında yaşayan canlılardan oluşan bir portre yapmıştır. Su bolluk, zenginlik ve doğanın çeşitliliği anlamına gelmektedir.¹⁸ Archimboldo eserinde yengeç, ahtapot, vatoz, kaplumbağa, mercan, fok, kerevit gibi kabuklu deniz böcekleri ve çeşitli türde balıkları kullanmıştır. Resimdeki suret bir nevi deniz canlıları görsel ansiklopedisi gibidir. Ancak türlerin çok da doğru bir şekilde ifade edilmediği söylenebilir. Örneğin kulağın arkasında yer alan kırlangıç balığı büyük yüzgeçlere ve büyük gözlere sahip olmakla beraber derisi sert, adeta bir zırh izlenimi verecek şekilde resmedilmiştir.



Görsel 2: Giuseppe Archimboldo, *Su*, 1566, ahşap üzeri yağlıboya, 67x52 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana (Erişim 26.12.2021, <http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/arcimboldo-s-gift--the-fantast/item/7941>)

15 Luka 24:41-43 “Sevinçten hâlâ inanamayan, şaşkınlık içindeki öğrencilerine, “Sizde yiyecek bir şey var mı?” diye sordu. Kendisine bir parça kızarmış balık verdiler. İsa onu alıp gözlerinin önünde yedi.” (Erişim 20.2.2022, <https://incil.info/kitap/Luka/24>)

16 Gündüz Vassaf, *Boğaziçi'nde Balık* (İstanbul: Karakarga, 2017), 34

17 Nastyuk, “The Fish in Art”

18 Nastyuk, “The Fish in Art”

20.yüzyıla gelindiğinde sanatçılar için balık, optik yansımaları, form, renk ve dokunun oyunlarını, parlıtısını betimlemek için elverişli bir amaç olmuştur.¹⁹ Natürmortlarda temayı deniz canlıları ve balıklar oluştururken kırlangıç balığı gibi bazı türler daha fazla tercih edilmiştir.

Kırlangıç Balığı

Natürmortların konu olarak tercih edilmesinin, zenginliği ifade etmesi ya da sembolist anlamlar içermesi gibi sebepleri vardır. Ayrıca betimlendiği esnada ölü olan canlının doğal ortamındaki halini ve ifadesini sergilemek de bu amaçların içinde sayılmaktadır. Kırlangıç balığı (Görsel 3, 4) denizin içinde oldukça ilginç bir yapıya sahiptir. Her ne kadar su dışında büyük kafalı, sadece rengi ile dikkat çeken bir balık olarak görülse de denizin içinde yüzgeçlerini açıp yüzdüğünde etkileyici bir görünüme sahip olmaktadır. Kırlangıç, genellikle kırmızı vücutlu, beyaz karınlı, lacivert beneklidir. Yan yüzgeçleri parlak mavi, mor renklidir ve dairesel lekeleri vardır.²⁰ Sıtkı Üner'in ifadesiyle,

“...Denizlerin en zengin, muhteşem ve latif renkler taşıyan balıkları meyanındadır. Yüzgeçleri çok inkişaf etmiştir. Bilhassa yan yüzgeçleri vücuduna kıyasen büyüktür. Yelpaze şeklinde açılır. Denizlerdeki balıkların hiçbiri aynı irilikte olmak kaydıyla, kırlangıç balığı kadar büyük yan yüzgeçlere sahip değildir...”²¹



Görsel 3: P.G. Smit, *Kırlangıç Balıkları*, 1910, litograf baskı, 25x16 cm, İngiltere (Erişim 26.12.2021, <https://www.antiqprintclub.com/Products/Antique-Prints/Marine-Life/Fish,-including-Eels/Gurnards-antique-print-by-P-J-Smit-Lithograph-c189.aspx>)

19 Nastyuk, “The Fish in Art”

20 “Kırlangıç”, erişim 16.12.2021, https://www.tarimziraat.com/su_urunleri/deniz_baliklari/kirlangic_trigla_lucerna_trigla_hirunda/kirlangic_baligi/

21 Sıtkı Üner, *Balık ve Balıkçılık*, IX (1961): 7-9, erişim 26.12.2021, https://www.zmo.org.tr/resimler/ekler/BALIK_BALIKCILIK/1961/61_06.pdf



Görsel 4: Kirlangic balığı (Erişim 26.12.2021, <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/yeryuzu-turkiyenin-ucan-kirlangic-baligi-0>)

Triglidae familyasından gelen²² kirlangic balığı (Görsel 5) göğüs yüzgeçlerinin önünde, iki yanda, parmak biçiminde, etli, yüzgeçten ayrılan üçer ışın sayesinde yavaş yavaş yürüyerek besinlerine yaklaşır.²³ Boyu 75 cm'ye, ağırlığı da 10 kg'a varabilen kirlangic, suyu soğuk ve az tuzlu denizlerden hoşlanmaz. Dipte gezer ve kumluk kısımlarda yaşar, kışın derin sulara çekilir. Mavi kanatlı, benekli, öksüz, dikenli öksüz ve mazak (Görsel 6) gibi çeşitleri bulunmaktadır.²⁴ Balıkçılar tarafından avlanıp, sudan çekildikleri zaman inlemeye benzer bir ses çıkarırlar. Bu sebeple balığa, Fransızca'da homurdanmak anlamına gelen *grondin*²⁵ denmektedir.²⁶



Görsel 5: Kirlangic Balığı (Erişim 27.12.2021, <https://www.gidahatti.com/masterchef-kirlangic-baligi-nedir-nasil-yapilir-kirlangic-baligi-tarifi-238189/>)

22 Karekin Deveciyan, *Türkiye'de Balık ve Balıkçılık* (İstanbul: Aras, 2020 (2006)), 89

23 Ateş Evirgen, *Fotoğraflarla Türkiye Deniz Balıkları* (İstanbul: Promar Deniz Malzemeleri, 2007), 251

24 Üner, *Balık ve Balıkçılık*, 7, 8

25 Kirlangic balığının Fransızca adı Lainece *grundire* kelimesinden türemiştir ve İngilizcesi aynı kökenden gelen *gurnard*'dir. Grundire kelime anlamı olarak gürlemek, kükremek anlamına gelmektedir. (Erişim 20.1.2022, <https://www.lexico.com/definition/gurnard>)

26 Deveciyan, 89



Görsel 6: Türkiye sularında yer alan kırlangıç çeşitleri sırasıyla: dikenli kırlangıç, antenli kırlangıç, benekli kırlangıç ve mazak (Ateş Evirgen, *Fotoğraflarla Türkiye Deniz Balıkları* [İstanbul: Promar Deniz Malzemeleri, 2007] 251-254)

Avrupa Sanatında Kırlangıç Balığı Betimleri

Avrupa sanatında kırlangıç balığı betimleri antikiteden itibaren görülür. Roma Dönemi örnekleri arasında Pompeii'deki Faun Evi'nde yer alan, yirmi iki adet canlının betimlendiği deniz canlıları mozaïği (Görsel 7) sayılabilir. Mozaik taşlarının renk çeşitliliği oldukça sınırlı olmasına rağmen canlıların özellikleri çok belirgin şekilde verilmiştir ve rahatlıkla tanınabilmektedirler. Orta kısımda bir ahtapot, kereviti kollarıyla sarmıştır. Mozaïğin alt taraflarında kırmızı renkli, sırtı benekli, beyaz karınlı, büyük gözlü kırlangıç balığı betimi (Görsel 8) görülür. Yüzgeçleri gri-mavi renkli ve büyüktür. Dip balığı olan kırlangıç bu mozaikte de en alttadır ve kuyruğunun arkasında bir kaya yer alır.



Görsel 7: Anonim, Faun Evi, *Balık Mozaïği*, y. MÖ 1.yüzyıl-MS.1.yüzyıl, mozaik, 88x88 cm, Arkeoloji Müzesi, Napoli (Erişim 28.12.2021, <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/what-is-garum-rome-fish-sauce>)



Görsel 8: Anonim, Faun Evi, *Balık Mozaigi*, detay

1550 ve 1560'larda Venedik ve Napoli'de edebiyattaki balık ve balıkçı konulu metinlerin yükselişiyle tüm deniz canlılarının çizimleri ve freskleri de zirve yapmıştır. 16.yüzyılda Hollanda'da balık konulu eserler görülmeye başlanmıştır. Venedik'tekiler daha erken örnekler olmakla beraber Antwerp örneklerinden farklıdır. Antwerp'tekiler farklı türlerle ilgilidir ve yağlıboyaadır. Ancak 16.yüzyılda Venedik resminde yağlıboya balık betimleri görülmez. Eliodoro Forbicini'nin tonoz freskinde yer alan asılı haldeki dört balıktan soldan ikincisi kırlangıçtır (Görsel 9) ve doğalcı bir anlayışla resmedilmiştir.²⁷



Görsel 9: Eliodoro Forbicini, Asılı Balıklar, 1557-1558, tavan freski, Chiericati Sarayı (Florike Egmond ve Marlise Rijks, "Depicting Fish in Early Modern Venice and Antwerp", *Figurations animales à travers les textes et l'image en Europe*, 453 (2021) 63-77, erişim 6.1.2022, https://doi.org/10.1163/9789004472013_007)

27 Florike Egmond ve Marlise Rijks, "Depicting Fish in Early Modern Venice and Antwerp", *Figurations animales à travers les textes et l'image en Europe*, 453 (2021): 63-77, erişim 6.1.2022, https://doi.org/10.1163/9789004472013_007

Flaman ressamlar balığı tezgâhta ya da sofrada zenginlik göstergesi olarak resmetmişlerdir.²⁸ Mutfak ve pazar sahneleri konusunda uzmanlaşan Flaman Frans Synders (1579-1657), resminde meyve-sebzeyi, balık, kuş, maymun, sincap, kedi gibi hayvanları, mutfak ve pazar sahnelerini insanlarla beraber uygulamıştır.²⁹ Sanatçı, kuzey denizinin zenginliğini tezgâh üzerinde sergiler. Sanatçının *Balık Pazarı* (Görsel 10) ve *Limanda Balık Pazarı* (Görsel 11) adlı eserlerinin ikisinde de farklı balık türleri içerisinde kırlangıç balığı da yer alır. *Balık Pazarı* eserinde sol üstte yer alan dilimlenmiş balıkların hemen aşağısında tezgâhın üzerinde siyah rengi ile çok dikkat çekmeyen ıstakozun altında kırmızı büyük bir balık olarak ve balıkçının sepetinden tezgâha dökülenlerin arasında küçük bir balık olarak iki yerde betimlenmiştir. *Limanda Balık Pazarı* eserindeyse sol tarafta tezgâhın üzerinde duran sepetin hemen önündeki yengecin sağında büyük balıkların üzerinde yer alır. Her iki resimde de kırlangıç balığı doğru ifade edilen anatomisi ve mercan rengi nedeniyle diğerlerinden ayrılır.



Görsel 10: Frans Synders, *Balık Pazarı*, 1620'ler, tuval üzeri yağlıboya, 210x341 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg (Erişim 30.12.2021, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48299/>)

28 Güven Turan, "Gözle Yemek Gözle İçmek", *Sanat Dünyamız, Yeme İçme Kültürü*, 60-61(1996), 92

29 Vladimir Topal, "20.Yüzyıl Resim Sanatında Natürmortun Kavramsal Kullanımı" (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014), 33



Görsel 11: Frans Synders ve Cornelis de Vos, *Limanda Balık Pazarı*, 1620, tuval üzeri yağlıboya, 225x365cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana (Erişim 30.12.2021, <https://rkd.nl/en/explore/images/252969>)

Natürmort alanında, özellikle de deniz canlılarının ve balıkların betimlendiği pazar ve mutfak sahnelerinde uzmanlaşmış Napolili Barok sanatçı Giuseppe Recco'nun (1634-1695) birkaç eserinde kırlangıç balığına rastlanır.³⁰ Sanatçının iki farklı balıklı natürmortunda kırlangıç balığı yine rengiyle öne çıkar. *Balıklı Natürmort* (Görsel 12) eserinde arka planda bir kerevit, taş tezgâh üzerinde bakır bir çanak ve sürahiyle birlikte mürekkep balığı, ahtapot ve çeşitli balıklar görülmektedir. Bu eserdeki ön planda yer alan kırlangıç küçük olmakla beraber kırmızının canlı bir tonuyla ve parlak pullarla resmedilmiştir.

Ters Dönmüş Bakır Çanağın Önünde Taş Çıkıntı Üzerinde Kırmızı Kırlangıç Balığı ve Deniz Kabuğunun Natürmortu (Görsel 13) resminin kırlangıç balığı betimi için yapıldığı söylenebilir. Her ne kadar parlak beyaz rengiyle tabak ve büyüklüğüyle bakır leğen dikkat çekse de eserdeki nesnelere kırlangıç balığına eşlik eder durumdadır. Taşın üzerinde yan duran ve *Balıklı Natürmort*'ta olduğundan daha iri olmakla beraber daha solgun bir kırmızıyla resmedilmiş balıktan bir sıvının sızdığı görülmektedir. Canlı bir renge sahip olsa ve kavkının üzerinde diri bir şekilde dursa da balık, ölü olan doğanın ya da belki de doğadaki ölümlülüğün ifadesidir. Eserde özellikle Felemenk vanitas resminde fani hayatın zevklerinin, maddi ödülllerinin ve zenginliğinin göstergesi olan deniz kabuğuyla,³¹ ölü balık, devrik sürahi, sürahidenden dökülen sıvı, bıçak, boş şarap kadehi, anahtar gibi faniliği, İsa'yı ve öte dünyayı sembolize eden vanitas nesnelere bir arada olması Recco'nun resminde, *Balıklı Natürmort*'tan farklı olarak böyle bir sembolleştirilmenin amaçlanmış olabileceğini düşündürmektedir.

30 Gillian Riley, sanatçının Lucano Guirdano ile birlikte yaptığı *Balıkçı* eserini örnek göstererek olduğu gibi İtalyan natürmortlarında Toskana kıyılarında çıkan levrek, çipura, dilbalığı gibi kırmızı barbunya ve kırlangıca sıklıkla rastlanmasının nedeninin bölgenin su altı habitatı olduğuna işaret eder. (Gillian Riley, *Food in Art: From Prehistory to the Renaissance* (Londra: Reaktion Books, 2014)

31 Helene E. Roberts, *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art* (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998), 885



Görsel 12: Giuseppe Recco, *Balıklı Natürmort*, y.1650, tuval üzeri yağlıboya, 94x122 cm, özel kol. (Erişim 3.1.2022, https://www.wga.hu/index_search.html)



Görsel 13: Giuseppe Recco, *Ters Dönmüş Bakır Çanağın Önünde, Taş Çıkıntı Üzerinde Kırmızı Kırlangıç Balığı ve Deniz Kabuğunun Natürmortu*, y.1660, tuval üzeri yağlıboya, 72x96 cm, özel kol. (Erişim 3.1.2022, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-masters-day-118034/lot.182.html?locale=en>)

19.yüzyılda Japon baskıları Avrupa sanatında bir hayli etkili olmuştur. Bu baskılar şiirsellikleri, doğrudanlıkları, yalınlıkları ve iki boyutluluğa meyleden düzlemsellik etkisiyle³² dönem sanatçılarına ilham kaynağı olmuşlardır. Utagava Hiroşige (1797-1858) Hokusai ile beraber ukiyo-e akımının çok renkli baskı ustalarından biridir. 1829 yılında ustasının ölümünden sonra doğa çalışmalarına yönelmiş ve stilini geliştirmiştir. Bu dönemden sonra çiçek, kuş ve manzaralar üzerine yoğunlaşmış olan Hiroşige, doğayı daha şiirsel bir yaklaşımla, duygusal ve alçakgönüllü şekilde ele almıştır.³³ Sanatçının hayvan ve bitkiler üzerine yaklaşık beş yüz baskısı vardır. 1830’larda yaptığı balık temalı yaklaşık yirmi baskı (Görsel 14, 15), şairler ya da şiir severler için yapılmıştır, nitekim her biri bir ya da birkaç şiir içermektedir.³⁴ Bu ahşap baskılarda balıklar, doğal habitatlarında değil, boş bir zemin üzerinde, bambuya benzeyen yeşil yapraklarla beraber resmedilmiştir. Farklı türde iki balığın beraber resmedilmesi balıkların özelliklerinin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Ancak kırlangıcın ağız ve göz detayına verilen öneme rağmen yüzgeçleri kapalıdır.



Görsel 14: Utagava Hiroşige, *Kırlangıç Balıkları ve Dil Balığı*, 1832, ahşap baskı, 25.2x35.9 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi (Erişim 8.12.2021, <https://collections.mfa.org/objects/210260>)

32 Fred s. Kleiner, *Gardners Art Through the Ages: A Global History* (California: Wadsworth, 2011), 829

33 Benezit Dictionary of Artists, “Hiroshige I”, erişim 29.04.2022, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00087928>

34 “Fish In Japanese Art: Hiroshige’s Woodblock Prints” (2017), erişim 10.12.2021, <https://slicesofbluesky.com/hiroshige-fish-woodblock-prints/>



Görsel 15: Utagawa Hiroshige, *Sazan ve Kırlangıç Balıkları*, 1830'lar, ahşap baskı, 16x23.8 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü (Erişim 8.12.2021, <https://collections.artsmia.org/art/61400/cod-and-gurnard-utagawa-hiroshige>)

Eserlerini güçlü bir renk duyarlılığıyla meydana getiren, ışığın, sisin ve sudaki yansımalarının ressamı olarak tanınan İngiliz ressam Joseph Mallord William Turner'ın (1775-1851)³⁵ kırlangıç balığı etütleri bulunmaktadır. Defterinde yer alan bir deseninde (Görsel 16) balığın yüzüne özellikle de üstte birbirinden ayrı duran büyük gözleriyle, yine büyük ve körüklü ağzına odaklanmıştır. Desende, balığın solungaçlarının altındaki üç adet parmaklı çıkıntı seçilebilir. Yaklaşık aynı dönemlere tarihlenen diğer etüdünde (Görsel 17), açık mavi fon üzerine sanatçının manzaralarında çok sık kullandığı kırmızı ve sarı renklerle betimlenmiş olan yüzgeci açık şekilde duran balık görülür. Vurgu bu defa balığın göz ve ağız yapısına değil yüzgeçlerinedir; balığın üzerindeki desenlerse renk lekeleriyle oluşturulmuş, yüzgecinin altındaki dokunaçlarından sadece ikisi ve açık mavi fırça dokunuşlarıyla yapılmıştır.



Görsel 16: Joseph Mallord William Turner, *Kırlangıç Balığı Etüdü*, 1835-1840, kâğıt üzeri kurşunkalem, 8.6x11.1 cm, Tate Müzesi, Londra (Erişim 28.4.2022 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-gurnard-d27383>)

35 Benezit Dictionary of Artists, "Turner, Joseph Mallord William", erişim: 30.04.2022, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00186304>



Görsel 17: Joseph Mallord William Turner, *Kırlangıç Balığı Etüdü*, y.1840, suluboya ve guaj, 19x27.4 cm, Harvard Sanat Müzesi (Erişim 28.4.2022 <https://harvardartmuseums.org/art/299130>)

Édouard Manet sanatını, sanata dikkat çekmek için kullanmış, yanılsamacılıktan uzaklaşmış ve resmi, resmin kendi unsurlarına -resim yüzeyinin düzlüğü gibi- teslim etmeye yönelmiştir. Böylelikle hem formları düzleştiren hem de onlara hızlıca ve katı bir biçimde yakalanmış bir mevcudiyet etkisi veren bir üslup geliştirmiştir.³⁶ Sanatçının eserlerinin beşte biri natürlük türündedir.³⁷ Çok fazla olmasa da *Olympia* ya da *Kırda Öğle Yemeği* gibi resimlerinde çiçekleri ya da meyveleri resmetmiştir. Émile Zola (1840-1902) 1866 yılında Manet'nin natürlükleri için "...Édouard Manet'nin en kararlı düşmanları bile, cansız nesnelere iyi resmettiğini ve yeteneğini kabul eder..." demiştir. Manet'nin natürlüklerini sembolizmden uzak olarak betimlemesi, seyircilerin çalışmalarında, rengin uygulanaşına ve fırça vuruşlarına odaklanmasını sağlamıştır.³⁸ Manet'nin natürlüğe en yoğun ilgisi 1864-65 yılları arasındadır ve *Balık (Natürlük)* (Görsel 18) eserini de bu dönemde yapmıştır. Eser, 17.yüzyıl Hollanda natürlüklerini hatırlatmaktadır. Bununla birlikte uygulamanın doğrudanlığı, cesur ve nispeten serbest fırça vuruşları, ortaya çıkan görüntünün gerçeğe uygunluğuna karşın eser alışılmışın dışındadır.³⁹

Édouard Manet'nin bu resminde Japon ahşap baskılarının etkisi belirgindir. Özellikle arka planın sadeliği yanında beyaz örtüsüyle masanın, arka planla, resmin sol yarısına odaklanıldığına açıkça fark edilir olan, çizgisel perspektifle ilintili optik yanılsama hilelerini terk ederek sanki arka planla masanın yüzeyi aynı düzlemin parçalarıymış, devamıymış gibi ele alan betim tarzı yine Japon baskı sanatı düzlemselliğini akla getirir ve bu durum Japon sanatının bu dönemde Fransız izlenimcilerin eserlerinde sıklıkla görülen en önemli etkilerindedir.

36 Kleiner, *Gardners Art Through the Ages: A Global History*, 804

37 N.F. Karlins, "Manet's Still Life", erişim 8.12.2021, <http://www.artnet.com/magazine/features/karlins/karlins2-6-01.asp>

38 "Still Life with Fish and Shrimp", erişim 8.12.2021, <https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1978.25.P/>

39 Art Institute Chicago, "Fish Still Life", erişim 9.12.2021, <https://www.artic.edu/artworks/44892/fish-still-life>

Utagava Hiroşige'nin eserindeki (Görsel 14, 15) sadelik Manet'nin natürmortunda da vardır. Mizansenin sadeliği yanında Manet'nin az sayıdaki farklı balık türlerini bir arada resmederek balıkların özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamış olması da bir diğer ortaklıktır. Diyagonal duran ve resmin büyük kısmını kaplayan somonun gölgesi, gövdesini kontur gibi çevrelemiştir. Hemen yanında doksan derece açıyla kırlangıç balığı durur. Somonun büyüklüğü, kırlangıcın dikkat çekici rengiyle dengelenir. Soğuk tonlardaki resimde merkeze yakın konumdaki kırlangıç balığının ne çok soluk ne çok parlak kırmızı rengi, solundaki midye kabuklarının koyu ve mat tonalitesiyle somonun açık ve parlak tonalitesi arasında hem bir uzlaşma sağlar hem de bir denge kurar gibidir. Arka planın rengine yakın bir renkte, ama kontrastlı bir parlaklıkla betimlenmiş bakır tencere, bu tonal benzerlikle bir yandan düzlemsellik algısına katkıda bulunurken, diğer yandan daireselliği ve parlaklığıyla, tıpkı ön plandaki limon gibi, balıkların oylumsallığına eşlik ederek resme canlılık katar.

Arka planın koyu rengine karşı resme berrak bir ışık hakimdir. Giuseppe Recco'nun Barok dönem karanlık resimlerine (Görsel 12, 13) nazaran daha aydınlıktır. Ancak oradaki detaycılığa bu resimde rastlanmaz. Sınırlı paletine ve gerçekçi bir detaycılığa girmeyen fırça kullanımına rağmen nesnelere doğalca şekilde vermeyi başarmıştır. Manet'nin bir öğrencisine natürmort betimleriyle ilgili "...somon balığının pullarını saymayı deneme. Onları gri ve pembeye karşı küçük gümüş inciler olarak gör..." öğüdü⁴⁰ *Balık (Natürmort)* eserindeki somon balığında, özellikle kuyruk kısmında kısa ve seri fırça vuruşlarıyla meydana getirilen pullarının dokusunda adeta görünürlük kazanmaktadır.



Görsel 18: Édouard Manet, *Balık (Natürmort)*, 1864, tuval üzeri yağlıboya, 73.5x92.4 cm, Chicago Sanat Enstitüsü (Erişim 8.12.2021, <https://www.artic.edu/artworks/44892/fish-still-life>)

40 Pechman, "Drawn to Sacel: The Fish in Art"

Édouard Manet gibi Félix Vallotton (1865-1925) da Japon baskılarından ilham almıştır. Ancak Manet'den farklı olarak avangarda olan mesafesini korumuş, eserlerinde, üslubunda etkileri büyük olan Hans Holbein'a (1497-1543) sadakatini sürdürmüştür. İsviçre doğumlu Félix Vallotton, 1882 yılında Paris'e taşınmış ve Julian Akademisi'ne gitmiş, 1892'de Nabiler grubuna katılmıştır.⁴¹ Nabiler grubuna sadece ana hatlarıyla bağlı olsa da onlar gibi yüzeyin düzlüğünü, basitleştirilmiş formları, güçlü çizgileri ve koyu renkleri kullanan sembolist sanatçılardan ve Japon geleneksel gravür tekniğinden etkilenmiştir. Başta gravürleriyle tanınmış, 20.yüzyılın başında odağını yağlıboya manzaralar ve nürelere kaydırmıştır.⁴² 1910 yılından itibaren de natürmortlara ilgi duymaya ve etrafında bulunan nesnelere resmetmeye başlamıştır.⁴³

Félix Vallotton'ın *Havlu Üzerinde Kırlangıç Balığı* (Görsel 19) ve *Kırlangıç Balığı* (Görsel 20) eserleri arasında dört yıllık bir zaman farkı bulunmaktadır. Her iki resimde de balıklar ve diğer nesnelere beyaz-bej kırışık bir masa örtüsünün üzerindedir ve limon ortak meyvedir. Ebatları birebir aynı olan resimlerdeki iki kırlangıç da aşağı yukarı aynı büyüklükte, kapalı yüzgeçlerle, seyirciyle iletişim kuran gözlerle resmedilse de renkleri ve tonaliteleri açısından hayli farklıdır. 1915 tarihli resimde hem kırlangıç hem diğer öğeler daha canlı ve parlak renklere sahipken, sanatçı, 1919 tarihli resimde daha boza meyleden gri tonlara ağırlık vermiş, daha karamsar renkleri kullanmıştır. *Havlu Üzerinde Kırlangıç Balığı*'nda balık daha canlıdır, gözlerindeki parlaklık ve yansımalar hala görülür, sanki henüz denizden çıkarılmış gibidir.

Kırlangıç Balığı eserinde ön tarafta yumurtalar, bir bıçak ve gelincik çiçeği yer alır. Gelincik çorak arazilerde yetişen, savaş alanları, özellikle de Birinci Dünya Savaşı ile ilişkilendirilen bir çiçektir. Kırmızı çiçeği hem ölenin kanını sembolize eder hem de yıkımın ortasında hayatın güzelliği hatırlatır. Ayrıca sadece bir gün açık kalan çiçeğin geçici doğası, insanın görkemine de benzetilmektedir.⁴⁴ Gelincik doğal hayatın içerisinde çok sık karşılaşılan bir çiçek olmasına rağmen yaprakları kolaylıkla döküldüğü ve çiçeği de çok kısa ömürlü olduğu için ev içinde yeri yoktur. Dolayısıyla eserde, Vallotton'ın 1917 yılında gönüllü olarak cepheye gitmesi ve konu üzerine yaptığı eserleri⁴⁵ göz önünde bulundurulup sembolist bir anlam aranabilir. Bıçak da şiddet, ölüm, fedakârlık anlamına gelmektedir.⁴⁶ Kırlangıç balığı ile gelincik rengi yakın tonlardadır. Balığın rengi, detayları ve gözlerinin parlaklığı kaybolmuştur, tıpkı koparılmış çiçek gibi ölmüş doğanın ifadesidir. *Havlu Üzerinde Kırlangıç Balığı*'nda Édouard Manet'nin *Balık (Natürmort)* (Görsel 18) eserindeki arka-plan örtü ilişkisini hatırlatan düzlemsellik etkisi

41 Belinda Thomson, "Vallotton, Félix(-Emile-Jean)", erişim 28.4.2022 <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/gao/9781884446054.article.T087707>

42 Naomi Blumberg, "Félix Vallotton", erişim 28.4.2022 <https://www.britannica.com/biography/Felix-Vallotton>

43 Musée d'art moderne Andre Malraux, erişim 28.12.2021, <http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/post-impressionism/vallotton-still-life-apples>

44 Caleb Leech, "A Flower to Remember", erişim 28.12.2021, <https://www.metmuseum.org/blogs/in-season/2015/a-flower-to-remember>

45 "Verdun", erişim 28.01.2022, <http://www.mheu.org/en/timeline/verdun-felix-vallotton.htm>

46 *Dictionary of Symbolism*, erişim 30.12.2021, <http://websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/K/knife.html>

barizdir.⁴⁷ Vallotton'ın bu iki natürmortu yan yana düşünüldüğünde *Kırlangıç Balığı*'nın, gerek savaşı en dehşetli muharebe anlarında gözlemlemiş gerekse hastalıkları sebebiyle yaşlanmakta olduğunu iyiden iyiye hisseden Vallotton'ın “ölü” doğaya bakışındaki değişimi de işaret ediyor olabileceği akla gelmektedir.



Görsel 19: Félix Vallotton, *Havlu Üzerinde Kırlangıç Balığı*, 1915, tuval üzeri yağlıboya, 46x55 cm (Erişim 28.12.2021, https://archive.org/details/Flix_vallotton_graphicine_028/Felix-Vallotton-A-Gurnard-one-has-towel.JPG)

47 Vallotton'ın uzamı ve nesnelere düzlemsel biçimde ele alınmasını sadece Japon sanatı etkisine bağlamak doğru olmayacaktır. Hayranı olduğu Poussin'in, Grek vazo resimlerinin betim üslubuna daha yakın, alçak kabartma etkisi verecek şekilde uygulamayı yeğlediği Ingres'in (Kleiner, *Gardners Art Through the Ages: A Global History*, 783) Vallotton üzerindeki etkisinin devam ettiğini; ayrıca özellikle Nabilerin lideri konumundaki Serusier başta olmak üzere, Nabilerin bütün üyelerinin (Laura Auricchio, “The Nabis and Decorative Painting”, erişim 14.01.2022, https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm) biçim anlayışları üzerinde Gauguin'in geniş yüzeyleri tek renkli uygulayan, iki boyutluluğa ve soyutlamaya meyleden düzlemsel uzam anlayışına dayanan üslubunun etkili olduğunu da belirtmek gerekir. Gauguin'in Nabiler üzerindeki etkisi hakkında detaylı bilgi için bkz. Russell T. Clement, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers*, Westport: Praeger, 2004 ve Arthur Ellridge, *Gauguin and The Nabis: Prophets of Modernism*, Paris: Terrail, 1995.



Görsel 20: Félix Vallotton, *Kırlangıç Balığı*, 1919, tuval üzeri yağlıboya, 46x55 cm, özel kol. (Erişim 28.12.2021, http://www.artnet.com/artists/felix-vallotton/nature-morte-au-grondin-ca_70Aa5k9luf6C5Jgfnbg2)

Fransız ressam Robert Bouchet'nin (1898-1986) eserleri, Félix Vallotton, Édouard Vuillard (1868-1940) gibi Bağımsızlar, Tuilleries ve Güz salonlarında sergilenmiştir.⁴⁸ *İskorpit ve Sürahili Natürmort* (Görsel 21) eserinde balığın adı, her ne kadar renk benzerliğinden dolayı iskorpit olarak ifade edilse de betim, kırlangıç balığıdır. Beyaz porselen tabağın içinde yandan, üstten ve alttan olmak üzere üç farklı yönden resmedilmiş, balığın anatomisi detaya girilmeden verilmiştir. En öndeki balığın parlaklığı, kalın ve kısa boya darbeleriyle oluşturulmuştur. Sanatçı, zemini dikkat çekmeyen kirliliği, balıkları kırmızı, limonları sarı ve sürahiyi de mavi resmederek izlenimcilerin ana renkleri kullanma eğilimlerini devam ettirmiştir.

Robert Bouchet'nin resmi, uzam algısıyla, masayla duvarın aynı düzlemin parçalarıymış izlenimini verecek şekilde betimlenmesiyle, tabağın masa ve örtü üzerindeki eğriliği, sağ ön plandaki küçük şişenin sığ, iki boyutluluğa meyleden formu ve sürahinin eğri duruşuyla Cézanne'nin natürmortlarını hatırlatmaktadır.⁴⁹ Sürahinin masanın üzerinde doksan dereceden daha dar bir açıyla ve sanki resim düzlemine paralel duruyormuş gibi betimlenmesi, Japon sanatı etkisiyle resmedilen eserlerdeki uzam ve düzlem manipülasyonlarını düşündürmektedir.⁵⁰

48 Benezit Dictionary of Artists, "Bouchet, Robert", erişim 16.05.2022, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00024087>

49 Şişenin iki boyutluluğa meyleden formu ve masanın üzerinde eğik duruşu için Paul Cézanne'nin *Elma Sepeti* (y.1893, Chicago Sanat Enstitüsü) eseri incelenebilir.

50 Edgar Degas'nın *Banyo Teknesi*'ndeki (1886, Orsay Müzesi) rafın düzlemi, açısı ve rafın üzerindeki ibriklerinin modellemesi ve raf düzlemine paralel yerleştirilmişler gibi izlenim vermeleriyle karşılaştırılabilir.



Görsel 21: Robert Bouchet, *İskorpit ve Sürahlı Natürmort*, (Resmin tarihine ulaşılamamıştır.), tuval üzeri yağlıboya, 38x46 cm, (Erişim 16.05.2022, https://www.askart.com/auction_records/Robert_Bouchet/11018201/Robert_Bouchet.aspx)

İngiliz ressam Sir William Nicholson (1872-1949) natürmort, manzara ve portreler konusunda uzmanlaşmıştır.⁵¹ Sanatçı *Kırlangıç Balıkları*'ni (Görsel 22), mutfakta ya da arka planında mutfak nesnelerinin olduğu bir masa üzerinde değil, serbest fırça vuruşlarıyla gri-beyaz lekelerle suyun parlaklığının ve ufak dalgalanmalarının izlenimini yarattığı bir kumsalda resmetmiştir. Denizden yeni çıkan balıkların tazeliğinde görünürler. Yan duran ufak balığın beyaz karnı görülürken, arkadaki büyük olanın üzerinde fırça darbeleriyle pulları işlenmiştir ve yüzgeçlerinin altında üç adet parmakçı çıkıntı görülür. Üstten gelen ışıkla aydınlanan balıkların alt taraflarında kontur gibi zarif ince gölgeler oluşmuştur.

51 Tate Museum, "Sir William Nicholson", erişim 30.12.2021, <https://www.tate.org.uk/art/artists/sir-william-nicholson-1703>



Görsel 22: Sir William Nicholson, *Kırlangıç Balıkları*, 1931, tuval üzeri yağlıboya, 29.8x40.6 cm, özel kol. (Erişim 30.12.2021, <https://www.christies.com/lot/lot-sir-william-nicholson-1872-1949-gurnards-6174746/>)

İtalyan ressam Giulio Ghelarducci (1883-1970) Livorno İzlenimcileri grubuyla çalışmış, parlak, canlı renklerle oluşturulmuş eserler vermiştir. Bu canlılık, kayık tabağın içinde bir kefal, iki mercan, bir barbunyaya benzeyen ufak, kırmızı bir balık ve bir kırlangıç balığının betimlendiği *Balıklı Natürmort* (Görsel 23) eserinde de görülebilmektedir. Barbunyalardan enerjik kırmızısının, gri renkli olan kefal balığının gövdesinin alt kısmında, izlenimci tarzda hızlı ve serbest fırça vuruşlarıyla uygulanmış parlak dokusunda yansımaları dikkat çeker. Tabağın içindeki balıklar farklı yönlere bakarken bir tek küçük kırlangıç balığı seyirciye doğru bakmaktadır.



Görsel 23: Giulio Ghelarducci, *Balıklı Natürmort*, 1952, tuval üzeri yağlıboya, 50x60 cm, özel kol. (Erişim 30.12.2021, <https://www.catawiki.com/en/1/37923165-giulio-ghelarducci-natura-morta-con-pesci>)

Fotoğrafın gelişmesi sualtı canlılarının doğal hallerinde ve yaşam alanlarında tanınmalarını sağlamıştır. Dolayısıyla resim sanatının bu amacı balıklı natürmortlar özelinde miadını tamamladığından ortadan kalkmıştır. Eserlerinde 17.yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nın natürmortlarını yeniden yorumlayan Avustralyalı sanatçı Kevin Best (1932-2012) fotoğraf sanatını kullanarak yok edilen canlılara dikkat çekmek amacındadır. Eserlerinde, örneğin Willem Claesz. Heda'nın natürmortlarında sıklıkla rastlanan nesnelere yer verir. Almanların geleneksel kulplu porselen sürahileri, akik ve gümüş bıçaklar, gümüş kupalar, şamdanlar gibi o dönemden kalma nesnelere bir araya getirerek zamanı dondurur.⁵² *American Photo* dergisi, Best'in 2008 yılında fotoğraflarını "...Hollanda resminin yoğun gerçekçiliğine ve nefis ışığına sahiptir..." ifadesiyle tanımlamıştır.⁵³ Sanatçı aynı zamanda iklim değişikliğine, deniz canlılarının popülasyonunun azalmasına dikkati çekmek için sürrealist çalışmalar da yapmıştır,⁵⁴ *Kaçış* (Görsel 24) adlı eseri de onlardan biridir. Eserinde Barok dönem natürmortu⁵⁵ gibi koyu renk arka plan önünde, hayatın geçiciliğini ifade eden kırılmış bir kap bulunur. Tabagın içindeki

52 "Still Life Photography by Kevin Best", erişim 5.1.2022, <https://www.designfather.com/still-life-photography-by-kevin-best/>

53 "Kevin Best Still Life", erişim 5.1.2022, <http://bestshots.com.au/about-kevin-best/>

54 "Kevin Best Still Life, Surreal", erişim 5.1.2022, <http://bestshots.com.au/portfolio-item/surreal/>

55 Best'in eserindeki kadeh, Willem Claesz. Heda'nın *Şarap Bardağı ve Saatli Natürmort* (1629, Mauritshuis Müzesi) eserindeki kadehle aynıdır. Yine sanatçının aynı eserinde yer alan ve vanitas nesnelere olan yarıya kadar soyulmuş limon, bıçak, ekme ve kırık ceviz de Best tarafından kullanılmıştır. Bu nesnelere bir diğer Hollandalı Barok dönem sanatçısı Willem Kalf'ın *Geç Ming Hanedanı Zencefil Kavanozu ile Ölü-Doğa* (1669, Indianapolis Sanat Müzesi) eserinde de görülür.

balığa karşılık bir diğer kırlangıç uçarak uzaklaşmaya çalışmakta, bir yandan da tabağın içindeki balığa bakmaktadır. Barok dönem resmi, tekrar var olması, üretilmesi olanaksız olduğundan, seyirciler için nadir bir eserdir, aynı şekilde yakın zamanda bu deniz altı canlıları da nadir olacaktır. Böylelikle Best'in bilindik bir vanitas mizanseninin öznesini kırlangıca dönüştürerek, *memento mori* (ölümü hatırla) nosyonundaki ölümlülük, yok oluş temasının başrolünü de nesli tükenen canlılara verdiği söylenebilir.



Görsel 24: Kevin Best, *Kaçış*, fotoğraf (Erişim 5.1.2022, <https://www.flickr.com/photos/kevsysd/3382101678/in/photostream/>)

Kırlangıç balığı Avrupa resminde Roma dönemiyle birlikte mozaik ya da duvar resmi gibi farklı tekniklerdeki eserlerde görülmeye başlamıştır. 17.yüzyıl Hollanda sanatında diğer balıklarla beraber çeşitliliği, zenginliği temsil etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Barok dönemde ışık sanatçıları için vazgeçilmez bir araçtır ve kırlangıç balığı, çeşitli sebzeler ve mutfak aletleri gibi farklı nesnelerin dokularını resmetmeye çalışmışlardır. İzlenimci sanatçıların konuyu daha sade bir tarzda ele aldıkları, balığı serbest fırça darbeleriyle betimledikleri görülür. Bu sanatçılar Japon baskı sanatından etkilenmişlerdir. Japon sanatçılar da bu balığı resmetmişlerdir. Aynı sadelik, iki boyutluluğa meyleden düzlem anlayışı ve balığın özelliklerini ön plana çıkarma, Japon baskılarının da özelliklerindedir. Balığın betimi zamanla yeniden sembolik ifadesine kavuşmuş, bu sefer soyu tükenmekte olan canlıları işaret etmekte kullanılmıştır.

Osmanlı Kültüründe ve Gündelik Yaşamında Balık ve Kırlangıç Balığının Yeri

Dünya liman kentleri ile karşılaştırıldığında Boğaz'ın varlığıyla İstanbul, balığın en bol çıktığı kenttir. İstanbul balıkları ve balıkçılığında ilk defa bahsetmiş olan Petrus Gyllius

(1490-1555)⁵⁶ gördüklerini “...Balık denizde o kadar bol oluyor ki çok defa sahilden elle tutulabilir. Baharda, balık sürüleri Karadeniz’e doğru akın ettikleri vakit onları taşla öldürmek dahi kabil oluyor. Kadınlar, pencereden sarkıttıkları sepetlerle balık tutabiliyorlar...” sözleriyle aktarmıştır.⁵⁷ Eremya Çelebi Kömürçiyani (1637-1695), 1814 tarihinde yazdığı *İstanbul Tarihi* eserinde balık bolluğu kadar çeşidinin fazlalığından da bahsetmiştir. “...Şehrin dokuzuncu kapısına Balıkpazarı denir. Burada üç iskele vardır. ...her türlü balık buraya getirildikten sonra satışa çıkarılır. Yüz cins kadar olan balıkların adları Türkçe ve Rumcadır. Rengarenk balıklar ortaya serildiği vakit bahar mevsiminde bir çiçek bahçesini andırır...”⁵⁸

Stephanos Yerasimos (1942-2005) balığın ancak halk tabakasının yemeği olarak tüketildiğini ifade etmiştir.

“...Bizans döneminde balıkları yoksullar ve keşişler yedi. Gelenek Osmanlı döneminde de sürer. Evliya Çelebi taze ya da tuzlu balığı ve diğer deniz ürünlerini ayyaşlara ya da Hristiyanlara layık bir besin olarak görür ki, bu iki grup herhalde gezginin gözünde aynı kişilerden oluşuyordu. Aksine saray balığa ihtiyaç duyduğunda tatlı su balığını yeğler ve onu bazen uzaklardan getirirdi...”⁵⁹

Erken dönemlerde saray mutfağında sadece bazı balık türlerinin tüketildiği anlaşılmaktadır. 16.yüzyılın ilk yarısında İstanbul için hazırlanan narh defterinde sadece iki çeşit balığın, 17.yüzyıl sonunda ise morina, kılıç ve kalkan balığının kayıtlı olduğu görülmektedir.⁶⁰ Balığın Osmanlı saray mutfağında temel gıda maddesi olarak yer almasıysa 19.yüzyılın üçüncü çeyreğini bulmuştur.⁶¹ Boğaziçi’nde en çok avlanan balıklar kılıç, kalkan, lüfer, kefal, levrek, karagöz, barbunya, uskumru, torik, palamut, gelincik, iskorpit, izmarit ve istavrittir.⁶²

Osmanlı döneminde balığı, her din ve mezhepten orta halli insanlar tüketmiş, et almaya gücü yetmeyen aileler balığa yönelmiştir. Gayrimüslimler sofralarında et yemedikleri perhiz günlerinde balığa daha çok yer vermişlerdir.⁶³ Dolayısıyla Hristiyan tebaanın daha fazla balık tükettiği görülmektedir. İstanbul’da yakalanan palamut, orkinos, lüfer, uskumru, çiroz, istavrit,

56 Petrus Gyllius, 1544-1547 yılları arasında Fransa kralı I. François’ın delegesi olarak İstanbul’a Kanuni Sultan Süleyman’ın sarayına gelmiştir. İstanbul’un topoğrafyası, iklimi, efsaneleri, anıtları gibi birçok konuya dair notları vardır. (“Gezginlerin Bakışı”, Aikaterini Laskaridis Vakfı, <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=153>)

57 Aktaran: Eremya Çelebi Kömürçiyani, *İstanbul Tarihi*, çev. Hrand Andreasyan (İstanbul: Eren Kitapçılık, 1988(1952)), 218

58 Eremya Çelebi Kömürçiyani, *İstanbul Tarihi*, 15

59 Stephanos Yerasimos, *Sultan Sofraları 15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Saray Mutfağı* (İstanbul: Yapı Kredi, 2002) 17

60 Arif Bilgin, “Narh Listeleri ve Üsküdar Mal Piyasası”, *IV. Üsküdar Sempozyumu*, (2007) 155-191 (Alıntı yeri: Faruk Doğan, “Osmanlı’da Boğaziçi’nde Balıkçılık (18.-20.Yüzyıl)”, *Tarih Okulu*, X (2011), 39-57)

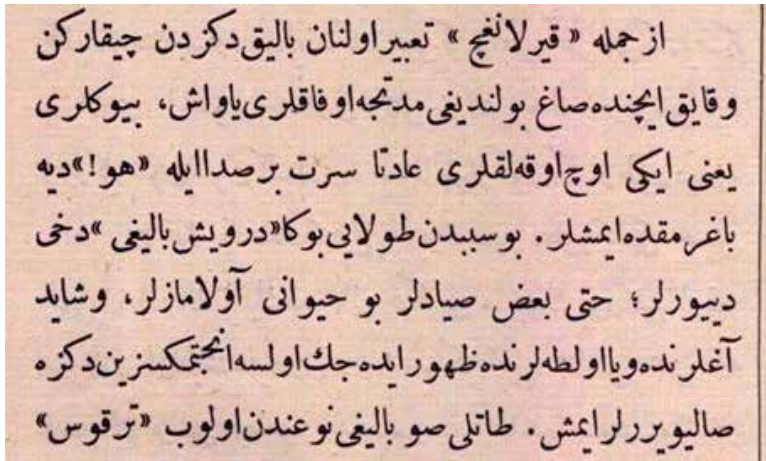
61 Marianna Yerasimos, *500 yıllık Osmanlı Mutfağı* (İstanbul: Boyut, 2005), 168

62 Faruk Doğan, “Osmanlı’da Boğaziçi’nde Balıkçılık, (18.-20.Yüzyıl)”, *Tarih Okulu*, X (2011), 42, erişim 5.1.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14480>

63 13.yüzyıl sonu ve 14.yüzyıl başında İstanbul patrikliği yapmış I. Anthanasios Paskalya’dan önceki büyük perhizde Konstantinopolislilerin gerçek bir Hristiyan gibi haşlanmış tahıl, meyve ve sebze ile yetinmek yerine Boğaz’a akın ederek balık ve deniz ürünleri aldığından yakınmıştır. (Buket Kitapçı Bayrı, “Bizans İmparatorluğu’nda Yemek Kültürü”, *Bizans Dönemi’nde Anadolu*, ed. Engin Akyürek ve Koray Durak (İstanbul: Yapı Kredi, 2021), 230)

kefal, levrek gibi balıkların adları çoğunlukla Rumca kökenlidir. Bununla beraber dülger, kılıç, kalkan gibi Türkçe isimler de mevcuttur. Kırlangıç balığı da kanada benzeyen yüzgeçleri sayesinde Türkçe isim alan balıklardan olmuştur.⁶⁴

Kırlangıçlar yakalanıp su yüzeyine çıkarıldıklarında yüzme keselerinin sıkışması sonucu ses çıkarırlar. Balıkçılar arasında bu ses ağlama ya da inleme olarak değerlendirilmiş, bu sebeple uğursuzluk sayılmıştır. Üstelik yakalanan balığın ağdan çıkartıldıktan sonra bir de balıkçıların gözlerinin içine de baktığı söylentisi vardır.⁶⁵ Bu durum kırlangıç balığının oltayla avcılığının rağbet görmemesine neden olmuştur.⁶⁶ Bu ses nedeniyle balığa “derviş balığı” da denmiştir. Sinan Çuluk, Osmanlı döneminde gazetede çıkan bir mektubun (Görsel 25) durumu açıkladığını ifade etmektedir: “...Ezcümle “kırlangıç” tabir olunan balık denizden çıkarken ve kayık içinde sağ bulunduğu müddetçe ufakları yavaş, büyükleri yani iki üç okkalıkları adeta sert bir sadâ ile “hu” diye bağırmakta imişler. Bu sebepten dolayı buna derviş balığı dahi diyorlar.” Bu sebeple avlanmaz, avlandığında da salıverilmiştir.⁶⁷ Türk hikayeciliğinin en önemli yazarlarından Sait Faik Abasıyanık (1906-1954) *Dülger Balığının Ölümü* adlı hikayesinde dülger balığı ve kırlangıcın oltayla kayığa çekildikten sonra çıkardığı sesi anlatır: “...Ya, sesini! Bir o [dülger balığı], bir de kırlangıç balığı sandalda ölünceye kadar ikide bir feryada benzer, soluğa benzer acı bir ses çıkarır. İnce zardan ağzını bir kere ağlara vurmasın, küstüğünün resmidir dülger balığının...”⁶⁸



Görsel 25: Kırlangıç balığı, nam-ı diğer derviş balık (Erişim 5.1.2022, <http://sinanculuk.blogspot.com/2018/06/kirlangic-baligi-nam-i-diger-dervis.html>)

64 Artun Ünsal, *İstanbul'un Lezzet Tarihi* (İstanbul: Everest, 2021), 370-371

65 Deveciyan, *Türkiye'de Balık ve Balıkçılık*, 91

66 Üner, *Balık ve Balıkçılık*, 9

67 Sinan Çuluk, “Kırlangıç Balığı Nam-ı Diğer Derviş Balık”, erişim 5.1.2022, <http://sinanculuk.blogspot.com/2018/06/kirlangic-baligi-nam-i-diger-dervis.html>

68 Sait Faik Abasıyanık, “Dülger Balığının Ölümü”, *Derkenar*, erişim 8.1.2022, <http://derkenar.com/sait-faik-abasiyanik+dulger-baliginin-olumu>

Mehmet Emin Aygen (1884-1960), kırlangıç balığı çok fazla tutulmadığı için meşhur balık değildir demektedir ve balığı şöyle tarif etmektedir:

“...Kafaları iri kanatları geniş, kuyruk tarafları, göğsü ve kafa genişlikleriyle gayri mütenasip incelikte ve 15 santim⁶⁹, kadar uzunlukta, koyu ve donuk renkte, mezigitler gibi karınları şişkin ve derileri incedir. Bir araya toplanıp sürüler teşkil etmezler... Hiçbir zaman iptizale uğramaz ve hallerine göre bir kıymet ve değere, kendilerine mahsus memnun edici lezzete maliktirler. Daimî avcı ve balıkçı takibatına maruz ve düşmanlarının hedefi ihtirası olabilecek su satırlarına ve hatta üst tabakalarına çıkmak ihtiyat ve yaradılışında olmadıklarından nispi bir emniyet havası içinde hür ve serbest bir hayat yaşarlar. Hür ve serbest olmalarına rağmen, hayatları normal ve sakin, saktittirler. Ve diğer bazı balıklar gibi etrafa saldırmaz, zayıf ve zebunlara karşı düşmanlık ve ihtiras hissi takip etmezler. Kanaatkâr ve açlığa mütehammildirler. Bununla beraber bu zavallılarda bazı balıklar gibi nesil züğürdüdürler. Balıkçı ve düşman takibatından hemen hemen mesum ve balıkhaneye nadiren uğramak mazhariyetine nail bulunmuş oldukları halde nesillerini çoğaltmak saadetini bir türlü ihraz edememektedirler. Bunlar Boğaz’da ve Boğaz ağzlarında az bulunur. Ve az olarak tutulur.”⁷⁰

Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Türk Natürmort Resminde Kırlangıç Balığı

Batılılaşma öncesi Türk sanatında hayvan betimleriyle karşılaşmaktadır. Arapça aslı “hayevan” olan kelimenin “hyv” kökü yaşamak, canlı olmak anlamına gelmektedir. Minyatürlerde ya da cephe bezemelerinde çok ve çeşitli hayvan betimleri yer alır. Ancak bu resimlerde hayvanlar canlıdır, koşan atlara, avlanan aslanlara rastlanır. Bu hayvanlar avlanmış, masanın üzerinde pişirilmeyi bekler şekilde betimlenmezler.⁷¹

Türk resim sanatında natürmort örnekleri erken dönemlerden itibaren görülmeye başlanır. Natürmortlar Selçuklularda kabartma çiçek motiflerinden, minyatürlerde yardımcı öge olarak kullanılmalarına kadar farklı yerlerde ve çeşitlilikle ele alınmışlardır. Gazneli Mahmud albümünde ise natürmortun bağımsız bir tür olarak ilk defa kullanıldığı görülür.⁷² Bu albümde çiçekler toprakta ya da vazo içinde resmedilmişlerdir. Topkapı Sarayı, III. Ahmed Yemiş Odası’ndaki 1705 tarihli duvar resimlerinde nişlerinde yer alan vazolarda çiçekler ve meyve betimleri erken dönem natürmort örnekleri olarak görülür. 18.yüzyılda birçok sanat eserinde, duvarlardaki bezemelerde, çeşme, mezar taşı gibi örneklerde kabartma çiçek ve meyveler bulunur.⁷³

69 Boyu nadiren 15 cm’yi geçen görünümü kırlangıç balığına çok benzeyen mazak balığıdır. (Deveciyan, *Türkiye’de Balık ve Balıkçılık*, 93) Kırlangıç balığının türleri 75 cm’ye kadar çıkmaktadır. (Evrişen, *Fotoğraflarla Türkiye Deniz Balıkları*, 253)

70 Mehmet Emin Aygen, *Balık ve Balıkçılık*, 1940-1942, haz. Nigâr Gülşat Aygen, erişim 5.1.2022, https://www.academia.edu/35704106/Balık_ve_Balıkçılık_Fish_and_Fishing, s.43-44

71 Kürşat Demirci, “Hayvan”, *İslam Ansiklopedisi*, erişim 5.1.2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hayvan>

72 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988 (1976), 132

73 Deniz Çalışır, “Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2004), 66-80

Türk resim sanatında balık betimleriyle en erken, şenliklerin konu edildiği minyatürlerde karşılaşılmaktadır (Görsel 26). Boğaz manzaralarının betimlendiği duvar resimlerinde de denizde kayıklarla beraber stilize balıklara rastlanır (Görsel 27). Batı anlayışına dönük Türk resmindeyse balığa öncelikle gayrimüslim sanatçıların natürmortlarında ve balıkçı temalı eserlerde yer verildiği görülür.



Görsel 26: Nakkaş Osman, *Surname-i Hümayun*, 1582 Şenliği'nde şekerden yapılan hayvanların geçişi (Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece* [İstanbul: Yapı Kredi, 2020] 112)



Görsel 27: Datça, Reşadiye, Mehmet Ali Ağa Konağı, Başoda İstanbul Manzarası (Tarkan Okçuoğlu, *Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi* [İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2021] 93)

Osmanlı Devleti'nde Batı tarzı resim sanatının gelişmesinde gayrimüslim sanatçıların önemli payı vardır. Batılılaşma dönemi natürmortları incelendiğinde bu sanatçıların natürmort teması seçimlerinde farklılıklar olduğu görülmektedir. Gayrimüslim sanatçılar daha geniş

bir konu yelpazesi sunarlar.⁷⁴ Bedros Sırabyan (1831-1898), Mihran Mardikyan (?-1907), Viçen Aslanyan (1866-1942) ve Öjeni Telyan (1893-1984) gibi sanatçılar gündelik kullanım nesnelерinin yanında avlanmış hayvanlar ve balıklar gibi ölü hayvan bedenlerini betimlemekten çekinmemişlerdir.

İstanbul, İzmir ve Mısır’da saray, konut ve kiliselere yaptığı resimlerle tanınan Sopon Bezirciyan’ın (1837-1919) da natürmort temalı eserler verdiği görülmektedir. Üstelik de kırlangıç balığını betimleyen sanatçılarımızdandır. 17.yüzyıl Hollanda natürmortlarında önde duran nesnelerin vurgulanabilmesi ve açık-koyu kontrastının güçlendirilmesi için arka plan karanlıktır. Sopon Bezirciyan’ın *Natürmort* (Görsel 28) eserinde de karanlık bir arka plan önünde yer alan meyve-sebze ve balıklar görülür. İstanbul’da doğan ve İtalyan ressamlardan ders alan⁷⁵ sanatçı, kuşun yanındaki kitabın üzerine ise Latin harfleriyle “S. Bezirdjian” imzasını atmıştır. Tabağın içinde kırlangıcın yanında, av mevsimi onun gibi nisan-mayıs ayları olan levrek yer almaktadır. Balıklar izlenimci teknikle belirgin fırça vuruşlarıyla betimlenmiştir. Pullarının parlaklığı beyaz noktalarla verilmiştir. Kırlangıcın kırmızısı resmin kahverengi tonları arasında adeta kaybolmuştur. Resmin titrek, yanıp sönen loş ışığı da kırlangıcın kırmızısının donuk ve ölgün bir izlenim vermesinde etkilidir.⁷⁶ Balık tabağının önündeki ölü kuş sebebiyle tabak, eğri, hatta yamuk durur, masaya oturmaz. Her iki canlının da yaşadıkları ortamlara uyum sağlamak için kanat ve kuyruk sistemi geliştirmiş olmaları, balıkla kuşun ortak noktasıdır. Kuşun hava grubunun sembolü, balığın su grubunun sembolü, meyvelerin de toprak grubunun sembolü olmasından dolayı, resimde doğanın üç elementinin bir araya getirilmiş olduğu söylenebilir. Balıkların önünde ışığın vurduğu noktada bir anahtar görülmektedir. Giuseppe Recco’nun *Ters Dönmüş Bakır Çanağın Önünde, Taş Çıkıntı Üzerinde Kırmızı Kırlangıç Balığı ve Deniz Kabuğunun Natürmortu* (Görsel 13) eserinde de anahtar yer almaktadır. Anahtar, tarihte çok erken dönemlerden itibaren bilgi, gizem ve aydınlanmayı temsil etmiştir.⁷⁷ Anahtar kişinin hem iç dünyasıyla hem de bu dünyayla sonraki arasındaki kapıyı açma gücünü, ruhun cennetin kapılarını açmasını ifade ettiği için vanitaslarda da kullanıldığı görülür.⁷⁸ Ayrıca Petrus’un kilisenin kayası kabul edilmesinden dolayı sıklıkla İsa’nın Petrus’a sembolik olarak verdiği, krallığının anahtarı olarak da betimlenir.⁷⁹ Sanatçı bu resimde sonraki dünyanın kapısını açacak olanın (anahtarın) İsa (balık), olduğunu ifade etmek istemiş olabilir.

74 Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, 246

75 Garo Kürkman, *Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar* (İstanbul: Matüsale, 2004), 245

76 Sanatçının İtalyan ustalardan eğitim almış olması, Caravaggizmin tenebrizm geleneğinin sanatçıya aktarılmış olabileceğini akla getirmektedir.

77 *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*, (ed. Kim Dennis-Bryan vd.) (Londra: Dorling Kindersly, 2008) 239

78 Emanuel Swedenborg, *The Apocalypse Or Book of Revelations, Explained According to the Spiritual Sense, Wherein are Disclosed the Arcana Therein Foretold which Have Been Hitherto Hidden*, c.3 (Londra: J.&E. Hodson, 1895) 536

79 Matta 16: 18-19 “... sen Petrus’un ve ben kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım. Ölümler diyarının Kapıları ona karşı direnemeyecek. Göklerin Egemenliği’nin anahtarlarını sana vereceğim.”



Görsel 28: Sopon Bezirciyan, *Natürmort*, tuval üzeri yağlıboya, 46x67 cm, Kalemkaryan kol.
(Garo Kürkman, *Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar*
[İstanbul: Matüsalem, 2004] 245)

Batılılaşma dönemi Osmanlı resim sanatında natürmort temasının gelişmesinde değişen yaşam tarzının da etkili olduğu görülmektedir. Batılılaşmayla beraber yemeğin masada yenmeye başlaması, yemek odası gerekliliğini ortaya çıkarmıştır ve bu odalar natürmortlarla süslenmiştir. Modern yaşam tarzının bir parçası olarak adab-ı muaşeret kitaplarında hangi tür resmin nerelere asılacağı özellikle belirtilmektedir ve bu kitaplara göre yemek odasının dekorasyonunda natürmortlar kullanılmalıdır.⁸⁰ Süleyman Seyyid (1842-1913), "...yemek odalarına iştah verici resimler hazırlıyoruz..."⁸¹ demiştir.

Abdülmeccid Efendi'nin (1868-1944), *Balıkli Natürmort* (Görsel 29) eseri de yemek odalarına asılacak natürmortlar gibidir. At ve güvercin gibi çeşitli hayvan figürleri üzerine çalışmalar yapmış olan sanatçının natürmortlarında çiçekler, meyveler, kaplar, günlük kullanım eşyaları da yer bulur. Sanatçı, erken dönem eserlerinde çiçekler ve meyvelere odaklanmış, 1918 yılı sonrasında ise Batı resmindeki gibi kaplar, balıklar ve günlük kullanım nesnelere resmetmiştir.⁸² Abdülmeccid Efendi 1922-24 yılları arasında halifelik makamında bulunmuş ancak özel hayatında herhangi bir değişiklik olmamıştır.⁸³ İslam inancında ölüm uzak durulan bir kavram⁸⁴ olduğu için ölü hayvanların, dolayısıyla da av hayvanlarının betimi yapılmamaktadır. Bununla beraber bu durum halife olan sanatçının bu konuyu resmetmesine engel teşkil etmemiştir.

80 Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, 251-278

81 Sami Yetik, *Ressamlarımız* (İstanbul: Gram, 2016 [Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Neş., 1940]), 69

82 Ömer Faruk Şerifoğlu, *Hanedandan Bir Ressam Abdülmeccid Efendi* (İstanbul: Yapı Kredi, 2004), 83

83 Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu* (İstanbul: T. İş Bankası, 2002), 124

84 Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, 50

Abdülmeccid Efendi'nin *Balıklı Natürmort* eserinde cam sürahi, cam kadeh gibi nesnelere yer aldığı arka planın önünde iki balık görülür. Bunlardan arkada duran kırmızı gövdesi ve beyaz karnıyla kırlangıç balığıdır. Seyirciye daha yakın olan, tuvalin diyagonalindeki büyük balığa yaklaşık doksan derecelik bir açı ile yerleştirilmiştir. Büyük balığın pulları, kısa, enine fırça vuruşlarıyla yapılmıştır. Kırlangıcın ağzı halen nefes almaya çalışır gibi açıktır ve gözleri adeta seyirciye bakmaktadır. Balıkları, perdahlı zemindeki yansımalarından ince bir kontur gibi uygulanmış gölgeleri ayırır. Hem iki balığın hem tablonun ön planının tam ortasında kesik limonlar bulunur. Limon, tatmin edilmemiş susuzluğu ifade etmesi⁸⁵ yanında ekşiliği ve acılığı nedeniyle dünyevi cazibeyi ve çekiciliği de sembolize etmektedir. Ancak burada rengi ve uzamı dengelemek için kullanıldığı düşünülebilir. Kırlangıcın kırmızılığının, diğer balığın yeşil-mavi rengi ve limonun yeşilimsi sarı rengiyle, zeminin perdahlı parlaklığının arka planın koyusuyla ve balıkların doygun tonalitesiyle ortaya çıkan keskin kontrastın, limonun sakin ve mat sarısıyla, balıkların yerleştirilişleri sebebiyle resmin ön planında kalan boşluğun ise limonun varlığıyla dengelendiği söylenebilir.



Görsel 29: Abdülmeccid Efendi, *Balıklı Natürmort*, 1924, tuval üzeri yağlıboya, 57x75 cm, Güner-Haydar Akın Kol. (Fotoğraf: Yasemin Dora, Şehzadenin Sıra Dışı Dünyası Abdülmeccid Efendi Sergisi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2021)

Abdülmeccid Efendi, izlenimci eserler vermiş olan İbrahim Çallı (1882-1960), Şevket Dağ (1876-1944), Ali Sami Boyar (1880-1967), Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935) gibi sanatçılarla yakın dostluk kurmuştur.⁸⁶ İbrahim Çallı ışıklı manzaralarını, figürlü ya da meyveli, çiçekli natürmortlarını canlı, parlak renklerle ve serbest, geniş fırça vuruşlarıyla betimlemiş,⁸⁷

85 Nastyuk, "The Fish in Art"

86 Gülsen Sevinç Kaya ve Leyla Ayhan Soylu, *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam, Abdülmeccid Efendi* (Ankara: TBMM Milli Saraylar, 2004), 9

87 Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi* (İstanbul: T. İş Bankası Yay., 1997) 76

az sayıda balıklı natürmort da yapmıştır. Yanında limon ve yeşil sebzelerin de yer aldığı *Balıklı Natürmort*'ta (Görsel 30) bir kırlangıç balığını betimlemiştir. Eserde balığın derisini, pullarının parlaklığını ve gövdesindeki ışık yansımalarını, oyunlarını izlenimci tekniklerle resmettiği, böylelikle balığın nemli ve cilalı parlaklığını inandırıcı bir biçimde verdiği söylenebilir.

Osmanlı natürmortunda işlenen nesnelere çeşitliliğinin sınırlı olması, nesneye ilginin küçümsenmesiyle ilişkilidir. 19. ve 20.yüzyıl romanında gösterişçi tüketimin yerilmesi⁸⁸ de toplumun bu konudaki tavrını örneklendirir. Çallı da sınırlı bir renk paletiyle yaptığı natürmortuna sınırlı sayıda nesneyi dâhil etmiştir. Masanın üzerinde içinde balık olan tabak, iki yarım limon ve biraz yeşillik sanatçının ifade etmek istedikleri için yeterlidir. Balığın hafif açılmış mavi yan yüzgeci ve daha koyu mavi sırt yüzgeci, kahverengi tonalitenin baskın olduğu resimde dikkati çekmektedir. Robert Bouchet'nin *İskorpit ve Sürahlili Natürmort* (Görsel 21) eseriyle, gri-bej rengi arka planı, kısa fırça vuruşlarıyla yapılan balığın pullarından yansıyan ışığı, bunlara ek olarak tabağın eğreti duruşu, masa ve duvar düzlemlerinin birbirinin devamıymış gibi görünmesi benzerlikleri dikkati çekmektedir. Çallı'nın eserinde masanın üzerindeki balık, arka plandaki duvara benzeyen yüzeye çok yakın yerleştirilmiş olmasına karşın ön planda hayli boşluk bırakılması, -tonal benzerlik ve devamlılıktan dolayı- birbirinin tamamlayıcısı gibi görünen bu düzlemlerin buluşma noktasında yer alan balığın adeta geriye doğru çekilmiş gibi izleniminin oluşmasına yol açmış, bu da balığın korkmuş ve çekingen ifadesini artırmıştır. Balığın gözleri seyirciye, oltadan çıkarılıp yere atıldığındaki bakışlarını hatırlatmakta, balıkçının gözlerine diktiği zamanki gibi hüznle bakmaktadır. Öyle ki balığın gözünün altına yaptığı ufak gri dokunuş, göz yaşı gibi durmakta, balığın ağladığını düşündürmekte ve balığa karşı merhamet uyandırmaktadır.



Görsel 30: İbrahim Çallı, *Balıklı Natürmort*, duralit üzeri yağlıboya, 51x79 cm, Sabancı Müzesi Kol. (*Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmî*, ed. Aşşen Anadol [İstanbul: Sabancı Müzesi, 2012] 79)

88 Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, 279

Balık natürmortlarında balık, bilgilendirme amacıyla canlıymış gibi de betimlenmektedir. Feyhaman Duran (1886-1970), kırlangıç balığını hala hayatta olduğu haline yakın şekilde ifade etmeye çalışmıştır. *Balıklı Natürmort* (Görsel 31) eserindeki kırlangıç bir natürmort örneğinden çok, perde ve tabağın oluşturduğu arka plan önünde, kırmızı mercan rengiyle öne çıkan bir canlı hayvan betimi gibidir. Sanki açık ağzı ve kederli ifadesiyle denizden çıkarılmasının sebebini anlamaya çalışmaktadır.

Sanatçı, balığın olduğundan daha küçük betimlediği gözlerini seyirciye bakar şekilde resmedebilmek için içinde durduğu tabağı alttan desteklemiş ve eğik durmasını sağlamıştır. Yüzgeçlerini kanat misali açmış olan kırlangıç, böylelikle adının hakkını vererek bir kuş gibi uçacakmış gibi gözükmiştir. Yan yüzgeçleri, seyirciden uzak olanı daha belirgin olmak üzere mavi renkle yapılmıştır. Denizde fosforlu bir hal alan bu mavilik resimde de uçlara doğru bir çizgi şeklinde iyice belirginleşmiştir.

Işığın doğrudan karşıdan geldiği görülür, bu sebeple balığın kafa ya da kuyruk kısmı ve yanlardaki büyük yüzgeçleri değil karın bölgesi ve sırt yüzgeci parlamıştır. Balıklar genellikle parlaklıklarının vurgulanması için farklı dokulardaki tabak veya arka planda mutfakta yer alan nesnelere birlikte resmedilir. Burada eşlikçileri limon, yeşillikler ve rakı karafıdır. Deniz Çalışır, "...Natürmort resimlerinde daha geç dönemlerde -cumhuriyet dönemiyle birlikte- değişen içki kültürüyle birlikte meyve ve şarap yerini ağırlıklı olarak rakı ve balığa bırakacaktır..."⁸⁹ demektedir. Yemek ve içki kültürünün değişmesi de Türk resim sanatında balıklı natürmortların görülmesini sağlayan sebeplerden biri olmuştur.



Görsel 31: Feyhaman Duran, *Balıklı Natürmort*, 1960, duralit üzeri yağlıboya, Sabancı Müzesi Kol. (Fotoğraf: Yasemin Dora, Feyhaman Duran İki Dünya Arasında Sergisi, Sabancı Müzesi, İstanbul, 2017)

Hikmet Onat (1892-1977) *Balık ve Sebze* (Görsel 32) adlı balıklı natürmortunu, balık resimlerinin vazgeçilmez öğeleri olan limon, turp ve yeşil sebzelerle beraber resmetmiştir. Limon ve turpla kıyaslayınca resmedilenin büyük bir balık olmadığı anlaşılmaktadır. Kırlangıç son nefesini almak ve çığılığını atmak için ağzını açmış, öylece de kalmıştır. Arkasındaki yeşilliklere kontrast yapan kırmızı rengi balığın tazeliğini vurgular. Büyük gözündeki ufak beyaz nokta parlama, canlılık ve şaşkınlık ifadesi vermiştir. Balık pullarının ışığı yansıtmaya özelliği de natürmortlarda tercih edilmelerinin sebeplerindedir. Hikmet Onat, kalın boya dokusu ve serbest fırça vuruşlarıyla balığın parlak derisini ve pullarından yansıyan ışığı ustalıkla yansıtmıştır.



Görsel 32: Hikmet Onat, *Balık ve Sebze*, tuval üzeri yağlıboya, 1962, T. İş Bankası Kol. (Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu* [Ankara: T. İş Bankası, 1997] 195)

H. Vecih Bereketoğlu'nun (1895-1971), farklı koleksiyonlarda çok sayıda balıklı natürmortu bulunur. Mutfak tezgâhi üzerinde, kalaylı bakır tencere gibi mutfak eşyaları ve havuç ya da turp gibi renkli sebzelerle fon oluşturarak palamut, lüfer gibi Boğaz balıklarını resmetmiştir. Betimlediği balıklar arasında kırlangıç balığı da bulunur. *Balıklı Natürmort* (Görsel 33) eserinde balığın kafa yapısı, burnu, incelen kuyruğu gibi anatomisi ve açık renk karnı gibi özellikleri nedeniyle resmedilenin kırlangıç balığı olduğu anlaşılmaktadır.

H. Vecih Bereketoğlu ilk resim derslerini Halil Paşa'dan almış, ardından 1923 yılında Paris'e giderek bir süre Julian Akademisi'ne devam etmiştir.⁹⁰ Kırlangıç balığı betimleri olan Félix Vallotton da (Görsel 19, 20) 1882 yılında aynı okulda eğitim görmüştür.⁹¹ Yapıtlarında 1914

90 Gültekin Elibal, Hasan Vecih Bereketoğlu İçin, İstanbul Şehir Üniversitesi, Taha Toros Arşivi, erişim 28.4.2022, <https://core.ac.uk/download/pdf/162234634.pdf>

91 Belinda Thomson, "Vallotton, Félix(-Emile-Jean)"

Kuşağı sanatçılarına nazaran daha soluk renkleri tercih etmiş olan Bereketoğlu, özellikle bej ve gri tonlarını sıklıkla kullanmıştır. Desen bilgisi açısından da oldukça yetkin olan ressam, natürmortlarında, porselenin parlaklığı ve ışığı, camın saydamlığı, bakırın metalik dokusu gibi eşyanın maddesel özelliklerini ustalıkla tuvale yansıtmıştır.⁹² Sanatçının *Balıklı Natürmort* eserinde arkada bakıra göre daha parlak, pürüzsüz dokusuyla betimlenmiş çelik tencere, kesik limonlar ve yeşillikler görülür.

1939 senesinde Vecih Bereketoğlu'nun balık konulu iki natürmortu 23. Galatasaray Resim Sergisi'nde yer almıştır. Ancak *Balıklı Natürmort* eserinin bu sergiye katılıp katılmadığı belli değildir. Fahri Hırçın, yüz altmış sekiz yapıtın yer aldığı bu sergideki balık natürmortlarını 11 Ağustos 1939 tarihli Cumhuriyet gazetesinde alaycı bir dille eleştirmiştir: "...Sergide bu sene deniz mahsulleri rağbette! Mebzul balık tabloları var. Fakat ekserisinde balıklar o kadar yumuşak ki kokuyor hissini veriyor. Hele kanarya sarısından daha sarı limonların da bu çiy balıkları tezyin etmesi insana tablolarıda istirdiye de aratıyor..." demektedir. Sergide Baha Said Çonay'ın (1882-1939) *Balıklar*, İskender'in *Balık* isimli tabloları da yer almıştır.⁹³ Dolayısıyla eleştirmenin hangi eserlerden bahsettiği açık değildir.



Görsel 33: H. Vecih Bereketoğlu, *Balıklı Natürmort*, tuval üzeri yağlıboya, 33x55 cm, (Emin Çetin Girgin, "Türk Resminin Gelişim Çizgisi İçerisinde Vecih Bereketoğlu", erişim 3.1.2022, <https://core.ac.uk/download/pdf/162234634.pdf>)

92 Karmakarışık Sergisi, Anka Sanat (2015), erişim 9.1.2022, https://docplayer.biz.tr/5351932-20-mayis-2015-karma-karisik.html#show_full_text

93 Ömer Faruk Şerifoğlu, *Resim tarihimizden Galatasaray Sergileri, 1916-1951* (İstanbul: Yapı Kredi, 2003), 25 (Gazete makalesi için bkz: Fahri Hırçın, "Teşhir Edilmekte Olan San'at Eserleri", *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Ağustos 1939, erişim 9.1.2022, <https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1939-08-11/5>)

Türk resim sanatında balıkçı konulu resimlerde öne çıkan öğeler genellikle balıkçı, tezgâhı ve bazen de müşterileridir. Bu resimlerde balık betimleri sadeleştirilmiştir ve tezgâhta bulunan balıkların türleri, genellikle anlaşılmaz. Ancak İbrahim Safi'nin (1899-1983), *Madam Safi ve Balıkçı* (Görsel 34) eserinde balığın türü, rengi ve anatomisindeki özü vermesi sebebiyle anlaşılabilir. İbrahim Safi izlenimciliğin parlak, canlı ve duyarlı renk değerlerini gerçekçi bir anlatımla birleştirmiştir.⁹⁴ Sağ elinde tuttuğu kırlangıcın haricinde, plastik yayvan kabın açık mavi rengine karşıtlık oluşturacak şekilde mercan renkli balık resmederek canlılığı arttırmıştır. Balıkçı, boğazlı kazağı, üstünde ceketi ve beresi, palabıyıklarıyla gerçekçi bir esnaf gibi resmettiği kişi sıklıkla portresini yaptığı Palabıyık yahut Pala'dır. Uzun bıyıkları, kara yağız yüzü, ateşli gözleri ile sıklıkla resimlerine model olmuştur.⁹⁵ Pala, eserde kırlangıcı, kuyruğundan yakalamış Madam Safi'ye ve seyirciye özellikle göstermektedir. Balığın yüzgeçlerinin geometrisiyle balıkçının bıyığının geometrisi paralellik gösterir. Sanatçı bu yüzden kırlangıç balığını resmetmiş olmalıdır. Kırlangıcın açılmış yüzgeçleri Pala'nın bıyıklarını vurgulamaktadır.



Görsel 34: İbrahim Safi, *Madam Safi ve Balıkçı*, tuval üzeri yağlıboya, 91x64.5 cm, özel kol.
(Enver Tali Çetin, *İbrahim Safi* [İstanbul: Roche Yay., 1990] 225)

Ressam Ahmet Münip Bey'in oğlu olan Ali Karsan (1903-1998) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1914 Kuşağı sanatçıları olan Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine, ardından Münih'te ve

94 Enver Tali Çetin, "İbrahim Safi", *İbrahim Safi* ed. Enver Tali Çetin, (İstanbul: Roche Yay., 1990), 21

95 Haluk E. Atam, "Safi'den Değişler, Anılar" *İbrahim Safi* ed. Enver Tali Çetin, (İstanbul: Roche Yay., 1990), 35

1923-24 yıllarında Paris’te Julian Akademisi’nde Jean Pierre Laurens’in (1875-1932) öğrencisi olmuştur. Karsan’ın natürmortlarında güçlü bir form anlayışı ve klasik bir biçim dili vardır.⁹⁶ Sanatçının resimlerine ilk bakıldığında açıklık, belirginlik dikkati çeker.⁹⁷ *Balıklar* (Görsel 35) eserinde bahsedilen açıklık, çizgisel yaklaşım ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu bir paletin kullanıldığı görülür. Kalkan balığı ve balık ağı duvarın tekdüzeliğini bozarken iki kırlangıç balığı, içinde barbunyanların ve kefafe benzer bir balığın yer aldığı sepetin yanında, dışarıdadır. Kırlangıçlardan biri yan yatmıştır ve beyaz karnı görülür, diğeryise doğalcı şekilde betimlenmiştir, Görsel 7’deki gibi koyu renk yüzgeçleri açık şekilde durmakta, masumane ve mahzun bakmaktadır.



Görsel 35: Ali Karsan, *Balıklar*, 1968, tuval üzeri yağlıboya, 65x81 cm, Taviloğlu Kol. (Ferit Edgü (Ed.) *Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi* [İstanbul: Aksoy Matbaacılık, 1997] 42)

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde İbrahim Çallı’nın öğrencisi olan Zeki Faik İzer (1905-1988) akademi sonrası Paris’e gitmiş ve André Lhote (1885-1962) ve Othon Friesz (1879-1949) atölyelerinde çalışmıştır. 1960’lı yıllara kadar figüratif soyutlamalar yapan sanatçı sonrasında soyut dışavurumcu bir anlatıma yönelmiş ve lirik-soyut eserler üretmiştir.⁹⁸ İzer, Paris’teki eğitimi esnasında desenin önemini öğrenmiş ve bu dönemde çok sayıda figüratif resim yapmıştır. İlk soyut denemelerine 1947 yılında başlamış, renk anlayışı ise giderek zenginleşmiştir. Fırça

96 Zeynep Yasa-Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm bak. Yay., 2012) 209

97 Abdülkadir Günyaz, “Âli Karsan Resmine Kısa Bir Bakış”, *Karsan’ların Yaşam Öyküsü*, Hamit Kınaytürk (Ed.). (İstanbul: Tekin Ofset, 1991) 7

98 Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II* (İstanbul: Kadir Has Ü. Yay., 2009) 425

vuruşları soyut dışavurumcuları anımsatır şekilde hareket kazanmıştır.⁹⁹ Fovist bir renk şeması ve anlayışıyla yapıldığı söylenebilecek *Balıklı Natürmort* (Görsel 36) eserinde de balıklar bir ölçüde soyutlaştırılmakla birlikte, beyaz tabağın içinde gözleri, ağız yapısı, yelpaze gibi açılmış lacivert yüzgeci ve kırmızı göz alıcı rengiyle kırlangıç balığı olduğu anlaşılan bir balık yer almaktadır. Gözünün üzerindeki siyah çizgi, balığa kızgınlık ifadesi vermiştir. Kırlangıç balığının üzerinde ise türü anlaşılamayan başka bir balık bulunur. Masada balıkların bulunduğu tabağın haricinde sürahi, limon sıkacağı gibi nesnelere ve turp gibi çeşitli sebzeler de görülür.



Görsel 36: Zeki Faik İzer, *Balıklı Natürmort*, 1958, mukavva üzeri yağlıboya, 46x55,5 cm, Taviloğlu kol. (Kıymet Giray, *Zeki Faik İzer* [Ankara: TC. Merkez Bankası Yay., 2000] 31)

Renkleri ustaca kullanan Ziya Keseroğlu (1906-1973) natürmort ve manzaraları ile tanınmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan dersler almış ve izlenimciliğe yönelmiş, zamanla kendi özgün biçimini oluşturmuştur. Nesnelere plastik değerlerine öncelik vermiş, renk ve biçimle daha az ilgilenmiştir.¹⁰⁰ Sanatçının natürmortlarında farklı türde balıklara yer verdiği görülür. *Balıklı Natürmort* (Görsel 37) adlı eserinde ise beyaz örtünün üzerindeki büyük kırlangıç balığı, gerçekten ölü olan doğanın örneğidir. Balıklar sanatçılar tarafından genel olarak denizden çıktığı anda henüz yaşarken resmedilmiş gibidir. Ancak Keseroğlu'nun balığı yan yatmış, parlaklığını yitirmiştir ve şaşkınlıkla açılmış gözleri seyirciyle kesişmez. Büyük ağız mutsuzluğunu gösterir gibi aşağı doğrudur. Resimde detaylar kaybolmuştur, ancak yan yatmış balık, yüzgecinin altındaki parmaklı çıkıntılarıyla beyaz örtünün üzerinde pes etmiş gibi resmedilmiştir.

99 Zeynep Rona, "Zeki Faik İzer", *Çağa Resim Koleksiyonu* (İstanbul: Sanat, Bilgi Belge Ltd., 2002) 276

100 Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II* (İstanbul: Kadir Has Ü. Yay., 2009) 425



Görsel 37: Ziya Keseroğlu, *Balıklı Natürmort*, tuval üzeri yağlıboya, ARHM kol. (Fotoğraf: ARHM kol., Yasemin Dora, 2015)

Rumen kökenli Ernestine Leobovici (1913-1988) 1929 yılında Paris'e giderek dört yıl boyunca Julian Akademisi'nde André Lhote'un öğrencisi olmuş, Henri Matisse (1869-1954), Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque'dan (1882-1963) kopyalar yapmıştır. Nesnelere sadeleştirerek ve karakteristik özelliklerini vurgulayarak betimlemiştir.¹⁰¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu'yla tanışıp evlendikten ve 1936 yılında İstanbul'a geldikten sonra Eren Eyüboğlu adını almıştır. Anadolu'yu gözlemlemiş, bu coğrafyadan ve kültüründen etkilenip resimlerinde konu etmiştir.¹⁰² *Kırlangıç* (Görsel 38) adlı natürmortunda, André Lhote'un sıcak-soğuk renk dengesi, eğri-yatay-dikey çizgi, dokulu-düz alan karşıtlıkları gibi tavsiyelere¹⁰³ uyulduğu görülebilir. Eserde, üç kırlangıç balığının karakteristik özellikleri betimlenmiş, en üstteki, stilize şekilde ve detayları verilmeden ancak göz ve ağız anatomisi vurgulanarak resmedilmiştir. Ön planda kuyruğu, arkadakinin kuyruğuyla çapraz oluşturacak şekilde bir betimlenmiş bir kırlangıç balığı daha vardır. Hemen arkalarında alttan karnı, solungaçları ve kapalı yüzgeçleri görülecek şekilde kırlangıç balığına benzeyen bir balık daha yer alır. İki çapraz kırlangıcın arasında ise kahverengi, yeşil ve sarı renkli daha ufak bir balık, en üstte ise yeşil-sarı bir çaydanlık betimlenmiştir.

101 Yeşim Güvener, "Eren Eyüboğlu'nun Sanatı", (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015) 135

102 Yeşim Güvener, 222

103 André Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (Ankara: İmge Kitabevi, 2000) 58



Görsel 38: Eren Eyüboğlu, *Kırlangıç*, 1950, kontraplak üzeri yağlıboya, 105x74 cm, özel kol.
(Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi XXXIV, Beyaz Müzayede Kataloğu, 2016, 259)

Zeki Kırıl (1927-), Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı'nın atölyesinde eğitim almış, Feyhaman Duran, Cemal Tollu ve Ali Avni Çelebi'yle çalışmıştır. Erken dönem resimlerinde kübizm etkisinde kalmış ve figüratif eserler yapmış, 1960'larda İstanbul'u Türk halk sanatı motifleriyle birlikte resmetmiştir. Sanatçı zamanla izlenimci ve kendine özgü renk anlayışıyla doğa betimleri yapmaya başlamıştır. Balık ve balıkçılığa düşkünlüğü birçok resmine konusu etmesine neden olmuştur.¹⁰⁴ *Kırlangıç Balıkları* (Görsel 39) eserinde serbest fırça vuruşlarıyla, tabağın içinde iki kırmızı kırlangıç balığı ve üstlerinde ufak, lüfere benzeyen gri bir balık resmetmiştir. Balıklı natürmortların öğeleri, limon ve yeşillikler yine betimlenmiştir. Masayla duvarın düzlemsel ortaklığı, tabağın bu ortaklığı sağlamaştıracak biçimde yerleştirilmesi, balıkların tabakta sıralanışları ve özellikle çaydanlığın gövdesinin sığ uygulanışı, Robert Bouchet'nin (Görsel 21) ve Çallı'nın (Görsel 30) resimlerinde rastlanan uzamsal belirsizlik ve düzlemsellik etkisini hatırlatmaktadır.

104 Alaettin Bahçekapılı (Ed.), *Zeki Kırıl* (İstanbul: BRT Yay., 2004) 9-10



Görsel 39: Zeki Kırıl, *Kırlangıç Balıkları*, 1986, 40x50 cm (Zeki Kırıl, [İstanbul: BRT Yay., 2004] 47)

Batı sanatında vanitaslarla işlenen hayatın geçiciliği kavramı, İslam inanışında ölüm uzak durulan bir kavram¹⁰⁵ olduğu için Osmanlı ve Türk resim sanatında görülmez. Her ne kadar balık motifi hem burç sembolü hem de bereket, refah ve bolluk anlamlarını içerdiği için Anadolu Selçuklu sanatında kabartmalarda, sır altı tekniği ile işlenmiş çinilerin üzerinde yer alsa da¹⁰⁶ ve Osmanlı döneminde bezemesel amaçlı, stilize olarak çini sanatında yer bulsa da¹⁰⁷ av hayvanları ve balık temasına, çiçek ya da meyve gibi diğer natürmort türlerine göre Türk resim sanatında daha az yer verilmiştir.

İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi 1914 Kuşağı sanatçılarınım, İbrahim Safi ve H. Vecih Bereketoğlu'nun, Ziya Keseroğlu, Zeki Faik İzer ve Ali Karsan gibi 1914 Kuşağı öğrencilerinin kırlangıç balığı betimlerini kolaylıkla ayırt edilecek biçimde yaptıkları görülmektedir. Bu dönemden sonra soyutlama çalışmaları Türk resim sanatında başat hale gelince bu balığa özel örnekler iyice azaltmıştır.

Değerlendirme

Batı sanatında bir natürmort çeşidi olarak balık sıklıkla işlenen bir konudur. Deniz altında yaşayan canlıları belgelemek için resmedildikleri gibi vanitaslarda da yer bulmuşlardır. Sembolik olarak hayatın ve hazların geçiciliğini, ölümün kaçınılmazlığını ifade eden vanitaslarda kafatasları, kum saati, çürük meyveler, yanan mum gibi nesnelere beraber ölü hayvanlar da kullanılmıştır. Ancak balık resimleri aynı zamanda çeşitliliğin ve zenginliğin de ifadesidir.

105 Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, 50

106 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 2 (1968): 142-168, erişim: 5.1.2022, <https://dergipark.org.tr/pub/iusty/issue/34471/381807>

107 Seda Dilay, "Sanatsal ve Kültürel Açından Balık Motifleri", *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi* 4(1) (2011): 53-56, erişim 15.1.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/417668>

Zaman içinde sembolik anlamından kurtulan balıklar renkleri, dokuları, ışığı yansıtımları gibi sebeplerle betimlenmiştir. Balıklı natürmortlar içerisinde farklı anatomik yapısı ve rengi gibi unsurlar, Avrupa resminde kırlangıç balığının betimlenmesinin nedenlerindedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda erken dönemlerde sanat eserlerinde ya canlı hayvanların betimleri ya da hayvanların sembolik ifadeleri görülmektedir. Sembolik betimlerin içerisinde bereket, refah ve bolluk anlamlarını içerdiği için balık motifi de vardır ve bu motifle çini sanatında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bununla beraber balıklar da dâhil olmak üzere mimetik anlayışla ölü hayvan betimleri ancak Batılılaşma döneminde yapılmıştır. Bu dönemde öncelikle gayrimüslim sanatçıların eserlerinde balık ve av hayvanları görülmeye başlanmış, sonrasında 1914 Kuşağı bu konuyu betimleyen grup olmuştur.

Türk resim sanatında natürmortlarda belli başlı balık çeşitleri resmedilmiştir. Şekli sebebiyle kalkan balığı, rengi sebebiyle barbunya, lezzeti sebebiyle lüfer diğer türlere göre daha fazla resmedilmiştir. Feyhaman Duran'ın tabağın içinde lüfer balığını, Vecih Bereketoğlu'nun, koyu renkli ve parlak palamut balığını, Şeref Akdik'in ise kırmızı rengiyle tekir balığını resmettiği eserleri mevcuttur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Avni Arbaş, Ferruh Başağa gibi sanatçılar balık konusunu ele alsalar da soyutlama çalışmalarlarıyla beraber türü belli olmayan, daha stilize balıklar betimlemişlerdir.

Kırlangıç balığını en çok resmeden grup 1914 Kuşağı dönemi sanatçıları ve onların öğrencileridir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, H. Vecih Bereketoğlu gibi sanatçılar kırlangıç balığı betimleri yapmıştır. Bu grup atölyeden çıkıp hayatı yerinde resmetmeyi yeğlediğinden konu çeşitliliği bu dönemde artmıştır. Ayrıca Cumhuriyet'in yarattığı kültürel değişimin de bu durumda etkili olduğu görülmektedir. Değişen içki kültürüyle birlikte meyve ve şarap yerini ağırlıklı olarak rakı ve balığa bırakmıştır. Yemek ve içki kültürünün değişmesi balıklı natürmortların görülmesini sağlayan sebeplerden biri olmuştur. Günümüze yaklaşıldıkça balıkçılar konusunda eser veren sanatçı sayısı artsa da resmedilen balıklar içinde kırlangıç yer almamaya başlar.

Balık konulu eserlerin adları genellikle *Balıklı Natürmort*'tur. Balığın bu kadar çok çıktığı bir kentte eserlerde kırlangıç, lüfer, tekir ya da palamut gibi çeşit adının kullanılmaması, onun yerine balık denip geçilmesi balığa çok da önem verilmemesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Halbuki bazı türler pek çok sanatçı için vazgeçilmezdir. Balığın bolluğu ve kolaylıkla ulaşılabilirliğinden dolayı, gündelik hayatın sıradan bir öğesi gibi algılanıyor olması da bu durumun nedeni sayılabilir.

19. yüzyılın sonuna ve 20.yüzyılın başına gelindiğinde Türk resim sanatında manzara bağlamında dalyanlar, figür ve toplumsal hayata dair bir tema olarak balıkçılar ele alınmaya başlamıştır. Ancak balıklı natürmort örnekleri bu konulara kıyasla daha az resmedilmiştir. Resmedilen natürmortlardaki balık çeşitliliğiyle yazılı ve sözel ifadeler de birbiriyle pek örtüşmez. Tezgâhta belki yüz farklı balığın varlığından bahsedilirken resimlerde sadece lüfer, levrek, barbunya ya da mercan, kalkan balıkları ve elbette kırlangıç balığı yer almıştır.

Kırlangıç balığının, balık betimleri arasında öncelikli tür olduğu görülmektedir. Resimlerde yer alma sebebi sadece rengi değildir, çünkü barbunya, mercan gibi başka balıklar da kırmızı renkli olmalarına rağmen natürmortlarda daha az tercih edilmişlerdir. Kırlangıç balığının rengi ve boyutu, ayrıca denizin içinde mavi renkli yelpaze gibi açılan yüzgeçleri daha sık betimlenmesinin nedenleri olabilir. Bunun yanı sıra başının üst tarafındaki gözlerinin çok büyük ve canlı renkte olması, karşısındakine bakıyormuş gibi ifadesi onu diğer balıklardan farklı kılmıştır. Sudan çıkartıldığındaki inlemesi de balığın efsanevi özelliklerini arttırmıştır.

Türk resminde batılı anlayışta eserler üretilmeye başlanmasından itibaren kırlangıç balığının konu edildiği natürmortların erken örneklerinin, üslup açısından mimetik kaygılar, ışık-gölge, uzam ve derinliğin ele alınışı gibi hususlarda klasik batılı natürmort geleneğini takip ettiği görülmektedir. İtalya’da eğitim almış Sopon Bezirciyan’ın 19. yüzyıl sonlarına ya da 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilecek olan *Natürmort*’u (Görsel 28), Giuseppe Recco’nun natürmortlarına (Görsel 12 ve 13) benzer bir biçimde, karanlık arka planla ve ağırlıklı olarak koyu renklerle oluşturulmuştur. Altın rengi ibriğin (Recco) ve muz hevenginin (Bezirciyan) sarı renginin, bu loşluğu kıran birer kontrpuana dönüşmesiyle ve Recco’da sürahi, bakır leğen, balıkların pulları ve Bezirciyan’da meyve, sebze, kuşun tüyleri ve balıkların pulları gibi yansıtıcı yüzeylerle, 17. yüzyıl Flaman ve Felemenk vanitaslarının düzenlemeleri ve ışık kullanımları benzerdir.

Abdülmecid Efendi’nin (Görsel 29) natürmortunda cam eşyaların, balıkların yansıtıcı yüzeylerinin, karanlık arka plandaki betimi, 17. yüzyıl İtalyan resmindeki yaygın tenebrizm etkisini bir ölçüde hatırlatsa da mizansenin düzenlenmesi, uzamın ele alınışı ve batılı biçim anlayışları nedeniyle geç 19. yüzyıl natürmortlarına daha yakındır. Édouard Manet’nin natürmortunda (Görsel 18) tencerenin tonalitesinin de katkısıyla güçlenen, ancak en çok masa örtüsü ve duvar arasında bir mesafenin olmayışıyla fark edilen uzamsal belirsizlik, Abdülmecid Efendi’nin eserinde yerini arka planla masanın tonalitesinin birbirine karışmasıyla ortaya çıkan uzamsal belirsizliğe bırakır. Abdülmecid Efendi’nin tuvalinde özellikle cam yüzeylerde, masada ve arka planda belirgin olan seri fırça vuruşları da Manet’nin izlenimci fırça vuruşlarıyla benzerlik göstermektedir.

İbrahim Çallı, *Balıkli Natürmort*’unda (Görsel 30), Édouard Manet’in resminde (Görsel 18) görülen uzamsal belirsizliği, tonal benzerlikle sağlanan aynı düzlemin devamıymış izlenimiyle uygularken, tabağın hem duvara ve masaya paralel hem de eğreti görünümü bu belirsizliği pekiştirmektedir. İzlenimci fırça vuruşları iki eserin bir diğer ortak noktasıyken, Manet’nin bütünüyle ölü olan ruhsuz balıklarının aksine, Çallı’nın balığı hüüzün vermektedir.

Feyhaman Duran’ın eseri (Görsel 31) arka plan, masa, leğen ilişkisinde Édouard Manet ve İbrahim Çallı’da da görülen uzamsal belirsizliğin yanı sıra resmin tamamında seri izlenimci fırça darbeleri de barındırmaktadır. Duran’ın resminde balığa yüklenen insani ifade, Manet ve Félix Vallotton’un ‘ruhunu teslim etmiş’ balıklarının aksine Türk resmindeki kırlangıç betimlerindeki ayırıcı niteliği tekrar eder.

Ayrıca İbrahim Çallı (Görsel 30) ve Zeki Kırıl'ın (Görsel 39) natürmortlarında dairesel öğelerdeki (Çallı'da tabak ve Kırıl'da çaydanlık) sıgık etkisinin yanı sıra bu unsurların resim düzlemine paralelmiş gibi betimlenmesi, Robert Bouchet'nin resmindeki (Görsel 21) sürahinin şişkin kısmındaki sıgıklıkla ve resim düzlemine paralel duruşuyla benzerlik gösterir. Böylelikle Édouard Manet'de ve Félix Vallotton'da sözü edilen, Bouchet'de tekrarlanan bu Japon sanatı etkisinin, Cumhuriyet dönemi Türk resminin erken örneklerine dolaylı olarak geçtiği çıkarımına ulaşılabilir.

Türk resminde kırlangıç balığı temalı örneklerle batılı örnekler arasındaki bağlamsal açıdan en önemli farklılık ise Hıristiyan sanatta balığa yüklenen sembolik anlamın Türk resminde bulunmayışı, buna karşın batılı örneklerin aksine, Türk resminde kırlangıç balığına atfedilen duygusal, insani özelliklerin vurgulanarak betimlenmesidir. Türk resim sanatında balığın gözlerine ve yüzüne odaklanılmış, ona atfedilen duygular, anatomisinin önüne geçmiştir. Duygusal hali öncelikle büyük gözleri ve ağız yapısı ile verilmiştir. Şaşkınlık en belirgin ifadesidir, bunun yanında neredeyse hepsi masum, hüznü ve Sait Faik Abasıyanık'ın ifadesiyle küskündür ve seyircide merhamet uyandırır.

Sudan çıkartıldığında isyan ederek çıgııklar atan, uçabilecek kadar büyük yüzgeçlere sahipken dipte yaşayan ve yan yüzgeçlerinin altındaki parmaklarıyla yürüyerek ilerleyen bu çok renkli balık, pek çok kişi gibi sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Belki de bu sebeple genellikle yaşamın renklerini ve parlaklığını henüz üzerlerinde taşıırken betimlenmişlerdir. Batılılaşma dönemi Türk resim sanatının İstanbul'da başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. İçinden Boğaz geçen İstanbul'da betimler elbette ki manzara üzerine olmalıdır, bununla beraber balıkçı teması da yaygındır. Balık gibi ölü bir canlının betimiye natürmortlarda çok tercih edilmemiştir. Ancak yapılan az sayıdaki balık betimlerinde kırlangıcın daha fazla konu edildiği, doğanın bu gizemli canlısının merakla ve heyecanla betimlendiği, seyircinin dikkatinin çekilmeye çalışıldığı söylenebilir.

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

Abasıyanık, Sait Faik. "Dülger Balığının Ölümü", *Derkenar*. Erişim: 8.1.2022. <http://derkenar.com/sait-faik-abasiyanik+dulger-baliginin-olumu>

Akdeniz, Defne, Habibe Turan, Güliz Başaran, "Yemek ve Din Üzerine: Kutsal Sofralar", *Sanatta Tema: Yemek*, ed. İlkül Kaya Zenbilci (İstanbul: Hiper Yay., 2020) 193-223

- Antmen, Ahu. *Üryan, Çıplak, Nü, Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*. İstanbul: Pera Müzesi, 2015.
- Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988 (1976).
- Atam, Haluk E. "Safi'den Deyişler, Anılar", *İbrahim Safi*, ed. Enver Tali Çetin. İstanbul: Roche Yay., 1990.
- Auricchio, Laura. "The Nabis and Decorative Painting". Erişim 14.01.2022 https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm
- Aygen, Mehmet Emin. *Balık ve Balıkçılık, 1940-1942*, hazırlayan Nigar Gülşat Aygen. Erişim 5.1.2022, https://www.academia.edu/35704106/Balık_ve_Balıkçılık_Fish_and_Fishing, s.43-44
- Bahçekapılı, Alaettin (Ed.). *Zeki Kırıl*. İstanbul: BRT Yay., 2004.
- Bayrı, Buket Kitapçı. "Bizans İmparatorluğu'nda Yemek Kültürü", *Bizans Dönemi'nde Anadolu*, editör Engin Akyürek ve Koray Durak, İstanbul: Yapı Kredi, 2021.
- Best, Kevin. "Still Life, Surreal". Erişim 5.1.2022, <http://bestshots.com.au/portfolio-item/surreal/>
- Bilgin, Arif. "Narh Listeleri ve Üsküdar Mal Piyasası", *IV: Üsküdar Sempozyumu*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2007: 155-191
- Calu, Irina Diana. "The Best of Dutch Still Life: 6 Famous Painters". Erişim 16.12.2021, <https://www.dailyartmagazine.com/dutch-still-life-6-famous-painters/>
- Clement, Russell T. *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers*. Westport: Praeger, 2004.
- Çalışır, Deniz. "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort", doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2004.
- Çetin, Enver Tali. "İbrahim Safi", *İbrahim Safi*. İstanbul: Roche Yay., 1990.
- Çuluk, Sinan. "Kırlangıç Balığı Nam-ı Diğer Derviş Balık". Erişim: 5.1.2022, <http://sinanculuk.blogspot.com/2018/06/kirlangic-baligi-nam-i-diger-dervis.html>
- Demirci, Kürşat. "Hayvan", *İslam Ansiklopedisi*. Erişim: 5.1.2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hayvan>
- Deveciyan, Karekin. *Türkiye'de Balık ve Balıkçılık*, İstanbul: Aras, 2020 (2006).
- Dilay, Seda. "Sanatsal ve Kültürel Açından Balık Motifleri", *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 4 (1) (2011): 53-56. Erişim: 15.1.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/417668>
- Doğan, Faruk. "Osmanlı'da Boğaziçi'nde Balıkçılık, 18.-20.yüzyıl", *Tarih Okulu*, X (2011): 39-57. Erişim 5.1.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14480>
- Egmond, Florike ve Marlise Rijks. "Depicting Fish in Early Modern Venice and Antwerp", *Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe*, 453 (2021): 63-77. Erişim 6.1.2022, https://doi.org/10.1163/9789004472013_007
- Elibal, Gültekin. "Hasan Vecih Bereketoğlu İçin", İstanbul Şehir Üniversitesi, Taha Toros Arşivi, erişim 28.4.2022, <https://core.ac.uk/download/pdf/162234634.pdf>
- Ellridgei Arthur. *Gauguin and The Nabis: Prophets of Modernism*. Paris: Terrail, 1995.
- Evirgen, Ateş. *Fotoğraflarla Türkiye Deniz Balıkları*. İstanbul: Promar Deniz Malzemeleri 2007.
- Germaner, Semra ve Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: T. İş Bankası, 2002.
- Giray, Kıymet. *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: T. İş Bankası Yay., 1997.
- Günyaz, Abdülkadir. "Âli Karsan Resmine Kısa Bir Bakış", *Karsan'ların Yaşam Öyküsü*, Hamit Kınaytürk (ed.). İstanbul: Tekin Ofset, 1991.
- Güreh, Sarkis. "Medz Bahk, Ruhü Arındırma ve Gelenekleri Yaşatma Zamanı", *Agos Gazetesi*, 2013. Erişim: 26.12.2021, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4305/medz-bahk-ruhu-arindirma-ve-gelenekleri-yasatma-zamani>


- Güvener, Yeşim. “Eren Eyüboğlu’nun Sanatı”. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015.
- Hırçın, Fahri. “Teşhir Edilmekte Olan San’at Eserleri”. *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Ağustos 1939. Erişim 9.1.2022, <https://www.gastearsivi.com/gazete/cumhuriyet/1939-08-11/5>
- Jessen, Ina. “Memento Mori”, *Tahiti*, c.10:4. Erişim: 15.1.2022, <https://doi.org/10.23995/tht.103188>
- Karlins, N.F. “Manet’s Still Life”. Erişim 8.12.2021, <http://www.artnet.com/magazine/features/karlins/karlins2-6-01.asp>
- Kaya, Gülsen Sevinç ve Leyla Ayhan Soylu. *Osmanlı Hanedanı’ndan Bir Ressam, Abdülmecid Efendi*. Ankara: TBMM Milli Saraylar, 2004
- Kharlan, O., I. Skhola, B. Saliuk, M. Bohdanova, Y. Melnikova, “Transformation of the Genre of Still Life in Painting and Literature”, *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 246-256, 2020. Erişim 1.05.2022, <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2316>
- Kömürçüyan, Eremya Çelebi. *İstanbul Tarihi*. Çeviren Hrand Andreasyan. İstanbul: Eren Kitapçılık, 1988(1952).
- Kürkman, Garo. *Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar*. İstanbul: Matüsalem, 2004.
- Leech, Caleb. “A Flower to Remember”. Erişim: 28.12.2021, <https://www.metmuseum.org/blogs/in-season/2015/a-flower-to-remember>
- Lhote, André. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. Çeviren Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Liedtke, Walter. “Still-Life Painting in Northern Europe, 1600–1800”. Erişim 16.12.2021, https://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm
- Malaguzzi, Silvia. *Food and Feasting in Art*. Los Angeles: Getty, 2008.
- Miegroet, Hans J. Van. “Still-life”, *Grove Art Online*. Erişim 10.12.2021, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/gao/9781884446054.article.T081448>
- Nastyuk, Elena, “The Fish in Art”. Erişim 26.12.2021, https://arthive.com/encyclopedia/30~The_fish_in_art
- Öney, Gönül. “Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 2 (1968) 142-168. Erişim 5.1.2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/34471/381807>
- Pechman, Alexandra. “Drawn to Scale: The Fish in Art”, (2013). Erişim 20.12.2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/drawn-to-scale-the-fish-in-art-2180/>
- Riley, Gillian. *Food in Art: From Prehistory to the Renaissance*. Londra: Reaktion Books, 2014
- Roberts, Helene E., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998
- Dennis-Bryan, Kim vd (Ed.) *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*, Londra: Dorling Kindersly, 2008.
- Swedenborg, Emanuel. *The Apocalypse Or Book of Revelations, Explained According to the Spiritual Sense, Wherein are Disclosed the Arcana Therein Foretold which Have Been Hitherto Hidden*, 3, Londra: J.&E. Hodson, 1895.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*. İstanbul: Yapı Kredi, 2004.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. *Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri, 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi, 2003.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk (Ed.). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*. İstanbul: Kadir Has Ü. Yay., 2009
- Thomson, Belinda. Vallotton, Félix(-Emile-Jean) (2003). Erişim 28.4.2022 <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/gao/9781884446054.article.T087707>

- Topal, Vladimir. "20.Yüzyıl Resim Sanatında Natürmortun Kavramsal Kullanımı". Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Turan, Güven. "Gözle Yemek Gözle İçmek", *Sanat Dünyamız, Yeme İçme Kültürü* (1996): 60-61.
- Üner, Sıtkı. *Balık ve Balıkçılık*, IX (1961). Erişim 26.12.2021, https://www.zmo.org.tr/resimler/ekler/BALIK_BALIKCILIK/1961/61_06.pdf
- Ünsal, Artun. *İstanbul'un Lezzet Tarihi*. İstanbul: Everest, 2021.
- Vassaf, Gündüz. *Boğaziçi'nde Balık*. İstanbul: Karakarga, 2017.
- Wheelock, Arthur K. Jr., "Still Life With Dead Game", *Dutch Paintings 17th Century*. Erişim: 14.12.2021, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61174.html>
- Yasa-Yaman, Zeynep (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bak., 2012.
- Yerasimos, Marianna. *500 yıllık Osmanlı Mutfağı*, İstanbul: Boyut, 2005.
- Yerasimos, Stephanos. *Sultan Sofraları 15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Saray Mutfağı*. İstanbul: Yapı Kredi, 2002.
- Yetik, Sami. *Ressamlarımız*. İstanbul: Gram, 2016 (Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi Neşriyatı, 1940).
- Aikaterini Laskaridis Vakfı, "Gezginlerin Bakışı". Erişim 19.12.2021, <https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=153>
- Art Institute Chicago, "Fish Still Life". Erişim 9.12.2021, <https://www.artic.edu/artworks/44892/fish-still-life>
- Benezit Dictionary of Artists, "Hiroshige I", erişim 29.04.2022, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00087928>
- Benezit Dictionary of Artists, "Turner, Joseph Mallord William", erişim: 30.04.2022, <https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00186304>
- Dictionary of Symbolism*. Erişim: 30.12.2021, <http://websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/K/knife.html>
- "Fish In Japanese Art: Hiroshige's Woodblock Prints". Erişim: 10.12.2021, <https://slicesofbluesky.com/hiroshige-fish-woodblock-prints/>
- Karmakarışık Sergisi, Anka Sanat. Erişim: 9.1.2022, https://docplayer.biz.tr/5351932-20-mayis-2015-karmakarisik.html#show_full_text
- Kleiner, Fred S. *Gardners Art Through the Ages: A Global History*. California: Wadsworth, 2011.
- "Musée d'art moderne Andre Malraux". Erişim: 28.12.2021, <http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/post-impressionism/vallotton-still-life-apples>
- Norton Simon Museum, "Still Life with Fish and Shrimp". Erişim: 8.12.2021, <https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1978.25.P/>
- "Still Life Photography by Kevin Best". Erişim: 5.1.2022, <https://www.designfather.com/still-life-photography-by-kevin-best/>
- Tate Museum, "Sir William Nicholson". Erişim: 30.12.2021, <https://www.tate.org.uk/art/artists/sir-william-nicholson-1703>
- "Kırlangıç". Erişim: 26.12.2021, https://www.tarimziraat.com/su_urunleri/deniz_baliklari/kirlangic_trigla_lucerna_trigla_hirunda/kirlangic_baligi/"Verdun". Erişim: 28.01.2022, <http://www.mheu.org/en/timeline/verdun-felix-vallotton.htm>,



Çok Yönlü Bir Hattat: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî ve Eserleri*

An Accomplished Scribe: Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi and His Works

Mercan Hüseyini¹ 



¹İstanbul, Türkiye

*Bu makalenin yazarı, Ekim 2021'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi anabilim dalında, Türk İslam Sanatları doktora programından mezun oldu. Doktora tezinde adı Masoumeh Mohammedinezhad olarak geçmektedir.

ORCID: M.H. 0000-0001-6346-1355

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mercan Hüseyini,
İstanbul, Türkiye
E-posta: mrc.huseyni@gmail.com

Başvuru/Submitted: 31.01.2022

Kabul/Accepted: 13.05.2022

Online Yayın/Published Online: 23.05.2022

Atıf/Citation: Hüseyini, Mercan, "Çok Yönlü Bir Hattat: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî ve Eserleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 203-241.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065531>

Öz

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî, 15.yüzyılın ikinci yarısında İran coğrafyasında yaşamış, hattat, müzehhip ve mücellit olarak eserler vermiş olan çok yönlü bir sanatçıdır. Değişik koleksiyonlarda bulunan, onun istinsah ettiği 857/1453 ile 902/1496-1497 yılları arasına tarihli, on bir adet el yazması eser bilinmektedir. Aktif bir hattat olarak, aklam-ı sitte hatlarının yanı sıra, nesta'lik hatla eserler veren Zeynu'l-Abidin, araştırmalarda yeterince yer almamış bir isimdir. Onun istinsah ettiği günümüze ulaşan eserler, hattatın muhtemelen önce Şiraz'da ve daha sonra Tebriz'de çalışmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu makalede, Zeynu'l-Abidin tarafından istinsah edilmiş olan on bir el yazmasının hat, tezhip ve cilt üslupları incelenip, değerlendirilecektir. Sanatçının istinsah ettiği 863/1459 tarihli *Külliyat-ı 'İmâd* (TIEM, no.2030) ile 865/1460 tarihli *Divan-ı Nizârî-i Kuhistani* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshalarının ketebelerindeki notlardan, onun bu eserlerin temize çekilmesinin yanı sıra tezhiplenmesi ve ciltlenmesinden de sorumlu olduğu anlaşılmaktadır. Bu iki el yazmasının tezhiplerinin, onun istinsah ettiği bazı eserlerin tezhipleriyle benzerlik taşıması da hattatın dönemin başka eserlerinin tezhiplenmesinde de görev aldığı düşündürmektedir. Ayrıca, onun hazırladığı *Külliyat-ı 'İmâd* (TIEM, no.2030) adlı eserin üstün kalitedeki sanatlı cildi, hattatın usta bir mücellit olduğunu gösterdiği gibi, dönemin bazı başka eserlerinin ciltlerini de yapmış olabileceği kanısını uyandırmaktadır. Dolayısıyla Zeynu'l-Abidin Muhammed el-Kâtib'in, Timurlu, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri dönemlerinde eserler veren ve Şiraz'a özgü çok yönlü kitap sanatları geleneği içinde yetişmiş parlak sanatçılardan biri olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî, tezhip, hat, cilt, Türkmen kitap sanatları

ABSTRACT

Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi was an accomplished book artist who was active in the second half of the fifteenth century in Iran. Eleven manuscripts that were signed by him, located in different collections around the world, are known of. The illumination, calligraphy, and bindings of all these manuscripts will be evaluated in this article. The colophons of two manuscripts, *Külliyat-ı 'İmâd* (TIEM, no. 2030) dated 863/1459 and *Divan-ı Nizârî-i Kuhistani* (Çorum, HPYEK, no. 1955) dated 865/1460, which he transcribed, state that Zayn



al-'Abidin b. Muhammad al-Katib was responsible for both their illumination and binding. A detailed comparison of the illuminations in these two manuscripts with other manuscripts signed by him suggests that the illumination of some of the other manuscripts may also have been his work. The high quality of the binding of his signed work, *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030), from the middle of the fifteenth century, shows that he was a master bookbinder who must have produced some other bindings during the Aqqoyunlu period as well. His calligraphy style demonstrates his mastery as a scribe of Shiraz origin. Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi, who worked for Timurid, Qaraqoyunlu, and Aqqoyunlu patrons, can be seen to have been an accomplished artist in the field of the arts of the book in the second half of the fifteenth century.

Keywords: Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi, Illumination, Calligraphy, Bookbinding, Turkman arts of the book

EXTENDED ABSTRACT

Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi was an accomplished book artist, who was active in the second half of the fifteenth century in Iran. Both the nisba “*el-Shirazi*” he uses in his name and manuscript with a colophon in which he gives both his name and the place of copy as Shiraz indicate that he lived and worked in the city of Shiraz. A second place of copy that he mentions in another manuscript is Hamadan while a third manuscript that he signed, which is dedicated to the Akkoyunlu Sultan Yakûb, shows that he was active in these cities as well. His signed manuscripts show that he worked for Timurid and Turkman patrons. This article evaluates the illumination, calligraphy, and bindings of eleven manuscripts signed by this scribe.

The colophons of two manuscripts, *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030) dated 863/1459 and *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum, HPYEK, no. 1955) dated 865/1460, which he transcribed, state that Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib was responsible for both their illumination and binding. In both manuscripts illuminated by him, a distinctive style of illumination is recognizable. The same illumination style is also seen in some of the other manuscripts signed by him. A detailed analysis of this illumination style suggests that it corresponds to the illumination style of the manuscripts produced in Timurid Shiraz and Yazd in the first half of the fifteenth century. This style of illumination was employed in Shiraz until the end of the Timurid period, but not during the second half of the century. The existence of an out-of-date and unique illumination style in his manuscripts may have been related to his taste and preference as well as his Shiraz origin. Detailed comparison of the illumination of these two manuscripts with other manuscripts signed by him brings to the fore the possibility that the illumination of some of the other manuscripts may have also been the work of Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib.

Of these two manuscripts, *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030) retains its original, high-quality binding, which suggests that Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib was also a master bookbinder and must have done some other bindings during the Aqqoyunlu period.

Two of the eleven manuscripts that are known to have been signed by Zayn al-'Abidin b. Muhammad are written in nasta'liq script while the rest are in “six-pens,” mostly in naskh

and thuluth. His style of nasta'liq is different from the "western style" of nasta'liq used by the Khwarazmī family in Shiraz and Tabriz during the fifteenth century and can be considered to have been a local and individual style.

In the manuscripts signed by Zayn al-'Abidin and written in "six-pens," special juxtapositions of the scripts are used. They are used alternately within the same text. The body of the text is divided horizontally into different segments and in each one, various scripts are written in different sizes. Such compositions, which provide a unique dynamism to the visual appearance of the Qur'an manuscripts, are also seen in texts signed by the name Yakut Mustasimi and his students in the thirteenth and fourteenth centuries. In the fifteenth century, this practice evolved and different examples were created in Timurid and Turkmen territories. Zayn al-'Abidin is one of the scribes who used these complex compositions during the fifteenth century. Although this practice dates back to earlier centuries, those by Zeynu'l-Abidin also carry some distinctive features. The manuscripts signed by Zeyn'l-Abidin in naskh are on history, religion, and mysticism, and are written in Persian and Arabic. In some of the Arabic works, he uses thuluth for the main text, and naskh for the Persian translations which are written in a smaller-sized script between the lines of the Arabic text in thuluth. His manuscripts containing various scripts in complex compositions are copies of Qur'an and Arabic literary works. The two manuscripts in nasta'liq are Persian literary works.

His accomplished status as an artist of the book may come from the Shiraz tradition of the arts of the book which was commonly practiced within the Shirazi families and is mentioned in the *Javâhirul-akhbar*, a historical text about the city. Study of the manuscripts signed by Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi indicates that he was an accomplished illuminator and a master bookbinder as well as a calligrapher. Being a master artist, he appears to have had a distinctive aesthetic taste. In conclusion, Zayn al-'Abidin b. Muhammad al-Katib al-Shirazi, who worked for Timurid, Qaraqoyunlu, and Aqqoyunlu patrons, must be considered a brilliant and impressive artist in the field of book arts during the second half of the fifteenth century.

Giriş

Tarih boyunca büyük medeniyetlerin yaşadığı Şiraz, İran'ın Fars bölgesinin en önemli şehridir. 7. yüzyılda İslam hâkimiyetine¹ girdikten sonra bu şehir yeniden kurularak, ticari ve kültür faaliyetleri açısından doğunun en önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. 14. yüzyıl boyunca Şiraz'a hâkim olan hanedanların dönemlerinde kitap sanatlarının bu şehirde önemli gelişmeler kaydettiği bilinmektedir. İncü (1303-1353) ve Muzafferî (1353-1392) hanedanlarının başkenti olan Şiraz'da söz konusu dönemlerde tezhipli ve resimli yazmalar üretilmiş, 15. yüzyılın gelişmiş kitap sanatları üsluplarının temeli bu dönemin Şiraz'ında oluşmuştur.² Şiraz, 14. yüzyılın sonunda (795/1392) Timurluların eline geçmiştir. Timur (ö.807/1405) ölmeden önce ele geçirdiği geniş arazileri oğulları ve torunları arasında paylaştırmıştır.³ Timurlu şehzadeleri, 15. yüzyılın ilk yarısında (857/1453'e değin) şehir Karakoyunlu Türkmenleri tarafından ele geçirilinceye kadar, burada hüküm sürüp kitap sanatlarını himaye etmişlerdir.

Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah da Fars bölgesinin yönetimini oğlu şehzade Pir Budak'a vermiş ve Pir Budak 857/1453 yılından 867/1462 yılına kadar Şiraz'da kalmıştır.⁴ Karakoyunlu Türkmenleri döneminin en büyük sanat hamisi olan şehzade Pir Budak, Şiraz'da valilik yaptığı yıllarda, tıpkı Timurlu şehzadeleri gibi kitap sanatlarının gelişimine büyük destek sağlamıştır. Timurlu döneminin en önemli sanat hamisi olan şehzade Baysungur gibi, Pir Budak'ın da Şiraz'da bir saray atölyesi oluşturduğu düşünülür.⁵

Karakoyunlu Türkmenleri Devleti'nin hâkimiyetine 871/1467'de Akkoyunlu Türkmenleri lideri Uzun Hasan tarafından son verilmiştir. 1470'e kadar İran'ın büyük bir kısmı ile Doğu Anadolu topraklarını ele geçirerek, Akkoyunlu Türkmenleri Devleti'ni kuran Uzun Hasan 1478'e kadar hüküm sürmüştür. Onun döneminde (871-882/1466-1478) devletin merkezi Diyarbakır'dan Tebriz'e taşınmış ve Tebriz'de âlim, şair ve sanatkârların bir araya geldiği bir kültür ve sanat ortamı oluşturulmuştur. Uzun Hasan döneminde oğlu ve veliahdı olan Sultan Halil, Fars valisi tayin edilmiştir.⁶ Sultan Halil 875/1471 senesinden Uzun Hasan'ın ölümüne (882/1478) kadar yedi sene Şiraz valisi olarak bu şehirde hüküm sürmüştür. Bu dönemde

1 Şehir 640 yılı civarında Müslümanlar tarafından fethedilmiştir.

2 Bu konuda dataylı bilgi için bkz. Elaine Wright, *The Look of the Book, Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452* (Seattle: University of Washington Press, 2013), 3-14; Lale Uluç, *Turkmen Governors, Shiraz Artists and Ottoman Collectors* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 63; Priscilla Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizami's Khamsa: 1386-1382* (doktora tezi, New York University, 1971), 241-282.

3 Hândmir, *Tarih-i Habibü-Siyer*, hazırlayan: DebîrSiyâkî, (Tahran: intişarat-i Hayyâm, 2001/1380hş), III: 516.

4 Hasan Rûmlü, *Ahsenü'l-Tevârîh*, Hazırlayan: Abdul Hüseyin Navayi, (Tahran: Bongâh-ı Tercüme ve Neşr-ı Kitâb, 1970 /1349hş), 328 ve 429; Abû Bakr Tihrânî, *Kitâb-i Diyârbakriyya; Ak-Koyunlu Tarihi*. Yayınlayanlar: Necati Lugal & Faruk Sümer. Giriş ve Notlar: Faruk Sümer. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993), II: 326-330.

5 Sevay Okay Atılğan, *Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*. (doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2000), I: 92; David J. Roxburgh. "Many a Wish Has Turned to Dust: Pir Budaq and the Formation of Turkmen Arts of the Book." *Envisioning Islamic Art and Architecture; Essays in Honor of Renata Holod*. ed. David J. Roxburgh, Leiden: Brill, 2014, 179-181.

6 Tihrânî, *Kitâb-i Diyârbakriyya*, II: 540; Mir Yahya Kazvini, *Lübbü'l-tevârîh*, hazırlayan: Mir Haşim Mühaddis, (Tahran: Encümen-I Âsâr ve Mefâhir-I Ferhengî, 2007 /1386hş), 250.

de Şiraz, Tebriz ile birlikte el yazması kitap üretiminin en verimli olduğu merkez kimliğini korumuştur.

Uzun Hasan ve ondan sonra Akkoyunlu Türkmen tahtına geçen oğulları Sultan Halil ve Sultan Yaküb da el yazması eserleri hazırlayan sanatçıları desteklemişlerdir. Özellikle Sultan Halil'in şehzadelik döneminden itibaren, Timurlu şehzadeler gibi sanatsever bir kişiliğe sahip olduğu bilinmektedir.⁷ Sultan Halil'den sonra Tebriz'de tahta geçen Sultan Yakup döneminde de Akkoyunlu Türkmen saray atölyesinin faaliyeti devam etmiştir.

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî'nin Kimliği

Bu makalede tanıtılacak olan Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtibi el-Şirazî, Timurlu ve Türkmen sanat hamileri için çalıştığı anlaşılan, 15. yüzyılın ortasından sonuna kadar faal olan bir hattattır. Eserlerinden aklam-ı sitte hatları ve nes'talik hattın yanı sıra, tezhip ve cilt sanatlarında da ustalaşmış olduğu belirlenen bu hattat, araştırmalarda yeterince yer almamış bir isimdir. Zeynu'l-Abidin'nin tarafımızca tespit edilen eserleri, onun hattat, müzehhip ve mücellit olarak 15. yüzyılın ikinci yarısında Şiraz ve Tebriz başta olmak üzere, İran'ın batı bölgesinde değişik hamiler için çalıştığını göstermektedir.

Hat sanatı tarihi alanındaki bazı kaynaklarda bu sanatçıdan kısaca bahsedilmiştir.⁸ Habîbullah Fezâilî, Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî'den 15.yüzyılın yeterince tanınmayan usta hattatları arasında söz etmişse de onun hakkında herhangi bir yeni bilgi eklememiştir.⁹ Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib'in hayatı hakkında fazla bilgi olmamasına rağmen, imzaladığı bazı el yazmalarında el-Şirazî nisbesini kullanmasından, onun Şiraz kökenli olduğu, istinsah ettiği eserlerin ketebe kayıtlarından da Şiraz, Hemedan ve Tebriz'de çalıştığı anlaşılmaktadır.

Bu makalede değerlendirdiğimiz Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî, tarafından kopyalanmış on bir adet el yazması, değişik koleksiyonlarda yaptığımız taramalar neticesinde tespit edilmiş olup, birkaç tanesi daha önce hiç yayımlanmamıştır (Bkz. **Tablo 1**).

7 Sultan Halil'in kitap sanatı hamiliği için bkz: Masoumeh Mohammadinezhad. *Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil'in Kitap Sanatı Hamiliği*, (doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2021).

8 Priscilla Soucek, "The Arts of Calligraphy", *The Arts of the Book in Central Asia*, General editor: Basil Gray, London: UNESCO 1979, 11; Sheila Blair, *Islamic Calligraphy*. (Edinburgh University Press, 2006), 268-269.

9 Habîbullah Fezâilî, *Atlas-i Hat*, (İsfahan, 1971/1350hş), 332-334.

Tablo 1:

	Eserin adı	Yazar	Koleksiyon	İstinsah tarihi ve yeri	Eserin dili ve konusu	İmza	Hat türü
1	<i>Tarih-i Güzide</i> ¹⁰	Hamdullah Müstevfi-i Kazvinî (ö.740/1340'tan sonra)	????	857/1453	Farsça, tarih	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi	nesih
2	<i>Külliyat</i> ¹¹	<i>İmâd</i>	TİEM, no.2030	863/1459	Farsça, edebiyat	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed	nesta'lik
3	<i>Divan</i> ¹²	Nizârî-i Kuhistanî (ö.1320-1321)	Çorum, HPYEK, no.1955.	865/ 1460	Farsça, edebiyat	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed	nesta'lik
4	<i>Muhtasar-ı Tergîbü's-salavât</i> ¹³	Muhammed b. Ahmed Zahid Buharî (ö.632)	TSMK, K.783	870/1465-66 Hamadan	Farsça, din	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi	nesih
5	<i>Tezkiretü'l-Evliyâ</i> ¹⁴	Feridüddin Attâr (ö. 618/1221)	SK, Nuruosmaniye, no. 2620	874/1470	Farsça, tasavvuf	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib	nesih
6	<i>Kur'an</i> ¹⁵		İAKR, no. 137.	876/1471 Şiraz?	Arapça, din	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi	sülüs nesih

- 10 Önceleri İran'da özel bir koleksiyonunda bulunan bu eser daha sonra İngiltere'ye götürülmüştür. Günümüzde tam olarak hangi koleksiyonda yer aldığı bilinmemektedir. Bu yazma Edward Brown tarafından yayımlanmıştır, bkz. Edward Browne, *The Tarikh-i-Guzida (Hamdu'llahMustawfi-i-Qazwini)*, (London: Brill, 1910).
- 11 Mehmet Aga-oglu, *Persian Bookbinding in the Fifteenth Century*, (Michigan: Ann Arbor University of Michigan Press, 1935), plate XVII.
- 12 Ahmed Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 230-231.
- 13 Fehmi Erdem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, (İstanbul, 1961), no. 84.
- 14 Seyid Muhammed taki Hüseyini, *Nuruosmaniye Kütüphanesi'nin Farsça Yazmalar Kataloğu*, (Tahran: Sâzmân-i İrtibatât-i İslâmi, 2015 /1394ş), 139-140.
- 15 Mohammadinezhad, *Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil*, 324-325.

7	<i>el-Hüsnü'l-hasîn</i> ¹⁶	Şemsüddin Muhammed b. Alib.Yûsuf el-Cezerî (ö. 833/1429)	SK, Hacı Beşir Ağa, no.96.	877/1472 Şiraz	Arapça, din	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib	nesih
8	<i>Kur'an</i> ¹⁷		CBL, Ms. 1501-1502	888/1485 Tebriz?	Arapça, din	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî	muhakkak sülüs nesih
9	<i>Kur'an</i> ¹⁸		İMEK, no.858	902/1496-1497	Arapça, din	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib	muhakkak sülüs nesih
10	<i>Terçüme-i manzum-i kaside-i bedü'l-emâl</i> ¹⁹	Alib. Osman el-Üsî (ö. 575/1179 ?)	SK, Reşid Efendi, no.1322.	tarihsiz	Arapça edebiyat, Farsça çevirisi	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed	muhakkak sülüs nesih
11	<i>Sad Kelime</i> ²⁰	Reşidüddin Muhammed b. Abdilcelil el-Ömerî el-Fârûkî (ö. 573/1177)	CBL, no.126	tarihsiz	Arapça, din, Farsça çevirisi	Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib	sülüs nesih

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî'nin İstinsah Ettiği Eserler

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî'nin imzasının yer aldığını tespit ettiğimiz el yazmaları kronolojik olarak yukarıdaki tabloda sıralanmış ve genel özellikleri belirtilmiştir. Sözü geçen bu on bir el yazma eser arasında sadece Farsça ve edebiyat konulu olan iki eser nesta'lik hatla yazılmış, diğer dokuz eser ise aklam-ı sitte hatları²¹ ile istinsah edilmiştir. Aklam-ı sitte ile yazılmış eserleri hat çeşitleri açısından üç grup olarak sınıflandırmak mümkündür. Nesih hat ile yazılmış birinci grupta, Farsça tarih, din ve tasavvuf konulu üç eser ile Arapça dini konulu

16 Bizzat Süleymaniye yazma eser kütüphanesinde tarama yaparken karşılaştığım bir yazma.

17 Değişik cüzlerden oluşan bu *Kur'an* nüshasının iki cüzü Dublin Chester Beatty kütüphanesinde (Ms.1501-1502) bulunmaktadır, bir cüzü Sotheby's Londra tarafından satılmıştır ve katalog maddesinde bazı diğer cüzler hakkında da bilgi bulunmaktadır, bkz. Sotheby's London, 23 October 2019, lot 121: (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/arts-of-the-islamic-world/an-illuminated-quran-juz-xxix-copied-by-zayn-al>).

18 Mustafa Dirayetî, *Fehrestgân-ı Nüshehâ-yı Hattî-i İnan*, (Tahran: Sâzmân-ı Esnâd ve Kitâbhâne-i Milli-i Cumhûrî-i İslâmî-i İnan, 2011/1390ş), XXIV: 860.

19 Bizzat Süleymaniye yazma eser kütüphanesinde tarama yaparken karşılaştığım bir yazma.

20 A. J Arberry, M. Minovi ve E. Blochet. *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*. Volume I, MSS. 101-150. ed. J. V. S. Wilkinson. (Dublin: HodgesFiggis&Co. Ltd, 1959), 54.

21 Aklam-ı sitte, muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, tevkî' ve rikâ' adını taşıyan altı hat cinsinin genel adıdır. Aklam-ı sitte hat çeşitleri 13. yüzyılda Yâkûtü'l-Musta'sımî (ö. 1298) ekolünde geliştirilmiştir. Aklam-ı sitte hatlarında, Yâkût ve öğrencileri kendilerinden sonra gelen hattatlar için örnek olmuşlardır, Bkz. Nihad M. Çetin, "Yakut Musta'simî." *İslam Ansiklopedisi*, XIII, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1993, 352-357.

bir eser yer alır. İkinci gruptaki dini konulu iki Arapça eserin metni sülüsle, Farsça çevirileri ise nesihle yazılmıştır. Üçüncü grupta ise birden fazla farklı aklam-ı sitte hattı kullanılarak yazılmış iki *Kur'an* nüshası ile Arapça bir edebî eser bulunmaktadır.

Zeynu'l-Abidin'in nesta'lik hatla istinsah ettiği iki eserden ilki 863/1459 tarihli *Külliyat-ı 'Îmâd* (TİEM, no.2030), diğeri de 865/1460 tarihli *Divan-ı Nizârî Kuhistani* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshalarıdır. Her iki eserde de kullanılan nesta'lik hat benzer üsluptadır (**res. 1 ve 2**). Ancak, bu iki eserin nesta'lik hat üslubunun, hattatın İran'ın batı bölgesinde yaşamasına rağmen, bu bölgelerin hat ustaları tarafından benimsenmiş olan nesta'lik üslubundan farklı olduğu görülür. 15. yüzyıl İran coğrafyasında iki ayrı bölgenin hat ustalarınca geliştirilen nesta'lik hattın, “doğu üslubu” ile “batı üslubu” olarak adlandırılan iki ayrı üslubu teşhis edilmiştir. Herat'ta Ca'fer Tebrizî ve Ezher-i Tebrizî tarafından geliştirilen “doğu üslubundaki” nesta'lik hat, daha sonraları Sulţân 'Alî el-Meşhedî'nin katkısıyla incelik kazanmış ve Horâsân bölgesinin hattatlarınca benimsenmiştir. Nesta'lik'in diğer kolu ise, Şiraz'da 1430-1460 yılları arasında Herat'tan farklı bir anlayışla Mir Ali Tebrizî'nin öğrencisi olan Abdurrahman Harezmî tarafından yorumlanmıştır. Abdurrahman Harezmî, Şiraz'da muhtemelen Timurlu şehzadeleri için çalışmış ve daha sonra Karakoyunlu şehzadesi Pir Budak'ın hizmetine girerek onunla Bağdat'a gitmiştir. Abdurrahman Harezmî'nin yorumladığı bu “batı üslubundaki” nesta'lik hat, Akkoyunluların hizmetinde çalışan iki oğlu Abdürrahim (Enisî) ve Abdülkerim tarafından geliştirilerek, Fars, Azerbaycan ve Irak bölgelerinde yaygın hale gelmiştir (**res. 3**).²² Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtibi Şirazî, çağdaşı olduğu Harezmî ailesi gibi, İran'ın batı bölgesinde yaşamışsa da onun nesta'lik hat üslubu, Harezmîler tarafından geliştirilmiş olan “batı nesta'lik üslubundan” çok farklıdır. Onun nesta'lik hatla istinsah ettiği her iki el yazmasında da izlenen hat üslubu, daha özgün ve yerel bir tarza sahiptir (**res. 1 ve 2**).

Külliyat-ı 'Îmâd (TİEM, no.2030) ve *Divan-ı Nizârî-i Kuhistani* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshalarının ketebe kayıtlarında, benzer ifadelerle, her iki eserin metninin istinsahının yanı sıra, tezhiplenmesi ve ciltlenmesinin de Zeynu'l-Abidin'e ait olduğu belirtilmiştir. *Külliyat-ı 'Îmâd* nüshasının (TİEM, no.2030), 202a yaprağındaki ketebe kaydı şöyledir:

”تمت الغزليات بعون واهب العطيات ضحوة يوم الثلاثاء رابع شهر ذى الحجة الحرام لسنة ثلث وستين وثمانمائة
الهجرية على يد العبد الضعف المحتاج الى رحمة الملك الصمد زين العابدين بن محمد عفا الله عن اسلافهما بمحمد وآله
من تحريره و تذهيبه و تجليده ”

“*temmet el-Gazeliyyâtbi-avni Vâhibi-l-atiyyâtzahvatiyavmi-s-sülasârâbi* şehri Zi-l-hiceti-l-haram li-sene selas ve sittin ve semânemae el-hicriyye>ala yedi-l-abdi>z-za>ifi-l-muhtâc ilâ rahmeti-l-meleki>s-Samad Zeynu'l-Abidin b. Muhammed afa Allah *an eslâfehîm âbi-Muhammed ve âlih min tahrîreh ve tezhîbe ve teclîdih*”

22 Bu iki hat üslubu hakkında detaylı bilgi için bkz. Soucek, “Calligraphy,” 26-28; Mehdi Beyanî, Âsâr ve Ehval-I Hoşnevisan, (Tahran: İntişarat-ı İlmî, 1984/1363hş), I: 385; Simon Rettig, *La Production Manuscrite a Chiraz Sous Les AqQoyyunlu Entre 1467 Et 1503*, (doktora tezi, Université Aix-Marseille, 2011), I:127-134.

Eserin ince işçilikteki tezhipleri²³ ile özgün olan zarif cildi,²⁴ Zeynu'l-Abidin'in aynı zamanda usta bir müzehhip ve mücellit olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca, kaliteli durumu da bu nüshanın Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz valisi olan şehzade Pir Budak için hazırlanmış olabileceğini düşündürmektedir. *Külliyat-ı 'Îmâd* nüshasının tamamlanma tarihinden (4 Zilhicce 863/2 Ekim 1459) yaklaşık bir yıl sonrasında tarihli (9 Muharrem 865/ 25 Ekim 1460) *Divan-ı Nizârî Kuhistani* nüshasının (Çorum, HPYEK, no.1955) ketebe kaydında da benzer bir ifade tekrar edilmiş ve Zeynu'l-Abidin'in bu nüshanın da tezhip ve cilt ustası olduğu yazılmıştır. Ancak bu eserin şu an taşıdığı cilt kabı özgün değildir. *Divan-ı Nizârî Kuhistani* nüshasının 251a yaprağındaki ketebe kaydı şöyledir:

”وقد وقع الفراغ من تحرير هذه الديوان الحكيم نزارى -نور قبره - بعون الله تعالى و حسن توفيقه، مع تذهيبه وتجليده ليلة يوم الاثنين تاسع شهر محرم الحرام لسنة خمس وستين وثمانمائة على يد العبد الضعيف اضعف خلق الله تعالى واحوجهم الى عفوه وغفرانه قليل العمل كثير الزلل المقتدر الى رحمة الله العلى الصمد زين العابدين بن محمد غفر الله ذنوبه وستر عيوبه بحق محمد وآله اجمعين الخط يبقى زمانا بعد كاتبه / وصاحب الخط تحت الارض مدفون“

“ve kadvaka>a>l-fîrâğmintahrîrhazihi>d-Dîvânî>l-Hakîm Nezârî - nevverekabrih - bi->avnAllahTe>âla ve hüsnitevfîkihma>atezhibih ve teclîdihleyletiyavmi>l-isneyntâsî>şehri Muharrami>l-harâm li-sene hamse ve sittine ve semânemae <ala yedi>l->abdi>z-zawîfe>afihalkAllahTe>âla ve ehvicehim ilâ <afvih ve gufrânihkalilü>l->amel kezîrüz>zelel el-muftakir ilâ rahmetiAllah el->aliyyi>s-SamadZeynu'l-Abidin b. Muhammed gafarAllahzünübih ve seter <uyûbihbi-hakkiMuhammed ve âlihecmâ>în el-hattiyebkazamânenba>dikâtibih ve sâhibi>l-hat tahti>l-erzmedfûn”

Zeynu'l-Abidin'in imzalı eserlerindeki aklamı-ı sitte hatlarının bu iki el yazmasında kullandığı nesta'lik hattan daha olgun ve orantılı olarak yazıldığı görülmektedir. Priscilla Soucek, Zeynu'l-Abidin'in 888/1485'de yazdığı *Kur'an* nüshasında (CBL, Ms. 1501-1502) kullandığı aklamı-ı sitte hatlarını, şehzade Baysungur'un yaklaşık 1430'larda yazdığı bir *Kur'an* nüshasının (MMA, No. 1972.279) hat üsluplarıyla karşılaştırmış ve aralarındaki benzerliklere değinmiştir.²⁵

Yâkût ile öğrencilerinin aklamı-ı sitte'nin hepsinde orantı kaidelerini düzenlemiş olmalarına rağmen, Nihad Çetin'in vurgulamış olduğu gibi, bu dönemde esas olarak *muhakkak* ve *reyhânî* hatları mükemmel şeklini bulmuştur.²⁶ Yâkût ile öğrencilerinin 13. ve 14. yüzyıla ait ketebeli ve/veya tarihli eserlerindeki sülüs ve nesih harflerde orantı birliği yoktur ve bu hat türlerinin aynı ölçüde düzenlenmesi 15. yüzyıldaki hat ustaları tarafından gerçekleştirilmiştir.²⁷ Zeynu'l-

23 Eserin tezhipleri ileriki satırlarda değerlendirilecektir.

24 Eserin cildi ileriki satırlarda değerlendirilecektir.

25 Soucek, “Calligraphy,” 12-14.

26 Çetin, “Yakut,” 352-357.

27 İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi koleksiyonundaki *Şah Tahmasp Murakkası*'nda (F.1422) bulunan 15. yüzyılın ikinci yarısına tarihli bazı hat kît'alarında da sülüs ve nesih hatlar harf yazımı kurallarının kesinleşmiş olduğu ve harflerin hep aynı şekilde yazıldığı belirlenmiştir. Bu tespit Lale Uluç ile Bora Keskiner tarafından

Abidin'in eserlerinde görülen sülüs ve nesih hatları da 15. yüzyılın en yetkin örnekleri arasında yer almaktadır.²⁸

Sanatçının aklam-ı sitte hatlarını kullandığı eserlerden en erken tarihli, halen hangi koleksiyonunda bulunduğu bilemeyen, Ramazan 857/Eylül 1453 tarihli ve sadece nesihle yazılmış bir *Tarih-i Güzide* nüshasıdır.²⁹ Edward Browne tarafından siyah beyaz fotoğrafları yayımlanmış olan bu eserin başındaki ithaf madalyonu içerisindeki ibare, nüshanın Emir Mübarize'd-din Abdurrahmân b. Emir Pîr Muhammed için istinsah edildiğini gösterir (**res. 6**). Emir Mübarize'd-din Abdurrahmân, Timur'un torunu ve ayrıca veliahdı olan Pîr Muhammed'in oğlu olmalıdır.³⁰ Nüshanın hamisi olan Emir Mübarize'd-din Abdurrahmân'ın, babasının Pîr Muhammed'in vefatından sonra da Şiraz'da yaşadığı ve bu süreçte bazı yazınsal faaliyetleri desteklediği anlaşılmaktadır.³¹

Zeynu'l-Abidin'in nesih hattı ile istinsah ettiği 870/1465-66 tarihli *Muhtasar-ı Tergîbü's-salavât* nüshasının (TSMK, K.783)³² ketebe kaydına göre, bu nüsha Hemedan şehrinde istinsah edilmiştir, başındaki tezhipli madalyondaki ibareden "*Sultan-ı A'zâm Abu'n-Nasr Yusuf Bahâdır Han*"a ithaf edildiği anlaşılır (**res. 7**). Söz konusu tarihte Hemedan şehri de dâhil olmak üzere, İran'ın büyük bir kısmı Karakoyunlu Cihanşah'ın elinde olduğu için muhtemelen nüshanın başında adı geçen Yusuf Bahadır, Cihanşah'ın bir diğer oğlu Yusuf Mirza (ö. 874) olmalıdır. Ancak onun için şehzade olduğu halde "*Sultan-ı A'zâm*" unvanı kullanılmıştır. Bu nüshanın varlığı, Zeynu'l-Abidin'in, sanat hamisi Karakoyunlu şehzadelerinin hizmetine girdiğini göstermektedir. Farsça dini konulu bir eser olan *Muhtasar-ı Tergîbü's-salavât* nüshası için sanatçının kullandığı nesih hattının orantılı olması ve harflerinin bütün metinde aynı ölçüde yazılması dikkate değer bir ayrıntıdır.

Zeynu'l-Abidin'in yine sadece nesih hattı ile istinsah ettiği *Tezkiretü'l-Evliyâ* nüshası (SK, Nuruosmaniye, no.2620)³³ ise, Sultan Yaküb'a ithaf edilmiştir (**res. 8**). Bu eserin başındaki madalyonun içinde şu ibare yazılıdır:

hazırladıkları *Şah Tahmasp Murakkası* (F.1422) çalışmasında yapılmıştır. Bu çalışma yayına hazırlanmaktadır. Ayrıca, *Şah Tahmasp Murakkası* hakkında bkz. David J. Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2005), 196-212.

28 bkz: Soucek, "Calligraphy," 12-14; Fezâilî, *Atlas-i Hat*, 332-334.

29 Önceleri İran'da özel bir koleksiyonda bulunan bu nüsha daha sonra İngiltere'ye aktarılmıştır ve şu anda hangi koleksiyonunda yer aldığı bilinmemektedir. Bu yazma Edward Brown tarafından yayımlanmıştır, bkz. Browne, *The Tarikh-i-Guzida*.

30 Pîr Muhammed Timur'un vefatının ardından Şiraz'da 795-807/1392-1405 yılları arasında valilik yapıp 812/1410'de vefat etmiştir. Pîr Muhammed'den sonra İskender Sultan babası Şahruh tarafından Şiraz valisi olarak görevlendirilmiştir.

31 İran'da Firdevsi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nin kütüphanesinde bulunan bir *Tercüme-yi el-fütüh* nüshasındaki (no.1056) nota göre, eserin Arapça'dan Farsça'ya tercümesi Emir Mübarize'd-din Abdurrahmân'ın emriyle yapılmıştır. Nüsha 1106/1697-1698 yılında İzzeddin Kâzerunî lakabıyla tanınan Ahmed b. Yahya el-Murşidi isimli bir hattat tarafından istinsah edilmiştir. Bu yazma için bkz: <http://manuscript.um.ac.ir/moreinfo-2133-pg-3.html>

32 Karatay, *Topkapı Sarayı*, no. 84.

33 Hüseyini, *Nuruosmaniye Kütüphanesi*, 139-140.

“برسم خزانه سلطان الاعظم الاعدل الخاقان يعقوب بن حسن بن عثمان”

“*Bi-resmî hazaneti Sultanı '-l-a-'zami '-l-a-'dal el-Hâkân Ya 'kûb b. Hasan b. Osman*”

Ancak eserin ketebe kaydında 874/1470 tarihinin bulunması, başındaki madalyonda Sultan Yakûb için kullanılan “*Sultan-ı A'zâm*” ibaresi ile uyuşmamaktadır. Sultan Yakûb, 1478 yılında Sultan Halil’in vefatının ardından 1490 yılına kadar Tebriz’de Akkoyunlu Sultanı olarak tahtta kalmıştır.³⁴ Dolayısıyla 874/1470 tarihi onun şehzadelik dönemine denk gelmektedir. Bu nüsha muhtemelen 874/1470 yılında Zeynu'l-Abidin tarafından yazılmış olup, daha sonraları Sultan Yakûb’un Tebriz’de hükümdarlığı sırada ona ithaf edilmiştir.³⁵

İran’ın Meşhed şehrindeki Asitan-ı Kuds-ı Rezevî el yazma eserler kütüphanesinde bulunan ve başındaki (y. 1a) ithaf madalyonundaki ibareden (**res.9**) Akkoyunlu Uzun Hasan için hazırlandığı anlaşılan *Kur'an-ı Kerim* nüshası da (no. 137) ketebe kaydına göre, 876/1471 yılında Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi tarafından istinsah edilmiştir.³⁶ Tezhipleri, hattı ve cildi özenle hazırlanmış olan bu nüshanın ketebesinde istinsah yeri belirtilmemiştir. Ancak eserin cildinin ve tezhip tasarımlarının üslupları Akkoyunlu Türkmen dönemi Şiraz el yazmalarını andırmaktadır.³⁷ Bu nüshada *Kur'an* metni altın yaldız sülüs hat ile satır aralarındaki Farsça çevirileri ise nesih hatla daha küçük ebatta siyah mürekkep ile yazılmıştır.

Söz konusu *Kur'an'dan* yaklaşık bir yıl sonra, 877/1472 yılında yine Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib tarafından istinsah edilmiş olan, hadis konulu bir *el-Hüsni'l-hasîn* nüshasının (SK, Hacı Beşir Ağa, no.96) ketebesinde Şiraz’da tamamlandığı yazılmaktadır (**res. 10**). Bu veriye dayanarak, hattatın hazırladığı Uzun Hasan adına ithaf taşıyan bu *Kur'an-ı Kerim* nüshasının da oğlu şehzade Halil tarafından Şiraz valiliği görevi sırasında, babası için hazırlanmış olduğunu düşünmek mümkündür. Bu iki el yazmasının varlığı, Zeynu'l-Abidin’in Şiraz’da Akkoyunlu Türkmen valisi şehzade Halil’in hizmetine girdiğini göstermektedir. Bu durumda yukarıda sözü geçen 874/1470 tarihini taşıyan ve açılış madalyonunda Sultan Yakûb’un adı verilen *Tezkiretü'l Evliyâ* nüshasının (SK, Nuruosmaniye, no.2620) da Şiraz’da yazılmış olması mümkündür. 874/1470 yılında Şiraz şehri Akkoyunluların eline geçmiş ve 875/1471 yılından itibaren, Sultan Halil bu şehrin valisi olarak 1478’e kadar burada kalarak kitap sanatları ve sanatçıları himaye etmiştir.³⁸ Bu bilgiler ışığında Zeynu'l-Abidin kâtibin bu dönemde Şiraz’da çalıştığı ve Akkoyunlu döneminin başında Sultan Halil’in hizmetine girdiği anlaşılmaktadır.

34 Faruk Sümer, “Akkoyunlular.” *Türkmen Akkoyunlu İmparatorluğu*. Hazırlayanlar: Necip Aygün Akkoyunlu ve Adil Şen, Ankara: 2003, 273-274.

35 Bu el yazma eserin tezhip üslubunun, 15. yüzyıl sonlarında yaygın olan tezhip üsluplarına yakınlık göstermesi de bu varsayımı güçlendirmektedir.

36 Mohammadinezhad, “*Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil*”, 324-325.

37 Eserin cildi ve tezhip tasarımları ileriki satırlarda değerlendirilecektir.

38 Tihârî, *Kitâb-i Diyârbakriyya*, II: 540; Sultan Halil sanat hamiliği için bkz: Mohammadinezhad, “*Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil*”.

Zeynu'l-Abidin, istinsah ettiği *Kur'an-ı Kerim* ve dini konulu bazı eserlerinde farklı hat çeşitlerini değişik ebatlarda bir arada kullanmıştır. Bu eserlerde genellikle her sayfa yatay olarak beşe veya yediye bölünmüş, farklı bölümlerde, farklı ebatta hatlar yer almıştır. Bu tarz tasarımlarda genelde sayfanın baştaki, ortadaki ve alttaki bölümlerinde ibareler muhakkak veya sülüs hatla yazılmış, ortadaki diğer bölümlerde ise küçük ebatlı nesih hat tercih edilmiştir. Bazı örneklerde ortadaki veya üçüncü sırada bulunan daha büyük ebatta olan hatlar altın kalemle yazılmıştır (res. 4, 5, 12, 13).

Zeynu'l-Abidin'in aklam-ı sitte hatlarıyla istinsah ettiği el yazmalarda imzasının yer aldığı ketebe sayfalarında bazen diğer tüm sayfalarda kullandığı standart tasarımdan farklı düzenlemeleri kullanmıştır (res. 10, 13, 19).

Yakut el-Musta'sîmi (ö.1298) ve öğrencileri tarafından da benimsenerek, *Kur'an* nüshalarının sayfa düzeninde değişik hat çeşitleriyle birleşerek oluşturulan bu tarz kompleks tasarımlar, mushafın görsel görünümüne benzersiz bir dinamizm sağlamıştır. 15. yüzyılda Timurî ve Türkmen topraklarında bu tarz sayfa tasarımının yeni ve farklı örnekleri geliştirilmiştir.³⁹

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib'in istinsah ettiği eserlerde, bu tarz sayfa tasarımı cüzler halinde hazırlanmış ancak günümüze dağılmış durumda olan 888/1483-1484 tarihli *Kur'an-ı Kerim* nüshasında görülür. Bu nüshanın iki cüzü, Dublin Chester Beatty kütüphanesinde (Ms.1501-1502) bulunmaktadır,⁴⁰ diğer iki cüzü ise Sotheby's Londra'da satılmıştır (res. 13).⁴¹ Sotheby's kataloğundaki tanıtıma göre, eserin birinci cüzünün başındaki ithaf kaydından söz konusu *Kur'an-ı Kerim* nüshasının Akkoyunlu Türkmen Sultanı Yakûb adına hazırlandığı anlaşılır. Sözü geçen tarihte Sultan Yakûb Tebriz'de hüküm sürmekte olduğu için, bu nüsha da muhtemelen Tebriz'de hazırlanmış olmalıdır. Cüzlerdeki hatların üstün kalitesi ve farklı aklam-ı sitte hatlarına bir arada yer verilmesi, bu *Kur'an* nüshasının Zeynu'l-Abidin'in üstatça ortaya koyduğu eserlerinden birini teşkil ettiğini gösterir.

Zeynu'l-Abidin'in, 888/1483-1484 yılında hazırladığı Sultan Yakûb'un *Kur'an* nüshasıyla, hat ve tezhip üslupları bakımından benzeşen bir diğer *Kur'an* nüshası daha vardır. İran'da Meclis el yazma eser kütüphanesinde no.858 ile bulunan bu nüshayı hattat ketebe kaydına göre 902/1496-1497 yılında tamamlamıştır (res. 4, 11). Ancak bu nüshanın başındaki sayfalar kaybolmuş olduğundan, kimin için hazırlandığı bilinmemektedir.

Peygamberin medhiyesini içeren Arapça bir eserin çevirisi olan *Tercüme-i manzum-i kaside-i bed'ül-emâli* (SK, Reşid Efendi, no.1322) nüshasında da Zeynu'l-Abidin yine yukarıda bahsi

39 Simon Rettig, "Shaping the Word of God: Visual Codifications of the Qur'an between 1000 and 1700", *The Art of the Qur'an: Treasure sfrom the Museum of Turkish and Islamic Arts*, Masumeh Farhad and Simon Rettig, Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 2016, 82-83; Blair, *Islamic Calligraphy*, 267-268; ayrıca Lale Uluç ile Bora Keskiner tarafından incelenen ve yayına hazırlanan *Şah Tahmasp Murakkası* (İÜK,F.1422) çalışmasında da bu konu üzerinde durulmakta ve yeni tespitler ortaya konulmaktadır.

40 A. J. Arberry, *The Koran Illuminated; A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*. (Dublin: Hodges Figgis & Co. Ltd, 1967), 45, no. 147-148, plate 6; Soucek, "Calligraphy," 11, res. 3-4.

41 Bkz. (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/arts-of-the-islamic-world/an-illuminated-quran-juz-xxix-copied-by-zayn-al>), (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/the-shakerine-collection-calligraphy-in-qurans-and-other-manuscripts/an-illuminated-quran-juz-ii-copied-by-zayn-al>).

geçen iki *Kur'an* nüshasındakine benzer bir tasarım kullanmıştır. Tarihsiz olan bu yazmada da her sayfa yatay olarak beşe bölünmüştür, ilk ve son satırlardaki muhakkak hatla olan satırlar siyah kalem ile, ortadaki sülüs hatla olan satır ise altın kalem ile yazılmıştır. İkinci ve dördüncü satırlarda da Arapça metnin Farsça çevirisi küçük ebatlı nesih hatla yer almıştır (**res. 12**).

Zeynu'l-Abidin'in elinden çıkan, tarih kaydı taşımayan bir *Sad Kelime* nüshası da (CBL, Per.126) mevcuttur.⁴² *Sad Kelime* ismi ile tanınan bu eserin asıl adı *Matlûbü külli tâlibim inkelâmi Emîri'l-mü'minîn 'Alî b. Ebî Tâlib* olup, konusu Hz. Ali'nin yüz hikmetli sözünün Farsça tercümesi ve açıklamasıdır. Bu el yazmasında da sayfa yapısı yediye bölünmüş, ikinci, dördüncü ve altıncı satırlara altın kalem ve büyük ebatlı sülüs hatla Arapça metin, diğer satırlara ise siyah kalem ve küçük ebatlı nesih hatla Farsça çevirileri yazılmıştır (**res. 5**).

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî'in İstinsah Ettiği Eserlerin Tezhip Tasarımları

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî kopyaladığı en erken tarihli (857/1453) eser olan *Tarih-i Güzide* nüshasının tezhipli serlevhasının genel tasarımı, Brown'un yayımladığı fotoğrafta izlendiği gibi, Karakoyunlu Türkmenleri dönemi eserlerinde 15. yüzyıl ortalarından itibaren uygulanan bir tasarımı tekrarlamaktadır (**res. 20**). Levha tezhibin üst ve alt bölümlerini oluşturan dikdörtgen alanlar, iç içe geçen geometrik formlu paftalarla bölünmüştür. Serlevhanın pervazına da sayfa kenarına doğru çıkıntı yapan üçgen formlu bir haşiye yerleştirilmiştir.⁴³ Bu tarzda biçimlenen geometrik paftaların Karakoyunlu Türkmen tezhip sanatına Timurlu Herat tezhip üslubunun etkisiyle girdiği düşünülür.⁴⁴ Eserin hazırlandığı 857/1453 yılı, Şiraz da dâhil olmak üzere bütün Fars bölgesinin Timurlular'ın hâkimiyetinden çıkıp, Karakoyunlu Türkmenleri'nin eline geçtiği yıldır. Şehrin yeni valisi olan şehzade Pir Budak 857/1453 yılından 867/1462 yılına kadar Şiraz'ı yönetmiş⁴⁵ ve kitap sanatlarını himaye etmiştir.⁴⁶ Nüshanın tezhibi, Şiraz şehrinde 15.yüzyıl ortalarında hazırlanan el yazmalarında izlenen tezhip üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır.

Zeynu'l-Abidin'in bu eserden sonra, bir yıl arayla istinsah ettiği 863/1459 tarihli *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030)⁴⁷ ile 865/1460 tarihli *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum, HPYEK, no.1955)⁴⁸ nüshalarını ise bizzat tezhiplemiş ve ciltlemiş olduğu, ilgili eserlerin yukarıda verdiğimiz ketebe kayıtlarından anlaşılmış idi. *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030) nüshasında bir madalyonu, bir tezhipli serlevha (**res. 14**) ile dört tezhipli unvan; *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshasında da bir madalyonu ile iki tezhipli unvan bulunmaktadır.

42 Arberry, Minovi ve Blochet. *The Chester Beatty Library*, 54.

43 Örneğin, Pir Budak için hazırlanmış ancak istinsah yeri bilinmeyen bir Mevlâna Celalidin Rumî'nin *Mesnevi-i Manevi* nüshasının (Oxford, Bodleian kütüphanesi, no: Elliott 251) serlevha tezhip tasarımında da bu tarz geometrik paftalar görülür. Resimler için bkz: Roxburgh, "Many a Wish", 206-211.

44 Roxburgh, "Many a Wish", 212.

45 Tihriani, *Kitâb-i Diyârbakriyya*, II: 361-366.

46 Pir Budak için hazırlanmış tezhipli el yazmaları için bkz: Roxburgh, "Many a Wish", 2014.

47 Aga-oglu, *Persian Bookbinding*, Plate. XVIII.

48 Ateş, İstanbul Kütüphanelerinde, 229-230.

Kâtibin nesta'lik hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği bu iki eserin tezhip tasarımları birbirlerine yakınlık göstermektedir. Her iki el yazması eserin başındaki tezhipli madalyonlar daire formunda olup, dış bordürleri lacivert zemin üzerine altınla bezemelidir ve her ikisinin merkezindeki alan sadece altınla boyanmış olup, herhangi bir yazı veya süsleme içermemektedir (**res.21, 22**). Bu iki nüshanın tezhipli serlevha ve unvan tezhipleri de kompozisyon, renk ve desen anlayışı bakımlarından birbirine benzemektedir, tezhipli unvanların üst kısımlarına badem biçimli haşiyelerin yerleştirilmiş oluşu da dikkat çekicidir (**res.1, 2**).

15. yüzyılın başında Şiraz'da yaygın olan ve Elaine Wright tarafından "bitkisel motifli/lacivert-altın renkli" ve "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup" olarak adlandırılan tezhip üslupları, sonraki yıllarda Şiraz'da ve Herat'ta oluşturulan tezhip üsluplarının temel taşlarını oluşturmuşlardır. Lacivert zemin üzerine altınla işlenen bitkisel motiflerin yer aldığı "Bitkisel motifli/lacivert-altın renkli" üslup, 14. yüzyılda Muzafferîlerin döneminde ortaya çıkarak, Timurlu dönemi Şiraz'ında geliştirilmiştir. Üslubun ana özelliği, altın ve lacivert tonlamalarının ağırlıklı kullanılması ve serbest tasarım kompozisyonlarından oluşmasıdır. Desen olarak ise çoğu zaman altın renkli zarif ve kontürsüz hatayî dalları ve yaprakları iç içe girerek serbest tasarımla lacivert zemin üzerine uygulanmıştır. Wright'ın "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup" adını verdiği diğer tezhip üslubu Celayîrî dönemi tezhiplerinden kaynaklanarak, 1430'lu yıllarda Şiraz'da yaygın hale gelmiş, stilize bitkisel motiflerin uygulandığı bir üsluptur. Palmet, rumî ve hatayîlerin tezhip tasarımlarında belirgin ana motifleri oluşturduğu bu üslupta desenler genelde beyaz veya siyah hatlarla tahrirlenmiştir.⁴⁹ İskender Sultan'dan sonra Şiraz'ın valisi olan İbrahim Sultan döneminde bu iki tezhip üslubu birlikte kullanılmışsa da Herat'ta hazırlanan Baysungur dönemi eserlerin tezhip üslubu "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üsluptan" kaynaklanmıştır. "Palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel" tezhip üslubu, 15. yüzyılda geliştirilerek, Timurlu şehzadeleri İskender Sultan ve Baysungur ile Karakoyunlu Türkmen şehzadesi Pir Budak için hazırlanmış eserlerde zirveye ulaşmış, Akkoyunlu Türkmen dönemi el yazmalarının tezhip kompozisyonlarının oluşmasında da önemli rol oynamıştır. "Bitkisel motifli/lacivert-altın renkli" isimli üslup ise 15. yüzyıl ortalarına kadar Şiraz'da devam etmiş, ancak Timurlu ve Türkmen tezhip üslupları "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup" üzerinde geliştirildiği için bu tezhip üslubu yüzyılın ortalarına doğru kaybolarak ve 15. yüzyılın ikinci yarısındaki tezhipli yazmalarda pek görülmez olmuştur.⁵⁰

Ancak, Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib'in istinsah ettiği eserlerde sözü geçen her iki tezhip üslubu da görülmektedir. Yüzyılın ikinci yarısında yaygın olmayan "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel" tezhip üslubunun sanatçının 15. yüzyılın ortalarından yüzyılın sonuna kadar hazırladığı eserlerde görülmesi dikkate değer bir meseledir. Modası geçen bu tezhip üslubu yukarıdaki paragraflarda bahsi geçen, Zeynu'l-Abidin'in hat, cilt ve tezhibini yaptığı eserlerde görüldüğü gibi, onun imzaladığı ancak ketebe kaydında eserin tezhibini de yaptığına dair bir not geçmeyen birkaç eserde daha izlenir.

49 Bu tezhip üslupları hakkında detaylı bilgi için bkz. Wright, *The Look of the Book*, 106-118, res. 63-68.

50 Bu iki tezhip üslupları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Wright, *The Look of the Book*, 49-80, res. 43-46.

“Bitkisel motifli/ lacivert-altın renkli” tezhip üslubuna çok yakın olan bir tezhip üslubu, Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib'in tezhibini de yaptığı sözü geçen *Külliyat-ı 'Îmâd* (TİEM, no.2030) ile *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshalarıyla birlikte (**res. 1, 2, 14, 21, 22**), onun istinsah ettiği iki *Kur'an-ı Kerim* nüshasında görülür. Bunlardan biri 888/1483-1484 tarihli olan ve Sultan Yakûb'a ithaf edilmiş ve değişik cüzlerden oluşan *Kur'an-ı Kerim* nüshası (CBL, Ms.1501-1502⁵¹ ve Sotheby's Londra kataloğundaki diğer cüzler) (**res. 13**), diğeri de 902/1496-1497 tarihli *Kur'an-ı Kerim* (İMEK, no.858) nüshasıdır (**res. 11**). Her iki *Kur'an* nüshasında da Zeynu'l-Abidin tarafından tezhiplendiğine ilişkin herhangi bir not bulunmamasına rağmen, tezhip tasarımlarının, *Külliyat-ı 'Îmâd* (TİEM, no.2030) ve *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum HPYEK, no.1955) nüshalarının tezhip tasarımlarıyla benzeşmesi sebebiyle, söz konusu eserlerin tezhiplerinin de onun tarafından yapılmış olabileceğini düşünmek mümkündür.

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtibi Şirazi'in 15. yüzyılın sonuna kadar hazırladığı eserlerin bezenmesinde yüzyılın ilk yarısında yaygın olan ve daha sonra kullanılmayan bir tezhip üslubunu uygulaması, onun kişisel zevki veya tercihi olmalıdır. Gündem dışı kalmış bir tezhip üslubunun sadece Zeynu'l-Abidin'in değişik tarihlerde hazırladığı bu nüshalarda görülmesi, onun istinsah ettiği eserlerin bazılarının tezhip tasarımlarına katkılarda bulunduğunu gösterir. Simon Rettig'e göre bu dönemde mushaf kopyalayan hattatların, nüshaların görünümü ve süsleme tarzlarını yönlendirdikleri de bilinmektedir.⁵²

Ancak Zeynu'l-Abidin'in imzasını taşıyan bazı eserlerin tezhiplerinde, Akkoyunlu Türkmenleri döneminde geliştirilmiş olan “palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel” tezhip üslubu da görülür. Örneğin, Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan (1425-1478) için hazırlanmış olan *Kur'an-ı Kerim* nüshasındaki (İAKR, no. 137) tezhipler bu üsluptadır. Eserin tezhip tasarımlarının üslubu, Akkoyunlu Türkmen Şiraz valisi Halil dönemi eserlerine özgü bir üslubu yansıtır ancak Karakoyunlu Türkmen dönemi eserlerinin tezhip üslubundan da izler taşırlar. Bu açıdan Uzun Hasan adına hazırlanmış *Kur'an* nüshasının tezhip tasarımları dikkat çekicidir. Bu nüshanın ilk yapraklarındaki (y. 1b-2a) tezhipli serlevha Fatiha suresini içerir (**res.15**), 2b yaprağında başlayan Bakara suresi (**res.17**) ile tüm surelerin başlıkları tezhiplidir. Ayrıca hâtimesi ile sayfa kenarlarındaki yuvarlak veya badem formundaki madalyonlardan oluşan hizib gülleri de tezhiplidir. Eserin tezhip üslubu Zeynu'l-Abidin'in bizzat tezhiplendiği el yazmalarının bezeme üslubu ile örtüşmediğinden, onun elinden çıktığı konusunda fikir yürütmemiz mümkün değildir. *Kur'an* nüshasının tüm tezhip tasarımlarında lacivert ve altın dengesinin hâkim olduğu görülür, motiflerin renklendirilmesinde ise siyah, kırmızı ve açık mavi kullanılmıştır. Eserin tezhip üslubu, genel hatlarıyla Karakoyunlu Türkmen şehzadesi Pir Budak dönemi eserlerinin tezhip üslubuyla ortak özellikler taşımaktadır. Genel tasarımıyla Sultan Halil dönemi eserlerinin tezhipli unvanlarıyla benzeşen Bakara suresinin unvan tezhibinde izlenen kapalı

51 Resim için bkz. Mohammadinezhad“*Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil*”, 197, res. 6.4.

52 Rettig, “Shaping the Word of God”, 83.

alan sıralarına (**res. 17**), Pir Budak döneminde hazırlanan bazı el yazmalarının tezhiplerinde de yer verilmiştir, ancak bu kompozisyon daha çok Akkoyunlu Sultan Halil dönemi eserlerinin unvan tezhiplerinin karakteristik özelliği olmuştur.⁵³ Nüşhanın Sultan Halil'in Şiraz valiliği döneminin başlarında hazırlanmış oluşu, tezhip tasarımlarına Karakoyunlu dönemi etkilerinin yansımaları sağlamış olmalıdır.

Söz konusu olan *Kur'an-ı Kerim* nüshasındaki hatime tezhibinde alt ve üst kısımlardaki dikkörtgen alanların kenarları ile rumîlerin oluşturdukları formların içleri siyah renk ile boyanmıştır (**res. 18**). Siyah rengin kullanılması da yine Pir Budak dönemi tezhip üslubuyla olan bir diğer benzerliği oluşturur. Bu yazmanın başındaki ilk sayfanın (y. 1a) ortasında, daire formundaki büyük bir madalyonun beyaz zemini üzerinde, altın mürekkeple yazılmış Uzun Hasan'a ithaf ibaresi yer alır (**res. 9**). Madalyonun orta kısmı oldukça büyük tutulmuş ve gayet ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Nüşhanın ketebe kaydı da metnin sonuna yazılmamış, son sayfada (y. 631b) baştaki madalyona benzeyen bir madalyonun içinde yer almıştır (**res. 19**). Sultan Halil döneminde hazırlanmış eserler arasında özgün olup başka bir örneği bulunmayan bu *Kur'an*'ın ithaf madalyonu, Husâm bin Muhammad Râşid Hârezmi'ye ait metinlerin derlendiği bir eserin (CBL, Per.134) Şiraz'da 864/1459 yılında hazırlanmış olan nüshasının⁵⁴ başındaki Pir Budak ithafını içeren madalyonla benzeşir.⁵⁵

Zeynu'l-Abidin'in istinsah ettiği, tarih kaydı taşımayan *Sad Kelime* (CBL, no.126)⁵⁶, nüshasının tezhipleri de üslup açısından onun Uzun Hasan adına istinsah ettiği *Kur'an*'ın (İAKR, no.137) tezhipleriyle benzerlik göstermektedir. Söz konusu eserin baştaki madalyonu ve unvanının tezhip tasarımları, Sultan Halil dönemine özgü Akkoyunlu Türkmen üslubunun özelliklerini yansıtır.⁵⁷ Zeynu'l-Abidin'in, Akkoyunlu Türkmen şehzadesi Sultan Halil'in Şiraz valiliği dönemi içinde 877/1472 yılında Şiraz'da kopyaladığı bir *el-Hüsni'l-hasîn* nüshasının (SK, Hacı Beşir Ağa, no.96) başındaki tek unvan tezhibinde de yine döneme özgü Akkoyunlu Türkmen tezhip üslubu özellikleri görülür.

Hattatın 870/1465-66 yılında Karakoyunlu Türkmenlerinin hâkimiyeti altında olan Hemedan şehrinde hazırladığı bir diğer eser, *Muhtasar-ı Tergîbü's-salavât* nüshasıdır (TSMK, K.783). Eserin 1a yaprağındaki Karakoyunlu Türkmen sultanı Cihanşah'ın oğlu, Yusuf Mirza'ya ithaf ibaresinin yer aldığı tezhipli madalyon (**res. 7**) ile 1b yaprağındaki tezhipli unvan (**res. 16**) Timurlu Herat tezhip üslubunun etkilerini taşıyan Karakoyunlu Türkmen üslubundadır. Tezhipli ithaf madalyonu ve unvanın dış pervazlarında sıralanan kapalı alanlar ile geometrik paftalı tasarımı, 857/1453 tarihli *Tarih-i Güzide* nüshasının serlevha tasarımıyla da benzeşir.

53 Sultan Halil dönemi eserlerinde uygulanan tezhip üslubunun özellikleri hakkında detaylı bilgi için bkz, Mohammadinezhad, "Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil", 305-312.

54 Arberry, Minovi ve Blochet. The Chester Beatty Library, 65.

55 Resim için bkz. Roxburgh, "Many a Wish,"194, fig. 9.8

56 Arberry, Minovi ve Blochet. The Chester Beatty Library, 54-55, no.126.

57 Resimler için bkz: Mohammadinezhad "Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil", 200, resim 6.6, 6.7

Zeynu'l-Abidin'in 874/1470 yılında istinsah ettiği ve Sultan Yaküb'un ithaf adını taşıyan *Tezkiretü'l Evliyâ* (SK, Nuruosmaniye, no.2620) nüshası da yukarıda belirtildiği gibi, bu tarihte yazılıp, daha sonraları Sultan Yaküb'un saltanatı sırasında (1478-1490) ona ithaf edilmiş olmalıdır. Eserin başındaki Sultan Yaküb'un adının yer aldığı tezhipli madalyonun ve 1b-2a yapraklarındaki serlevha tezhibinin üslubu söz konusu varsayımı güçlendirmektedir (**res. 8**). Zirâ, bu tezhiplerde görülen altın zeminli büyük alanlara daha önceki senelerin tezhip tasarımlarında yer verilmemiştir. Lacivert ve altın dengesinin gözetildiği Sultan Halil dönemi eserlerin tezhip tasarımlarının üslubunda lacivert genellikle arka planların ana rengi olarak kullanılmıştır. Yüzyılın sonuna doğru hazırlanmış olan el yazmalarının tezhiplerinde ise altın daha büyük alanların zemin rengi olarak tercih edilmiştir. *Tezkiretü'l Evliyâ* (SK, Nuruosmaniye, no.2620) nüshasının tezhipleri, bu açıdan geç dönem Türkmen üslubunu andırmaktadır. Bu sebeple, metni muhtemelen 874/1470'de Şiraz'da yazılmış olan bu eserin, ithaf madalyonu ile serlevha tezhibinin Sultan Yaküb döneminde yapıldığını düşünmek mümkündür.

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed-ı el-Kâtibi Şirazi'in Mücellit Olarak Eserleri

Ketebelerindeki notlardan, Zeynu'l-Abidin'in istinsahlarının yanı sıra tezhiplenmeleri ve ciltlenmelerinden de sorumlu olduğu anlaşılan, 863/1459 tarihli *Külliyat-ı 'Îmâd* (TİEM, no.2030) ile 865/1460 tarihli *Divan-ı Nizârî-i Kuhistanî* (Çorum, HPYEK, no.1955) nüshalarından sadece *Külliyat-ı 'Îmâd*'ın cildi günümüze özgün olarak ulaşmıştır. Eserin cildi, hünerli bir mücellidin elinden çıktığını kanıtlayacak derecede kalitelidir (**res. 23, 24**). Bu cildin koyu kahverengi deri ile kaplanmış olan dış kapağında, altınla konturlanmış salbekli şemse ve köşebentlerin oluşturduğu bir tasarım seçilir. Şemse ve köşebentlerin içleri, muhtemelen alet veya kalıp baskı ile yapılmış sığ bezemelerle dolguludur. Şemsenin içine bir ağaç ve hatayî dalları arasında iki ceylan figürü, köşebentlerin içine de hatayî dalları arasında birer tavşan figürü işlenmiştir. Bu tasarımın etrafını ince altın zencirekler ve sade bordürler çevrelemektedir. Miklepli cildin iç kapağı ise koyu kırmızı renk deri üzerine deri oyma (kat'ı) bezemeli salbekli şemse düzeninde tasarlanmıştır. Kenarları altınla konturlanmış şemsenin içindeki mavi zeminli deri oyma bezemede hatayî dalları arasında tilkiye benzeyen bir hayvan figürü vardır. Miklebin içindeki şemsede ise altın zeminli deri oyma bezemede hatayî dalları arasında iki tavşan figürü görülür. Karakoyunlu Türkmenleri döneminde muhtemelen Pir Budak'ın himayesinde hazırlanmış olan bu cildin hayvan figürleriyle bezeli tasarımı, Timurlu Herat cilt tasarımlarının etkilerini yansıtır.

Zeynu'l-Abidin'in istinsah ettiği, sözü geçen iki el yazmasının dışında herhangi bir eserinde ciltlenmesinde yetkili olduğuna dair bilgi veren bir nota rastlanılmamışsa da usta bir mücellit olduğu anlaşılan bu kâtibin, başka ciltleri de tasarlanmış olması ihtimali vardır. Örneğin, onun tarafından istinsah edilmiş olan Uzun Hasan'a ithaf taşıyan *Kur'an* nüshasının da ustaca hazırlanmış tekil bir cildi vardır. Bu cildin dış kapağı dönem ciltlerinin dış kapak süslemelerine pek benzemeyen bir tarzla bezenmiştir (**res. 25**). Alışılmışın dışında geometrik formlu şemse ve köşebentlerin yer aldığı bu bezeme, Timurlu Herat etkili Karakoyunlu tezhip tasarımlarını

hatırlatır. Bu tasarımda şemse ve köşebentlerin yerine geçen formların içleri sıvama altınla boyanmış ve içlerine rumî, hatayî, çiçek ve Türkmen düğümü motifleriyle simetrik kuruluşlu bir bezeme yapılmış, etrafi soğuk bırakılmış (altınlanmamış) pafta sıralarıyla çevrelenmiştir.

Nüşhanın iç kapağı da yine dönemin diğer cilt örneklerine göre değişik bir tasarıma sahiptir (**res. 26**). Merkezde düğümlü bulut motiflerinin oluşturduğu sekiz kollu yıldız formunda bir şemse ile onun etrafında kümelenen düğümlü bulut motiflerinden oluşan, tüm yüzeyi kaplayan bu bezeme tasarımı, yine düğümlü bulutların sıralandığı bir bordürle çevrilidir. Bu tasarım, bütün detayları ile birebir, Şiraz'da 863/1459 tarihinde Pir Budak için hazırlanmış olan *Divan-ı Kâsım* nüshasının (TİEM, no.1986) dış kapağına uygulanmış olan tasarım ile aynıdır (**res. 27**). *Divan-ı Kâsım* (TİEM, no.1986) nüshasının dış kapağındaki tasarım boyanmamışken, *Kur'an* nüshasının (İAKR, no.137) iç kapağındaki desende motiflerin üzeri altınla, ortadaki alanın zemini maviyle, merkezdeki şemse formu ile bordürün zemini ise siyahla renklendirilmiştir. Yakından göremediğimiz bu iç kapağın bordür kısmında Siyah zemin üzerine ince sedef parçalarıyla süslenmiştir.⁵⁸ İki ciltteki tüm bezeme detaylarının tıpatıp uyuşması⁵⁹, her ikisinin kapaklarına aynı levha kalıbının muhtemelen “sıcak baskı tekniği”⁶⁰ ile uygulandığını göstermektedir. Pir Budak'tan sonra Şiraz'ın kitap sanatı hamisi olan Sultan Halil tarafından hazırlanmış olan bu ciltte, aynı levha kalıbı, bu sefer bir iç kapak bezemesi için kullanmış olmalıdır. Bu benzerliğin dışında, *Divan-ı Kâsım* nüshasının (TİEM, no.1986) Zeynu'l-Abidin'in mücellit de olduğuna ilişkin notu içeren *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030) adlı eser ile aynı senede muhtemelen Pir Budak için hazırlanmış olduğu düşünüldüğünde, hem *Divan-ı Kâsım* nüshasının hem de Uzun Hasan *Kur'anı* nüshasının ciltlerinin Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in işi olması mümkün gözükmektedir.

Onun 870/1465-66 yılında istinsah ettiği *Muhtasar-ı Tergîbü's-salavât*, (TSMK, K.783) nüshasının da sanat değeri yüksek bir cildi vardır. Dış kapak, iri bir salbelkli şemse ve dört köşebent ile süslenmiştir. Bu tasarımın etrafının kalın bir bordür ile çevrelendiği ve altın yaldızla konturlandığı görülür (**res. 28**). Bu kapağın bezemesi, Zeynu'l-Abidin'in *Külliyat-ı 'İmâd* (TİEM, no.2030) için hazırladığı cildin dış kapağının (**res. 23**) süsleme

58 Filiz çağman'ın makalesinden Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesinde E. H. 1636 numara ile bulunan Sultan Hüseyin Mirza'nın Türkçe olarak yazdığı *Divan-ı Hüseyini* nüshasının bazı resimlerinde de arusek denilen sedef parçaları ile süslendiği anlaşılmaktadır. Bu yazma 897/1492 yılında Sultân 'Alî el-Meşhedî'nin tarafından Herat'ta hazırlanmıştır. Bu eser ve sedef parçalarıyla süslenmiş diğer birkaç örnek için, bkz. Filiz Çağman, “The Miniatures of the Divan-ı Hüseyini and the Influence of their Style”, *Fifth International Congress of Turkish Art*, G. Féher (ed.), Budapeşte, 1978, 232; aynı teknik ayrıca, 1496 yılında Herat'ta hazırlanmış olan Emir Hüsrev'e ait *Heşt Bihişt* adlı eserin bir nüshasının (TSMK, H. 676) cildinin dış kapağında da sedef parçaları kullanılmıştır. Resim için bkz. Tim Stanley, “The Rise of the Laquer Binding.” *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran 1501-76*, ed. Jon Thompson and Sheila Canby, New York: Asia Society Museum, 2003, 187.

59 İki cilt de ebat olarak 26 x 18 cm.

60 Eski dönem cilt sanatı teknikleri hakkında çok fazla bilgiye sahip değiliz ancak günümüze gelen bazı genel bilgilerden Sıcak Baskı tekniği tarih içerisinde cilt sanatında kullanıldığı anlaşılır. Söz konusu teknikte cilt üzerinde uygulanacak olan bütün desen önce metal bir levha üzerinde uygulanır ve daha sonra ısıtılmış levha deri üzerine basılır, böylece levhanın üzerine olan desen nispeten derin bir iz bırakarak deriye aktarılır. Bu tekniğin karşılığında “sığ kabartma” tekniği var. Bkz. Dipnot 60

tarzı ile bazı açılardan benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de “sığ kabartma”⁶¹ bezemeler seçilir ve kompozisyon da genel olarak aynıdır; iri salbekli bir şemse ile köşebentlerin benzer formda olmaları ve hepsinin kalın bordür ile çevrelenmesi de her iki cilt kabının dış kapağı arasındaki yakınlığı gösteren özelliklerdir. Bu cildin iç kapağında da çok ince bir işçilikle deri oyma (kat’ı) tekniğinin uygulandığı bir tasarım görülür. Sekiz dilimli madalyon formundaki şemse ve köşebentler altın ve mavi zeminler üzerine deri oyma rûmillerle bezenmiş ve altınla konturlanmıştır (**res. 29**). Miklebin iç yüzünde de aynı tasarım, iki köşebent ve bir yarım madalyon şemse içinde deri oyma tekniğiyle tekrarlanmıştır. *Muhtasar-ı Tergîbü’s-salavât*, (TSMK, K.783) nüshasının cildinin, Zeynu’l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib’in işi olup olmadığı hakkında kesin bir görüşe sahip olmasak da bu benzerlikler, bu cildin de onun elinden çıkmış olabileceğini düşündürmektedir.

Sonuç

Bu makalede eserlerini tanıtmaya çalıştığımız Zeynu’l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazi, hattat, müzehhip ve mücellit olarak eserler vermiş çok yönlü bir sanatçıdır. Onun bu çok yönlülüğü 15. yüzyıl Şiraz’ında yetişmiş olmasıyla bağlantılı olmalıdır. Kazvinî’nin *Cevâhirü’l-ahbâr* adlı kitabında verdiği bilgilere göre, Şiraz’ın bu yüzyıldaki el yazması kitap üretimi aile bireyleri tarafından kolektif bir çalışmayla yapılmakta ve böylelikle kitap sanatlarının tüm dalları aile içinde de öğrenilmekteydi.⁶² İmzalarına “mücellit” lâkabını ekleyen Akkoyunlu Türkmen kökenli bir diğer kâtip, İran topraklarından Osmanlı ülkesine gelerek, 879/1474-75 ile 884/1480 yılları arasında İstanbul’da çalışan İsfahanlı Gıyasaddin’dir. “Gıyasaddin Mücellit el-İsfahani” şeklinde imzaları olan bu kâtibin hazırladığı ciltlerin yapım ve süsleme teknikleri, Fatih dönemi Osmanlı cilt sanatında büyük bir değişime katkıda bulunarak, II. Bayezid döneminde klasik Osmanlı cilt tasarımlarının oluşumunda önemli rol oynamıştır.⁶³ Şiraz kökenli olup, Akkoyunlu ülkesinden göç ederek, Osmanlı sarayının hizmetine giren çok yönlü iki sanatçı daha bilinir. Bunlardan biri hattat ve nakkaş olarak bilinen Derviş Muhammad b. Abdullah-ı Nakkaş,⁶⁴ diğeri ise hattat, nakkaş, müzehhip ve cilt ustası olarak Osmanlı sarayında çalışan Pir Ahmed b. Muhammed İskender’dir.⁶⁵

61 Cilt sanatında Sığ Kabartma tekniğinde Sıcak Baskı tekniğine (bkz, dipnot: 60) göre desenler daha yüzeysel ve sığ olarak uygulanır. Yine bu Teknik hakkında kesin bilgiler elimizde olmamakla beraber bunların cilt sanatında uygulanan kör aletlerle (bıçak tarzında olup ancak bıçak kadar keskin olmayan sadece iz bırakan aletler) ile uygulandığı düşüncesindeyiz.

62 Bu konuda detaylı bilgi için bkz, Kifayet Kuşa, “Bahş-ı Ahval-ı Hattatan ve Nakaşan az kitab-ı Cevahirü’l-Ahbar.” *Nâme-yi Baharistan* 15, (2009/1388hş), 112.

63 Bkz. Julian Raby-Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, ed. Tim Stanley, London: 1993, 71; bu kâtibin eserlerinin listesi için bkz. Raby-Tanındı 1993, s. 76.

64 (bkz. Aysin Yoltar, “Following the Path of a Nakkaş from the Akkoyunlu to the Ottoman Court”, *ArtibusAsiae* 67, No. 1, (2006), 170-172)

65 (bkz. Aysin Yoltar, “An Accomplished Artist of the Book at the Ottoman Court: 1515-1530.” M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı. Ed. I. C. Schick, İstanbul: Sabancı Üniversitesi,2001, 605.

15. yüzyılın ortalarından sonuna kadar aktif olan Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî, Sultan Halil döneminde Şiraz'da çalışmış ve daha sonra Tebriz'e gitmiş olmalıdır. Onun önce Timurlular daha sonra da Akkoyunlular için çalıştığı kesin olarak bilinmektedir. Ancak bu usta sanatçının Pir Budak'ın Şiraz valiliğine denk gelen tarihi taşıyan bir eseri istinsah etmiş oluşu Karakoyunluların da hizmetine girmiş olduğunu göstermektedir. Bu hattatın 15. yüzyılda nesta'lik'in yanı sıra, aklam-ı sitte hatlarında da ustalaşmış olduğu ve bu hatların kaidelenmiş biçimlerini kullandığını anlaşılmaktadır. Zeynu'l-Abidin'in kariyeri tarihli ve imzalı el yazmaları sayesinde takip edilebilmektedir. Eserlerinin en erken tarihlisinin 857/1453, en geç tarihlisinin ise 902/1496 olması, onun en az yarım yüzyıl faal olduğunu göstermektedir. Ancak onun kariyerinin daha da erken başladığı, Şiraz'da Timurlu döneminde üstatlık makamına erişmiş olduğu anlaşılır. Bunu bir kanıtı, 869/1464-65 tarihinde hazırlanmış, Mevlânâ Celaleddin Rumî'nin *Mesnevi-i Manevî* adlı eserinin sanat değeri yüksek bir nüshasının⁶⁶ hattatının, kendisini Zeynu'l-Abidin Muhammed el-katib'in bir öğrencisi olarak tanıttığıdır. Bu yazmanın varlığı, Zeynu'l-Abidin'in yüzyılın yarısından önce öğrenciler yetiştiren, aktif bir kitap sanatı hocası olduğunu göstermektedir. Onun Timur'un torunu ve ayrıca veliahdı olan Pir Muhammed'in oğlu Emir Mübarize'd-din Abdurrahmân için çalıştığı da kesin olarak bilinmektedir. Timurlulardan sonra Karakoyunlu Cihanşah'ın oğlu Yusuf Mirza (ö.874) için de çalıştığı anlaşılan bu hattatın, Pir Budak için de çalışmış olması muhtemeldir. Onun Karakoyunlular'dan sonra İran topraklarının çoğunu ele geçiren Akkoyunlular'ın hâkimiyetinin başlangıcından sonuna kadar, bu devletin en önemli sanat hamileri olan Uzun Hasan'ın oğulları, Sultan Halil (1471-1478) ve Sultan Yakûb (1478-1490) için çalışmış olduğu da kesindir. 15. yüzyıl kitap sanatlarının estetik kuralları, büyük hamilere bağlı olmalarının yanı sıra, usta sanatçıların kariyerlerine bağlı olarak oluşmuştur. Zeynu'l-Abidin de bu ustalardan biridir. Onun, Sultan Yakûb için hazırladığı özgün *Kur'an* nüshasının yakın benzeri olan başka bir *Kur'an* nüshasını Sultan Yakûb'un vefatından sonra da (belli olmayan bir hami için?) hazırladığı belirlenebilmiştir. Ayrıca sanatçının 15. yüzyılın ikinci yarısında yaygın olmayan bir tezhip üslubunu kullanması da eserlerindeki estetik kurallar hakkında bizzat kendisinin karar verdiğine işaret etmektedir.

Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib, imzasının yer aldığı el yazmalarında aklam-ı sitte hat çeşitlerini de ustaca kullanmıştır. Bu eserlerde görülen sayfa düzenleri önceki yüzyıllara dayansa da özgün özelliklere sahiptir. Bu tür yazmalarda Zeynu'l-Abidin tarafından uygulanmış olan belli başlı bir sistem söz konusudur. Zeynu'l-Abidin nesih hatla Arapça ve Farsça tarih, din ve tasavvuf konulu eserleri istinsah etmiştir. Bazı Arapça eserlerde ise metni sülüsle, Farsça çevirilerini ise küçük ebatlı nesihle satır aralarına yazmıştır. Aklam-ı sitte hatlarının farklı çeşitlerini kullanarak yazdığı diğer eserleri arasında iki *Kur'an* nüshası ile Arapça bir edebî eser bulunur. Farsça edebî konulu iki eseri ise nesta'lik hatla yazmıştır.

66 Bu yazma, Christie's London, 21 April 2016'de satışa çıkarılmıştır (lot 80). Bu satışın kataloğunda bulunan bilgilere göre bu nüsha, Ahmed el-katib el-Şirazî isimli bir hattat tarafından istinsah edilmiştir. Hattat, bu yazmanın ketebesinde Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib'in öğrencisi olduğunu belirtilmiştir. bkz: https://www.christies.com/lot/lot5985242?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=5985242&from=salessummary&lid=1

Kısaltmalar

CBL	Chester Beatty Library
HPYEK	Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi
İAKR	İran Asitan-1 Kus-1 Rezevi
İMEK	İran Meclis Kütüphanesi
MMA	Metropolitan Museum of Art
SK	Süleymaniye Kütüphanesi
TİEM	İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TSMK	Topkapı Sarayı Kütüphanesi

Teşekkür: Bu makaleyi okuyup, yorumlayan ve düzeltmelerde yardım eden sevgili Lale Uluç ve Banu Mahir hocalarıma çok 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.

Kaynakça/References

- Aga-oglu, Mehmet. *Persian Bookbinding in the Fifteenth Century*, Michigan: Ann Arbor University of Michigan Press, 1935.
- Arberry, A. J. M. Minovi ve E. Blochet. *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*. Volume I, MSS. 101-150. Edited by the late J. V. S. Wilkinson. Dublin: Hodges, Figgis & Co. Ltd, 1959.
- Arberry, A. J. *The Koran Illuminated; A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*. Dublin: Hodges, Figgis & Co. Ltd, 1967.
- Atılğan, Sevay Okay. *Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*. Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2000.
- Ateş, Ahmed. *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- Beyanî, Mehdi. *Âsâr ve Ehval-I Hoşnevisan*, Tahran: İntişarat-ı İlmî, 1984 (1363hş).
- Blair, Sheila. *Islamic Calligraphy*. Edinburgh University Press, 2006.
- Browne, Edward. *The Tarikh-i-Guzida (Hamdu'llah Mustawfi-i-Qazwini)*. London: Brill, 1910.
- Çağman, Filiz. "The Miniatures of the Divan-ı Hüseyini and the Influence of their Style", *Fifth International Congress of Turkish Art*. Ed. G. Féher. Budapeşte, 1978, s. 231-259.
- Çetin, Nihad M. "Yakut Musta'simî." *İslam Ansiklopedisi*. XIII. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1993, 352-357.
- Dirayeti, Mustafa. *Fehrestgân-ı Nüshehâ-yı Hattî-i İnan*. Tahran: Sâzmân-ı Esnâd ve Kitâbhâne-i Millî-i Cumhûrî-i İslâmî-i İnan, 2011 (1390ş).

- Fezâilî, Habîbullah. *Atlas-i Hat*. İsfahan, 1971 (1350ş).
- Hândmir. *Tarih-i Habîbü'l-Siyer*. Hazırlayan: Debîr Siyâkî. Tahran: intişarat-ı Hayyâm, 2001 (1380hş).
- Hüseynî, Seyid Muhammed Taki. *Nuruosmaniye Kütüphanesi'nin Farsça Yazmalar Kataloğu*, Tahran: Sâzmân-ı İrtibâtât-i İslâmî, 2015 (1394ş).
- Karatay, Fehmi Erdem. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul, 1961.
- Kazvini, Mir Yahya. *Lübbü'l-tevârih*. Hazırlayan: Mir Haşim Mühaddis, Tahran: Encümen-i Âsâr ve Mefâhir-i Ferhengî, 2007 (1386hş).
- Kuşa, Kifayet. "Bahş-ı Ahval-ı Hattatan ve Nakaşan az kitab-ı Cevahirü'l-Ahbar." *Nâme-yi Baharistan* 15, (2009/1388hş): 107-120.
- Mohammadinezhad, Masoumeh (Mercan Muhammedi). *Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil'in Kitap Sanatı Hamiliği*, yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2021.
- Simon Rettig, *La Production Manuscrite a Chiraz Sous Les AqQoyyunlu Entre 1467 et 1503*, yayımlanmamış doktora tezi, 2 Cilt, Université Aix-Marseille, 2011.
- Simon Rettig, "Shaping the Word of God: Visual Codifications of the Qur'an between 1000 and 1700", *The Art of the Qur'an: Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts*, Masumeh Farhad ve Simon Rettig, Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 2016, s. 76-97.
- Raby, Julian- Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century*, ed. Tim Stanley, London: 1993.
- Roxburgh, David J. *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2005.
- Roxburgh, David J. "Many a Wish Has Turned to Dust: Pir Budaq And the Formation of Turkmen Arts of the Book." *Envisioning Islamic Art and Architecture; Essays in Honor of Renata Holod*. ed. David J. Roxburgh, Leiden: Brill: 2014, 175-222.
- Rümlü, Hasan. *Ahsenü'l-Tevârih*, Hazırlayan: Abdul Hüseyin Navayî, Tahran: Bongâh-ı Tercüme ve Neşr-ı Kitap, 1970 (1349).
- Soucek, Priscilla. *Illustrated Manuscripts of Nizami's Khamse: 1386-1382*, yayımlanmamış doktora tezi, New York University, 1971.
- Soucek, Priscilla. "The Arts of Calligraphy." *The Arts of the Book in Central Asia*, General editor: Basil Gray, London: UNESCO, 1979, 7-34.
- Stanley, Tim. "The Rise of the Laquer Binding." *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran 1501-76*, ed. Jon Thompson and Sheila Canby, New York: Asia Society Museum, 2003, s. 185-201.
- Sümer, Faruk. "Akkoyunlular." *Türkmen Akkoyunlu İmparatorluğu*. Hazırlayanlar: Necip Aygün Akkoyunlu ve Adil Şen, Ankara: 2003, 270-274.
- Tihârânî, AbûBakr. *Kitâb-i Diyârbakriyya; Ak-Koyunlu Tarihi*. 2 cilt. Yayımlayanlar: Necati Lugal & Faruk Sümer. Giriş ve Notlar: Faruk Sümer. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.
- Uluç, Lale. *Turkmen Governors, Shiraz Artists and Ottoman Collectors*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Yoltar, Aysin. "An Accomplished Artist of the Book at the Ottoman Court: 1515-1530." *M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*. Ed. I. C. Schick, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2001, 603-616.
- Yoltar, Aysin. "Following the Path of a Naqqash from the Akkoyunlu to the Ottoman Court", *Artibus Asiae* 67, No. 1, (2006), 147-172.
- Wright, Elaine. *The Look of the Book, Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452*. Seattle: University of Washington Press, 2013.

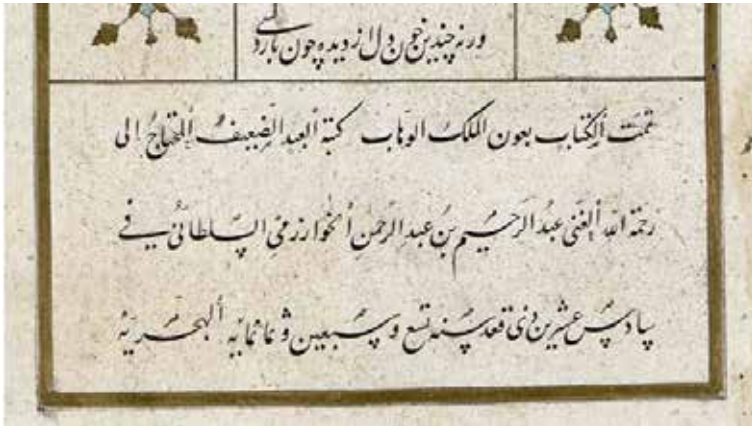
RESİMLER



Resim 1: Zeynülabidin b. Muhammed el-Kâtib'in nes'talik hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği *Külliyat-ı 'Imâd* adlı eserden bir unvan tezhibi, 863/1459, TIEM, no.2030, y.35b



Resim 2: Zeynülabidin b. Muhammed el-Kâtib'in nes'talik hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği *Divan-ı Nizârî Kohistani* adlı eserden bir unvan tezhibi, 865/1460, Çorum, HPYEK, no.1955, y.98b



Resim 3: Abdürrahim Harezmi'nin nesta'lik hatla istinsah ettiği bir *Antoloji* nüshasından bir yaprak, 879/1475, SK, Ayasofya no. 3946, y.195a



Resim 4: Zeynülâbidin b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği *Kur'an-ı Kerim*'den bir yaprak, 902/1496-1497, İMEK, no. 858, y.18a



Resim 5: Zeynülâbidin b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği *Sad Kelime* adlı eserden bir yaprak, tarihsiz (c.15 yüzyıl ikinci yarısı), CBL, Per. 126, y.10a



Resim 6: İthaf Madalyonu, *Tarih-i Güzide*, 857/1453, y.1a (Browne 1910)



Resim 7: İthaf madalyonu, Muhtasar-ı Tarkıb-ı el-Selevât, 870/1465-66, TSMK, K.783, y.1a



Resim 8: Zeynu'l Abidin b. Muhammed-ı el-Kâtib'in nesih hatla istinsah ettiği Tezkiretü'l Evliyâ-ı Attar adlı eserin serlevha tezhibi, 874/1470, SK, Nuruosmaniye, no.2620, y.1b



Resim 9: İthaf madalyonu, *Kur'an-ı Kerim*, 876/1471, İAKR, no.137, y.1a



Resim 10: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed-ı el-Kâtib'in nesih hatla istinsah ettiği *el-Hüsni'l-hasîn* adlı eserden bir yaprak, 877/1472, Şiraz, 877/1472, SK, Hacı Beşir Ağa, no.96, y.227a



Resim 11: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği ve muhtemelen tezhiplendiği (?) *Kur'an-ı Kerim*'in serlevha tezhibi, 902/1496-1497, İMEK, no.858, y.2a.



Resim 12: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in aklam-ı sitte hatlatıyla istinsah ettiği *Tercüme-i manzum-i kaside-i bed'ül emâlî* adlı eserden yapraklar, tarihsiz (c.15 yüzyıl ikinci yarısı), SK, Reşid Efendi, no.1322, y1b-2a.



Resim 13: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in aklam-ı sitte hatlarıyla istinsah ettiği Kur'an-ı Kerim cüzlerinden birine ait yapraklar, 888/1483-1484 (Sotheby's kataloğu 2019 lot 122)



Resim 14: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in nesta'lik hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği Külliyyat-ı 'Imâd adlı eserin serlevha tezhibi, 863/1459, TİEM, no. 2030, y.1b-2a



Resim 15: Zeynülabidin b. Muhammed el-Kâtib'in altın celi kalem ve sülüs hatla istinsah ettiği *Kur'an-ı Kerim*'den Fatiha suresini içeren serlevha tezhibi, 876/ 1471, İAKR, no.137, y.1b-2a



Resim 16: Zeynülabidin b. Muhammed el-Kâtib'in nesih hatla istinsah ettiği *Muhtasar-ı Tarkıb-ı el-Selevât* adlı eserin unvan tezhibi, 870/1465-66, TSMK, K.783, y.1b



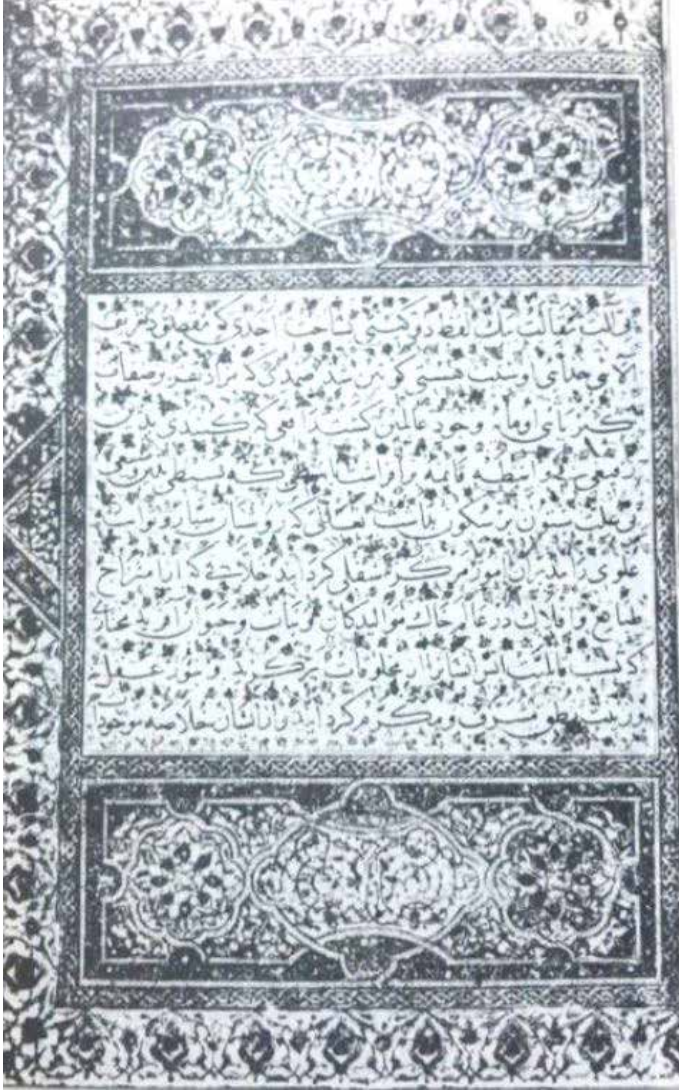
Resim 17: Zeynülabidîn b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği *Kur'an-ı Kerim*'den Bakara suresinin unvan tezhibi, 876/ 1471, İAKR, no.137, y.2b-3a



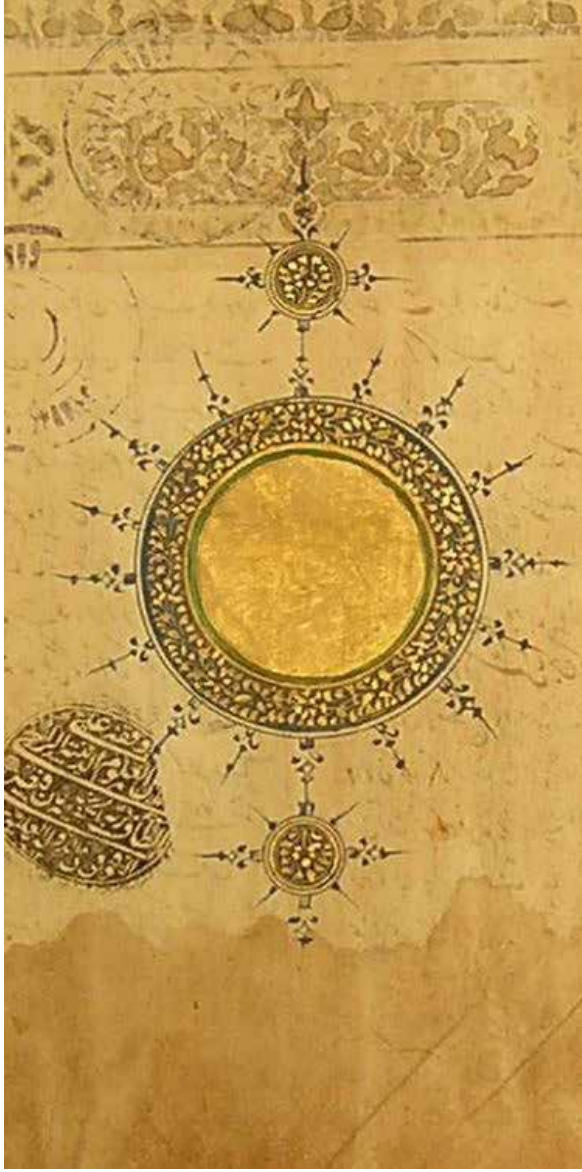
Resim 18: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği, *Kur'an-ı Kerim*'in hatime tezhibi, 876/ 1471, İAKR, no.137, y.630b-631a



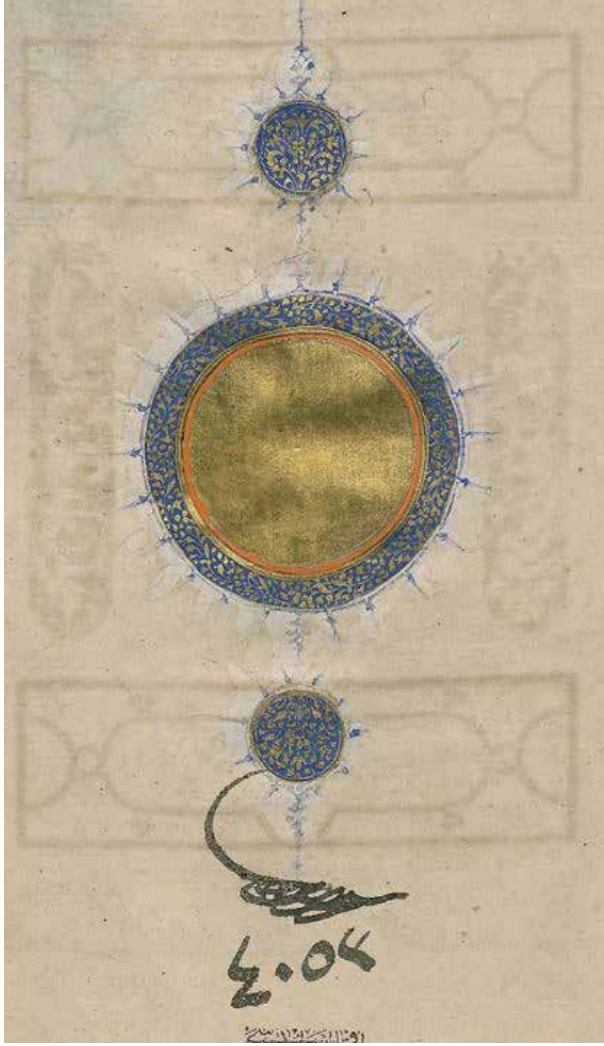
Resim 19: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in sülüs-nesih hatla istinsah ettiği, *Kur'an-ı Kerim*'in ketebe kaydı, 876/ 1471, İAKR, no.137, y.631b



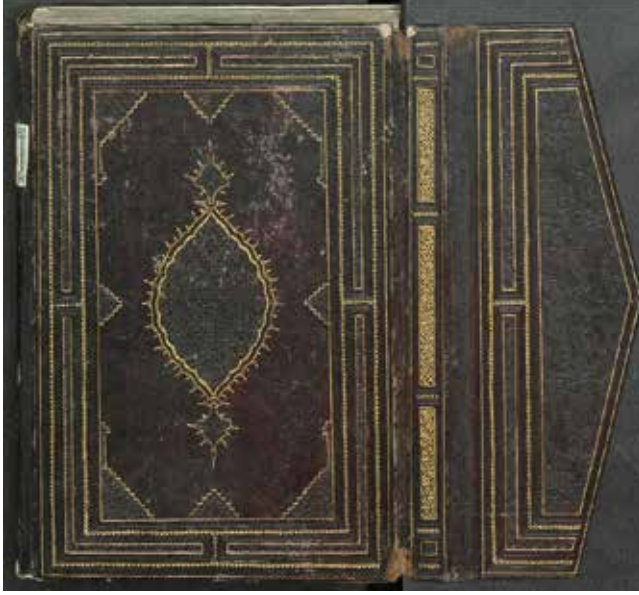
Resim 20: Serlevha Tezhibi, *Tarih-i Güzide*, 857/1453, y.2a (Browne 1910)



Resim 21: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib'in nes'talık hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği *Külliyat-ı 'Îmâd'*in açılış yaprağındaki tezhipli madalyon, 863/1459, TİEM, no.2030, y.1a.



Resim 22: Zeynülabidin b. Muhammed el-Kâtib'in nes'talik hatla istinsah ettiği ve tezhiplendiği *Divan-ı Nizâri Kohistani*'nin açılış yaprağındaki tezhipli madalyon, 865/1460, Çorum, HPYEK, no.1955, y.1a



Resim 23: *Külliyyat-ı 'Îmâd* adlı eserin cilt kabının dış kapağı, mücellidi: Zeynülâbidin b. Muhammed el-Kâtib, 863/1459, TİEM, no.2030



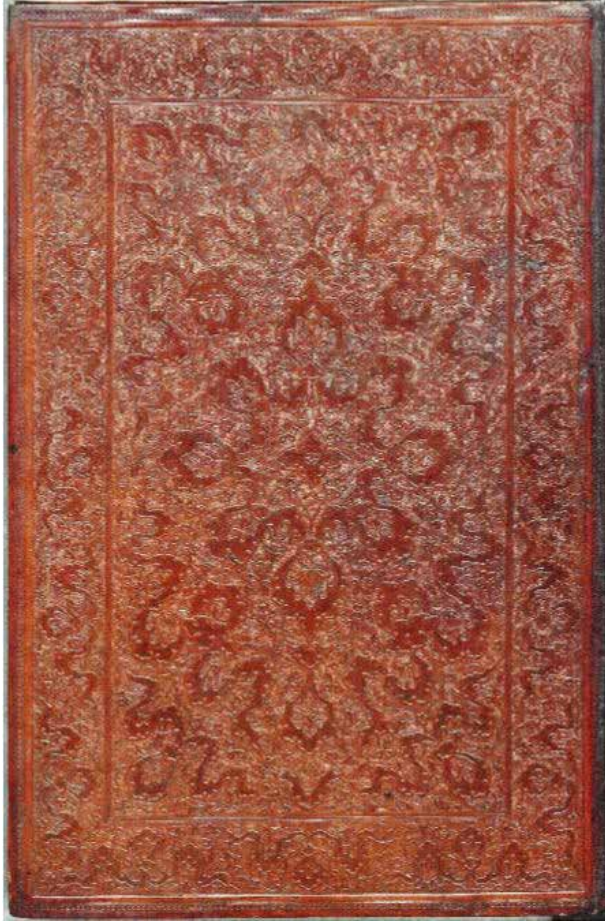
Resim 24: *Külliyyat-ı 'Îmâd* adlı eserin cilt kabının iç kapağı, mücellidi: Zeynülâbidin b. Muhammed el-Kâtib, 863/1459, TİEM, no.2030.



Resim 25: Uzun Hasan'a ithaflı *Kur'an-ı Kerim*'in cildinin dış kapağı, mücellidi: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed-ı el-Kâtib (?), 876/1471, İAKR, no.137



Resim 26: Uzun Hasan'a ithaflı *Kur'an-ı Kerim*'in cildinin iç kapağı, mücellidi: Zeynu'l Abidin b. Muhammed-ı el-Kâtib (?), 876/1471, İAKR, no.137.



Resim 27: *Divan-ı Kâsım* adlı eserin cilt kabının dış kapağı, Şiraz, 863/1459, TIEM, no.1986



Resim 28: *Muhtasar-ı Tarkıb-ı el-Selevât* adlı eserin cilt kabının dış kapağı, 870/1465, TSMK, K.783




Resim 29: *Muhtasar-ı Tarkıb-ı el-Selevât* adlı eserin cilt kabının iç kapağı, 870/1465, TSMK, K.783.



Sura (Soura) Antik Kenti'nde Bizans Kiliseleri*

Byzantine Churches in the Ancient City of Sura (Soura)

Neslihan Kılıç Kabil¹ 



öz

Myra'nın territoriumu içinde yer alan Sura Antik Kenti, klasik dönemden itibaren özellikle Apollon Surlu Tapınağı ve bu tapınak çevresinde şekillenmiş olan kehanet uygulamaları ile var olmuş bir komei durumundadır. Yerleşim, bugün hâlâ Sura olarak adlandırılan kasabanın yakınında yer almakta ve kentin kalıntıları iki farklı bölgeye yayılmış durumdadır. Bunlardan biri, deniz seviyesinden yaklaşık 150 m yukarıda, kısmen kale ve surlar ile tahkim edilmiş durumdaki yerleşim alanıdır. Kalıntıların güçlükle seçilebildiği bu yerleşim yeri üç farklı yapıım evresine sahip olan ve bugün Sura Şehir Kilisesi olarak adlandırılan Bizans dönemi dini yapısına sahiptir. Kent güney batısında deniz ile bağlantısı bulunan vadiye bakmaktadır. Yerleşime ait diğer kalıntılar, bugün deniz ile arasında yaklaşık 1,5 km boyunca bataklık bulunan bu vadinin içinde bulunmaktadır. Bataklık kıyısında Apollon Surlu Tapınağı ile kehanet uygulamalarının gerçekleştirildiği kutsal kaynak suyu yer almaktadır. Tapınağın kuzeyinde yer alan Bizans dönemine ait kilise, bu komei için ikinci bir ibadet mekânı sunmakta, bugün Sura Vadi Kilisesi olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışma kapsamında, Sura Antik Kenti Bizans dönemi dini mimarisini oluşturan Sura Şehir ve Vadi Kiliseleri ele alınmış olup, çalışmanın yöntemi; literatür araştırması, arazi çalışmaları, röleve ve rekonstrüksiyon çizimlerini içeren belgeleme çalışmaları oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Likya, Soura, Sura, Bizans, Kilise

ABSTRACT

The ancient city of Sura was in the territory of Myra, which was famous for the Temple of Apollo Surlu and the oracle tradition that had formed around it since the classical period. The settlement is located near the village that still bears the name of Sura even today, and ruins of the ancient city extend to two different regions. The first part of the residential area is located 150 m above sea level and is partially fortified by the fort and walls. This settlement, the remains of which can hardly be distinguished, houses a Byzantine church known as Sura City Church, which went through three different construction phases. The city overlooks the valley to the southwest where it connects to the sea. An approximately 1.5 km swamp stretches between the sea and the valley, which is where the second part of the ruins of the ancient settlement are located. The Temple of Apollo Surlu and the sacred spring where divination practices were carried out are located on the shores of the swamp. The other Byzantine church is called Sura Valley Church today and was built to the north of the temple as a second religious building for this settlement. This study uses literature and

*Bu makale, 2019 yılında, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı kapsamında, Doç. Dr. H. Ayça TIRYAKI TÜRKMEÑOĞLU danışmanlığında yapılan, "Sura (Soura) Antik Kenti Bizans Dönemi Dini Mimarisi" isimli yüksek lisans tez çalışması baz alınarak hazırlanmıştır.

¹(Doktora Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.K.K. 0000-0002-6444-3703

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Neslihan Kılıç Kabil,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye
E-posta: neslihan.kilic@gmail.com

Başvuru/Submitted: 31.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 21.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 03.06.2022

Kabul/Accepted: 16.06.2022

Online Yayın/Published Online: 28.06.2022

Atf/Citation: Kılıç Kabil, Neslihan, "Sura (Soura) Antik Kenti'nde Bizans Kiliseleri", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 243-276.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1066062>



field research methods in its scope and makes survey and reconstruction drawings in order to discuss the Sura City and the Valley Churches that constitute the period of Byzantine religious architecture there.

Keywords: Lycia, Soura, Sura, Byzantium, Church

EXTENDED ABSTRACT

The ancient city of Sura is located 6 km northwest of the Lycian city of Myra, now known as Demre. The settlement was in the territory of Myra and it was particularly documented in the ancient written sources for its oracle practices during the pagan period. The only identified written source referring to Sura from the Byzantine period is an alphabetical list of places and names written by Stephanus of Byzantium. Following this list, the earliest information about the Byzantine period of the city was given by researchers and travelers who had visited the region in the 19th and 20th centuries. However, no archaeological excavations have been carried out in the city.

Although the preservation status of urban structures is poor, some of them can be identified as sarcophagi and as the fort and city walls, workshops, ruler's residential complex and houses, and places of worship such as the temple, churches, and chapels. The structures that met the daily needs of the people of Sura are located in the acropolis, while the holy spring and the religious buildings such as the temple and a Byzantine church are situated in the valley.

Sura City Church is the first of the two Byzantine churches that constitute the subject of this study and is located in the acropolis. This church underwent three different construction phases, each built within the boundaries of the previous one. The most preserved part of the first phase of the church is the apse, which has a semicircular plan on the inside and a half-hexagonal shape on the outside. Although the church is estimated to have had a basilica plan with three naves, no tangible information can be obtained due to the north and south walls being roughly at the foundation level and the western section having been completely demolished. The nave of the church measures 18.44 x 25.09 m, which is rare for the Lycian region. An underground cistern is found in the northern part of the structure. A substantial part of the cistern was carved into bedrock, and the north wall of the church was supported by a single pillar with two arches spanning east to west in the cistern. The second construction phase is located within the ruins of the first church, with the western portion of the building being unidentifiable due to the level of destruction. However, the semicircular form of the apse belonging to the second phase can be observed to the west of the first church's apse. The third and final construction phase of the ruins is a burial chapel that was constructed within the nave of the second church. The most preserved structure of the ruins is this building and its three apses and single nave measuring 5.30 x 7.70 m. The only entrance to the chapel is on the west wall. Unlike the south wall, the north wall has two pilasters that formed three arches that are no longer preserved. These arches and pilasters would have been used for forming the

arcosolia rather than for supporting the chapel vault. Furthermore, pendentive stones on the north wall behind the pilasters indicate the chapel to have once been covered with a barrel vault.

Because no pieces of the architectural plastic elements are found in or around the ruins, the dating of the churches was made by comparing them with others in surrounding settlements. According to the obtained results, the first phase of the structure is estimated to have been built around the 6th century. Despite the lack of sufficient information about the second phase plan, previous studies have dated it to the 8th century. Lastly, the third phase of the structures appears to have been built around the 11th or 12th centuries.

The second church in Sura is the Sura Valley Church, located in the valley southwest of the city. This church is preserved up to the roof level along the east and west walls, to the window arches in the south wall, and to the windowsills on the north wall. The building has a basilica plan with a single apse and three naves. A narthex is found in the west wall, and a single nave chapel is adjacent to the south wall of the church. The apses of both the church and the chapel have a semicircular floorplan. Stone pillars were used to separate the nave, whose dimensions are 13.66 x 20.22 m. The beam holes observed in the east wall of the narthex and east of the north aisle walls indicate that the narthex had a second floor and the naves had galleries. The building was determined from the height of the preserved walls to have been covered with a single gable roof above the nave and shed-type roof above the narthex. The additional chapel to the south of the church measures 4.50 x 4.19 m and is thought to have had a barrel vault.

The church has been concluded to have been built in the 5th or 6th century by comparing the data obtained from field studies and from the literature review of research published on architectural plastic elements and plans from churches in the surrounding settlements. The chapel is assumed to have been a later addition to the church due to the differences in the masonry technique between the church and the chapel.

Giriş

Sura Antik Kenti, Orta Likya bölgesinde yer alan ve Bizans döneminde bir piskoposluk merkezi olan Myra'nın (Demre) 6 km kuzey batısında bulunan ve bugün hâlâ aynı isimle, Sura Mevkii olarak adlandırılan alanda yer almaktadır (Resim 1). Kent, *komei* niteliğinde oldukça küçük bir yerleşim ve Myra antik kentinin territoriumu içerisindeydi.¹ Kısıtlı sayıdaki antik kaynakta ismi geçmekte olan Sura, özellikle pagan dönemde bir kehanet merkezi olma özelliği ve uygulanan kehanet yöntemlerinin detayları ile kayda geçirilmiştir.² Bizans dönemine ait yazılı kaynakların oldukça sınırlı olmasının yanında alanda bugüne kadar bir arkeolojik kazı da gerçekleştirilmemiştir.³ Dolayısıyla kentin Bizans dönemine dair bilgileri, 19. yüzyıl itibarı ile alanı ziyaret etmiş olan gezginlerin anılarından, 20. yüzyıl itibarı ile bölgede incelemelerde bulunmuş olan araştırmacıların yazılarından ve günümüze ulaşan sınırlı sayıdaki kalıttan elde edilebilmektedir.⁴

- 1 Thomas Abel Brimage Spratt ve Edward Forbes, *Travels in Lycia, Milyas, and The Cibyratis*, (London: John Van Voorst, 1847), 1:136.; Otto Benndorf, George Niemann, Eugen Adolf Hermann ve Felix von Luschan, *Reisen im Südwestlichen Kleinasien: Reisen in Lykien, Milyas und Kibyris*, (Wien: C. Gerold's Sohn, 1889), 2:9.; Bülent İşler, "Myra ve Çevresinde Bizans Dönemi", *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi* içinde, haz. Nevzat Çevik, (Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010) 237; Nevzat Çevik, "Myra'nın Kehanet Merkezi: Sura", *Antalya Kültür ve Turizm Dergisi* 17, (2013), 99.; Martin Zimmermann, *Untersuchungen Zur Historischen Landeskunde Zentrallykiens*, (Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1992b), 114-115.
- 2 Sura ile ilgili bilgi veren antik kaynaklar; Pliny, *Naturalis Historia*, çev. William Henry Samuel Jones (Massachusetts: Harvard University Press, 1963) 8:475.: "Likya'da bulunan Myra'daki Curium olarak adlandırılan Apollon kaynağında, balıklar üç kez çalan flüt ile çağırıldığında, gelecekte haber vermek için ortaya çıkarlar. Eğer kendilerine atılan ete saldırırlarsa bu iyi bir göstergedir. Eğer onu kuyrukları ile geri çevirirlerse bu kötüye işaretir..."; Plutarch, *Moralia*, çev. Harold Cherniss, William C. Helmbold (Massachusetts: Harvard University Press, 1957) 12: 419-421.: "... gerçekten ben Lykia'da, Phellos ve Myra arasında bulunan Sura'da, insanların, diğerlerinin kuşla yaptıkları akılcı ve profesyonel sistemi, balıkların dönüşlerine, kaçışlarına ve kovalamacalarına bakarak yaptıklarını, bunlardan ilahi sonuçlar çıkardıklarını duydum..."; Aelian, *On The Characteristics of Animals*, çev. Alwyn Faber Scholfield (Massachusetts: Harvard University Press, 1959), 2: 185-187.: "... Likya'da, Myra ile Phellos arasında, Sura diye adlandırılan kasabada, kendilerini balıklar ile yapılan kehanetlere adayınların olduğu yerde, balıkların çağırıldıklarında ortaya çıkmalarını, geri kaçmalarını ya da ilgi göstermeyen davranışlarının anlamını ve ortaya çıkan balıkların sayılarını yorumlayanların olduğunu öğrendim. Bir balık suyun dışına sıçradığında ya da derinlerden yüzerek geldiğinde, yiyeceği kabul veya reddettiğinde, bu bilgilerin kehanetlerini duyacaksınız..."; Athenaeus, *Deipnosophists: Or, Banquet of the Learned*, çev. Charles Duke Yonge (London, H. G. Bohn, 1854), 2: 527-528.: "...Balıklar ile kehanette bulunan Likyalı insanları görmezden gelmek istemiyorum. Polycharmus Likya Tarihi'nin ikinci kitabında; "...eğer deniz kenarına giderseniz, Apollo koruluğunun kıyısında, kumlarda oluşan girdapta kehanet arayanlar vardır. Elleri iki ahşap şişe geçirilmiş onar et bulunur. Kehaneti arayanlar şişleri girdaba atıp olacakları izlerken, rahipler koruda sessizce beklemektedirler. Çubukların atılması sonrasında, havuz deniz suyuyla dolar ve çok sayıda ve çeşitli balık görünür, daha önce görülmemiş bir süreç başlar ve balıkların boyutları konusunda dikkatli olunması gerekir. Kâhin balıkların cinsini açıklar açıklamaz, kehaneti arayan kişi, rahip tarafından dileğinin geleceğini öğrenir... Bu balıklar arasında; levrek, lüfer, bazı zamanlarda balina ve testere balığının yanında, hiç görülmemiş tuhaf görünümlü balıklarda bulunmaktadır..." der. Artemidoros'un Coğrafya'sının 10. kitabında ise; "... ayrıca girdapta büyük balıklar da vardır. Kehaneti arayan kişi, ahşap şişler üzerinde, haşlanmış veya kızarmış et, arpa veya buğday ekmeği gibi sunabileceği en iyi parçaları sunar. Liman ve yer Dinos olarak adlandırılmaktadır..."
- 3 Yapılan araştırmalar neticesinde, Sura'dan bahseden, Bizans dönemine ait tek yazılı kaynağın Bizanslı Stephanus'un alfabetik coğrafya sözlüğü olduğu tespit edilmiştir. Bk. Alexander Kazhdan, "Stephen of Byzantium", *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde, haz. Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Maffry Talbot, Anthony Cutler, Timonty E. Gregory ve Nancy Patterson Ševčenko (New York: Oxford University Press, 1991), 3: 1953-1954.
- 4 Bk. dipnot 8.; dipnot 18.

Sura, oldukça küçük bir antik yerleşim olmasına rağmen, kent iki farklı alana kurulmuş durumdadır (Çizim 1). Bu yerleşkelerden biri bugün Sura Mevki denilen bölgenin batısında, vadi sınırındaki düzlükte yer almaktadır. Burası tahribat durumu nedeniyle zorlukla tespit edilebilen konut yapıları, mezarları, savunma yapıları, işlikleri, hem yerleşime hem de vadiye hâkim durumda olan bey konağı ve bugün Sura Şehir Kilisesi⁵ olarak adlandırılan kilisesi ile Sura halkının yaşam alanını oluşturan bir yerleşimdir. Bu yerleşimin batısında, yaklaşık olarak 150 m derinliğinde olan vadide, bugün bataklık durumunda olan koyun sınırında kehanetleri ile ünlü olan Apollon Surlus Tapınağı⁶ ve bu tapınağın 85 m kuzeyinde Sura Vadi Kilisesi yer almaktadır⁷ (Çizim 1). Bugün kısmen korunmuş antik dönem merdivenleri ve patika ile ulaşılan vadi içinde yerleşimin varlığına dair herhangi bir konut veya işlik kalıntısı tespit edilememiş olmasına rağmen tapınak ve kilise yapıları, yan yana korunarak günümüze ulaşmış durumdadır.

Sura Şehir Kilisesi

Kilise, Sura yerleşkesinin vadiye sınır olan batı bölümünde hem kente hem de vadiye hâkim bir tepe üzerinde yer alan bey konağının kuzey eteklerinde yer almaktadır (Çizim 1). Yapı kuzeydoğu-güneybatı doğrultulu konumlandırılmış olup, en önemli özelliklerinden biri üç ayrı yapı evresine sahip olmasıdır.⁸ Bu yapılardan 1 numaralı kilise olarak adlandırılan ve en dışta yer alan yapı, tek apsisli ve üç nefli bazilikal planlı yapıdır. 2 numaralı kilise, ilk dönem kilisesinin yaklaşık olarak orta nefine yerleştirilmiş, daha küçük boyutlu olan tek apsisli ve muhtemelen üç nefli bazilika olup, 3 numaralı kilise/şapel, 2 numaralı kilisenin naos bölümüne yerleştirilmiş olan üç apsisli ve tek nefli şapel yapısıdır (Çizim 2).

1 Numaralı Kilise

Sura 1 numaralı şehir kilisesi, büyük oranda zemin seviyesinde korunmuş durumdadır. Yapının en korunmuş bölümü olan apsis cephesi 3,35 m yüksekliğe kadar çıkmasına rağmen,

- 5 Yapı, Sura Akropol veya Şehir Kilisesi olarak adlandırılmaktadır. Kilise daha önce Otto Feld tarafından Şehir Kilisesi olarak adlandırılmış olduğu için çalışma kapsamında bu isim ile ele alınmıştır. Bk.: Otto Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", *Myra Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit* içinde, haz. Jürgen Borchhardt, (Berlin, Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts, Gebr. Mann Verlag, 1975), 411-413.
- 6 Apollon Surlus Tapınağı 2019 yılında yüksek olarak çalışılmıştır. Bk.: Rıfat Onur İbci, "Sura Apollon Tapınağı ve İlişkili Kült Kalıntıları" (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2019).
- 7 Yapı kaynaklarda ayrıca Sura Liman Bazilikası olarak da isimlendirilmektedir.
- 8 Sura Şehir Kilisesi hakkında yapılan çalışmalar kronolojik olarak; Hans Rott, Karl Michel, Leopold Messerschmidt ve Wilhelm Weber, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, (Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1908), 342.; Richard Martin Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", *Anatolian Studies* 13, (1963), 143.; Otto Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", *Myra Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit* içinde, haz. Jürgen Borchhardt, (Berlin, Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts, Gebr. Mann Verlag, 1975), 411-413.; Clive Foss, "The Lycia Coast in the Byzantine Age", *Dumbarton Oaks Papers* 48, (1994), 26.; Grossmann ve Severin, *Frühchristliche und Byzantinische Bauten im Südöstlichen Lykien*, 16-17.; Hansgerd Hellenkemper ve Friedrich Hild, *Tabula Imperii Byzantini*, haz. Johannes Koder, (Wien, Verlag Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften, 2004), 8:865.

güney duvarı kısmen, kuzey ve batı duvarları ise sadece planı gözlemlemeye izin verecek ölçüde günümüze ulaşmıştır.

Tek apsisli, üç nefli ve pastophorion odaları bulunmayan yapının en önemli özelliklerinden biri, dışa taşkın üç cepheli apsisidir. Bu apsinin kuzeydoğu cephesinde pencere denizliğinin sınırlarının seçilmiş olması, apsinin her bir cephesinde pencereler bulunduğu dair ipucu vermektedir (Çizim 2, 3, Resim 2). Apsisin naosa açıldığı bölümde, her iki yanda bulunan duvar payeleri nedeniyle, yapının üç nefli olduğu tespit edilebilmekte, kuzey nefin 3,33 m, orta nefin 9,59 m ve güney nefin 3,65 m ölçülerinde olduğu anlaşılmaktadır. Fakat naos içine, inşa edilmiş olan 2 ve 3 numaralı kiliseler nedeniyle, nef ayrımlarının hangi teknik ile yapılmış olduğu anlaşılammaktadır. Bahsi geçen sonraki dönemlerde inşa edilmiş kiliselerin inşasında sütun tamburlarının kullanılmamış olması, yapının nef ayrımlarının payeler ile yapılmış olduğunu düşündürmektedir.

Yapının önemli özelliklerinden biri beden duvarlarının sahip olduğu kalınlıktır. Moloz taş ile inşa edilmiş olan kilisenin korunma durumu oldukça kötü olan batı duvarında 0,95 m olan duvar kalınlığı, yapının diğer duvarları için 1,20-1,30 m arasında değişen ölçülere sahiptir. Yapının büyük oranda tahrip olmuş olması nedeniyle bir galeri katına sahip olup olmadığı tespit edilememekle birlikte, duvarların sahip olduğu bu kalınlık galeri katlarını taşımak için uygun bir ölçü olarak kabul edilmektedir.

Yapı naosu sahip olduğu 18,44 x 25,09 m ölçüleri ile ayrıca dikkat çekmektedir. Likya için benzer ölçülere sahip olan kiliseler, genellikle piskoposluk kiliseleri veya Andriake gibi yüksek nüfusa hizmet eden ticaret merkezlerinde görülmektedir.⁹ Sura gibi küçük yerleşimlerin kiliselerine bakıldığında, Sura Vadi Kilisesi 13,66 x 20,22 m, Sura'ya 2,5 km mesafede yer alan Gürses'te bulunan bazilika yaklaşık olarak 14,0 x 20,0 m ve apsis tipi ile benzer örnek olan Kyaneai B Kilisesi 14,00 x 19,00 m boyutlarına sahiptir.¹⁰ Dolayısıyla Sura Şehir Kilisesi 1 numaralı kilisenin, sahip olduğu boyutlar ile Sura gibi bir kırsal yerleşim yeri için oldukça büyük olduğu söylenebilmektedir.

Yapının güneybatı bitişiğinde, kuzey-güney uzanımlı bir ek yapı bulunmaktadır (Çizim 2). Bu yapı kuzeyde dairesel bir beden duvarına sahipken, güneyde kilise dışından ulaşılabilen bir kapısı mevcuttur. Kilise naosu veya nefine geçişe izin veren bir diğer kapı açıklığı bulunup bulunmadığı tespit edilemeyen yapının bir şapel veya vaftizhane olma durumu cevapsız kalmaktadır.¹¹

9 Örneğin; Andriake A Kilisesinin 16,61 x 24,25 m, B Kilisesinin 17,35 x 23,95 m, C Kilisesinin 16,26 x 27,06 m ve D Kilisesinin ise 16,97 x 27,10 m boyutlarında naosa sahip olduğu görülmektedir. Bk. V. Macit Tekinalp, "Andriake Kiliseleri ve Tarihendirme Sorunları", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001), 493-496.

10 Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 140.; Frank Kolb ve Barbara Kupke, "Spätantike und byzantinische Besiedlung auf dem Gebiet der lykischen Polis Kyaneai", *Klio* LXXIII, (1991), 575.; Clive Foss, "The Lycia Coast in the Byzantine Age", 21, Bülent İşler, "Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi", (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2009), 237.

11 B. İşler, Likya bölgesi için şapel ve vaftizhaneleri birbirinden ayıran en önemli özelliklerden birinin, dışa açılan kapılar olduğunu belirtmektedir. Kilise içinden bir kapı ile ulaşılabilen yapılar genellikle bir mezar veya rölik

Yapılan arazi çalışmaları sırasında, yapı kuzey duvarının yaklaşık 1,0 m kadar uzağında girişi bulunan bir sarnıç yapısı tespit edilmiştir. Net ölçüleri alınamayan yapının ana kayanın şekillendirilmesi ile kütesinin oluşturulduğu; iki duvar payesi ve bir paye tarafından taşınan iki yuvarlak kemerli bir strüktür ile üzerinde bulunan 1 numaralı kilise kuzey duvarını desteklediği anlaşılmaktadır (Çizim 3, 4, Resim 3). Yani bu sarnıç yapısının, 1 numaralı kilise yapısı ile eş zamanlı bir kullanım evresi olma ihtimali bulunmaktadır.

2 Numaralı Kilise

1 numaralı kilisenin naos bölümüne, kuzey nefi de büyük oranda içine alacak şekilde inşa edilmiş olan yapı, büyük oranda günümüze ulaşmamıştır. Moloz taş ile inşa edilmiş olan yapının en korunmuş bölümü olan apsisi içten ve dıştan yarım dairesel plana sahiptir ve yüksekliği en çok 0,90 m'ye ulaşmaktadır (Çizim 2, Resim 4). 1 numaralı kilisenin güney nef ayrımında bulunması gereken sütun veya paye dizinin yerinde, bugün yer yer duvar kalıntıları ve lentolar takip edilebilmektedir (Çizim 2, Resim 5). Yapının kuzey duvarı ve batı bölümü, bugün yüzeyden tespit edilemeyecek derecede tahrip olmuş durumdadır. Bu tahribatın en önemli nedenlerinden biri, 1 numaralı kilisenin yapı malzemelerinin, 2 numaralı kilisenin inşaatı için kullanılmış olması gibi; 2 numaralı kilisenin malzemelerinin de 3 numaralı kilise/şapel yapısının yapımında kullanılmış olmasıdır.

3 Numaralı Kilise/Şapel

Sura Şehir Kilisesi kalıntıları içinde, günümüze en iyi korunarak ulaşan yapı, 3 numaralı şapel yapısıdır. Bu yapı yaklaşık 5,30 x 7,70 m ölçülerinde, doğuda üçlü apsisi bulunan ve tek nefli bir yapı durumundadır (Çizim 2). Naosu büyük oranda moloz dolu olan yapının apsis yüksekliği mevcut zemin ile yaklaşık 1,40 m olup, yapı kuzey duvarda tonozların oturduğu alınlıkların yay seviyesine kadar korunmuş durumdadır (Resim 6, 7). Şapelin apsilerinin genişlikleri; kuzeyde 0,83 m, merkezde 1,33 m ve güneyde 0,95 m'dir. Yapının tek girişi batıdaki kapı açıklığından sağlanmaktadır (Çizim 2). Bu şapel, batı duvarı güney yanında, güney duvarı doğu bölümünde ve ana apsis içinde olmak üzere üç pencere ile aydınlatılıp, bu açıklıkların tamamı mazgal pencere tipindedir.

Şapelin batı cephesinde bulunan kapı açıklığının her iki yanında korunagelen duvarların üst bitim noktaları birer kemer yayı oluşturmaktadır. Bununla birlikte yapının kuzey duvarı üzerinde iki adet duvar payesi görülmektedir. Bu payelerin simetriği güney duvarında izlenememekle birlikte bu duvarda görülen kemer yayları, batı cephesindekilerden 0,40 m daha yüksek durumdadır. Dolayısıyla naosun batı duvarında bulunan kemerlerin, naosun güneybatı köşesinde

şapeli, ya da liturjik eşyaların tutulduğu birimler olarak değerlendirilebileceğini belirten İşler, vaftizhanelerin, henüz Hristiyan olmayan kişilerin kilise içine girmelerine izin vermemek amacıyla, dıştan ulaşılabildiğini bildirmektedir. Bk. Bülent İşler, "Orta Likya Bölgesi'nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 25, (2016), 379.; Bülent İşler, "Yeni Bulgular Işığında Antalya'nın Kale (Demre) İlçesi'ndeki Alacahisar Kilisesi", *Eurasian Academy of Sciences, Eurasian Art & Humanities Journal* 6, (2016) 10.

tespit edilebilen sekiye bağlı bir niş oluşturduğu; kuzey duvarında yer alan duvar payelerinin ise üst örtünün taşınmasından ziyade bu bölümde bulunan arcosoliumları sınırlandıran ve arcosolium kemerlerini taşıyan duvar payeleri olduğu önerilmektedir (Çizim 2). Kuzey duvarının duvar payesi ardında görülen bingi taşları bu görüşü desteklemekte olup, yapı üst örtüsünün beşik tonoz ile oluşturulduğu düşünülmektedir¹² (Çizim 2, 4, 5, Resim 7).

Sura Şehir Kilisesi Yapım Evreleri ve Tarihlendirme

Sura Şehir Kilisesi, üç farklı yapım evresine sahip olup, yapıların tamamı büyük oranda moloz taş, sadece 1 numaralı kilise yer yer kesme ile inşa edilmiştir. Kilisenin bulunduğu alanda herhangi bir mimari plastik öğesi de tespit edilememiştir. Bu nedenle ne yapım tekniği ne de bezeme öğeleri tarihlendirme konusunda fikir verememektedir. Dolayısıyla Sura Şehir Kilisesi kalıntıları için tarihlendirme denemesi, çevre yerleşkelerde yer alan benzer yapı örnekleri ile karşılaştırmalı olarak yapılmıştır.

1 numaralı kilise için tarihlendirme çalışmasına veri oluşturabilecek en önemli özellik sahip olduğu dıştan üç cepheli ve içten yarım dairesel apsisidir. Bu tip bir apsis, Istlada bazilikasında rastlanmakta olup, 6. yüzyıla tarihlendirilmiş olan bu bazilikanın apsisi dıştan üç cepheli ve içten at nalı formu göstermektedir.¹³ Ayrıca Muskar Kilisesi ile Kyaneai B Kilisesi de içten dairesel dıştan üç cepheli apsislere sahip olup, her iki kilise de 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.¹⁴ Dolayısıyla verilerin yetersizliği de göz önünde bulundurularak, Sura Şehir Kilisesi, 1 numaralı kilise yapısı için benzer örneklerden yola çıkılarak 6. yüzyılda inşa edildiği önerilebilmektedir.

2 numaralı kilise yapısı için, yapıya dair herhangi bir mimari plastik elemanı tespit edilemediği gibi aynı zamanda planının da net bir şekilde belirlenemiyor olması ile tarihlendirme yapılamamaktadır. Fakat H. Hellenkemper ve F. Hild tarafından yapılan çalışmalarda, kilisenin bu evresi için 8. yüzyıla tarihlenebileceği önerilmiştir.¹⁵

3 numaralı şapel yapısının mimari açıdan en belirgin özellikleri, tek nefli, üçlü apsisli bulunan, mazgal pencerelere sahip ve muhtemelen beşik tonoz ile örtülü bir yapı olmasıdır. Sura'ya yaklaşık 2,5 km mesafede bulunan ve kente antik bir yol vasıtası ile bağlandığı bilinen Gürses-Trebendai (Kilise Alanı) yerleşiminde bulunan şapel yapısı, 5. veya 6. yüzyıllarda inşa

12 Yapının üst örtüsüne yönelik farklı öneriler bulunmaktadır. R. M. Harrison şapelin muhtemelen beşik tonoz ile örtülü olduğunu; O. Feld ilk incelemede dört destekli bir yapı olabileceği izlenimi verse de batı ve kuzey duvar kemerlerinin yükseklik farkları nedeniyle üst örtüyü için taşıyıcı özelliklerinin bulunmadığını; P. Grossmann ve H. G. Severin kuzey duvardaki taşıyıcı ve kemer izlerinin üst örtüyü desteklemek için sonradan eklendiklerini ve H. Hellenkemper ve F. Hild haç planlı bir yapı olduğunu önermiştir.

13 Thomas Marksteiner ve Philipp Niewöhner, "Die Kirche Von Istlada in Lykien", *Mitteilungen Zur Christlichen Archäologie* 10, (2004), 24, 39.

14 Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 131.; Peter Grossmann ve Hans-George Severin, *Frühchristliche und Byzantinische Bauten im Südöstlichen Lykien: Ergebnisse Zweier Surveys*, (Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 2003), 27, 29.; Victor Schultze, *Altchristliche Städte und Landschaften: II. Kleinasien*, (Gütersloh: Druck und Verlag von C. Bertelsmann, 1926), 204.; Kolb ve Kupke, "Spätantike und byzantinische Besiedlung auf dem Gebiet der lykischen Polis Kyaneai", 574-576.

15 Hellenkemper ve Hild, *Tabula Imperii Byzantini*, 8:865.

edilmiş bir bazilikanın sonraki evresi olarak, bazilikanın yıkıntıları üzerine inşa edilmiştir. Bu şapel yapısının doğu ve batı duvarlarının yıkılmış olması nedeniyle apsis gibi önemli özellikleri tespit edilememektedir. Fakat yapının üst örtüsünün beşik tonoz şeklinde olduğu ve Sura Şehir Kilisesi 3 numaralı mezar şapeline benzer şekilde, üzeri yuvarlak kemerler ile geçilmiş arcosoliumlara sahip olduğu bilinmektedir. Gürses-Trebendai şapel yapısı, günümüze ulaşan freskoları ile oldukça azalmış olan nüfusa rağmen yeniden bir refah döneminin yaşandığı Komnenoslar dönemine, yani 11. veya 12. yüzyıllara tarihlendirilmiştir.¹⁶ Dolayısıyla Sura Şehir Kilisesi 3 numaralı şapel yapısının hem mimari özellikleri hem de Gürses ile yakın konumlarda bulunuyor olması nedeniyle, benzer şekilde 11. veya 12. yüzyıllarda inşa edilmiş olabileceği önerilmektedir.

Sura Vadi Kilisesi

Kilise, Sura Antik Kenti'nin batısında bulunan ve yaklaşık 150 m derinliğinde olan vadi içerisinde, bugün bataklık durumunda olan koyun yakınında yer almaktadır. Vadi içine patika bir yol ile ulaşılabilen bu patika, ana kayanın oyulması ile yapılmış fakat günümüze kısmen ulaşabilmiş olan antik merdivenlere sahiptir. Bu vadinin en önemli özelliği, pagan dönemde Apollon kült alanına sahip olmasıdır. Bu kült kapsamında, Sura yerleşiminde bulunan ve "Rahipler Salonu" olarak adlandırılan açık hava tapınım alanı, vadi içinde yer alan Apollon Surlus Tapınağı ve tapınak yanında yer alan kutsal su kaynağı ile bu güzergâhı birbirine bağlayan antik merdivenler çevresinde gerçekleşen ritüeller bulunduğu bildirilmektedir¹⁷ (Çizim 1).

Sura Vadi Kilisesi, bugün bataklık durumunda olan koyun kıyısında yer alan Apollon Surlus Tapınağı ve kutsal kaynak suyunun yaklaşık olarak 85 m kuzeyinde, antik merdivenlerin bitiminde yer almaktadır. Kuzeyinde bir sarnıcı bulunan ve moloz taş-kaba yonu moloz taş ile inşa edilmiş olan kilise, Sura kiliseleri arasında en korunmuş durumda olanıdır.

Sura Vadi Kilisesi, tek apsisli, üç nefli, narteksi ve şapeli bulunan, 13,66 x 20,22 m ölçülerinde bazilikal planlı bir kilisedir.¹⁸ Yapının doğu ve batı duvarları ile şapeli yaklaşık olarak örtü seviyesine kadar korunmuşken, narteks batı duvarı ile kilise kuzey duvarı en tahrir olmuş alanlardır (Çizim 6, Resim 8).

16 Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 141-142.; 7 Jürgen Borchhardt, Otto Feld, Günter Neumann ve Urs Peschlow, *Myra Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit*, haz. Jürgen Borchhardt, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1975), 416-417, Taf.138 B.; Foss, "The Lycia Coast in the Byzantine Age", 35.; Nevzat Çevik, *Lykia Kitabı*, haz: Kayhan Dörtlük, Remziye Boyraz Seyhan, (Antalya: Suna-İnan Kırak Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2015), 351.

17 Nevzat Çevik ve Hüseyin Sami Öztürk, "Sura, Likya'da Bir Kehanet Merkezi", *Aktüel Arkeoloji* 22, (2011), 92.; Nevzat Çevik, "Myra'nın Kehanet Merkezi: Sura", *Antalya Kültür ve Turizm Dergisi* 17, (2013), 99.

18 Sura Vadi Kilisesi hakkında yapılan çalışmalar kronolojik olarak; Rott, Michel, Messerschmidt ve Weber, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, 342-343.; Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 143-144.; Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", 414-416, Taf. 137: B-D.; Horst W. Nausch, *Untersuchungen zur Pfeilerbasilika im 9. Jahrhundert in Kleinasien*, (Wien: Inaugural Dissertation, 1976), 34-35.; Foss, "The Lycia Coast in the Byzantine Age", 26.; Grossmann ve Severin, *Frühchristliche und Byzantinische Bauten im Südöstlichen Lykien*, 14-16.; Hellenkemper ve Hild, *Tabula Imperii Byzantini*, 8:866.

Yapının batısında yer alan ve iç ölçüleri ile 3,40 x 12,31 m olan narteksine, kuzey ve güneyden birer adet ve batısından üç adet kapı ile giriş sağlanabilmektedir. Batı cephesinde merkezde yer alan kapı ile iki yanda bulunan kapılar arasında birer adet pencere yer almaktadır. Bu cephede merkezde yer alan kapı haricinde, iki kapı ve iki pencerenin tamamı sonraki dönemlerde moloz taş ile örülerek kapatılmıştır (Çizim 6, Resim 9).

Narteksten naosa üç kapı ile geçiş yapılmaktadır. Bu kapılarda, diğer kapıların aksine kesme taş lento ve söveler kullanıldığı görülmektedir. Bu mimari elemanların birbirleri ile olan ölçü ve süsleme uyumsuzluğu nedeniyle devşirme olarak kullanıldıkları önerilebilir (Çizim 7, Resim 10).

Kilise naosunun batı duvarını oluşturan bu cephenin en önemli özelliklerinden biri ikinci kat seviyesinde bulunan at nalı kemerli anıtsal üçlü açıklıktır. Diğeri ise bu pencereler ile naosa girişi sağlayan kapılar arasında yer alan hatıl yuvaları ile aynı seviyede, tüm cephe boyunca uzanan sıvasız bölüm sayesinde kat ayırımı/üst örtü sistemi konumunun tespit edilebiliyor olmasıdır. Tüm yüzeyde farklı seviyelerde görülen ve yaklaşık 0,15 x 0,15 m ölçülerindeki iskele destek yuvaları hariç hem kapı üzerinde hem de anıtsal üçlü açıklığın üzerinde, yaklaşık olarak 0,30 x 0,30 m genişliğinde hatıl yuvalarının izlenebiliyor olması narteksin iki katlı olma olasılığını güçlendirmektedir. Böylece kapı üzerinde yer alan ilk seviye hatıl yuvaları ve sıvasız bölüm katlar arası zeminini oluştururken, üçlü açıklık üzerinde bulunan hatıl yuvaları üst örtü sistemi için kullanılmış olmalıdır. Bu seviye üzerinde yer alan daha küçük boyutlu ve at nalı kemerli tek pencere ise naosa bu duvardan ışık sağlayan tek açıklık olmalıdır (Çizim 7, Resim 8, 9, 10, 11).

Kilisenin naosu, doğu-batı uzantılı, üç nefli, dikdörtgen bir plana sahiptir. Narteksten naosa üç kapı ile girilebildiği gibi, yapının kuzey duvarı doğu bölümünde ve buna karşılık gelen güney duvarında birer adet at nalı kemerli kapı açıklığı bulunmaktadır. Kuzeyde bulunan kapı, kilisenin kuzeyinde bulunan ve merkezinde sarnıcın yer aldığı açıklıktan kiliseye girişe izin verirken, güneyde bulunan kapı, sonraki evrede inşa edildiği düşünülen şapele geçişi sağlamaktadır. Ayrıca kuzey nef doğu duvarında, ilk inşa dönemi sonrasında moloz taş duvar ile kapatılmış olan bir diğer kapı açıklığı yer almaktadır (Çizim 6, 8, Resim 8, 12).

Kilisenin doğusu hem içten hem de dıştan yarım dairesel plana sahip bir apsisle son bulmaktadır. Güneydoğusuna muhtemelen sonraki bir tarihte eklenmiş şapel bulunmakta olup, kilisenin pastophorion odaları bulunmamaktadır. Kilisenin hem apsis kemeri hem de apsisde yer alan iki adet penceresi, yapıda kullanılan tüm kemerlerde olduğu gibi at nalı formuna sahiptir (Çizim 6, 8, Resim 12, 13).

Kilise neflerinin ayırımı, yaklaşık 0.65 - 0.70 m kenar uzunluklarına sahip payeler ile yapılmıştır. Doğu bölümünde birer sıra olacak şekilde günümüze ulaşan payeler, doğu duvarı üzerinde yer alan duvar payelerine at nalı kemerler ile bağlanmış durumdadır. Bu payelerin ikinci kat hizasında, mevcut korunma durumları nedeniyle zorlukla tespit edilebilen açıklıkların varlığına dair bazı izler görülmektedir (Çizim 8, Resim 8, 12, 13).

Kilisenin narteks bölümünde olduğu gibi naos bölümünde de galeri katlarının varlığı tartışmalı bir konudur. Neflerin üzerinde bulunması muhtemel galeri katlarına ait hatıl yuvaları gibi kesinliği yüksek veriler, mevcut duvarlarda nadir olarak izlenebilmektedir. Naosun kuzey duvarı en çok pencere denizlikleri, güney duvarı ise pencere kemerlerine kadar korunmuş olması nedeniyle, ikinci kata dair verilerden büyük oranda yoksun durumdadır. Kuzey nefin doğu bölümü, mevcut korunma durumu nedeniyle, galeri katlarına dair veri sağlayabilecek yüksekliğe sahip olan tek bölümdür. Yapının bu bölümünde, karşılıklı olarak günümüze ulaşmış iki adet hatıl yuvası bulunmaktadır (Resim 14). Yaklaşık 0,20 x 0,20 m ebadındaki bu yuvalar, muhtemelen 2,70 m genişliğe sahip olan neflerin galeri katının taşınması için uygun olan ebatlardır. Ayrıca nef ayrımlarını sağlayan taş örme payelerin ikinci kat seviyesinde bulunan açıklıkların, kuzey nefte bulunan bu hatılların seviyesinden yukarıda bulunuyor olması, bu açıklıkların galeriden naosa açıldığını göstermektedir. Dolayısıyla kuzey nefte tespit edilen karşılıklı hatıl yuvaları ve kuzey nef doğu duvarının mevcut yüksekliğinin bu kat ayrımının üzerinde bulunuyor olması, kilisenin yan neflerinin galeri katına sahip olduğunu göstermektedir. İki katlı olduğu anlaşılan narteksin tek yana meyilli çatı, naos bölümünün ise yan nefleri de içine alacak şekilde, iki yana meyilli/beşik çatı olduğu önerilmektedir (Çizim 9, 10). Yapı içinde ve çevresinde bulunan kiremit parçaları dikkate alınarak üst örtü sisteminin ahşap taşıyıcı, kiremit örtülü olduğu önerilebilir.

Kilisenin güney bitişiğinde, girişi güney nefin doğu bölümünden sağlanan ve iç ölçüleri ile 4,19 x 4,50 m boyutlarında bir şapel bulunmaktadır (Çizim 6, 8, Resim 15, 16). At nalı kemerli bir apsisi bulunan şapelin doğu ve batı duvarları büyük oranda korunmuş durumdadır. Doğru duvarı üzerinde bir tane ve batı duvarı üzerinde bulunan üç adet penceresinin tamamı, mazgal pencere şeklindedir. Yapının tek girişi olan ve güney nefe açılan kapısı at nalı kemerli olup, bu kapının doğusunda, sonradan moloz taş örgü ile kapatılmış bir pencere bulunduğu anlaşılmaktadır (Resim 16). Kilise ve şapelin doğu cephesine bakıldığında, şapel cephesinin moloz taşla, kilisenin ise daha büyük boyutlu kaba yonu moloz taşla inşa edildiği, iki yapının duvar örgüsünün dikişsiz olarak oluşturulduğu görülmektedir¹⁹ (Resim 17). Dolayısıyla hem şapel kuzey duvarında bulunan kapatılmış durumda olan pencere hem de doğu cephesi örgü sistemindeki farklılık nedeniyle, şapelin sonraki bir evrede eklenmiş olduğu düşünülebilir.

Şapel yapısının üst örtüsüne dair herhangi bir veri günümüze ulaşamamıştır. Yapının moloz taş ile inşa edilmiş olması, yapının bir kubbe ile örtülme olasılığını zayıflatmaktadır. Ayrıca yapı duvarlarının yaklaşık olarak üst örtü seviyesine kadar korunmuş olmasına rağmen kubbe taşıyıcısı olarak kullanılması gereken kemer veya pandomentlere dair herhangi bir iz bulunmadığı

19 Yapılan harç analizlerine göre; yapıda kullanılan örgü harçları, bağlayıcı olarak söndürülmüş kaymak kirecin kullanıldığı, kireç taşı kırığı-tozu ile ofiyolitik malzemeden oluşan kara kumundan; sıvalar ise söndürülmüş kaymak kireç ile kireç taşı kırığı ve tozu kullanılarak elde edilmiştir. Farklı yapım dönemlerinde dahi benzer harç ve sıvaların kullanılmış olmasının nedeni, yapım malzemelerinin yakın çevreden temin edilmesi ve üretim teknolojisinin uzun bir dönem içinde çok yavaş bir gelişim göstermesidir. Dolayısıyla yapı harç ve sıvaları, yapının malzemeye bağlı olarak yapım ve onarım dönemlerinin tespit edilmesine imkân vermemektedir.

tespit edilmektedir. Bunun yanında Myra ve çevresinde bulunan çok sayıdaki şapel yapısının beşik tonoz ile örtülmesinin yaygın bir kullanım olduğu anlaşılmaktadır.²⁰ Sura Vadi Kilisesi şapeli restitüsyon çalışmaları kapsamında yapının boyutları, inşa malzemesi ve tekniği göz önüne alınarak, yapının üst örtüsünün beşik tonoz olduğu önerilmiştir (Çizim 9).

Sura Vadi Kilisesi Yapım Evreleri ve Tarihlendirme

Sura Vadi Kilisesi duvarlarında yer yer sıva kalıntılarına rastlanmakta olup, yapının kuzey nef kuzey duvarında iki katman halinde sıva ve boya tabakalarına rastlanmaktadır. Bu boya kalıntılarının ait olduğu betimleme bugün tespit edilemese de 20. yüzyıl başına ait yazılarda bu boya kalıntılarında, azizlere ait hâlelerin seçilebildiği belirtilmektedir.²¹ Fakat fresk kalıntılarının bugünkü durumu, tarihlendirme çalışmalarında kullanılmasına imkân sağlamamaktadır. Bunun yanında, yapının duvar örgü teknikleri, bölgede uzun süre kullanılmış teknikler olması nedeniyle, tarihlendirme için fikir vermemektedir.

Yapılan alan araştırmalarında, yapı bünyesinde veya çevresinde, herhangi bir mimari plastik elemanı tespit edilememiştir. Fakat O. Feld tarafından, alanda yaptığı çalışma sırasında tespit edilen iki adet mimari plastik eser ile bunlardan farklı olarak 2012 yılında A. Tiryaki tarafından fotoğraflanan iki adet mimari plastik öğesi bulunmaktadır.

Bu öğelerden ilki, O. Feld tarafından korkuluk levhası olarak tanımlanan, arka yüzeyi düzeltilmiş, dört yanından kırılmış olan bir parçadır.²² Merkezinden bir şerit geçen ögenin bir yanında derin bir şekilde oyulmuş kalın damarlı akantus yaprağı bulunduğu anlaşılmakta olup, diğer yarısında bulunan bezeme tespit edilememektedir (Resim 18). Bitkisel motifin üslup özellikleri bakımından benzerlerine çevre yerleşkelerden Arykanda ve Karabel-Asarcık'da tespit edilmiş olanları 5. yüzyıl sonu ve 6. yüzyıl başına, Istlada'da ise 6. yüzyıla tarihlendirilmiş durumdadır.²³

O. Feld tarafından belgelenmiş olan diğer mimari eleman her iki yüzü düzeltilmiş, delikli levha parçasıdır.²⁴ Üç yanından kırık olan parçanın sahip olduğu motif tam olarak korunamamış olmasına rağmen balık pulu şekline sahip olduğu anlaşılmaktadır (Resim 19). Sura çevresinde yer alan yerleşkelerde benzer örnekler Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi, Myra'daki Aziz

20 Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", 398-399.; Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 140.; İşler, "Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi", 89-90.

21 Rott, Michel, Messerschmidt ve Weber, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, 343.

22 Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", 415. Yazar mimari ögenin ölçülerini uzunluk; 0,20 m, yükseklik; 0,085 m, genişlik; 0,055 m olarak vermektedir.

23 İşler, "Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi", 148, 150, 197, 288, 316.; Vacit Macit Tekinalp, "Arykanda Kenti Bizans Dönemi Mimari Plastik ve Litrujik Taş Eserleri", *III. Likya Sempozyumu Sempozyum Bildirileri* 1 içinde, haz. Kayhan Dörtlük, Burhan Varkivanç ve Tarkan Kahya, çev: Terrance Michael Patrick Duggan ve İnci Türkoğlu, (Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2006), 1:793.; Thomas Marksteiner ve Philipp Niewöhner, "Die Kirche Von Istlada in Lykien", *Mitteilungen Zur Christlichen Archäologie* 10, (2004), 38, 50.

24 Feld, "Die Kirchen von Myra und Umgebung", 415. Yazar, mimari ögenin ölçülerini 0,12 x 0,14 m olarak vermektedir.

Nikolaos Kilisesi, Istlada ve Arykanda Kilisesi'nde rastlanmış ve bu örnekler 6. yüzyıla tarihlendirilmiş durumdadır. Bu örneklerin tamamı üzerinde, farklı sayılarda şerit kazımlar bulunmakta olup üzerinde herhangi bir kazımanın yer almıyor oluşu ile en yakın örnek olan Günağı Kilisesi örneği 5. yüzyıla tarihlendirilmiştir.²⁵

A. Tiryaki tarafından belgelenmiş olan mimari öğelerden ilki, dairesel bir bordür içinde sivri yaprakları seçilebilen bir bezemeye sahiptir. Kırık olması nedeniyle sadece üçü seçilebilen yapraklar tamamlandığı takdirde, aslında on iki adet yaprağa sahip olduğu anlaşılmaktadır (Resim 20). Benzer özellikli bir mimari plastik öğesine, Dereağızı Kilisesi'nde rastlanmış ve bu motifin 9. yüzyıl ile 12. yüzyıl arasına tarihlenmekte olduğu bildirilmiştir.²⁶

A. Tiryaki tarafından belgelenmiş olan son mimari plastik öğesi ise kırık durumdaki bir levha üstü veya kaidesine ait olan, birbirine paralel iki yarım dairesel bezemenin iç içe geçerek, atlamalı olarak ters ve düz üçgenler meydana getirdiği bir motife sahiptir (Resim 21). Bu motifin üç paralel çizgi ile oluşturulduğu ve ortaya çıkan üçgen alanların bitkisel motifler olarak değerlendirildiği benzer bir örnek, Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi'nde tespit edilmiştir. Bu levha üstü parçası yayınlanmamış olmasına rağmen kilise, 5. veya 6. yüzyıl olarak tarihlendirilmiş durumdadır.²⁷

Yapıda bugün tespit edilemeyen bu mimari plastik öğeler dışında, tarihlendirme için kullanılabilir bazı mimari özellikler de bulunmaktadır. Sura Vadi Kilisesi, sahip olduğu 20,51 x 13,66 m boyutu, pastaphorion odalarının bulunmayışı ve orta nef genişliğinin yan neflerin yaklaşık iki katı bir orana sahip olması açısından, bölgedeki 5. ve 6. yüzyıllarda inşa edilmiş olan kiliseler ile benzerlik göstermektedir.²⁸ Fakat bunun ötesinde bölgede nadir olarak rastlanan at nalı kemerler de yapının tarihlendirmesi için belirgin bir özellik durumundadır.

At nalı kemerlere sahip olan yapılardan biri, Istlada yerleşim yerinin güneydoğusunda bulunan bazilikada yer almaktadır. Bu bazilikanın güneydoğusunda bulunan ve 6. yüzyıla tarihlendirilmiş olan şapelinin apsisi, içten ve dıştan yarım dairesel planlı ve at nalı kemerli ikiz pencerelere sahip durumdadır.²⁹ Bunun yanında Kekova Adası, Tersane Koyu'nda bulunan fakat günümüze ulaşamamış olan Liman Kilisesinin, apsis pencere kemerlerinin at nalı formu

25 Tekinalp, "Arykanda Kenti Bizans Dönemi Mimari Plastik ve Litrujik Taş Eserleri", 1:791, 797., Engin Akyürek ve Ayça Tiryaki, "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler", *Adalya* XIII, (2010), 391- 393.; S. Yıldız Ötügen, Nilay Çorağan ve Bülent İşler "Myra-Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı ve Duvar Resimlerini Belgeleme, Koruma-Onarım Çalışmaları 2004", *Anadolu Akdeniz ve Arkeoloji Haberleri* 3 içinde, (Antalya: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2005), 53-54.; İşler, "Orta Likya Bölgesi'nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi", 381-392, Şek: 25.

26 James Morganstern, *The Byzantine Church at Dereağızı and Its Decoration: With Two Appendices*, (Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1983), 146-147.

27 Akyürek ve Tiryaki, "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler", 390.

28 İşler, "Orta Likya Bölgesi'nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi", 378-379.

29 Marksteiner ve Niewöhner, "Die Kirche Von Istlada in Lykien", 32, 39.; Nevzat Çevik, "Myra ve Çevresinde Bulunan Antik Yerleşimler", *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi* içinde, haz. Nevzat Çevik, (Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010), 212.; Çevik, *Lykia Kitabı*, 316.

olduğu ve yapının 7. yüzyıl öncesinde inşa edildiği bildirilmektedir.³⁰ Ayrıca dağlık Likya'da yer alan Muskar Kilisesi, sahip olduğu plan şeması ile Sura Vadi Kilisesi'nden farklı bir tipoloji göstermesine rağmen, dıştan üç kenarlı ve içten yarım dairesel bir plan gösteren apsisi, at nalı formulu dört adet pencereye sahip olup, 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir³¹ Sura Vadi Kilisesine benzer şekilde, apsis kemerinde at nalı formun kullanıldığı tek örnek ise Alacahisar Kilisesidir. Bu kilise ana kayaya oyularak inşa edilmiş trikonkhos planlı bir bemaya sahip ve 6. yüzyıla tarihlendirilmiş durumdadır.³²

Bölgede yer alan benzer yapılar arasında yapılan karşılaştırmalar sonucu, yapının plan şeması 5. ve 6. yüzyıllarda inşa edilmiş olan bazilikalar ile uyumlu olduğu gibi mimari plastik elemanlarının da aynı yüzyıllara işaret ettiği görülmektedir. Bunun yanında bahsi geçen at nalı kemer formu, tespit edilen yapılar doğrultusunda, benzer bir tarih aralığı sunmaktadır.

Sura Vadi Kilisesi şapel yapısı ise hem kilise duvar örgüsü ile gösterdiği uyumsuzluk, hem inşa edilmesi sırasında kilise güney duvarında var olan bir pencerenin kapatılması, hem de sahip olduğu mazgal pencerelerin kilise yapısında kullanılan pencere tipinden farklı olması ile ilk yapım döneminden sonraki bir tarihte inşa edilmiş olmalıdır. Herhangi bir kazı çalışması yapılmaksızın net bir tarih verilemeyecek olsa da şapelin inşa tarihinin, bölgede benzer şekilde ek yapı olarak inşa edilmiş şapellere benzer olarak, 7. yüzyıl veya sonrası olduğu düşünülmektedir.

Mimari plastik elemanlarından sadece birinin işaret ettiği 11. ve 12. yüzyıllar, kilise naosunun kuzeydoğu bölümünde tespit edilen iki katman halindeki fresko kalıntıları ve şapel apsisinde tespit edilmiş olan iki katman sıva için de belirleyici bir onarım dönemi olarak kabul edilebilmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Sura Antik Kenti kapsamında, Bizans dönemi dini yapıları odağında yapılmış olan bu çalışmada, Sura Şehir Kilisesi bünyesinde bulunan üç ayrı yapı evresi ile Sura Vadi Kilisesi ve şapelinin tanımlanması, belgelenmesi ve Sura'nın bölge mimarlık ve sanat tarihindeki konumunun tespit edilmesi hedeflenmiştir.

Sura Şehir Kilisesi, bölgede inşa edilmiş olan pek çok erken dönem bazilikası ve bunların naosuna inşa edilen geç dönem şapellerinde olduğu gibi birçok yapı evresine sahiptir. Fakat bölgede üç farklı yapım dönemine sahip olduğu bilinen yapılar sadece Myra'da bulunan Aziz

30 Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 144, Plate XLVII (c); Erdoğan Aslan, "Kekova Adası Arkeolojik Yüze/Sualtı Araştırması (2012-2013)", 32. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, haz. Adil Özme, (Ankara, İsmail Aygül Ofset Matbaacılık, 2014) 1:341.; Urs Peschlow, "Die Kirche von Tersane auf Kekova adası. Überlegungen zum lykischen Kirchenbau" *Cevdet Bayburtluoğlu için Yazılar* içinde, haz. Coşkun Özgünel Orhan Bingöl, Vedat İdil ve Seyhan Doruk, (İstanbul, Homer Kitabevi 2001) 200-203.

31 Schultze, *Altchristliche Städte und Landschaften: II. Kleinasien*, 204; Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia" 527.; İşler, "Myra ve Çevresinde Bizans Dönemi", 247.

32 Martin Harrison, *Mountain and Plain: From the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the Late Roman and Early Byzantine Period*, haz. Wendy Young, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001) 37.; İşler, "Yeni Bulgular Işığında Antalya'nın Kale (Demre) İlçesi'ndeki Alacahisar Kilisesi", 14.

Nikolaos Kilisesi ile Sura Şehir Kilisesidir. Yapılan analogik çalışma neticesinde ilk dönem bazilikasının 6. yüzyıla tarihlendirildiği söylenebilirken, yapının alt katında bulunan sarnıçın yapı ile birlikte tasarlanmış olduğu sonucuna varılmıştır. 2 numaralı kilisenin bazilikal planlı olduğu düşünülse de eldeki veri azlığı nedeniyle yapım tarihi önerisi getirilmemiştir. Kalıntı topluluğunun son dini yapısı olan 3 numaralı şapel, benzer örneklerden yola çıkılarak 11. veya 12. yüzyıl yapısı olarak tarihlendirilmiştir.

Sura Vadi Kilisesinin, plan şeması, az sayıdaki mimari plastik elemanı ve at nalı formlu mimari detayları ile yapılan karşılaştırmalar sonucunda, 5. veya 6. yüzyılda inşa edildiği düşünülmektedir. Bu ilk yapım döneminde yapının iç mekânı freskolar ile bezenmiş durumda olmalıdır. Net bir tarihlendirme yapılamasa da yapının güneyinde bulunan şapeli, bazilikanın inşaatından sonraki bir tarihte, muhtemelen 7. yüzyıl veya sonrasında yapıya eklenmiştir. Hem bazilika hem de şapel yapısının, 11. veya 12. yüzyılda bir onarım çalışmasına tabi tutularak yapıya ikinci dönem sıva ve duvar resimlerinin yapıldığı, bu dönemde 11.-12. yüzyıl özellikleri gösteren bazı mimari elemanların yapıya eklendiği düşünülmektedir.

Sura Vadi Kilisesi, inşa edildiği konum nedeniyle ayrıca değerlendirilmesi gereken bir yapıdır. Pagan dönemden Hristiyanlığa geçiş sürecinde, Likya’da farklı dinamiklerin varlığı bilinmektedir. Bunlardan sunulabilecek en yakın örnek Myra’nın ünlü Artemis Eleuthera Tapınağı’nın, 4. yüzyılda Myra piskoposu tarafından tamamen yıktırılması, putların kırdırılması, hatta kötü ruh ve şeytani varlıklardan kurtulmak amacıyla yapının temellerinin toprağı ile birlikte kazınarak kaldırılmasıdır.³³ Bunun yanında farklı bir tutum olarak yıkılan tapınak malzemelerinin kilise inşaatlarında devşirme olarak kullanıldığı örnekler de mevcuttur.³⁴ Sura Vadisi gibi, hem malzeme temininin zor olduğu alanda tapınak malzemelerinin kilise inşaatında kullanılmaması, hem de vadi içinde bir yerleşimin bulunmamasına rağmen buraya bir kilise inşa edilmesi, dolayısıyla Sura Vadi Kilisesi ile Apollon Surius Tapınağı’nın bugüne yan yana ulaşmış olması dikkat çekici bir konudur.

Bu koşullar göz önüne alındığında, Sura Vadi Kilisesi’nin pagan dönem kült alanına inşa edilmesinin en önemli motivasyonunu, vadinin bataklık koy ile bulunduğu noktada, pagan dönemde kutsal kabul edilen sülfatlı kaynak suyu oluşturmaktadır. Bu durum Olympos’un territoriumundaki Yanartaş (Khimeira)’ın, pagan dönemde Hephaios kültüne bağlı kutsal alanında da görülmektedir. Bu kutsal alanın kutsallığına olan inanç, pagan dönem sonrası Hristiyanlık döneminde de devam ettirilerek, alana bir kilise inşa edilmiştir.³⁵ Fakat Sura’da

33 Gustav Anrich, *Hagios Nikolaos Der Heilige Nikolaos in Der Griechischen Kirche: Texte und Untersuchungen*, (Berlin: Druck und Verlag Von B. G. Teubner, 1913), 1:127-128.; Schultze, *Altchristliche Städte und Landschaften: II. Kleinasien*, 191.; Nevzat Çevik ve Süleyman Bulut, “İkinci Kazı Sezonunda Myra ve Limanı Andriake”, *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi* içinde, haz. Nevzat Çevik, (Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010), 32.; İşler, “Myra ve Çevresinde Bizans Dönemi”, 234, Ceren Pilevneli, “M.S. IV.-VII. Yüzyıllarda Myra (Lykia) ve Egemenlik Alanındaki Hristiyanlık”, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2013), 8-9.

34 Tyberissos’ta bulunan Apollon Tapınağı ve Kyaneai Eleuthera Tapınağı için bk. Foss, “The Lycia Coast in the Byzantine Age”, 21.; Çevik, “Myra ve Çevresinde Bulunan Antik Yerleşimler”, 210.

35 Gökçen Kurtuluş Öztaşkın, “Yanartaş (Khimera) taki Bizans Dönemi Bazilikası”, *Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdenizi Sempozyumu, Sempozyum Bildirileri* içinde, haz. Kayhan Dörtlük, Tarkan Kahya,

farklı olarak kilise tapınak üzerine inşa edilmemiş, tapınak korunarak ve iç duvarlarına kazınan haç işaretleri ile Hristiyanlaştırılarak günümüze ulaşmıştır. Sonuç olarak Sura kutsal alanının kutsal olma özelliği Bizans döneminde de devam etmiş ve G. K. Öztaşkın'ın da önerdiği gibi muhtemelen bir *Locus Sanctus* olarak kullanılmıştır.³⁶

Likya Bölgesi'nde 5. ve 6. yüzyıl içinde inşa edilmiş olan kiliseler, genellikle üç nefli ve ahşap çatılı bazilikalardır. Bu yapıların nef ayrımları çeşitli şekillerde yapılabilmekle birlikte, R. M. Harrison, Sura Vadi Kilisesi'nin de içinde bulunduğu payeli bazilikaların, şehirlerden ziyade kırsal alanlarda bulunduğunu kaydetmektedir.³⁷

Yapılan araştırmalar neticesinde değerlendirilmesi gereken bir diğer konu, bölgede nadir olarak görülen ve Sura Vadi Kilisesi'nde de kullanılmış olan at nalı kemer formudur. Bu kemer formunun, bölgede kiliselerin yaygın şekilde inşa edilmeye başlandığı 5. ve 6. yüzyıllarda kullanım alanı bulmuş olduğu görülmektedir. Suriye, Mısır ve Filistin'i içeren topraklarda 2. yüzyıl gibi erken dönemlerde kullanıldığı bilinen bu kemer formunun, Likya bölgesine ne şekilde ulaştığı bilinmese de Alacahisar Kilisesi bu kullanım ile ilgili önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Alacahisar Kilisesi üzerine çalışmış olan farklı araştırmacılar, kilisenin sahip olduğu trikonkhos planın, Mısır ve Filistin ile kültürel etkileşim sonucu bölgeye ulaştığını bildirmektedir.³⁸ Dolayısıyla hem trikonkhos planın hem de at nalı kemer formunun aynı anda kullanılmış olduğu Alacahisar Kilisesi, sahip olduğu plan tipi ile Filistin ve Mısır ile gerçekleşen etkileşime bağlanıyor ise, kilisenin sahip olduğu at nalı kemer formunun da aynı etkileşime bağlanması uygun olacaktır. Dolayısıyla Sura Vadi Kilisesi kapı ve pencerelerinde kullanılmış olan at nalı kemerlerin, benzer şekilde bölgedeki Mısır ve Filistin etkisi ile yapılmış olduğu söylenebilmektedir.

Remziye Boyraz Seyhan ve Tuba Ertekin, (Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2012), 319.

36 Sura kutsal alanının, Hristiyanlık sonrası kullanımı ile ilgili değerli görüşlerini paylaşan Doç. Dr. Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN'a sonsuz teşekkür ederim. *Locus Sanctus*; daha çok haç amacıyla ziyaret edilen, çeşitli nedenler ile kutsal addedilen yerlerdir. Bir yerin kutsal olduğunun düşünülerek ziyaret edilmesi, kimi zaman bahsi geçen yerin bir azizin röliklerine ev sahipliği yapıyor olması iken, kimi zaman bu yerin bir sebeple şifa dağıtma özelliği bulunduğunun düşünülmesidir.; Gary Vikan, "Locus Sanctus", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, haz. Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Maffry Talbot, Anthony Cutler, Timonty E. Gregory ve Nancy Patterson Ševčenko (Newyork: Oxford University Press, 1991), 2:1244.

37 Richard Martin Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", *Anatolian Studies* 13, (1963), 148.

38 Likyalı piskopos ve din adamlarının, Mısır ve Filistin ile ilişki içinde olduklarına dair çeşitli yazılı kaynaklar bulunmaktadır. Örneğin Aziz Nikolaos'un iki kez kutsal topraklara gittiği, Aziz Gerasimos'un Ürdün'de bir manastır kurduğu ve Filistin'de bulunan Megiste Laura'nın baş keşişi Konon'un Likyalı olduğu bilinmektedir. Gustav Anrich, *Hagios Nikolaos Der Heilige Nikolaos in Der Griechischen Kirche: Texte und Untersuchungen*, (Berlin: Verlag und Druck B. G. Teubner, 1917), 2:228-229.; Pilevneli, "M.S. IV.-VII. Yüzyıllarda Myra (Lykia) ve Egegenlik Alanındaki Hristiyanlık", 27-28.; Harrison, "Churches and Chapels of Central Lycia", 119-120, 149.; İşler, "Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi", 260.; İşler, "Yeni Bulgular Işığında Antalya'nın Kale (Demre) İlçesi'ndeki Alacahisar Kilisesi", 8-10.

Teşekkür: Hakkında bir yayın yapılmamış olmasına rağmen, alanın bir *Locus Sanctus* olarak kullanılmış olabileceği görüşü Doç. Dr. Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN'a aittir. Bk. Dipnot 33: Sura kutsal alanının, Hristiyanlık sonrası kullanımı ile ilgili değerli görüşlerini paylaşan Doç. Dr. Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca makale yüksek lisans tez çalışmasından hareketle hazırladığı için bu durum ayrıca belirtilmiş durumdadır (Bk. Dipnot *).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje numarası: 30113.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: This study was supported by Scientific Research Projects Coordination Unit of Istanbul University. Project number: 30113.

Kaynakça/References

- Aelian. *On The Characteristics of Animals 2*. Çeviren Alwyn Faber Scholfield. Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- Akyürek, Engin ve Ayça Tiryaki. "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler", *Adalya XIII* (2010): 389-403.
- Anrich, Gustav. *Hagios Nikolaos Der Heilige Nikolaos in Der Griechischen Kirche: Texte und Untersuchungen* 1. Berlin: Druck und Verlag Von B. G. Teubner, 1913.
- Anrich, Gustav. *Hagios Nikolaos Der Heilige Nikolaos in Der Griechischen Kirche: Texte und Untersuchungen* 2. Berlin: Verlag und Druck B. G. Teubner, 1917.
- Aslan, Erdoğan. "Kekova Adası Arkeolojik Yüze/Sualtı Araştırması (2012-2013), 32. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, hazırlayan Adil Özme içinde 335-354. Ankara, İsmail Aygül Ofset Matbaacılık, 2014.
- Athenaeus. *The Deipnosophists: Or, Banquet of the Learned 2*. Çeviren: Charles Duke Yonge. London: H. G. Bohn, 1854.
- Benndorf, Otto, George Niemann, Eugen Adolf Hermann ve Felix von Luschan. *Reisen im Südwestlichen Kleinasien: Reisen in Lykien, Milyas und Kibyrtis*. Wien: C. Gerold's Sohn, 1889.
- Borchhardt, Jürgen, Otto Feld, Günter Neumann ve Urs Peschlow. *Myra Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit*, hazırlayan Jürgen Borchhardt. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1975.
- Çevik, Nevzat. "Myra ve Çevresinde Bulunan Antik Yerleşimler", *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi*, hazırlayan Nevzat Çevik içinde 181-232. Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
- Çevik, Nevzat. "Myra'nın Kehanet Merkezi: Sura", *Antalya Kültür ve Turizm Dergisi* 17, (2013), 98-102.
- Çevik, Nevzat. *Lykia Kitabı*, hazırlayan Kayhan Dörtlük, Remziye Boyraz Seyhan. Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2015.
- Çevik, Nevzat ve Hüseyin Sami Öztürk. "Sura, Likya'da Bir Kehanet Merkezi", *Aktüel Arkeoloji* 22, (2011), 90-97.
- Çevik, Nevzat ve Süleyman Bulut. "İkinci Kazı Sezonunda Myra ve Limanı Andriake", *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi*, hazırlayan Nevzat Çevik içinde 25-118. Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
- Feld, Otto. "Die Kirchen von Myra und Umgebung", *Myra Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit*, hazırlayan Jürgen Borchhardt, içinde 398-424. Berlin, Istanbul des Deutschen Archäologischen Instituts, Gebr. Mann Verlag, 1975.

- Foss, Clive. "The Lycia Coast in the Byzantine Age", *Dumbarton Oaks Papers* 48, (1994): 1-52.
- Grossmann, Peter ve Hans-George Severin. *Frühchristliche und Byzantinische Bauten im Südöstlichen Lykien: Ergebnisse Zweier Surveys*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 2003.
- Harrison, Richard Martin. "Churches and Chapels of Central Lycia", *Anatolian Studies* 13, 1963, 117-151.
- Harrison, Richard Martin. *Mountain and Plain: From the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the Late Roman and Early Byzantine Period*, hazırlayan Wendy Young. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Hellenkemper, Hansgerd ve Friedrich Hild. *Tabula Imperii Byzantini* 8, hazırlayan Johannes Koder. Wien: Verlag Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften, 2004.
- İbci, Rifat Onur. "Sura Apollon Tapınağı ve İlişkili Kült Kalıntıları." Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2019.
- İşler, Bülent. "Likya Bölgesi'nde Karabel Asarcık'taki Erken Bizans Dönemi Yerleşimi." Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2009.
- İşler, Bülent. "Myra ve Çevresinde Bizans Dönemi", *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi*, hazırlayan Nevzat Çevik içinde 233-256. Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
- İşler, Bülent. "Orta Likya Bölgesi'nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 25, (2016): 363-392.
- İşler, Bülent. "Yeni Bulgular Işığında Antalya'nın Kale (Demre) İlçesi'ndeki Alacahisar Kilisesi", *Eurasian Academy of Sciences, Eurasian Art & Humanities Journal* 6, (2016): 1-21.
- Kazhdan, Alexander. "Stephen of Byzantium", *The Oxford Dictionary of Byzantium* 3, hazırlayan Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Maffry Talbot, Anthony Cutler, Timonty E. Gregory ve Nancy Patterson Ševčenko içinde 1953-1954. Newyork: Oxford University Press, 1991.
- Kolb, Frank ve Barbara Kupke. "Spätantike und byzantinische Besiedlung auf dem Gebiet der lykischen Polis Kyaneai", *Klio* LXXIII, (1991): 563-585.
- Marksteiner, Thomas ve Philipp Niewöhner. "Die Kirche Von Istlada in Lykien", *Mitteilungen Zur Christlichen Archäologie* 10, (2004), 21-51.
- Morganstern, James. *The Byzantine Church at Dereagzi and Its Decoration: With Two Appendices*. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1983.
- Nausch, Horst W.. *Untersuchungen zur Pfeilerbasilika im 9. Jahrhundert in Kleinasien*. Wien: Inaugural Dissertation, 1976.
- Ötügen, S. Yıldız, Nilay Çorağan ve Bülent İşler. "Myra-Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı ve Duvar Resimlerini Belgeleme, Koruma-Onarım Çalışmaları 2004", *Anadolu Akdeniz ve Arkeoloji Haberleri* 3, hazırlayan Kayhan Dörtlük, Tarkan Kahya içinde 51-56. Antalya: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2005.
- Öztaşkın, Gökçen Kurtuluş. "Yanartaş (Khimera)'taki Bizans Dönemi Bazilikası", *Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdenizi Sempozyumu, Sempozyum Bildirileri*, hazırlayan Kayhan Dörtlük, Tarkan Kahya, Remziye Boyraz Seyhan ve Tuba Ertekin içinde 313-327. Antalya: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2012.
- Peschlow, Urs. "Die Kirche von Tersane auf Kekova adası. Überlegungen zum lykischen Kirchenbau" *Cevdet Bayburtluoglu için Yazılar*, hazırlayan Coskun Özgünel, Orhan Bingöl, Vedat İdil ve Seyhan Doruk içinde 197-208. İstanbul, Homer Kitabevi 2001.
- Pilevneli, Ceren. "M.S. IV.-VII. Yüzyıllarda Myra (Lykia) ve Egemenlik Alanındaki Hristiyanlık." Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2013.

- Pliny. *Naturalis Historia* 8. Çeviren William Henry Samuel Jones. Massachusetts: Harvard University Press, 1963.
- Plutarch. *Moralia* 12. Çeviren Harold Cherniss, William C. Helmbold. Massachusetts: Harvard University Press, 1957.
- Rott, Hans, Karl Michel, Leopold Messerschmidt ve Wilhelm Weber. *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig: Dieterichische Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1908.
- Schultze, Victor. *Altchristliche Städte und Landschaften: II. Kleinasien*. Gütersloh: Druck und Verlag von C. Bertelsmann, 1926.
- Spratt, Thomas Abel Brimage ve Edward Forbes. *Travels in Lycia, Milyas, and The Cibyratis*. 1 cilt. London: John Van Voorst, 1842.
- Tekinalp, Vahit Macit. “Geç Antik Dönem Sonrasında ve Ortaçağ’da (M.S. 4.-14. y.y.) Andriake Kenti.” Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2000.
- Tekinalp, Vahit Macit. “Andriake Kiliseleri ve Tarihlendirme Sorunları”, *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, hazırlayan Sema Alpaslan içinde 491-516. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001.
- Tekinalp, Vacit Macit. “Arykanda Kenti Bizans Dönemi Mimari Plastik ve Litrujik Taş Eserleri”, *III. Likya Sempozyumu Sempozyum Bildirileri 1*, hazırlayan Kayhan Dörtlük, Burhan Varkivanç ve Tarkan Kahya, çev: Terrance Michael Patrick Duggan ve İnci Türkoğlu içinde 789-799. Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2006.
- Vikan, Gary. “Locus Sanctus”, *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2, hazırlayan Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Maffry Talbot, Anthony Cutler, Timonty E. Gregory ve Nancy Patterson Ševčenko içinde 1244. Newyork: Oxford University Press, 1991.
- Zimmermann, Martin. *Untersuchungen Zur Historischen Landeskunde Zentrallykiens*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1992.

RESİMLER



Resim 1: Demre (Myra) ve Sura (Soura) Konumları (Antalya KVKK Arşivi)



Resim 2: Sura (Soura) Şehir Kilisesi, 1 Numaralı Kilise Apsisi, doğudan görünüm



Resim 3: Sura (Soura) Şehir Kilisesi, 1 Numaralı Kilise, Sarnıç, kuzeyden görünüm



Resim 4: Sura Şehir Kilisesi, 2 Numaralı Kilise apsi, doğudan görünüm



Resim 5: Sura Şehir Kilisesi, 1 Numaralı Kilise güney nef ayırımı ve 2 Numaralı Kilise güney duvarı, doğudan görünüm



Resim 6: Sura Şehir Kilisesi, 3 Numaralı Kilise/Şapel apsisi, doğudan görünüm



Resim 7: Sura Şehir Kilisesi, 3 Numaralı Kilise/Şapel apsisi, batıdan görünüm



Resim 8: Sura Vadi Kilisesi, kuzeyden görünüm



Resim 9: Sura Vadi Kilisesi, narteks batı cephesi, batıdan görünüm



Resim 10: Sura Vadi Kilisesi, narteks doğu duvarı, orta nef giriş kapısı, hatıl yuvaları ve kat/üst örtü ayırımı



Resim 11: Sura Vadi Kilisesi, naos batı duvarı



Resim 12: Sura Vadi Kilisesi, naos doğu duvarının kuzeybatıdan görünümü, kuzey ve güney nef giriş kapıları



Resim 13: Sura Vadi Kilisesi, apsis ve nefleri ayıran at nalı kemerli payeler, batıdan görünüm



Resim 14: Sura Vadi Kilisesi, kuzey nef doğu duvarı, batıdan görünüm, kuzey duvar ve duvar payesi yan yüzeyinde bulunan hatıl yuvaları



Resim 15: Sura Vadi Kilisesi Şapeli, doğu duvarı, batıdan görünüm



Resim 16: Sura Vadi Kilisesi Şapeli, kuzey duvarı, giriş kapısı ve kapatılmış pencere



Resim 17: Sura Vadi Kilisesi (sağda) ve Şapeli (solda) doğu cepheleri, duvar örgüsü farklılığı, kuzeydoğudan görünüm



Resim 18: Sura Vadi Kilisesi, mimari plastik öge (J.Borchhardt, 1975, Taf. 137 B.)



Resim 19: Sura Vadi Kilisesi, mimari plastik öge (J.Borchhardt, 1975, Taf. 137 D.)



Resim 20: Sura Vadi Kilisesi, mimari plastik ögesi (Fotoğraf: A. Tiryaki, 2012)

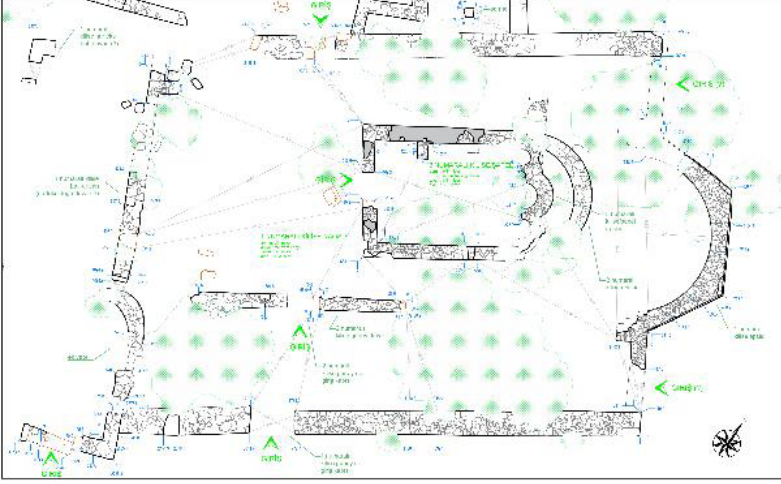


Resim 21: Sura Vadi Kilisesi, mimari plastik ögesi (Fotoğraf: A. Tiryaki, 2012)

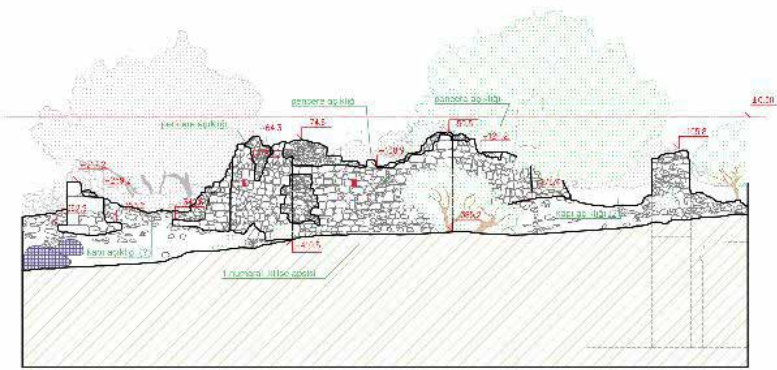
ÇİZİMLER



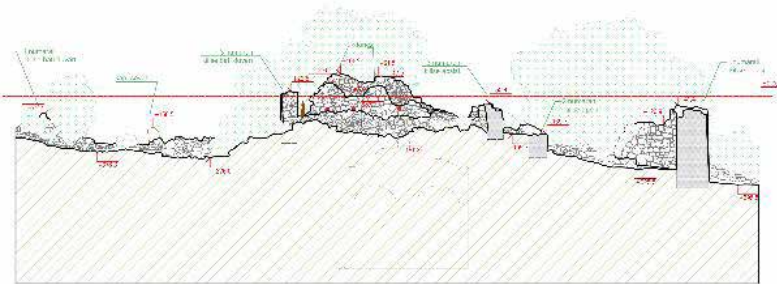
Çizim 1: Sura (Soura) Antik Kenti Vaziyet Planı (1. Bey Konağı, 2. Gözetleme Kulesi ve Kale Kalıntısı, 3. İşlikler, 4. Mezar Yapıları ve Lahitler, 5. Konut Yapıları, 6. Rahipler Alanı ve Apollo Surlus Tapınağı, 7. Hristiyanlık Dönemi Dini Mimarisi)



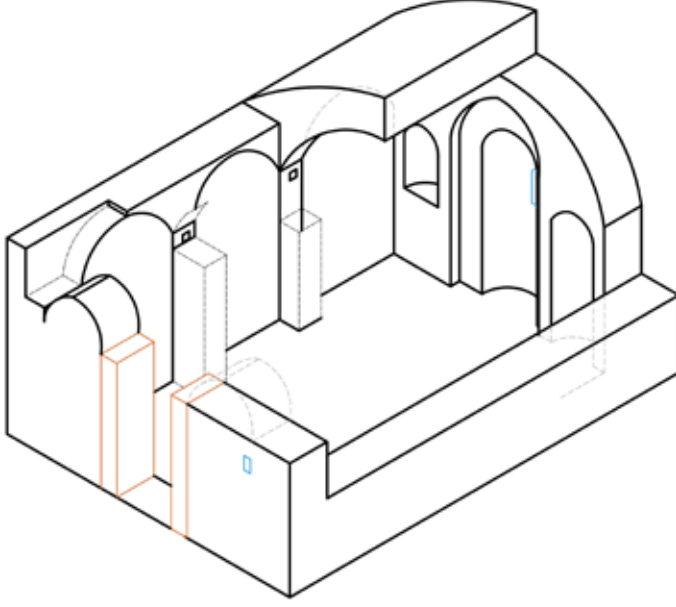
Çizim 2: Sura (Soura) Şehir Kilisesi Planı



Çizim 3: Sura (Soura) Şehir Kilisesi, 1 Numaralı Kilise apsisi, doğudan görünüm



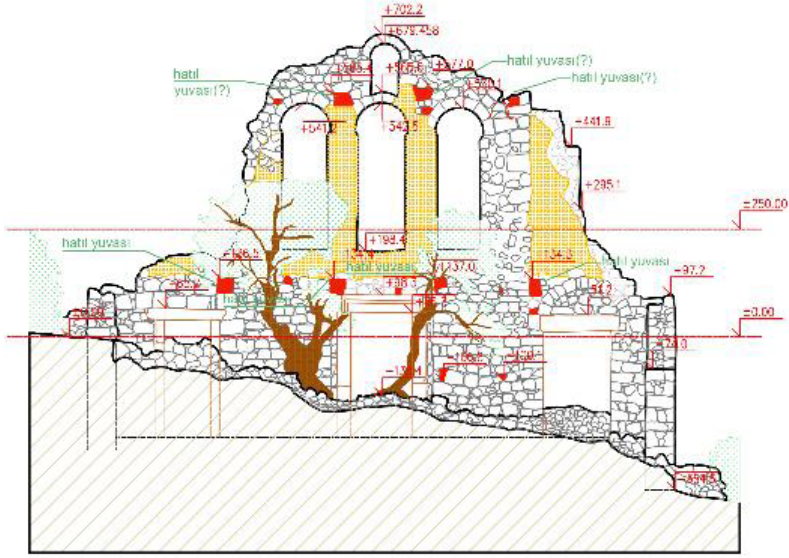
Çizim 4: Sura (Soura) Şehir Kilisesi, 3 Numaralı Kilise kuzey duvarı



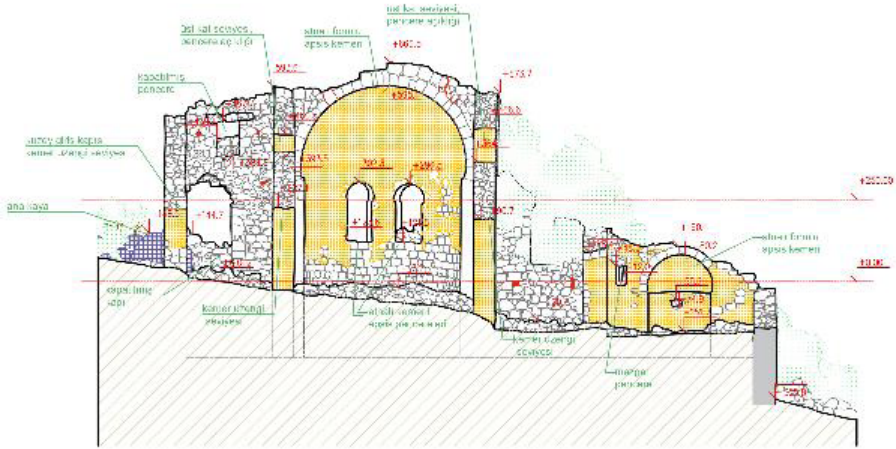
Çizim 5: Sura (Soura) Şehir Kilisesi, 3 Numaralı Kilise Restitüsyonu



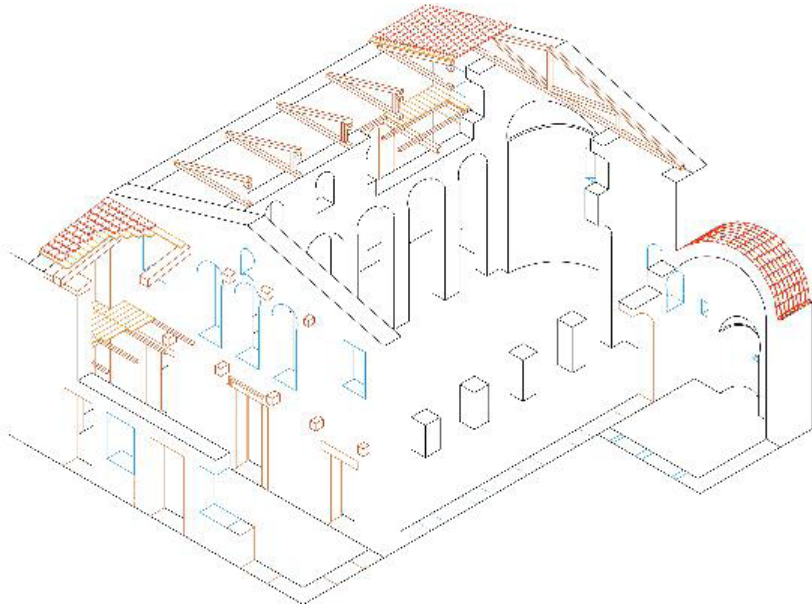
Çizim 6: Sura Vadi Kilisesi Planı



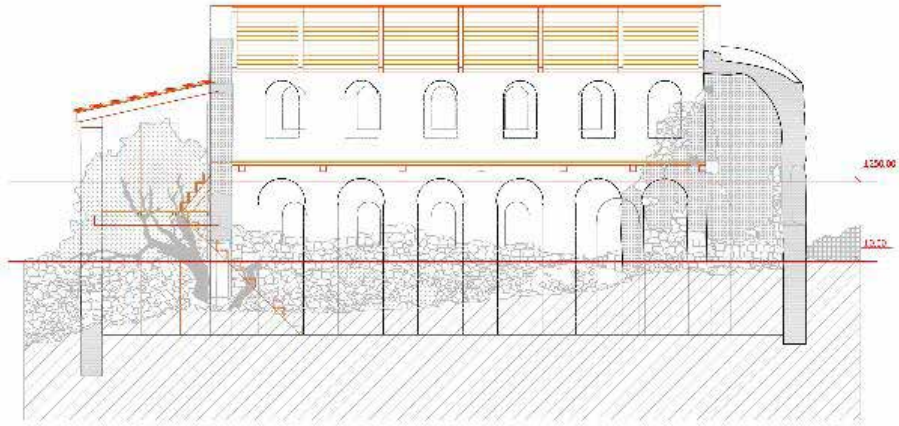
Çizim 7: Sura Vadi Kilisesi, narteks doğu duvarı



Çizim 8: Sura Vadi Kilisesi, doğu duvarı, batıdan görünüm



Çizim 9: Sura Vadi Kilisesi Restitüsyonu




Çizim 10: Sura Vadi Kilisesi Restitüsyonu



Niğde/Tyana (Kemerhisar) Kazısı Türk-İslam Dönemi Seramikleri

Turkish-Islamic Ceramics of The Niğde/Tyana (Kemerhisar) Excavations

Yunus Emre Karasu¹ 



Öz

Niğde ilinin Bor ilçesine bağlı Kemerhisar beldesinde bulunan Tyana Antik kenti Ortaçağ'ın önemli yerleşim yerlerinden birisini oluşturmaktadır. 1071 Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu'da Türk-İslam kültürü yayılmaya başlamıştır. Bu tarihte Tyana'nın da yer aldığı Niğde bölgesine Selçuklular hakim olmuştur. Bölge, Danişmetler döneminde bir süre siyasi karışıklıklar sebebiyle önemini yitirmekle birlikte Anadolu Selçukluları döneminde en parlak devrini yaşamıştır. Selçukluların bölgedeki imar faaliyetleri ve ticaret yolları üzerindeki konumu bu dönemdeki gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Günlük yaşam, sosyo-ekonomik yapı ve ticaret hakkında önemli bilgiler sunan seramiklerle Tyana kazısında da sıklıkla karşılaşılmaktadır. Çalışmamızda Tyana bölgesinde yapılan kazı çalışmalarında ele geçirilen Ortaçağ seramikleri incelenmiştir. Tek renk sırlı, kazıma, oyma, astar boyama ve sıraltı boyama teknikli çok sayıda sırlı seramik bulunmuştur. Hamur, form bezeme ve kompozisyon özelliklerine göre kapsamlı şekilde incelenen seramikler bölgedeki Anadolu Selçuklu dönemi ve sonrasındaki yerleşim hakkında önemli bilgiler vermektedir. 13.yüzyıl ile 15.yüzyıl arasına tarihlendirilen seramiklerin özellikle Anadolu'da yapılan tabakalı kazılardan olan Komana ile benzerliği oldukça önemlidir. Anadolu Selçuklu dönemi ve devamındaki seramik üretiminin tespit edilmesi Selçuklu ve Beylikler dönemi sosyo-ekonomik yapısının anlaşılmasına önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Tyana, Kilisehisar, Anadolu Selçuklu, Beylikler, Seramik

ABSTRACT

The ancient city of Tyana, located in Kemerhisar town of Bor district of Niğde province, It is one of the most important settlements of the Middle Ages. After the Battle of Manzikert in 1071, Turkish and Islamic culture began to spread in Anatolia. In the 13th century, the Seljuks dominated the Niğde region, where Tyana was also located. Although the region lost its importance due to political turmoil for a while during the Danişmets period, its brightest time was during the Anatolian Seljuks period. The activities of the Seljuks in the region and its location near the trade routes contributed greatly to its development in this period. Ceramics that provide important information about daily life, socio-economic structure and trade are also frequently encountered in the Tyana excavation. This study will examine the medieval ceramics found in the

¹Arş. Gör. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bitlis Türkiye

ORCID: Y.E.K. 0000-0001-9604-6510

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yunus Emre Karasu,
Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü, Bitlis, Türkiye
E-posta: karasuyunus@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 18.11.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 15.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 16.02.2022

Kabul/Accepted: 13.05.2022

Online Yayın/Published Online: 26.05.2022

Atıf/Citation: Karasu, Yunus Emre, "Niğde/Tyana (Kemerhisar) Kazısı Türk-İslam Dönemi Seramikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 277-317.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1025378>



excavations in the Tyana region, a large number of which were made with monochromatic glaze, sgraffito, champeve, painted sgraffito and underglaze painting techniques. The ceramics, extensively examined according to their paste, form, and decoration and composition characteristics, provide important information about the settlement in the region during and after the Anatolian Seljuk period. The similarity of the ceramics dated between the 13th and 15th centuries, especially with Komana, which is one of the layered excavations in Anatolia, is very important. Determining the ceramic production in the Anatolian Seljuk period and the following periods will contribute significantly to the understanding of the socio-economic structures in these period.

Keywords: Tyana, Kilisehisar, Anatolia Seljuks, Beyliks, Pottery

EXTENDED ABSTRACT

The ancient city of Tyana was located in Kemerhisar town of Bor district of Niğde province. In Roman and Byzantium period, It was religious and commercial center. After the Battle of Manzikert in 1071, Turkish-Islamic culture began to spread in Anatolia. During 13th century, the Seljuks dominated the trade route in Anatolia and Crimean. Although the region lost its importance due to political turmoil for a while during the Danishmends period, it experienced its heyday during the Anatolian Seljuks period. It is inferred from the history and existing finds that the region was in ruins between the 11th and 13th centuries. The activities of the Seljuks in the region and its location near the trade routes contributed greatly to its development in this period. Ceramics that provide important information about daily life, socio-economic structure and trade are also frequently encountered in the Tyana excavation. This study examines the medieval ceramics found in the excavations at Tyana region, a large number of which were made using monochrome glaze, sgraffito, champeve, painted sgraffito and underglaze painting techniques. The ceramics, extensively examined according to their paste, form, decoration and composition characteristics, provide important information about the settlement in the region during the Anatolian Seljuk and Beyliks periods. Considering the Tyana city settlement, the fact that the excavated area constitutes a limited part makes it difficult to make general evaluations. However, the existing ceramic finds show that there was a commercial settlement activity in the city at the beginning of the 13th century, similar to the Tokat Komana region. Komana is one of the layered excavations in Anatolia and the similarities of the Tyana with the Komana ceramics dated between the 13th and 15th centuries is crucial. Determining the ceramic production in the Anatolian Seljuk and the Beyliks periods will contribute significantly to the understanding of the socio-economic structure in Turkish periods. It is understood from the existing ceramic finds that the Tyana region, which was one of the important settlements in the Roman and Byzantine periods, preserved its importance during the Anatolian Seljuk and Beyliks periods. When the ceramics found in the Tyana excavations are examined, they generally consist of Anatolian Seljuk, Cilicia Region (Mersin, Adana, Hatay), Beyliks, Ottoman (Miletian), Italian majolica, and Kütahya production cups. Medieval ceramics between the Anatolian Seljuk, Ottoman periods, and Italian majolicas show that the region was actively used between the 13th and 15th centuries, and Tyana was in an important commercial location. The ceramics

examined in this study fall within the scope of the Tyana excavation by the Italian excavation team that lasted for 13 years; thus, it is not possible to benefit from the data for dating the ceramics from the excavation area. It is seen that the ceramic finds of the Tyana excavation can be dated to the 13th century Anatolian Seljuk period and the 14th to 15th century Beyliks period. For this reason, in the study, a sharp distinction could be made in grouping the ceramics and the period was not specified in the dating. However, considering similar examples, the period can be determined. For this reason, in the study, no sharp distinction could be made in grouping the ceramics and the period was not specified in the dating. However, considering similar examples, the periods for some ceramics could be determined. The dating was thus done in this way. The sgraffito, chambleve and slip-painted ceramics of the Tyana excavation were found to be between the 13th century and the middle of the 14th century. The painted sgraffito decorations were dated to the end of the 13th to 14th centuries. The monochromatic glazed ceramics were dated to two different periods: between the 13th century and the middle of the 14th century, and the middle of the 14th and 15th centuries. The Miletian ceramics with underglaze painting decoration were dated to the middle of the 14th and 15th centuries.

Giriş

Tyana Antik Kenti Niğde ilinin Bor İlçesinin Kemerhisar beldesinde yer almaktadır. Niğde'nin 23 km güneyinde bulunan Tyana'nın bölgenin en eski yerleşim yeri olduğu düşünülmele birlikte Hitit, Frig, Pers, Makedonyalılar, Pontus Krallığı ve Roma İmparatorluğu bölgeye hakim olmuştur.¹ Özellikle Roma döneminde Tyana'nın önemli bir merkez konumunda olduğu bilinmektedir.² Emeviler 709 yılında Kappadokia sınır bölgesinin en önemli kalelerinden birisi olan Tyana'yı fethettiler.³ Emevilerden sonra 806 yılında Abbasiler bölgeyi hakimiyeti altına almıştır.⁴ 11.yüzyılda Anadolu'daki 45 metropolitlikten biri olan Tyana'da nüfus gerilemeye başlamıştır.⁵ 1071 Malazgirt savaşı sonrası Anadolu'da Türk-İslam kültürü yayılmaya başlamış, fethedilen bölgelerde harap şehirler ihya edilirken yeni yerleşim yerlerinin de imarına başlanmıştır. Tyana bölgesinin de yer aldığı Niğde, ilk fethedilen bölgeler arasında yer almakla birlikte Danişmentler sonrasında ise Anadolu Selçukluları bölgeye hakim olmuştur. Bölge Anadolu Selçuklu Devleti'nden sonra İlhanlı, Eretnoğulları, Karamanoğulları ve son olarak Osmanlı hakimiyetine girmiştir.⁶

Hititler döneminde "Tuwanuwa", "Naghita", Hristiyan döneminde "Tyana", Ortaçağ kaynaklarında "Nekida"- "Nekide", Türk yerleşiminin başlamasıyla "Kilise Hisar", "Niğde" ya da "Nikde" "İftiyan" şeklinde isimlendirilmiştir.⁷ Köklü bir geçmişe sahip olan Tyana (Kilisehisar) yerleşiminin Roma, Bizans ile Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde önemini koruduğu anlaşılmaktadır. Bölgenin bir dönem Bizans-Arap sınırında insandan tecrit edilen geniş bir bölge içerisinde kaldığı belirtilmektedir.⁸ 11-13.yüzyılları arasında terkedilmiş ve harap bir şekilde olan şehir Selçuklu iskanıyla yeniden kurulmuştur.⁹ Sultan Alaeddin'in Konya Kalesi'nin inşası sırasında Kilisehisar'daki Antik dönem harabelerinin taşlarını kullandığı da bilinmektedir.¹⁰ Tyana bölgesinin İslam ve Bizans mücadeleleri sonucunda yıprandığı ve

1 Mustafa Oflaz, "Niğde", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.33, (İstanbul, 2007), 92.

2 Can Erpek, "Geç Antik Dönem'de Kapadokya'da Kentler", *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10/2, (2020), 653.

3 Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*, çev. Fikret İşıltan, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2011), 193.

4 Albert Gabriel, *Niğde Türk Anıtları*, çev. Ahmed Akif Tütenk, (Ankara: Türk Kültür Derneği, 1962), 17..

5 Korkmaz, Mustafa, "XVI. Yüzyılda Kilisehisar: Bizans Şehrinden Osmanlı Köyüne", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7/11, (2004), 104.

6 Oflaz, "Niğde", 93.

7 Yaşar Coşkun, "Hitit Çivi Yazılı Belgelerin Işığında İlk Çağda Tuwanuva", *Belleten*, c.LIII/207-208, (1989), 482.; Oflaz, "Niğde", 92.; Strabon. *Antik Anadolu Coğrafyası* (Geographika: XII-XIII-XIV), çev. Adnan Pekman, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000), 8. Charles Texier, *Küçük Asya: Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi*, çev. Ali Suat, (Ankara: Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2002), 124. William Mitchell Ramsay, *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası*, çev. Mihri Pektaş, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1960), 312, 315.; Korkmaz, "XVI. Yüzyılda Kilisehisar," 99.; Tülay Öcal, "Antik Tyana Şehrinden Günümüz Kemerhisar'a Kadar Olan Yerleşmenin Tarihsel Süreci", *Marmara Coğrafya Dergisi*, 22, (2010), 399-400.; Nevzat Topal, "Karaman Eyaleti Vakıf Defterlerinde Niğde Vakıfları (H. 881/M.1476)", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 4 (2), (2012), 130-131.; Guido Rosada And Maria Teresa Lachin, "Excavations at Tyana/Kemerhisar 2009", *Kazı Sonuçları Toplantısı içinde* (24-28 Mayıs 2010, İstanbul), c.3, (Ankara, 2011), 199-200.

8 Ahmet Akşit, "Niğde'nin Selçuklular Devrindeki Nüfusuna Dair", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23 (36), (2004), 4.

9 Korkmaz, "XVI. Yüzyılda Kilisehisar," 105.

10 Tuncer Baykara, *Türkiye Selçukluları Devrinde Konya*, (Konya: Konya Valiliği, 1998), 22.

göç eden halkın daha güvenli olan Niğde Kalesi'ne yerleştikleri düşünülmektedir.¹¹ Ancak bölgenin önemli yapılarından olan 1223 tarihli Alaeddin Cami'nin geç sayılabilecek bir tarihte inşa edilmesi 13.yüzyılın ilk çeyreğine kadar şehrin iskan ve nüfus hareketliliğinin az olduğuna işaret etmektedir.¹² Niğdeli Kadı Ahmet ise Tyana şehrinin harap durumda olması sebebiyle Niğde'nin onun yerini aldığını belirtmektedir.¹³ 1415 yılına ait kayıтта 3 mahalle ismi yer alırken 15.yüzyılda 27'si Müslüman 2'si gayrimüslim olmak üzere toplam 29 mahalle olduğu bilinmektedir.¹⁴ Kilisehisar 1476, 1500, 1507 yıllarında Niğde vilayetine bağlı bir köy; 1518, 1584 yıllarında ise Bor nahiyesine bağlı bir köy statüsündedir.¹⁵ 1500 yılı vakıf defterinde ise Kemerhisar'da Ahi Mahmut Zaviyesi'nin olduğu görülmektedir.¹⁶ Bu da 14.yüzyıl sonlarına doğru bölgenin önemini yitirmeye başladığını göstermektedir. Strabon (MS 1.yüzyıl), Katip Çelebi (1624), John Macdonald Kinneir (1813), Charles Texier (1834), John Garstang (1909) gibi seyyahların farklı dönemlerde Tyana'ya geldiği bilinmektedir.¹⁷ Katip Çelebi mermer sütunlar ve büyük taşlardan yapılmış kemerler bulunan Kilisehisar'ı harabe bir kale şeklinde tanımlamaktadır.¹⁸

Roma ve Bizans dönemlerinde Kilikya bölgesine giden tarihi ticaret yollarının Tyana'dan geçtiği bilinmektedir.¹⁹ İç Anadolu ile Akdeniz ve Suriye arasında önemli bir güzergah üzerinde bulunmakla birlikte "Kilikya Kapıları" adı verilen birkaç geçitten birisi Tyana'dan geçmektedir.²⁰ Bölgenin bu dönemdeki gelişiminin dini önemi ve ticari konumu sayesinde olduğu anlaşılmaktadır. Arap akınlarından sonra kısa bir süre ve Türk fethinden sonra siyasi çekişmeler sebebiyle bölgenin önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir.

Anadolu Selçuklu dönemi ticaret yolları, Konya'nın başkent olması, Kayseri ve Sivas'ın ticari merkez haline gelmesi, Antalya, Alanya, Sinop, Samsun gibi uluslararası liman şehirlerinin fethedilmesi Selçuklu ticaretinin gelişmesini sağlamıştır.²¹ Anadolu Selçuklu ticaret ağı kuzey-güney ve doğu-batı olmak üzere iki yönden oluşmaktadır. Kuzey-güney yönü Antalya ve Alanya

-
- 11 Ahmet Akşit, "Selçuklular Devrinde Niğde'nin Fiziki Yapısı", Niğde Tarihi Üzerine içinde ed. Musa Şaşmaz, (İstanbul, 2005), 26.
- 12 Akşit, "Niğde'nin Selçuklular," 3-4.
- 13 Ali Ertuğrul, Anadolu Selçukluları Devrinde Yazılan Bir Kaynak: Niğdeli Kadı Ahmed'in El-Veledü's-Şefik Ve'l-Hâfîdû'l-Halik'ı, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2009, 187.
- 14 Nevzat Topal, "15.Yüzyılda Niğde Şehrinde İskan ve Mahalleler", *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 15/1,(2017), 707.
- 15 Korkmaz, "XVI. Yüzyılda Kilisehisar," 106-107.
- 16 Nevzat Topal, "Karaman Eyaleti Vakıf Defterlerine Göre Bor (1483, 1500)", *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1/2, 2017, 29.
- 17 Hamdi Doğan, "Seyahatnamelere Göre Niğde", *Niğde Tarihi Üzerine* içinde ed. Musa Şaşmaz, (İstanbul, 2005), 146.
- 18 Doğan, "Seyahatnamelere Göre Niğde", 148.
- 19 Ramsay, "Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası" 386-390. Detaylı Bilgi için Bakınız: David French, *Roman Roads and Milestones of Asia Minor*, (Ankara: British Institute of Archaeology, 1981).
- 20 Nevzat Topal, "Tyana ve Çevresine Yapılan Arap Akınları", *Niğde Tarihi Üzerine* içinde ed. Musa Şaşmaz, (İstanbul: Kitabevi, 2005), 17.
- 21 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 239.

limanlarından başlayıp Konya, Aksaray, Kayseri, Kırşehir, Sivas, Erzincan ve Erzurum üzerinden Tebriz'e doğru; doğu-batı yolu ise Antalya, Alanya, Yumurtalık limanlarından Kayseri, Elbistan, Malatya, Diyarbakır ve Mardin üzerinden Musul'a devam eder.²² Niğde Konya, Aksaray, Kayseri yanı sıra Kilikya bölgesi sınırları içerisinde kalan Mersin, Adana, Hatay gibi önemli ticari merkezlere ve Yumurtalık limanına oldukça yakın bir konumda bulunmaktadır. Ticaret yolları üzerindeki hareketliliğin Niğde ve çevresine etki ettiği Selçuklu Sultanlarının yaptırdığı büyük ölçekli sultan hanlarının da bu yollar üzerinde yer aldığı bilinmektedir.²³ Nitekim Niğde'de yer alan bu dönem Türk-İslam yapıları bölgenin önemini ortaya koymaktadır.²⁴ Niğde'nin özellikle 13.yüzyıl başlarında bölgenin tarihsel geçmişi ve ticaret yollarıyla bağlantılı olarak tekrar gelişmeye başladığı düşünülmektedir. Ayrıca İlhanlılara verilen vergilerde Niğde'nin de yer alması bölgenin bu dönemdeki durumunu göstermesi bakımından önemlidir.²⁵

Tyana Kazı Çalışmaları

Tyana kazı çalışmaları 2001 yılında yapılan yüzey araştırmasının ardından 2002 yılında İtalya Padova Üniversitesi'nden Guido Rosada tarafından başlatılmış olup 2014 yılına kadar devam etmiştir. 2016 yılında ise Niğde Müzesi başkanlığında Aksaray Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Osman Doğanay tarafından kazı çalışmalarına tekrar başlanılmıştır. Tyana kazı çalışmalarında Roma hamamı, su kemeri, havuzu ve bir kilisesinin kalıntılarına ulaşılmıştır.²⁶ Kentin piskoposluk merkezi haline geldiği 4.yüzyıl başlarında inşa edildiği düşünülen ve üç farklı inşa dönemine sahip olan kilise kalıntısı çevresinde kazı çalışmalarına devam edilmiştir.²⁷ Bölgede Hristiyan yerleşiminin 10-11.yüzyılı geçmediği sonrasında önce 12-13.yüzyıl Selçuklu

-
- 22 Yaşar Bedirhan, "Türkiye Selçukluları Devrinde Anadolu'nun Ticaret Şehirleri", *Tarih Okulu Dergisi*, 8/ XXIV, (2015), 31.; Salim Koca, *Selçuklu Devri Türk Tarihinin Temel Meseleleri*, (Ankara: Berikan, 2011), 461.; Refik Turan ve Güray Kırpık, "Selçuklu Dönemi Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları içinde* ed. Hakkı Acun, (Ankara, 2007), 42.; Mustafa Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi* (1243-1453), c. I, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1979), 435.; Virgil Ciociltan, *The Mongols and the Black Sea Trade in Thirteenth and Fourteenth Centuries*, (Leiden-Boston: Brill, 2012).; Osman Turan, "Selçuk Kervansarayları", *Belleken*, X/39, (1946), 474-475. İsmet Kayaoğlu, "Selçuklular Döneminde Konya'da Ticari Hayata Dair Bir Bakış", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 1, (1992), 108-110.
- 23 Nermin Şaman, Doğan, "Niğde'deki Türk Dönemi (13-15.Yüzyıl) Yapılarında Taç Kapı-Mihrap Tasarımı ve Bezeme İlişkisi", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30/1, (2013), 136.
- 24 Mehmet Özkarcı, *Niğde'de Türk Mimarisi*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001); Gabriel, "Niğde Türk Anıtları".
- 25 Yaşar Bedirhan, "Türkiye Selçukluları Devrinde Konya'nın İktisadi ve Ticari Yapısı", *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 14/28, (2019), 303.
- 26 Guido Rosada, "Tyana Archaeological Excavations 2002", 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (26-31 Mayıs 2003, Ankara), c.2, (Ankara, 2004), 269-272.; Guido Rosada, "Tyana-Kemerhisar Archaeological Excavations 2003", 26. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (24-28 Mayıs 2004, Konya), c. 2, (Ankara, 2005), 157-160. Guido Rosada, "2004 Yılı Kemerhisar/Tyana Kazısı", 27. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (30 Mayıs-3 Haziran 2005, Antalya), C.1, (Ankara, 2006), 435-439.; Osman Doğanay ve Hakan Eraslan, "Tyana (Kemerhisar) Kazıları Yeniden Başlarken: 2016 Yılı Çalışmaları", 39. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (22-26 Mayıs 2017, Bursa), c.1, (Bursa, 2018), 307.
- 27 Osman Doğanay ve Bülent İşler, "Geç Antik Çağdan Günümüze Tyana (Kemerhisar)", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, (2019), 643.

daha sonra ise Osmanlı dönemi yerleşimine ait buluntular ele geçirildiği bilinmektedir.²⁸ Ayrıca 14-15.yüzyıla ve 17-18.yüzyıl Osmanlı dönemine tarihlenen muhtemelen sivil mimari yapılara ait duvar kalıntılarına ulaşılmıştır.²⁹



Tyana Kazı Alanı (Tyana Antik Kenti Kazı Arşivinden)

Kemik, sikke, cam, metal yanı sıra seramik buluntularla kazı çalışmalarında sıklıkla karşılaşmaktadır.³⁰ Kazı çalışmaları sırasında Selçuklu dönemine ait cam işlemek için kullanıldığı düşünülen bir ocak ile cüruf kalıntıları ve cam bilezik buluntuları da ele geçirilmiştir.³¹ Bizans ile İslami dönem cam buluntuları bu dönem geçiş ve değişimi yanı sıra moda anlayışını yansıtmaları bakımından önemli bir yere sahiptir.³² Ocak ve fırın kalıntıları yanı sıra sırlı seramik buluntuların ele geçirildiği alan stratigrafik veriler göz önüne alındığında 12-14.yüzyıl arasında tarihlendirilmiştir.³³ Bizans ve Selçuklu dönemine ait buluntular ile özellikle Selçuklu dönemine

28 Guido Rosada, And Maria Teresa Lachin, "Excavations at Tyana/Kemerhisar 2009", 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (24-28 Mayıs 2010, İstanbul), c.3, (Ankara, 2011), 201.

29 Guido Rosada And Maria Teresa Lachin, "Excavations 2007 at Tyana", 30. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (26-30 Mayıs 2008, Ankara), c.3, (Ankara, 2009), 4.

30 Osman Doğanay, Bülent İşler, Hatice Körsulu ve Nesrin Aydoğan İşler, "Tyana Kazısı 2017 Yılı Çalışmaları", 40. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (07-11 Mayıs 2018, Çanakkale), c.3, Ankara, 2019, 186-198.; Osman Doğanay, Bülent İşler ve Nesrin Aydoğan İşler, "Tyana 2018 Yılı Kazıları", 41. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (17-21 Haziran 2019, Diyarbakır), c.3, (Ankara, 2020), 614-618.

31 Guido Rosada And Maria Teresa Lachin, "Excavations at Tyana/Kemerhisar 2009", 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (24-28 Mayıs 2010, İstanbul), c.3, (Ankara, 2011), 202.

32 Michela Zanon, "Tyana/Kemerhisar (Niğde): Glass bracelets of the Byzantine and Islamic Period", *Anatolia Antiqua*, 21, (2013), 195.

33 Guido Rosada, Maria Teresa Lachin And Cristina Mondin, "Tyana/Kemerhisar, Excavations 2008", 31. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (25-29 Mayıs 2009, Denizli), c.3, (Ankara, 2010), 274.; Guido Rosada and Maria

ait sivil, ticari amaçla ya da depo olarak kullanılabilen mimari kalıntılara da ulaşılmıştır.³⁴ 2006 yılı kazı çalışmalarında su kemeri MS 3.yüzyıl başlarına; kapı ile sur duvarları ve kilise ile amfora ve sigillatolar 4-6.yüzyılı sonlarına; kilisede bulunan cam bardak ve vitraylar 4-8. yüzyılları arasına; kilisenin İslam hakimiyetine geçtiği dönem (Arap akınları) 10.yüzyıla; sgraffito seramikler 12-13.yüzyıla; diğer sırlı seramikler ise 1400 civarına tarihlendirilmiştir.³⁵ Günümüze kadar yapılan kazı çalışmalarında Roma, Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait mimari kalıntılar ve günlük yaşama dair buluntular ele geçirilmiştir.

Seramik Buluntuları

Tyana kazı çalışmalarında 2002-2014 yılları arasında toplam 243 adet Türk-İslam dönemi sırlı seramik parçası ele geçirilmiş olup bu örneklerden 86'sı tek renk sırlı, 98'i kazıma, 6'sı astar boyama, 11'i boyalı kazıma, 42'si sıraltı boyama tekniklidir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine ait olan bu seramikler arasında dönemsel farklılıklar görülebilmektedir. Ancak bazı örneklerde bu ayrımın yapılması oldukça zordur. Anadolu Selçuklu dönemi seramik üretiminin etkisinin Selçuklu devleti yıkıldıktan sonra da bir süre devam ettiği bilinmektedir. Bu sebeple Anadolu Selçuklu dönemi seramikleri ve Beylikler dönemi seramikleri arasında keskin bir geçiş bulunmamaktadır. Bu da seramiklerin dönemlerinin belirlenmesi konusunda dikkatli davranılmasını gerektirmektedir. Tyana kazısı konumuz kapsamında incelenen seramikler İtalyan kazı ekibi tarafından 13 yıl devam eden döneme ait olması sebebiyle kazı alanından seramikleri tarihlendirmeye yönelik verilerden yararlanılamamaktadır. Bu sebeple benzer örnekleriyle karşılaştırma yöntemiyle tarihlendirme yapılmıştır.

Tek Renk Sırlı Seramikler (Tablo. 1-2)

Tek renk sırlı örneklerde açık kırmızı (2.5 YR 6/6, 2.5 YR 7/6), pembe (5 YR 7/4), kırmızımsı sarı (5 YR 7/6), pembemsi beyaz (5 YR 8/2), beyaz (10 YR 8/1) hamur renkleri görülmektedir. Ağırlıklı olarak kahverengi tonlarında hamur renginin hakim olduğu örneklerde az sayıda devetüyü renkli hamurda bulunmaktadır. Krem astarlı örnekler koyu yeşil, açık yeşilin farklı tonları ile turkuaz, su yeşili, sarımsı krem ve hardal sarısı sırlıdır. Kazı çalışmalarında seramik üretimine ait malzeme ve yarı mamul buluntu ele geçirilememesine karşın çok sayıda tek renk sırlı ve iki adet boyalı kazıma teknikli yanmış örnek bulunmaktadır. Seramiklerin büyük kısmının hamur iç kısımları yanı sıra iç ve dış yüzeyleri yanmış şekildedir. Üretime bağlı defolu malzeme olma ihtimali oldukça düşük olan bu seramiklerin savaşı, saldırı vb. bir durum sonucu yanmış olabileceği düşünülmektedir.

Teresa Lachin, "Excavations at Tyana/Kemerhisar, 2010 Archbishop Patrikios's Church", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (23-28 Mayıs 2011, Malatya), c.3, (Ankara, 2012), 83.

34 Guido Rosada, And Maria Teresa Lachin, "Tyana-Kemerhisar (Bor-Niğde) 2013 Yılı Kazısı Raporu", 36. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (02-06 Haziran 2014, Gaziantep), c.2, (Ankara, 2015), 360.

35 Guido Rosada, "Tyana/Kemerhisar: GLI Scavi 2005", 28. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde (29 Mayıs-2 Haziran 2006, Çanakkale), c.2, (Ankara, 2007), 523.



Fotoğraf 1: Yanmış Seramik Buluntular

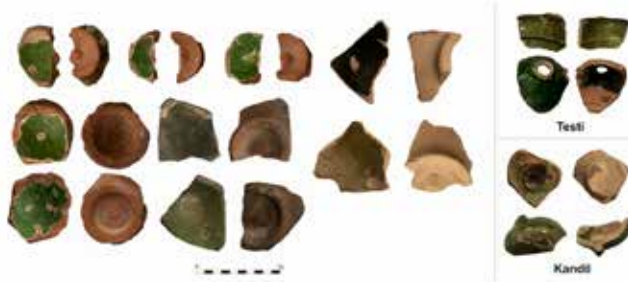
Tek renk sırlı seramiklerin hamur rengi, katkısı ve pişirme özellikleri bakımından çok fazla çeşitlilik göstermediği görülmektedir. Ancak sır özelliklerinde dönemsel olabileceği düşünülen bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Sayıca az olan bu örnekler hakkında kesin sonuçlara varmak ise oldukça güçtür. Yeşil sırlı örneklerde parlak kurşun sıırı andıran az sayıda buluntu mevcut olmakla birlikte bu örneklerin bazılarının yakın bölgelerden ithal olarak gelmiş olabileceği de düşünülmektedir. Tek renk sırlı seramiklerde kase, tabak, testi, küp formları yanı sıra çok sayıda dip parçası ele geçirilmiştir. Tabak ve kaseler oval, yarı kürevi ve konik gövde formlarına sahiptir. Tabak ağız kısımları gövdeden keskin şekilde ayrılmakta ya da gövde ile bütünlük göstermekle birlikte her iki şekildeki ağız kenarları da dışa ve içe çekik şeklindedir. Kase ağız formları ise uç kısma doğru kalınlaşan, dışa ve içe çekik formludur. Testiler yonca ve dışa çekik; küpler ise genellikle oval gövdeli olup uç kısma doğru kalınlaşan, dışa ve içe çekik ağız kenarlıdır. Dip formları içe ve dışa çekik kenarlı olmakla birlikte seramik gövde ve dip kısımlarının birleştirilme işlemi sırasında yapılan uygulamalar sonucunda dip kısımlarının merkezde dışa doğru belirgin bir çıkıntı yaptığı görülmektedir. Bu grup seramik formları bütün şekilde incelendiğinde kap türleri farklı olmasına rağmen özellikle ağız kenarlarında benzer formların tercih edildiği görülmektedir. Kase ağız çapları 12-26 cm, tabak ağız çapları 18-21 cm, testi ağız çapları 4-8 cm., küp ağız çapları 13-20 cm arasında değişiklik göstermekte olup dip çapları 5-7,4 cm arasında farklı boyutlara sahiptir. Benzer örnekleri Komana (13.yüzyıl-14.yüzyıl başı)³⁶, Akşehir

36 Yunus Emre Karasu, "Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri" Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2020), 146-180.

(13.yüzyıl)³⁷, Amasya Harşena Kalesi³⁸, Samsat³⁹, Ani⁴⁰, Beçin Kazısı⁴¹, Karacahisar Kalesi⁴², Amorium (13.yüzyılın ikinci yarısı-14.yüzyıl)⁴³, Hasankeyf⁴⁴ (14.yüzyıl), Manisa Gülgün Hatun Hamamı (14.yüzyıl ortaları)⁴⁵, St. Jean Kilisesi Atrium kazıları (14.yüzyıl)⁴⁶, Tire Kutu Han (14-15.yüzyılın ilk çeyreği arası)⁴⁷, Ayasuluk (13-14.yüzyıl)⁴⁸, Balat İlyas Bey Külliyesi (14-15.yüzyıl başı)⁴⁹, Taşkun Kale (13.yüzyıl sonu-14.yüzyıl)⁵⁰, İznik⁵¹ gibi çeşitli bölgelerde görülmektedir. Ayrıca Kırım bölgesinde de 14.yüzyılın farklı dönemlerine tarihlendirilen benzer form özellikleri gösteren seramiklerle karşılaşmaktadır.⁵² Özellikle dip formlarında görülen dış yüzeyde merkezde yer alan köşeli şeklindeki dışa çıkıntının 14.yüzyıl seramiklerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. (Fot. 2) Ayrıca Beylikler döneminde Selçuklu seramiklerine oranla cidar kalınlıklarının daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Kazı çalışmalarında ele geçirilen seramiklerin cidar kalınlıklarının ağırlıklı olarak kalın olduğu az sayıda örneğin ise Anadolu

- 37 Sevinç Gök Gürhan, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan’da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)” (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007), 123-128
- 38 E. Emine Naza Dönmez, *Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Türk Dönemi Seramikleri*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 83-94.
- 39 Lale Bulut, Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1991.; Lale Bulut, “Samsat Kazısı Buluntuları”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde, (Ankara, 2007), 187.; Turgay Polat, *Adıyaman Müzesi’nde Bulunan Samsat Sırlı Seramikleri*, (Konya, 2020), 43-44.; Scott Redford, “Medieval Ceramics from Samsat, Turkey”, *Archeologie Islamique*, 5, (1995), 69.
- 40 Beyhan Karamağaralı, ve Turgay Yazar, “Ani Kazısı Buluntuları”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ankara, 2007), 126.
- 41 Sevinç Gök Gürhan, “1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı’nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVIII/2, (2009), 54-55.
- 42 Mehmet Erol Altınsapan ve Meydan Palalı, *Osmanlı Beyliğinin Kurulduğu Yer Eskişehir Karacahisar Kalesi Kazı Buluntuları (2011-2014)*, (İstanbul, 2018), 139.
- 43 Lale Doğer ve Eda Armağan, “Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler”, *Art-Sanat Dergisi*, 14, (2020), 79-84.
- 44 Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, (Ankara, 2008), 30-40.; Muharrem Çeken, Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2005), 332-343.
- 45 Sevinç Gök Gürhan, “Beylikler Dönemi’ne Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları)”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII/2, (2008), 77-80.
- 46 Gülgün Yılmaz, “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler”, *Mustafa Büyükkolancı’ya Armağan* içinde, (İstanbul, 2015), 769-772.
- 47 Hasan Uçar ve Ayşegül Uçar, “Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII/1, (2018), 9-10.
- 48 Gülgün Yılmaz, “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler”, *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* içinde (18-20 Ekim 2012), c.2, (Sivas, 2014), 865.; Sevcan Türe, “Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler” (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2014), 153-163, 199-211.
- 49 Sevinç Gök Gürhan, “2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi’nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler”, *Balat İlyas Bey Külliyesi: Tarih, Mimari, Restorasyon* ed. M. Baha Tanman, Leyla Kayhan Elbirlik, (İstanbul, 2011), 314, 320-329.
- 50 Anthony McNicoll, *Taşkun Kale Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia*, (Ankara, 1983), 81.
- 51 Nurşen Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, (Ankara, 2001), 139-157.
- 52 Юдин, Никита И. “поливная керамика производства юго-восточного крима из раскопок царевского городища”, *поволжская археология*, (13), (2015), 219-223.

Selçuklu seramiklerindeki gibi ince cidarlı olduğu görülmektedir. Ayrıca Beylikler dönemine ait seramiklerde görülen dip parçalarının iç yüzeyine yerleştirilen iç içe dairelerden oluşan bezemelerin benzer form ve sır özelliklerine sahip seramiklerde de görülmesi tek renk yeşil sırlı seramiklerin büyük kısmının 14.yüzyıla ait olduğunu göstermektedir. (Kat. No 33-35) Ancak bazı örneklerin Anadolu Selçuklu seramiklerinde görülen form özelliklerine sahip olması bu grup seramiklerin *13.yüzyıl ile 14.yüzyıl ortası* arasına tarihlendirilmesinin daha uygun olacağını düşündürür. Ayrıca ince cidarlı ve parlak sırlı seramikler, yonca ağızlı testi ile kandil parçaları ve turkuaz sırlı bazı seramiklerin benzerlerinin Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde görülmesi bu örneklerin 13.yüzyıl ile 14.yüzyıl ortası arasına ait olabileceğine işaret eder. (Kat. No 3, 4, 19, 20, 21, 31, 38) Parlak ve kalın turkuaz sırlı iki testi kulp parçasının gerek hamur gerekse sır özellikleri bu örneklerin Anadolu Selçuklu dönemine ait olduğunu göstermektedir. (Kat. No 36, 37) Anadolu Selçuklu dönemi sonrasında Beylikler döneminde yaygın olarak kullanılan ve benzer örnekleri Karacahisar Kalesi başta olmak üzere çok sayıda bölgede görülen iç ve dış yüzeyi turkuaz sırlı ya da iç yüzeyi turkuaz sırlı dış yüzeyi ise hardal sarısı veya yeşil sırlı olan seramiklerle Tyana kazı çalışmalarında da karşılaşılmıştır. (Kat. No 41-44) 14-15.yüzyıl Beylikler dönemine tarihlenen bu seramiklerde görülen turkuaz sır renginin Anadolu Selçuklu örneklerine göre daha soluk ve açık renkli oldukları görülmektedir. Anadolu Selçuklu geleneğinin yenilikçi uygulamaları olarak yorumlanabilecek turkuaz tek renk sırlı seramiklerin Beylikler döneminde yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir.



Fotoğraf 2: Tek Renk Sırlı Seramikler

Kazıma Teknikli Seramikler (Tablo. 3)

Kazıma teknikli seramikler (sgraffito) Tyana kazı çalışmalarında en yoğun ele geçirilen buluntular arasında yer almaktadır. Seramiklerde kazıma tekniği ya tek başına ya da oyma ve astar boyama teknikleriyle birlikte kullanılmıştır. (Kat. No 47, 51, 52, 62, 64, 65, 72) Bu grup örneklerde açık kırmızı (2.5 YR 6/6), açık kırmızımsı kahverengi (2.5 YR 7/4), pembemsi beyaz (2.5 YR 8/2), kırmızımsı sarı (5 YR 6/6), pembe (5 YR 7/4, 7.5 YR 7/4), beyaz (5 YR 8/1), açık gri (10 YR 7/2) gibi farklı tonlarda hamur renkleri görülmektedir. Az katkılı ve temiz hamurlu olan seramikler iyi pişmiş şekildedir. Krem astarlı olan örneklerde sarımsı krem, yeşilimsi krem, su yeşili ile açık ve koyu yeşil sır renkleri kullanılmıştır. Seramiklerin iç ve

dış yüzeyi aynı ya da farklı renkteki sırlarla kaplanmıştır. Kase ve tabak formları dışında çok sayıda dip parçasının ele geçirildiği bu grup seramikler yarı küresel, oval ve konik gövdeli olup uç kısma doğru kalınlaşan, içe çekik ve dışa çekik ağız kenarlıdır. Dip formları ise orta kısımları dış kısma doğru hafif çıkıntılı ya da düz şekilde olup içe ve dışa çekik kenarlıdır. Kazıma bezemeli seramiklerde görülen formların tek renk sırlı örneklerle oranla daha ince cidarlı oldukları görülmektedir. Az sayıdaki daha kalın cidarlı örnekler ise hamur ve sır özellikleri bakımından tek renk sırlı örneklerle benzerliğe sahiptir. Seramik iç ve dış yüzeylerinde bezemeler yer almakla birlikte bitkisel, geometrik, yazı yanı sıra hayvan figürlü örnekler görülmektedir. Kompozisyonlar bazı örneklerde oldukça girift şekilleyken bazılarında sade bir anlayışa sahiptir. Bitkisel bezemeli örneklerde palmet, natüralist ve stilize çiçekler; geometrik bezemelerde farklı formlarda sivri uçlu aletler ile pergel ve tarak yardımıyla yapılan yatay, dikey ve dalgalı çizgisel kompozisyonlar yanı sıra daire, zencirek, düğüm, geçme, helezonik kıvrım, tarama ve kafes taramalardan oluşan kompozisyonlar yer almaktadır.



Fotoğraf 4: Bitkisel Bezemeli Seramikler

Bitkisel bezemeli 5 örnekte stilize palmet motifi (Fot. 4: 7-9, 10; Kat. No 51, 66, 75), 2 örnekte “v” şeklinde iki yapraklı bezeme (Kat. No 59, 61), 9 örnekte çok yapraklı çiçek (Fot. 2, 3, 11, 13; Kat. No 48, 50, 53, 68, 71), 3 örnekte natüralist çiçek (Fot. 4: 12; Kat. No 55, 56), 2 örnekte stilize bitkisel bezeme (Fot. 4: 6; Kat. No 73) yer almaktadır. Bitkisel bezemeli motiflerin genellikle ana bezeme unsuru olduğu, seramik iç ve dış yüzeyleri ile özellikle ağız kenarında bulunan bordürde sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Benzer örnekleri

Komana⁵³, Akşehir⁵⁴, Samsat⁵⁵, Novy Svet Batığı⁵⁶, Taşkun Kale⁵⁷, Sivas⁵⁸ Kinet Höyük⁵⁹, Funa⁶⁰, Cherson⁶¹, Karacahisar Kalesi⁶², Yumuktepe⁶³, Harput⁶⁴, Kaliera Kalesi⁶⁵, Malatya⁶⁶, Korucutepe⁶⁷, Aşvan Kale⁶⁸, Divriği⁶⁹, Amasya Harşena Kalesi⁷⁰ gibi 13-14.yüzylları arasına tarihlendirilen çeşitli bölgelerde görülmektedir. Sitalize bitkisel bezeme olabileceği düşünülen iki seramik parçasında yer alan kompozisyonların üslup özellikleri Bizans ege tipi⁷¹ seramikleri andırmakla birlikte benzer örnekleri Kinet Höyük⁷² buluntularında 13.yüzyıl sonu-14.yüzyıl başı arasına tarihlendirilmiştir. (Fot. 4/6, Kat. No. 73)

-
- 53 Karasu, “Komana Anadolu Selçuklu,” 266, 306, 318, 534-535.
- 54 Gök Gürhan, “Akşehir Kurtarma Kazısı,” 135-137.
- 55 Redford, “Medieval Ceramics,” 78.
- 56 Зеленко, С., Тимошенко, М., “торговые отношения между анатолийским регионом и Таврикой в XIII–XIV веках”, *подводная археология*, 6, (2011), 98.
- 57 McNicoll, *Taşkun Kale*, 80-91
- 58 Nurşen Özkul Fındık, “Ortaçağ Sivas’ında Sırlı Seramik”, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 5 içinde*, (Ankara, 2011), 204-220.
- 59 M. James Blackman, And Scott Redford, “Neutron Activation Analysis of Medieval Ceramics from Kinet, Turkey, especially Port Saint Symeon Ware”, *Ancient Near Eastern Studies*, XLII, (2005), 145-146.
- 60 Тесленко, Ирина Б. “керамика фуны «золотоордынского времени- (анализ материалов из комплексов, предшествовавших строительству феодоритской крепости)”, *история и археология крима*, IV, Симферополь, (2016), 156-157.
- 61 Mark Kramarovsky, “The “Sky of Wine” of Abu Nuwas and Three Glazed Bowls from the Golden Horde, Crimea”, *Muqarnas, Essays in Honor of J. M. Rogers*, Vol. 21, (2004), 235-236.; M. Г. Крамаровский, “Византийская и Сельджукская Керамика Сграфитто с Темой Вина и Веселья Конца 12-го-Первой Половины 14 в.”, *Античная Древность в Средние Века*, (2000), 397-400
- 62 Muradiye Öztaşkın, “Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikler”, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri içinde* (14-16 Ekim 2009), (İstanbul, 2010), 532-533, 535
- 63 Hatice Çağlar Özal, (2004). “Mersin Yumuktepe Höyüğü XIII.yüzyıla Tarihlendirilen I ve Ia Yapı Katı Sırlı Seramikleri (1993-1999)”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004), 141.
- 64 Veli Sevin, Necla Arslan Sevin ve Haydar Kalsen, Harput: Kale Mahallesinde Osmanlı Yaşamı, (İstanbul, 2011), 173.
- 65 Бочаров Сергей Г. “Генуэзский замок Калиера”, *Генуэзская Газария и Золотая Орда, Казань-Симферополь-Кишинев*, (2015), 75-81.
- 66 Elif Tatlı ve İsmail Aytaç, “Malatya Battalgazi Evi Kazısı Sgraffito Teknikli Bir Grup Seramiğin Değerlendirilmesi”, *Social Sciences (NWSASOS)*, 13/1, (2018), 18.
- 67 Ömür Bakırer, “The Medieval Pottery and Baked Clay Objects”, *Korucutepe 3* in ed. M. N. Van Loon, Netherlands, 1980, Pl. 68-113.
- 68 Stephen Mitchell, *Aşvan Kale: Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia I. The Hellenistic, Roman and Islamic Sites*, (England: Oxford, 1980), 161-207.
- 69 Meryem Acara Eser, “Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramik Buluntuları: İlk Sonuçlar ve Yerel Üretim İzleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37/1, (2020), 140.
- 70 Naza Dönmez, “Amasya Harşena Kalesi,” 92.
- 71 Lale Doğer, *İzmir Arkeoloji Müzesi Örnekleriyle Kazıma Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri*, (İzmir: Ege Üniversitesi, 2012), 69-107.
- 72 Blackman And Redford, “Neutron Activation Analysis,” 96.



Fotoğraf 5: Taklit Yazı ve Geometrik Bezemeli Seramikler

Geometrik bezemeli 6 örnekte zikzak (Fot. 5: 4-7, Kat. No 54, 63); 5 örnekte zencirek motifi (Fot. 5: 8-10; Kat. No 49, 64), 1 örnek tarak bezemeli (Fot. 5: 12)⁷³, 2 örnekte ok ucu (Kat No 45, 58), 11 örnekte daire (Fot. 7, Kat. No 58, 74) Helezonik kıvrım, tarama ve kafes tarama bezemeler kompozisyonları tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Bordür ve kompozisyonların iç ve ara kısımlarında kalan yerler yatay, dikey ve dalgalı çizgisel bezemeler yanı sıra zikzak, helezonik kıvrım, tarama ve kafes tarama bezemelerle dolgulanmıştır. Ayrıca daire bezemeler hem kompozisyonları oluşturan ana öge hem de kompozisyonları sınırlandıran şerit şeklinde seramik yüzeylerine uygulanmıştır. Benzer örnekleri Komana, Amasya Harşena Kalesi⁷⁴, Kinet Höyük⁷⁵, Ahlat⁷⁶, Sivas⁷⁷, Funa⁷⁸, Alushta⁷⁹, Solhat⁸⁰, Akşehir⁸¹, Korucutepe⁸², Taşkun Kale⁸³, Aşvan Kale⁸⁴, Kadıkalesi⁸⁵ gibi çeşitli bölgelerde görülen seramikler benzer örnekleri göz önüne alındığında 13.yüzyıl-14.yüzyıl ortası arasına tarihlendirilmiştir.

Taklit yazı bezemeli 9 seramik parçası üzerinde kompozisyonların seramiklerin iç ve dış yüzeyinde ağız, gövde ve dip kısımlarında kullanıldığı görülmektedir. (Fot. 5: 1-4, Kat. No 46, 57, 62, 65, 72) Ayrıca genellikle ağız kısmında yer alan bordürler içerisinde ve dış yüzeydeki

73 Tarak bezemelerin benzer uygulamaları Bizans seramiklerinde de görülmektedir. Filiz İnanan, "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Sırlı Bizans Seramik Buluntularının Ön Değerlendirmesi", *TÜBA-AR*, (15), (2012), 153-157.

74 Naza Dönmez, "Amasya Harşena Kalesi," 87.

75 Blackman and Redford, "Neutron Activation Analysis," 141.

76 Beyhan Karamağaralı, "Ahlat Seramik Ekolü", *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, c.V, (1982), 413.

77 Özkul Fındık, "Ortaçağ Sivas'ında," 204-205.

78 Тесленко, "керамика фуны," 157.

79 Тесленко, Ирина Б., Лысенко, А. В., "дом ремесленника на посаде алуштинского городища (по материалам раскопок 2009 г.)", *История и археология Крыма*, вып. 9, (2019), 221.

80 Тесленко, Ирина Б. "виробництво полив'яного посуду в криму за часів улуг улусу", *археологія і давня історія України*, 4/29, (2018), 24, 27, 56.

81 Sevinç Gök Gürhan, "Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, (İstanbul, 2007), 166.; Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki," 84, 125-149.

82 Bakırer, "The Medieval Pottery," Pl. 68, 69, 96, 110.

83 McNicoll, *Taşkun Kale*, 80-91

84 Mitchell, *Aşvan Kale*, 161-207.

85 Filiz İnanan, "Zeusippus Tipi Seramikler ve Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Örnekleri", *Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar* ed. Zeynep Mercangöz, (İstanbul, 2013), 75-76.

boş yüzeyleri hareketlendirmek amacıyla sıklıkla tercih edilmektedir. Bir dip parçasının iç yüzeyine yerleştirilen ve “\” ve “ع” harflerinin yer aldığı örnekte taklit yazı ana bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. (Kat. No. 72) Diğer taklit bezeme örneklerde ise “ن”, “و”, “ز”, “ل”, “پ” gibi harflerin kullanıldığı görülmektedir. Taklit yazılı örneklerin ağırlıklı olarak Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinde bezeme unsuru olarak tercih edildiği Beylikler döneminde ise daha az sayıda örneğinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Benzer örnekleri Komana⁸⁶, Kinet höyük⁸⁷, Yozgat⁸⁸, Novy Svet batığı⁸⁹, Funa⁹⁰, Keykubadiye Sarayı⁹¹, Korucutepe⁹², Niğde/Aksaray⁹³ gibi bölgelerde görülen seramikler 13.yüzyıl-14.yüzyıl ortası arasına tarihlendirilmiştir.

Hayvan figürlü 3 seramik parçasında birisi tavus kuşu olmakla birlikte diğer iki tanesinin hangi hayvan figürü olduğu net şekilde anlaşılamamaktadır. (Kat. No 77-79) Türk mitolojisinde tavus kuşu güzellik, itibar ve şerefın simgesi olarak kullanılmaktadır.⁹⁴ Tavus kuşu figürünün özellikle 12-13.yüzyıl Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Ayakta durur şekilde olan tavus kuşunun gövde kısmı helezonik kıvrımlarla dolgulanmış olup kuyruğunun hafif açık şekilde olduğu tahmin edilmektedir. Hamur, sır ve üslup özellikleri dikkate alındığında diğer örneklerle aynı tarihli olabileceği düşünülmektedir.

Astar Boyama (Tablo. 4)

Astar oyama bezemeli seramiklerde diğer örneklerde olduğu gibi açık kırmızı (2.5 YR 6/6) ve pembe (5 YR 7/4) hamur renklerine sahip seramiklerde mika, kireç, kum katkı maddelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu teknikle yapılmış seramik buluntu sayısı az olmakla birlikte kazıma, oyma teknikleriyle kullanıldığı örnekler de mevcuttur. (Kat. No 47, 52, 62, 64) Bezemeler seramiklerin iç ve dış yüzeyinde bitkisel, geometrik ve taklit yazı şeklindedir. Kazıma ve oyma bezemeye birlikte kullanılan örneklerde dış yüzeyde taklit yazı ve helezonik kıvrımlar şeklinde geniş yüzeyleri hareketlendirmek amacıyla birbirini tekrar eder şekilde kullanılmaktadır. Bir testi dip parçasının dış yüzeyinde helezonik kıvrım şeklinde, bir kase ağız parçasının dış yüzeyinde uç kısma doğru incelen şeritler şeklinde, bir dip parçasının iç yüzeyinde ise palmet ve taklit yazı olabileceği düşünülen bezemelerden oluşan kompozisyon

86 Karasu, “Komana Anadolu Selçuklu,” 260, 266, 288, 341, 344, 379.

87 Scott Redford, “Portable Palaces: On the Circulation of Objects and Ideas about Architecture in Medieval Anatolia and Mesopotamia”, *Medieval Encounters*, 18, (2012), 391.

88 Hakkı Acun, “Yozgat Müzesi’ndeki Selçuklu Kaseleri”, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, I, (Ayrıbasım), C.I, (Ankara, 1995), Resim. 1-8.

89 Sylvie Yona Waksman, Iryna Teslenko, Sergey Zelenko, “Glazed Wares as Main Cargoes and Personal Belongings in the Novy Svet Shipwreck (13th C. AD, Crimea): A Diversity Of Origins Investigated By Chemical Analysis”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval*, II, (2009), 855.

90 Тесленко, “керамика фуны,” 99.

91 Ali Baş ve Şükrü Dursun, “Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, (2019), 71.

92 Bakırer, “The Medieval Pottery,” Pl. 77.

93 Özlem Duran, (2007). “Çinili Köşk Koleksiyonu’nda Figürlü Seramikler”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007), Foto. 10.

94 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, (İstanbul, 2002), 153.

yer almaktadır. Astar boyama bezemeli seramikler üslup açısından kazıma teknikli seramiklerle benzerlik göstermektedir. Bu sebeple bu grup seramikler de 13.yüzyıl-14. yüzyıl ortası arasında tarihlendirilmektedir.

Boyalı Kazıma (Tablo. 5)

Boyalı kazıma bezemeli seramiklerde açık kırmızı (2.5 YR 6/6), kırmızımsı sarı (5 YR 6/6) ve pembe (5 YR 7/4) hamur renklerine sahip olup mika, kireç ve kum katkıdır. Yeşilimsi krem ve sarımsı krem sırlı örnekler kahverengi veya koyu yeşil tek renk ya da koyu yeşil ve hardal sarısı iki renk boya bezemelidir. Bitkisel ve geometrik bezemelerin kullanıldığı seramiklerde görülen kompozisyonlar Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi örneklerinde görülmekle birlikte form ve bezeme üslupları göz önüne alındığında bu grup seramiklerin Beylikler dönemine ait olduğu anlaşılmaktadır. Benzer örnekleri Karacahisar Kalesi⁹⁵, Erzincan⁹⁶, Amorium⁹⁷, Malatya Şehabbiye-i Kübra Medresesi gibi çeşitli bölgelerde görülen seramikler 13.yüzyıl sonu-14. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

Sıralı Boyama (Tablo-6)

Tyana sıralı boyama bezemeli örneklerini “Milet işi” olarak isimlendirilen seramikler oluşturmaktadır. Milet işi seramikler Ortaçağ kazı çalışmalarında sıklıkla ele geçirilmekle birlikte geniş bir dağılım alanına sahiptir. Kırmızı ve kahverengi tonlarının hakim olduğu hamurlarda mika, kireç ve kum katkı maddeleri görülmektedir. Az katkılı ve gözenekli olan seramikler iyi pişmiş hamurludur. Genellikle iç yüzeyi renksiz şeffaf, dış yüzeyiye turkuaz ve farklı tonlarda yeşil sırlı olan seramiklerde lacivert, siyah ve patlıcan moru sıralı renkleri kullanılmıştır. Geometrik ve natüralist bitkisel bezemelerin yer aldığı örneklerde bezemenin fırça benzeri bir aletle yapıldığı anlaşılmaktadır. Farklı üslup özelliklerinin görüldüğü örneklerde oldukça girift, keskin hatlı ve simetrik kompozisyonlar dışında daha serbest fırça darbeleriyle yapılmış örnekler de mevcuttur. Benzer örnekleri İznik (14-15.yüzyıl)⁹⁸, Bursa(14-15.yüzyıl)⁹⁹, Balat İlyas Bey Külliyesi¹⁰⁰, Edirne Zindanalı kazıları¹⁰¹ gibi bölgeler dışında Karacahisar

95 Öztaşkın, “Eskişehir Karacahisar Kalesi,” 532-535.

96 Turgay Polat, “Erzincan Müzesi’nde Sergilenen Sgraffito ve Tek Renk Sırlı Ortaçağ Seramiklerinin Buluntu Yeri ve Köken Problemi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13/23. (2019), 831-832.

97 Doğer ve Armağan, “Amorium, Yukarı Şehir,” 88-93.

98 Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu*, 2001: 60-75. Bengi Çorum, “1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Keramikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, (1976), 279-294.; İnan Demirci, “2004-2005 Yılları Arasında İznik Roma Tiyatrosunda Ortaya Çıkarılan Erken Osmanlı Dönemi Milet İşi Seramikleri” (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi 2006).; Belgin Demirsar Arlı, “İznik Çini Fırınları Kazısında Ele Geçen Milet İşi Olarak Tanınan Teknikteki Seramiklerin Değerlendirilmesi”, *XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* içinde (19-21 Ekim 2011, Eskişehir), c.II, (2012), 85-92.; Mükerrerem Paker, “Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1, (1965), 167-182.

99 Çorum, “1974 Yılında Bursa Müzesi,” 288-291.; Aylın Dönmez, “Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler”, (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2010), 81-108.

100 Gök Gürhan, “2007 ve 2008 Yıllarında Balat,” 305.

101 Gülgün Yılmaz, “Edirne Zindanalı Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri-I”, *Türk Arkeoloji*

Kalesi ve Malatya Şehabiyye Kübra Medresesi gibi çok sayıda farklı kazı çalışmalarında da ele geçirilmiştir. Kırım'da yapılan tabakalı kazı çalışmalarında 14.yüzyılın ortası-16.yüzyıl arasına tarihlenen Milet işi seramikler içerisinde benzer örnekler Alushta Kalesi'nde 14.yüzyılın ikinci yarısı-15.yüzyıl, Funa Kalesi'nde 15.yüzyılın üçüncü yarısına (1475) tarihlendirilmektedir.¹⁰² Bu grup Milet işi seramiklerde tabak, kase gibi açık formlu örneklerin yoğunlukta olduğu ve çeşitli form özellikleri gösterdikleri bilinmektedir.¹⁰³ Anadolu'da Beylikler dönemine tarihlenen hemen her bölgede ele geçirilen Milet işi seramiklerle Balkanlar ve Kırım'da da karşılaşmaktadır. 14-16.yüzyıl arasında üretilen bu grup seramiklerin yoğun bir üretim ve ticaretinin yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Tyana kazı çalışmalarında ele geçirilen Milet işi seramiklerin ise 14.yüzyıl ortası-15.yüzyıl arasına tarihlendiği düşünülmektedir. Hamur ve bezeme özellikleri bakımından farklılık gösteren iki seramik parçasının ise 15.yüzyıl başı ile üçüncü çeyreği arasına tarihlendiği tahmin edilmektedir. (Kat. No 125, 126)

Değerlendirme

Tyana kazı çalışmalarında 2002-2014 yılları arasında ele geçirilen Türk-İslam dönemi seramikleri hamur, form, bezeme ve kompozisyon özellikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Yapılan kazı çalışmalarında en yoğun buluntu gruplarından birini oluşturan sırlı ve sırsız seramikler Ortaçağ'da bölgenin sosyo-ekonomik yapısını ve günlük yaşamını yansıtmaları bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Seramikler form ve bezeme özellikleri göz önüne alınarak benzer örnekleriyle karşılaştırma yöntemiyle tarihlendirilmiştir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi yanı sıra bu iki dönem arasındaki geçiş dönemi seramiklerinin de yer aldığı örnekler 13-15.yüzyıl seramiklerini kesintisiz şekilde yansıtmaktadır.

1071 Malazgirt savaşı sonrası Anadolu'da Türk-İslam kültürü yayılmaya başlamış ve harap şehirler onarıp yeni yerleşim yerleri kurulmaya başlanmıştır. Niğde bölgesi de ilk fethedilen bölgeler arasında yer almakla birlikte önce Danişmentler sonrasında ise Anadolu Selçuklu egemenliğine girmiştir. Tarihçe ve mevcut buluntulardan 11-13.yüzyıl arasında bölgenin harap şekilde kaldığı anlaşılmaktadır. Tyana kazı alanının da yer aldığı Niğde bölgesinin 13.yüzyıl Anadolu Selçuklu döneminde Antalya, Sinop ve Kırım gibi liman kentlerinin fethiyle birlikte ticaret yolları üzerindeki öneminin arttığı anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminde 13.yüzyılda Niğde başta olmak üzere imar faaliyetlerinin çoğalması bölgenin jeopolitik öneminin arttığını göstermektedir. Tyana kazı çalışmalarında tespit edilen mimari buluntular Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemine aittir. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait mimari kalıntıların sayıca azlığı bu dönem yerleşimlerinin anlaşılabilmesi için yeni alanların kazılması gerektiğini göstermektedir. Kazı yapılan alanın Tyana Kent yerleşimi dikkati alındığında sınırlı bir kısmı oluşturması ise genel değerlendirmeler yapılmasını zorlaştırmaktadır.

ve *Etnoğrafya Dergisi*, 9, (2009), 28-42.

102 Тесленко Ирина Б. Керамика Крыма XV века, (Киев. 2021), 256, 260, 261.

103 Turgay Polat, "Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV/2, (2016), 239-241.

Ancak mevcut seramik buluntular şehirde Tokat Komana bölgesinde olduğu gibi 13.yüzyıl başlarında ticari bir yerleşim hareketliliğinin olmaya başladığını göstermektedir. Dönemin siyasi ve sosyo-ekonomik gelişmeleri Tyana gibi bir dönem önemini yitirmiş kentlerin yeniden canlanmasına imkan sağlamıştır. Anadolu Selçuklu döneminde özellikle 13.yüzyıl başlarında çok sayıda yerleşim yerinin bu şekilde önem kazanarak geliştiği tahmin edilmektedir.

Kase, tabak, testi, küp formlarının görüldüğü seramikler kahverengi ve beyaz hamurlu olup seramiklerde mika, kireç, kum, taşçık, şamot gibi katkı maddeleri kullanılmıştır. Sarımsı krem, yeşilimsi krem, turkuaz ve yeşil rengin farklı tonlarına sahip örneklerde çeşitli bezeme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Kazıma ve oyma bezemelerde oval ince sivri uçlu ve oval kalın uçlu aletlerle tornavida benzeri ince yatay uçlu aletlerin kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca pergel ve sıraltı boyama ile boyalı kazıma bezemelerde fırça benzeri bir alet kullanılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Konumuz seramikleri kapsamında ve mevcut veriler içerisinde bölgede seramik üretimi olduğuna dair somut bir veri bulunmamaktadır. Bu da bölgede ele geçirilen seramiklerin ticaret aracılığıyla gelmiş olabileceği fikrini kuvvetlendirmektedir. Ancak kazı çalışmalarının sınırlı alanı kapsaması bölge seramik üretimine yönelik düşüncelerin mevcut verilerle değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Tek renk sırlı, kazıma, boyalı kazıma, oyma, astar boyama ve sıraltı boyama bezeme tekniklerinin görüldüğü Türk-İslam seramikleri içerisinde ithal İznik Milet işi örnekler yanı sıra konumuz kapsamı dışında kalan Bizans, St. Symeon (13-14.yüzyıl) ve İtalyan mayolika (15.yüzyıl) seramikler bölgenin ticari bakımdan Ortaçağ döneminde oldukça aktif bir konumda olduğunu göstermektedir. Tek renk sırlı seramiklerin yakın bölgeler dışında çok fazla ticaretinin yapılmadığı bilinmektedir. Tyana kazı çalışmalarında ele geçirilen farklı bezeme tekniklerine sahip seramiklerin sıraltı boyama örnekler dışında hamur, form ve bezeme özellikleri bakımından benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu benzerlik ise seramiklerin aynı bölgede üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bölgede Anadolu Selçuklu döneminde cam üretimine dair buluntular olması seramik üretiminin de yapılmış olabileceğini akla getirir. Selçuklu döneminde farklı meslek gruplarına mensup Ahilerin toplu şekilde günlük yaşam ve ticari amaçlı olarak belirlenen bölgelere göç ettiği bilinmektedir.¹⁰⁴ Mevcut Türk-İslam dönemi seramik buluntuları bölgedeki örneklerin ticari amaçlı üretildiğini göstermektedir. Bu da Kilisehisar olarak isimlendirilen bölgenin ticari bir yolla bağlantılı bir merkez olabileceğini ya da henüz somut mevcut veriler olmasa da Ahilere bağlı bir grup ustanın bölgede faaliyet göstermiş olabileceğini düşündürmektedir.

13-14.yüzyıl arasındaki dönemde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde ve özellikle Kırım sahillerinde Tyana seramik buluntularında yer alan bitkisel, geometrik, taklit yazı ve hayvan figürlü motif ve kompozisyonların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. 13.yüzyılın ilk çeyreğinde ticaret yollarına büyük ölçüde hakim olan ve siyasi üstünlüğü kabul edilen Anadolu Selçuklu devletinin seramik sanatında oldukça etkin olduğu bilinmektedir. Tyana kazı çalışmalarında ele

104 Yunus Emre Karasu, "Komana Örneği Üzerinden Anadolu Selçuklu Dönemi Kırım Seramik Ticareti ve Usta Göç Hareketliliği", *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, XVIII/71, (2021), 727.

geçirilen konumuz seramiklerinde de bu etki açık şekilde hissedilmektedir. Bölgede mevcut Türk-İslam dönemi en erken tarihli örnekleri Anadolu Selçuklu dönemine aittir. Anadolu Selçuklu örnekleri dışında Beylikler dönemine ait olduğu anlaşılan tek renk sırlı ve sıraltı boyama bezemeli Milet işi seramikler de mevcuttur. Ayrıca Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi arasında kalan dönemde geçiş dönemi olarak nitelendirilebilecek seramiklerin bulunmaktadır. Ancak bu dönem örnekleri üzerinde keskin bir ayırım yapılamamaktadır.



Fotoğraf 6: Tyana Helezonik Kıvrımlı ve Dairesel Bezemeli Seramikler¹⁰⁵

Kazıma bezemeli seramiklerin Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine ait olduğu kompozisyon özelliklerinden anlaşılma ile birlikte bazı örnekler tabakalı bir kazı olan Komana'da ele geçirilen seramiklerle benzerlik göstermektedir. Benzer örneklerinin 13-14.yüzyıl arasında tarihlendirildiği görülen bu seramiklerde üslup özellikleri bakımından farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Bu üslup farklılıklarının dönemsel, usta-çırak ilişkisi veya kültürel etkileşime bağlı olabileceği düşünülmektedir. Bizans, Kilikya ve Anadolu Selçuklu seramiklerinin bu dönemde benzer özellikler göstermesinde kültürler arası etkileşimin büyük rolü bulunmaktadır. Özellikle 12.yüzyıl sonu-13.yüzyıl ortası arasında kalan dönemde Bizans ve Anadolu Selçuklu seramiklerinde benzer form ve bezeme anlayışlarının kabul gördüğü ve dönemsel bir beğeni anlayışını oluşturduğu bilinmektedir. Bu sebeple konumuz kapsamında incelenen örneklerde az sayıda Bizans seramik örneklerine de yer verilerek bu etkileşim ve benzerlik vurgulanmaya çalışılmıştır. Kültürel etkileşim ve temelde ticaretin etkili olduğu bu dönem seramikleri paralel bir gelişim göstermektedir. Tyana kazı çalışmalarında ele geçirilen seramikler bütün olarak incelendiğinde Bizans, Anadolu Selçuklu, Kilikya Bölgesi (Mersin, Adana, Hatay), Beylikler, Osmanlı (Milet İşi), İtalyan Mayolika ve Kütahya ile Avrupa üretimi fincan buluntularından oluşmaktadır. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi arasındaki Ortaçağ seramikleri ile Bizans, St. Simeon ve İtalyan Mayolikalar bölgenin 13-15.yüzyılları arasında aktif şekilde kullanıldığını

105 Helezonik kıvrım ve iç içe dairelerden oluşan bezeme örnekleri özellikle 13-14.yüzyıl Bizans (zeuksippus, ege tipi), Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi seramiklerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Tyana seramiklerindeki bu grup bezemelerin büyük kısmı Türk-İslam dönemine ait olmakla birlikte Bizans örnekleri de mevcuttur. Benzerlik, etkileşim ve sürekliliğin anlaşılması amacıyla çalışmamızda toplu verilen fotoğraflarda Bizans örnekleri de kullanılmıştır.

ve önemli bir ticari konumda yer aldığını göstermektedir.

13.yüzyılın başlarına kadar Bizans zeuksippus ve ege tipi seramiklerin geniş bir dağılım alanına sahip olduğu ve yoğun olarak ticaretinin yapıldığı bilinmektedir. Bu sebeple zeuksippus ve ege tipi seramikler belli bir üslup anlayışına sahip olup diğer örnekler içerisinde tespit edilebilmektedir. Benzer üslup anlayışı sayesinde Kilikya seramikleri de büyük oranda ayırt edilebilmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde Bizans ve Kilikya bölgesi seramiklerinin ticari amaçlarla Tyana'ya da geldiği anlaşılmaktadır.¹⁰⁶ Konumuzu oluşturan seramiklerde özellikle Bizans seramiklerinde de sıklıkla görülen helezonik kıvrım, çok yapraklı çiçek ve iç içe dairelerden oluşan bezemeler görülmektedir. Seramik üretiminin ticari değeri dikkate alındığında Bizans ve Selçuklu örneklerinin benzerliği oldukça doğaldır. 13.yüzyıl başına kadar önemli ticaret yollarına hakim olan Bizans'ın Selçuklu fetihleriyle bu gücü kaybetmesi Selçuklu seramiklerinin ticaretini ve hakimiyetini arttırmıştır. Tyana, 13-14.yüzyıl seramikleri dikkate alındığında bu örneklerin büyük kısmının Türk-İslam dönemine ait olduğu anlaşılmaktadır. Ancak gerek bezeme gerekse kompozisyon açısından özellikle 13.yüzyıl buluntuları Bizans örnekleriyle de paralellik göstermektedir. Bu dönem Bizans seramiklerinde Selçuklu etkisinin yoğun olarak hissedilmeye başladığı da görülmektedir. Bizans seramikleri genel olarak temiz hamurlu olmaları yanı sıra parlak sır ve ince cidarlarıyla dikkat çekmektedir. Ancak Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinde de benzer üretimlerin olduğu bilinmektedir. Bu sebeple özellikle 13.yüzyıl seramiklerinde ait olduğu kültüre dair kesin çıkarımlar yapmak oldukça zordur. Üslup özellikleri ise bu benzerliklerde bazı ayrımların yapılabilmesini sağlamaktadır. Bizans seramiklerinde bezeme ve kompozisyonlar belli bir şemaya bağlı kalınarak daha çok keskin hatlı ve vurgulu yapılırken Anadolu Selçuklu örneklerinde belli bir kompozisyon şeması yanı sıra doğaçlama anlayışla serbest ve çeşitlilik gösteren bezemeler görülmektedir. Form özellikleri bakımından da Anadolu Selçuklu seramiklerinde daha çok çeşitlilik olduğu anlaşılmaktadır. Siyasi etkenler yanı sıra ekonomik ve kültürel açıdan karşılıklı etkileşimin bu dönemde oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Seramik ustalarının kökeni, üretim yapılan bölge, hakim beğeni anlayışı ve dönem siyasi anlayışının seramikler üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır. Tyana konumuz seramiklerinin hamur yapıları genel olarak bütünlük gösterirken sır ve bezeme özelliklerinde çeşitlilikler bulunmaktadır. Sır özellikleri dikkate alındığında bazı örneklerin Bizans üretimi olabileceği¹⁰⁷ düşünülse de benzer sıra sahip başka örneklerde Selçuklu seramiklerinde sıklıkla görülen taklit yazı bezemelerin bulunması bu ayrımların yapılmasını zorlaştırmaktadır. Çalışmamıza dahil edilen az sayıdaki zeuksippus ve ege tipi seramikler ise üslup özelliklerindeki benzer ve farklılıkların tespiti için kullanılmıştır.

13.yüzyıl Anadolu Selçuklu etkisindeki seramiklerin sıklıkla görüldüğü bir dönemdir.

106 Fot. 4/6, 10; Fot. 5/12; Kat. No. 73 ile Fot. 4-6'daki bazı örneklerin Bizans, Kat. No. 84 ise Kilikya üretimi olabileceği öngörülmektedir. Tyana'da Bizans ve Kilikya bölgesi seramiklerinin ele geçirildiği bilinmekle birlikte konumuz kapsamında yer verilen bazı örnekler bu dönem ticareti ve kültürel etkileşimi hakkında önemli bilgiler sunması amacıyla kullanılmıştır.

107 Kat. No. 5, 20-21.

14.yüzyılın başlarından ya da ortasından itibaren ise Selçuklu seramiklerinde de görülen motif ve kompozisyonların yer aldığı geleneksel ve yeni denemeler olarak nitelendirilebilecek Beylikler dönemini seramikleri üretilmeye başlamıştır. Beylikler dönemi seramiklerinin ortaya çıkmasında Anadolu Selçuklu etkisi yanı sıra İlhanlı, Memlük ve Osmanlı seramik sanatının gelişiminin etkili olduğu düşünülmektedir. Beylikler döneminde her ne kadar siyasi bütünlük olmasa da üretilen seramikler benzerlik göstermektedir. Bu da seramik üretiminde belli bir anlayışın benimsenmiş olabileceğine işaret eder. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi arasında kalan geçiş dönemi seramiklerinde ayırt edici belirgin özellikler olmaması Tyana örneği gibi kesintisiz devamlılık gösteren seramikler arasında ayırım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Bu sebeple Tyana kazısı kazıma, oyma ve astar boyama teknikli seramikleri 13.yüzyıl ile 14.yüzyıl ortası arasına; boyalı kazıma bezemeliler 13.yüzyıl sonu-14.yüzyıla ve tek renk sırlı seramikler ise 13.yüzyıl-14.yüzyıl ortası arası ve 14.yüzyıl ortası-15.yüzyıl olmak üzere iki farklı döneme tarihlendirilmiştir. Sıraltı boyama bezemeli Milet işi seramikler ise 14.yüzyıl ortası-15.yüzyıl arasına tarihlendirilmektedir. Ayrıca 2017-2018 yıllarında Niğde Müze müdürlüğü tarafından yeni yapılanma taleplerine yönelik gerçekleştirilen dört farklı noktadaki sondaj çalışmalarında da benzer tarzda tek renk sırlı ve sırsız seramik buluntuları ele geçirilmiştir.¹⁰⁸ Bu da Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde bölge yerleşiminin geniş bir alanı kapsadığına işaret etmektedir.

Tyana kazısı seramik buluntularının 13.yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi ve 14-15.yüzyıl Beylikler dönemine tarihlenebileceği görülmektedir. Bu sebeple çalışmamızda seramikleri gruplandırmada keskin bir ayırım yapılamamış ve tarihlendirmede dönem belirtilmemiştir. Ancak benzer örnekleri göz önüne alındığında dönemi tespit edilebilen bazı seramikler bulunmaktadır. Tyana seramiklerinde sıraltı boyama bezemeli Milet işi örnekler dışında kalan buluntuların benzer hamur yapısına sahip olduğu görülmektedir. Bu sebeple hamur özelliklerine bakılarak oldukça sınırlı sayıdaki örnekte ayırım yapılabilmektedir. Boyalı kazıma ve Milet işi seramiklerin form ve bezeme özellikleri ile benzer örneklerinden Beylikler dönemine ait oldukları anlaşılmaktadır. Hamur, form özellikleri yanı sıra bezeme üslubu ile benzer örnekleri göz önüne alındığında Kat. No 3, 20, 21, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 46-48, 52, 53, 55-58, 62, 64, 65, 71, 72, 80'ın Anadolu Selçuklu; Kat No 1, 2, 5, 7, 10-13, 16, 24, 33-35, 41-44'ün Beylikler dönemine ait olabileceği düşünülmektedir. Bu dönem kazı verilerinin oldukça sınırlı olması seramik buluntuların stratigrafik şekilde değerlendirilmesine imkan vermemektedir. Bu sebeple bezeme tekniklerine göre gruplandırılan seramiklerde genel bir dönemsel ayırma gidilememiştir.

Sonuç

2002-2014 yılı Tyana kazı çalışmalarında ele geçirilen sırlı seramikler çalışmamızda ele alınıp dönem ve tarihleri belirlenmeye çalışılmıştır. 13.yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi ile Selçuklu etkisindeki seramikler ve 14-15.yüzyıl Beylikler dönemi seramikleri hamur,

108 Yakup Ünlüler, "Tyana Antik Kenti'nde Sondaj Kazısı Çalışmaları", Tyana: Kazı ve Araştırmalar içinde ed. Osman Doğanay, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2019), 60.

form, bezeme ve kompozisyon özelliklerine göre incelenmiştir. Anadolu ve Kırım başta olmak üzere çeşitli bölgelerde benzer örnekleri görülen seramiklerin Tyana bölgesinde de ele geçirilmesi bölgedeki Türk-İslam dönemi sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamı yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Ele geçirilen seramiklerin ağırlıklı olarak kaliteli ve ince işçilikli olması muhtemelen ticarete yönelik üretildiklerini göstermektedir. Roma ve Bizans döneminde önemli yerleşim yerlerinden biri olan Tyana bölgesinin Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde de önemini koruduğu mevcut seramik buluntularından anlaşılmaktadır. Şehrin Anadolu Selçuklu dönemi siyasi gelişmeleriyle bağlantılı olarak ticari bir öneme sahip olabileceği düşünülmektedir. Bölge seramikleri üzerinde yapılan analiz çalışmalarının dönem ve tarihlendirmeye katkı sağlaması da öngörülmektedir.¹⁰⁹ Kazı çalışmalarının devam etmesi ve yeni mekanların kazılması bölgedeki Türk-İslam yerleşiminin ve seramiklerinin daha somut şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Teşekkür: Tyana kazısı Türk-İslam dönemi seramik buluntularını çalışmamıza izin veren kazı başkanı Prof. Dr. Osman Doğanay'a ve yardımcılarından dolayı kazı başkan yardımcısı Kısım Bacak'a ve ekip üyesi Birgül Köksal'a 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.

Kaynakça/References

- Acara Eser, Meryem "Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramik Buluntuları: İlk Sonuçlar ve Yerel Üretim İzleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37/1, (2020): 136-153.
- Acun, Hakkı, "Yozgat Müzesi'ndeki Selçuklu Kaseleleri", 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* içinde 1-12, I, (Ayırbasım), C.I, Ankara, 1995.
- Akdağ, Mustafa, *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi* (1243-1453), C.I, İstanbul: Cem Yayınevi, 1979.
- Akşit, Ahmet "Niğde'nin Selçuklular Devrindeki Nüfusuna Dair", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23/36, (2004): 1-5.
- Akşit, Ahmet "Selçuklular Devrinde Niğde'nin Fiziki Yapısı", *Niğde Tarihi Üzerine* ed. Musa Şaşmaz içinde 25-32, İstanbul, 2005.
- Akyol, Ali Akın ve Aydoğan İşler, Nesrin, "Archaeometric Analyses on the Glazed Ware from the Excavation Season 2017 at Tyana", *Cappadocia and Cappadocians in the Hellenistic, Roman and Early Byzantine Periods* ed. Ergün Lafli in 138, İzmir, 2020.
- Altınşapan, Mehmet Erol ve Palalı, *Meydan Osmanlı Beyliğinin Kurulduğu Yer Eskişehir Karacahisar Kalesi Kazı Buluntuları* (2011-2014), İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2018.

109 Ali Akın Akyol ve Nesrin Aydoğan İşler, "Archaeometric Analyses on the Glazed Ware from the Excavation Season 2017 at Tyana", *Cappadocia and Cappadocians in the Hellenistic, Roman and Early Byzantine Periods* in ed. Ergün Lafli, (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2020), 138.

- Bakırcı, Ömür “The Medieval Pottery and Baked Clay Objects”, *Korucutepe 3* içinde ed. M. N. Van Loon 189-249, Netherlands, 1980.
- Baş, Ali ve Dursun, Şükrü “Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, (2019): 57-77.
- Baykara, Tuncer. *Türkiye Selçukluları Devrinde Konya*, Konya: Konya Valiliği, 1998.
- Bedirhan, Yaşar “Türkiye Selçukluları Devrinde Anadolu’nun Ticaret Şehirleri”, *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 8/XXIV, (2015): 25-50.
- Bedirhan, Yaşar “Türkiye Selçukluları Devrinde Konya’nın İktisadi ve Ticari Yapısı”, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 14/28, (2019): 295-306.
- Blackman, M. James And Redford, Scott “Neutron Activation Analysis of Medieval Ceramics from Kinet, Turkey, especially Port Saint Symeon Ware”, *Ancient Near Eastern Studies*, XLII, (2005): 83-186.
- Bulut, Lale “Samsat Kazısı Buluntuları”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde 173-197, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- Bulut, Lale. Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1991.
- Ciociltan, Virgil *The Mongols and the Black Sea Trade in Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Leiden-Boston: Brill, 2012.
- Coşkun, Yaşar “Hitit Çivi Yazılı Belgelerin Işığı Altında İlk Çağda Tuvanuva”, *Bellekten*, LIII/207-208, (1989): 477-485.
- Çeken, Muharrem. Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2005.
- Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2002.
- Çorum, Bengi, “1974 Yılında Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen İznik Keramikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, (1976): 279-294.
- Demirci, İnan, 2004-2005 Yılları Arasında İznik Roma Tiyatrosunda Ortaya Çıkarılan Erken Osmanlı Dönemi Milet İş Seramikleri, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2006.
- Demirsar Arlı, Belgin, İznik Çini Fırınları Kazısında Ele Geçen Milet İş Olarak Tanınan Teknikteki Seramiklerin Değerlendirilmesi, *XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* içinde 85-92 (19-21 Ekim 2011, Eskişehir), C.II., Eskişehir, 2012.
- Doğan, Hamdi, “Seyahatnamelere Göre Niğde”, *Niğde Tarihi Üzerine* içinde 145-179 ed. Musa Şaşmaz, İstanbul: Kitabevi, 2005.
- Doğanay, Osman - Eraslan, Hakan “Tyana (Kemerhisar) Kazıları Yeniden Başlarken: 2016 Yılı Çalışmaları”, *39. Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 305-316 (22-26 Mayıs 2017, Bursa), C.1, Bursa, 2018.
- Doğanay, Osman - İşler, Bülent, “Geç Antik Çağdan Günümüze Tyana (Kemerhisar)”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, (2019): 639-648.
- Doğanay, Osman., İşler, Bülent ve Aydoğan İşler, Nesrin, “Tyana 2018 Yılı Kazıları”, *41. Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 613-622 (17-21 Haziran 2019, Diyarbakır), C.3, Ankara, 2020.
- Doğanay, Osman., İşler, Bülent, Körsulu, Hatice ve Aydoğan İşler, Nesrin, “Tyana Kazısı 2017 Yılı Çalışmaları”, *40. Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 185-206 (07-11 Mayıs 2018, Çanakkale), C.3, Ankara, 2019.

- Doğar, Lale - Armağan, Eda, “Amorium, Yukarı Şehir İç Sur Alanı Kazısından Geç Ortaçağ Sırlı Seramikleri Üzerine İlk Gözlemler”, *Art-Sanat*, 14, (2020): 71-110.
- Doğar, Lale, *İzmir Arkeoloji Müzesi Örnekleriyle Kazıma Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri*, İzmir: Ege Üniversitesi, 2012.
- Dönmez, Aylin, Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2010.
- Duran, Özlem, *Çinili Köşk Koleksiyonu'nda Figürlü Seramikler*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- Erpek, Can, “Geç Antik Dönem’de Kapadokya’da Kentler”, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10/2, (2020): 642-657.
- Ertuğrul, Ali, Anadolu Selçukluları Devrinde Yazılan Bir Kaynak: Niğdeli Kadı Ahmed’in El-veledü’ş-Şefik Ve’l-Hâfidü’l-Halik’ı, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2009.
- French, David, *Roman Roads and Milestones of Asia Minor*, Ankara: British Institute of Archaeology, 1981.
- Gabriel, Albert, *Niğde Türk Anıtları Çeviren Ahmed Akif Tütenk*, Ankara: Ankara: Türk Kültür Derneği, 1962.
- Gök Gürhan, Sevinç “Beylikler Dönemi’ne Ait Sgraffito Teknikli ve Tek Renk Sırlı Kaplar (Manisa Gülgün Hatun Hamamı Buluntuları)”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII/2, (2008): 59-83.
- Gök Gürhan, Sevinç, “1995-2009 Yılları Arasında Beçin Kazısı’nda Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVIII/2, (2009)45-70.
- Gök Gürhan, Sevinç, “2007 ve 2008 Yıllarında Balat İlyas Bey Külliyesi’nde Yapılan Kazı ve Temizlik Çalışmalarında Ortaya Çıkarılan Seramikler”, *Balat İlyas Bey Külliyesi: Tarih, Mimari, Restorasyon* ed. M. Baha Tanman, Leyla Kayhan Elbirlik içinde 301-332, İstanbul, 2011.
- Gök Gürhan, Sevinç, “Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı içinde 157- 169, İstanbul, 2007.
- Gök Gürhan, Sevinç, “Akşehir Taş Medrese Müzesi’ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan’da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri).” Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007.
- İnanan, Filiz, “Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Sırlı Bizans Seramik Buluntularının Ön Değerlendirmesi”, *TÜBA-AR*, (15), (2012): 147-160.
- İnanan, Filiz, “Zeuxippus Tipi Seramikler ve Kuşadası, Kadıkalesi/Anaiia Örnekleri”, *Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar* ed. Zeynep Mercangöz içinde 59-76, İstanbul, 2013.
- Karamağaralı, Beyhan ve Yazar, Turgay, “Ani Kazısı Buluntuları”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı içinde* 123-131, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- Karamağaralı, Beyhan, “Ahlat Seramik Ekolü”, *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, c.V, (1982): 391-462.
- Karasu, Yunus Emre, “Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri.” Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 2020.
- Karasu, Yunus Emre, Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2020.
- Kayaoğlu, İsmet, “Selçuklular Döneminde Konya’da Ticari Hayata Dair Bir Bakış”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, (1992): 107-115.
- Koca, Salim, *Selçuklu Devri Türk Tarihinin Temel Meseleleri*, Ankara: Berikan, 2011.
- Korkmaz, Mustafa, “XVI. Yüzyılda Kilisehisar: Bizans Şehirden Osmanlı Köyüne”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7/11, (2004): 97-134.

- Kramarovsky, Mark, “The “Sky of Wine” of Abu Nuwas and Three Glazed Bowls from the Golden Horde, Crimea”, *Muqarnas, Essays in Honor of J. M. Rogers*, Vol. 21, (2004): 231-238.
- Kuban, Doğan, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- McNicol, Anthony, *Taşkun Kale Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia*, Ankara: British Institute of Archaeology, 1983.
- Mitchell, Stephen, *Aşvan Kale: Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia I. The Hellenistic, Roman and Islamic Sites*, England: Oxford, 1980.
- Naza Dönmez, E. Emine, *Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Türk Dönemi Seramikleri*, İstanbul: Ege Yayınları, 2021.
- Oflaz, Mustafa, “Niğde”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.33, (2007): 92-95.
- Ostrogorsky, Georg, *Bizans Devleti Tarihi Çeviren Fikret Işıltan*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2011.
- Öcal, Tülay “Antik Tyana Şehrinde Günümüz Kemerhisar’a Kadar Olan Yerleşmenin Tarihsel Süreci”, *Marmara Coğrafya Dergisi*, 22, (2010): 388-408.
- Özal, Hatice Çağlar, *Mersin Yumuktepe Höyüğü XIII.yüzyıla Tarihlendirilen I ve Ia Yapı Katı Sırlı Seramikleri (1993-1999)*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004.
- Özkarıcı, Mehmet, *Niğde’de Türk Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001.
- Özkul Fındık, Nurşen, “Ortaçağ Sivas’ında Sırlı Seramik”, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 5 içinde* 185-220, Ankara, 2011.
- Özkul Fındık, Nurşen, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, Ankara: Çardaş Yayınevi, 2008.
- Özkul Fındık, Nurşen, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2001.
- Öztaşkın, Muradiye, “Eskişehir Karacahisar Kalesi Ortaçağ Seramiklerinden Bir Grup: Yeşil ve Erguvan Lekeli Seramikler”, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* içinde 525-535 (14-16 Ekim 2009, Denizli), 2010.
- Paker, Mükerrerem, “Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1, (1965):155-182.
- Polat, Turgay, “Erzincan Müzesi’nde Sergilenen Sgraffito ve Tek Renk Sırlı Ortaçağ Seramiklerinin Buluntu Yeri ve Köken Problemi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13/23, (2019), 817-834.
- Polat, Turgay, “Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXV/2, (2016): 213-247.
- Polat, Turgay, *Adıyaman Müzesi’nde Bulunan Samsat Sırlı Seramikleri*, Konya: Palet Yayınları, 2020.
- Ramsay, William Mitchell, *Anadolu’nun Tarihi Coğrafyası Çeviren Mihri Pektaş*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1960.
- Redford, Scott, “Medieval Ceramics from Samsat, Turkey”, *Archeologie Islamique*, 5, (1995): 55-80.
- Redford, Scott, “Portable Palaces: On the Circulation of Objects and Ideas about Architecture in Medieval Anatolia and Mesopotamia”, *Medieval Encounters*, 18, (2012): 382-412.
- Rosada, Guido And Maria Teresa Lachin, “Excavations 2007 at Tyana”, *30. Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 1-16 (26-30 Mayıs 2008, Ankara), C.3, Ankara, 2009.
- Rosada, Guido And Maria Teresa Lachin, “Excavations at Tyana/Kemerhisar 2009”, *32. Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 196-215 (24-28 Mayıs 2010, İstanbul), C.3, Ankara, 2011.

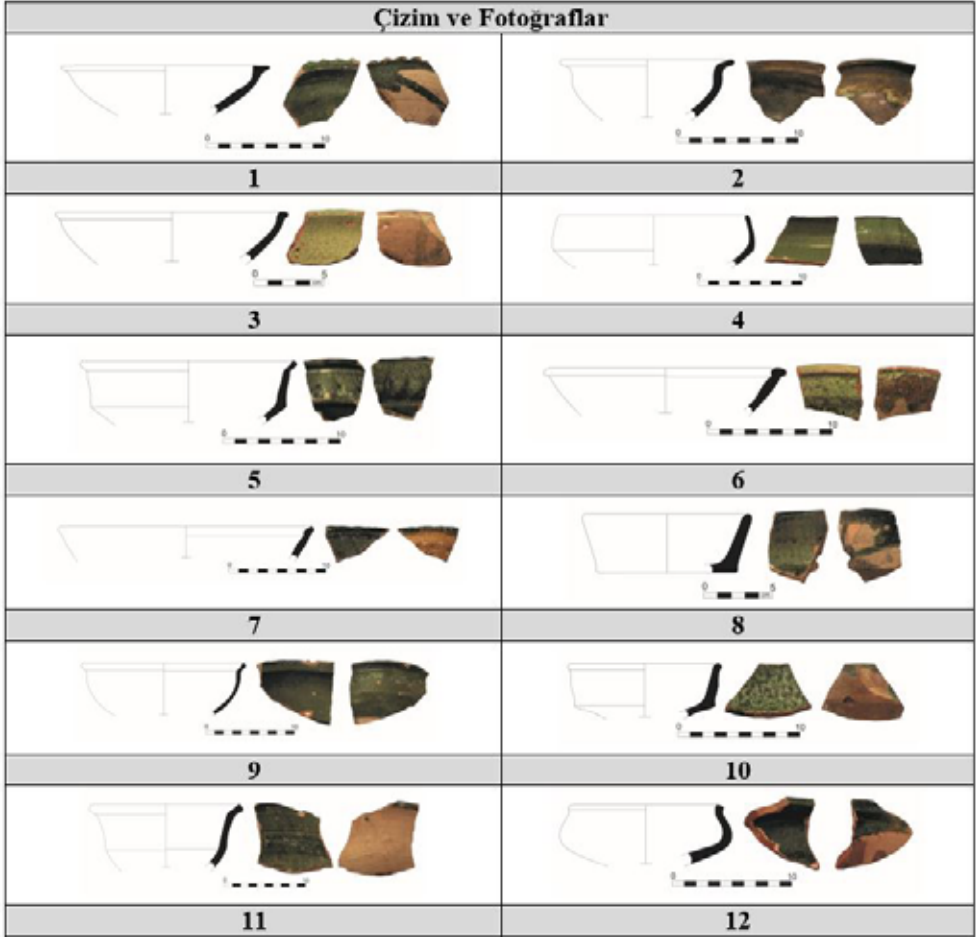
- Rosada, Guido and Maria Teresa Lachin, "Excavations at Tyana/Kemerhisar, 2010 Archbishop Patrikios's Church", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 77-96 (23-28 Mayıs 2011, Malatya), C.3, Ankara, 2012.
- Rosada, Guido And Maria Teresa Lachin, "Tyana-Kemerhisar (Bor-Niğde) 2013 Yılı Kazısı Raporu", 36. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 359-372 (02-06 Haziran 2014, Gaziantep), C.2, Ankara, 2015.
- Rosada, Guido, "2004 Yılı Kemerhisar/Tyana Kazısı", 27. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 435-444 (30 Mayıs-3 Haziran 2005, Antalya), C.1, Ankara, 2006.
- Rosada, Guido, "Tyana Archaeological Excavations 2002", 25. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 267-278 (26-31 Mayıs 2003, Ankara), C.2, Ankara, 2004.
- Rosada, Guido, "Tyana/Kemerhisar: GLI Scavı 2005", 28. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 513-528 (29 Mayıs-2 Haziran 2006, Çanakkale), C.2, Ankara, 2007.
- Rosada, Guido, "Tyana-Kemerhisar Archaeological Excavations 2003", 26. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 157-166 (24-28 Mayıs 2004, Konya), C.2, Ankara, 2005.
- Rosada, Guido, Maria Teresa Lachin, And Mondin, Cristina, "Tyana/Kemerhisar, Excavations 2008", 31. *Kazı Sonuçları Toplantısı* içinde 269-288 (25-29 Mayıs 2009, Denizli), C.3, Ankara, 2010.
- Sevin, Veli, Arslan Sevin, Necla ve Kalsen, Haydar, *Harput: Kale Mahallesinde Osmanlı Yaşamı*, İstanbul: Ege Yayınları, 2011.
- Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası (Geographika: XII-XIII-XIV)* (Çev. Adnan Pekman), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.
- Şaman, Doğan, Nermin, "Niğde'deki Türk Dönemi (13-15.Yüzyıl) Yapılarında Taç Kapı-Mihrap Tasarımı ve Bezeme İlişkisi", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30/1, (2013): 115-140.
- Tatlı, Elif ve Aytaç, İsmail, "Malatya Battalgazi Evi Kazısı Sgrafitto Teknikli Bir Grup Seramiğin Değerlendirilmesi", *Social Sciences (NWSASOS)*, 13/1, (2018): 1-27.
- Texier, Charles, *Küçük Asya: Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi* Çeviren Ali Suat, Ankara: Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2002.
- Total, Nevzat, "15.Yüzyılda Niğde Şehrinde İskan ve Mahalleler", *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 15/1, (2017): 691-712.
- Total, Nevzat, "Karaman Eyaleti Vakıf Defterlerinde Niğde Vakıfları (H. 881/M.1476)", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 4/2, (2012): 123-143.
- Total, Nevzat, "Karaman Eyaleti Vakıf Defterlerine Göre Bor (1483, 1500)", *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1/2, (2017): 24-34.
- Total, Nevzat, "Tyana ve Çevresine Yapılan Arap Akınları", *Niğde Tarihi Üzerine* ed. Musa Şaşmaz içinde 17-23, İstanbul: Kitabevi, 2005.
- Turan, Osman, "Selçuk Kervansarayları", *Belleten*, X/39, (1946): 471-496.
- Turan, Refik - Kırpık, Güray, "Selçuklu Dönemi Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları* ed. Hakkı Acun içinde 19-47, Ankara, 2007.
- Türe, Sevcan, Ayasuluk Kalesi Doğu Kapısı Çevresindeki 2000-2002 Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Seramikler, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2014.
- Uçar, Hasan ve Uçar, Ayşegül, "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII/1, (2018): 1-33.
- Ünlüler, Yakup, "Tyana Antik Kenti'nde Sondaj Kazısı Çalışmaları", *Tyana: Kazı ve Araştırmalar* ed. Osman Doğanay içinde 49-61, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2019.



















- Waksman, Sylvie Yona, Teslenko, Iryna and Zelenko, Sergey, “Glazed Wares as Main Cargoes and Personal Belongings in the Novy Svet Shipwreck (13th C. AD, Crimea): A Diversity Of Origins Investigated By Chemical Analysis”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval in 851-856*, C.II, 2009.
- Yılmaz, Gülgün, “Ayasuluk Kalesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Seramikler”, *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri içinde 863-871, (18-20 Ekim 2012)*, C.2, Sivas, 2014.
- Yılmaz, Gülgün, “Edirne Zindanaltı Kurtarma Kazılarında Bulunan Erken Osmanlı Seramikleri-I”, *Türk Arkeoloji ve Etnoğrafya Dergisi*, 9, (2009): 25-42.
- Yılmaz, Gülgün, “St. Jean (Aziz Yuhanna) Kilisesi Atrium Kazılarında Bulunan Seramik Eserler”, *Mustafa Büyükkolancı'ya Armağan içinde 767-779*, İstanbul, 2015.
- Zanon, Michela, “Tyana/Kemerhisar (Niğde): Glass bracelets of the Byzantine and Islamic Period”, *Anatolia Antiqua*, 21, (2013): 181-197.
- Бочаров Сергей Г., “Генуэзский замок Калиера”, *Генуэзская Газария и Золотая Орда, Казань-Симферополь-Кишинев*, (2015): 47-97.
- Зеленко, С., Тимошенко, М., “торговые отношения между анатолийским регионом и Таврикой в XIII–XIV веках”, *подводная археология*, 6, (2011): 96-99.
- Крамаровский, М. Г., “Византийская и Сельджукская Керамика Сграфитто с Темой Вина и Веселья Конца 12-го-Первой Половины 14 в.”, *Античная Древность в Средние Века*, (2000): 233-250.
- Тесленко, Ирина Б., “виробництво полив’яного посуду в криму за часів улуг улусу”, *археологія і давня історія України*, 4/29, (2018): 7-83.
- Тесленко, Ирина Б., “керамика фуны «золотоордынского времени- (анализ материалов из комплексов, предшествовавших строительству феодоритской крепости)”, *история и археология крыма*, IV, Симферополь, (2016): 132-157.
- Тесленко, Ирина Б., *Керамика Крыма XV века*, Киев, 2021.
- Тесленко, Ирина Б., Лысенко, А. В., “дом ремесленника на посаде алуштинского городища (по материалам раскопок 2009 г.)”, *История и археология Крыма*, вып. 9, (2019): 198-228.
- Юдин, Никита И., “поливная керамика производства юго-восточного крыма из раскопок царевского городища”, *поволжская археология*, (13), (2015): 214-226.

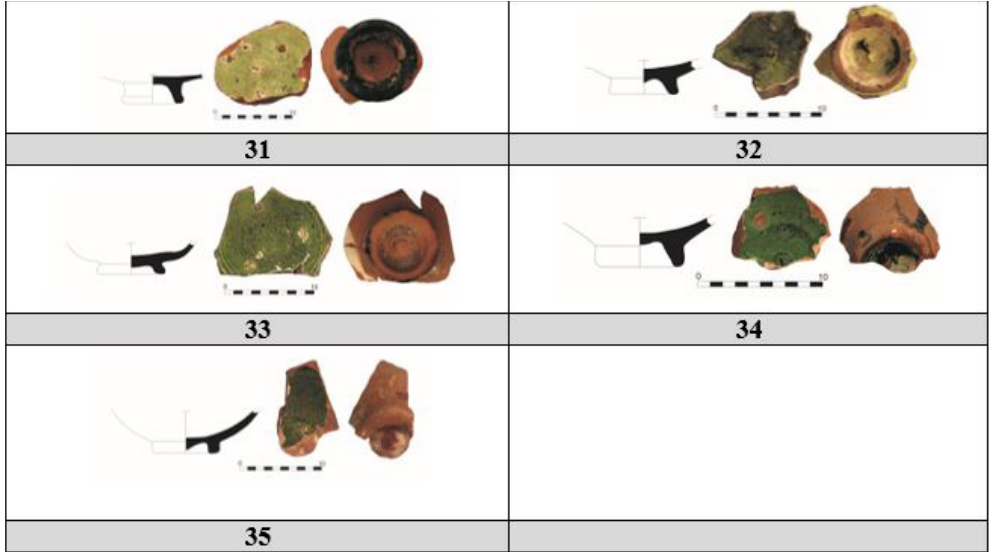
Tablo 1.

Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
1	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	13cm
2	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	14cm
3	Tek Renk Sırlı	Su Yeşili	Krem	5 YR 7/6	Mika, Kireç	Kase	16cm
4	Tek Renk Sırlı	Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
5	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum, Şamot	Kase	18cm
6	Tek Renk Sırlı	Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Kase	18cm
7	Tek Renk Sırlı	İç Koyu Yeşil, Dış Hardal Sarısı	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	26cm
8	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	12cm 10cm
9	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
10	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	12cm
11	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Kase	18cm
12	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	12cm
13	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Kase	20cm
14	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
15	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
16	Tek Renk Sırlı	İç Koyu Yeşil, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Tabak	18cm
17	Tek Renk Sırlı	Su Yeşili	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Tabak	21cm
18	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Astarsız	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Tabak	20cm
19	Tek Renk Sırlı	Sarımsı Krem	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Tabak	18cm
20	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Testi	4cm?
21	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Testi	8cm
22	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Testi D.	9cm
23	Tek Renk Sırlı	Sarımsı Krem	Astarsız	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Testi D.	10cm
24	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Küp	22cm
25	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Küp	16cm
26	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Astarsız	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık, Şamot	Küp	20cm

27	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Küp	14cm
28	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum, Taşçık	Küp	13cm
29	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7,2cm
30	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 8/2	Kireç, Kum	Dip P.	5cm
31	Tek Renk Sırlı	Su Yeşili	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7cm
32	Tek Renk Sırlı	İç Koyu Yeşil, Dış Sarımsı Krem	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	5,6cm
33	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7cm
34	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6cm
35	Tek Renk Sırlı	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7,4cm












<p style="text-align: center;">13</p> 	<p style="text-align: center;">14</p> 
<p style="text-align: center;">15</p> 	<p style="text-align: center;">16</p> 
<p style="text-align: center;">17</p> 	<p style="text-align: center;">18</p> 
<p style="text-align: center;">19</p> 	<p style="text-align: center;">20</p> 
<p style="text-align: center;">21</p> 	<p style="text-align: center;">22</p> 
<p style="text-align: center;">23</p> 	<p style="text-align: center;">24</p> 
<p style="text-align: center;">25</p> 	<p style="text-align: center;">26</p> 
<p style="text-align: center;">27</p> 	<p style="text-align: center;">28</p> 
<p style="text-align: center;">29</p> 	<p style="text-align: center;">30</p> 



Tablo 2.

Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
36	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Astarsız	10 YR 8/2	Kireç, Kum	Kulp	-
37	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Astarsız	10 YR 8/1	Kireç, Kum	Kulp	-
38	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Astarsız	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	Gövde	-
39	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Astarsız	10 YR 8/1	Mika, Kireç, Kum	Testi	6cm
40	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Krem	10 YR 8/1	Kireç, Kum	Kapak	8cm
41	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Krem	2.5 YR 6/6	Kireç, Kum	Tabak	20cm
42	Tek Renk Sırlı	Turkuaz	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	22cm
43	Tek Renk Sırlı	İç Turkuaz, Dış Hardal Sarısı	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
44	Tek Renk Sırlı	İç Turkuaz, Dış Hardal Sarısı	Krem	2.5 YR 6/6	Kireç, Kum	Kase G.	-

Çizim ve Fotoğraflar	
	
36	37
	
38	39
	
40	41
	
42	43
	
44	

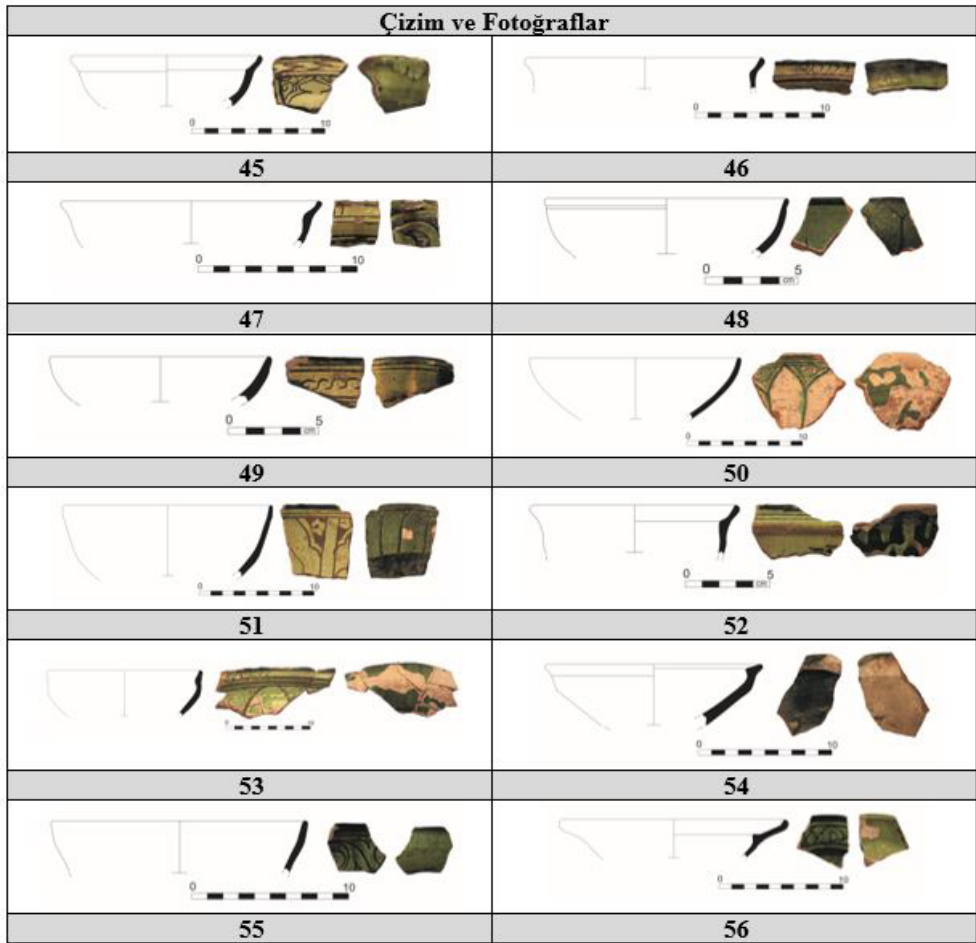
Tablo 3.

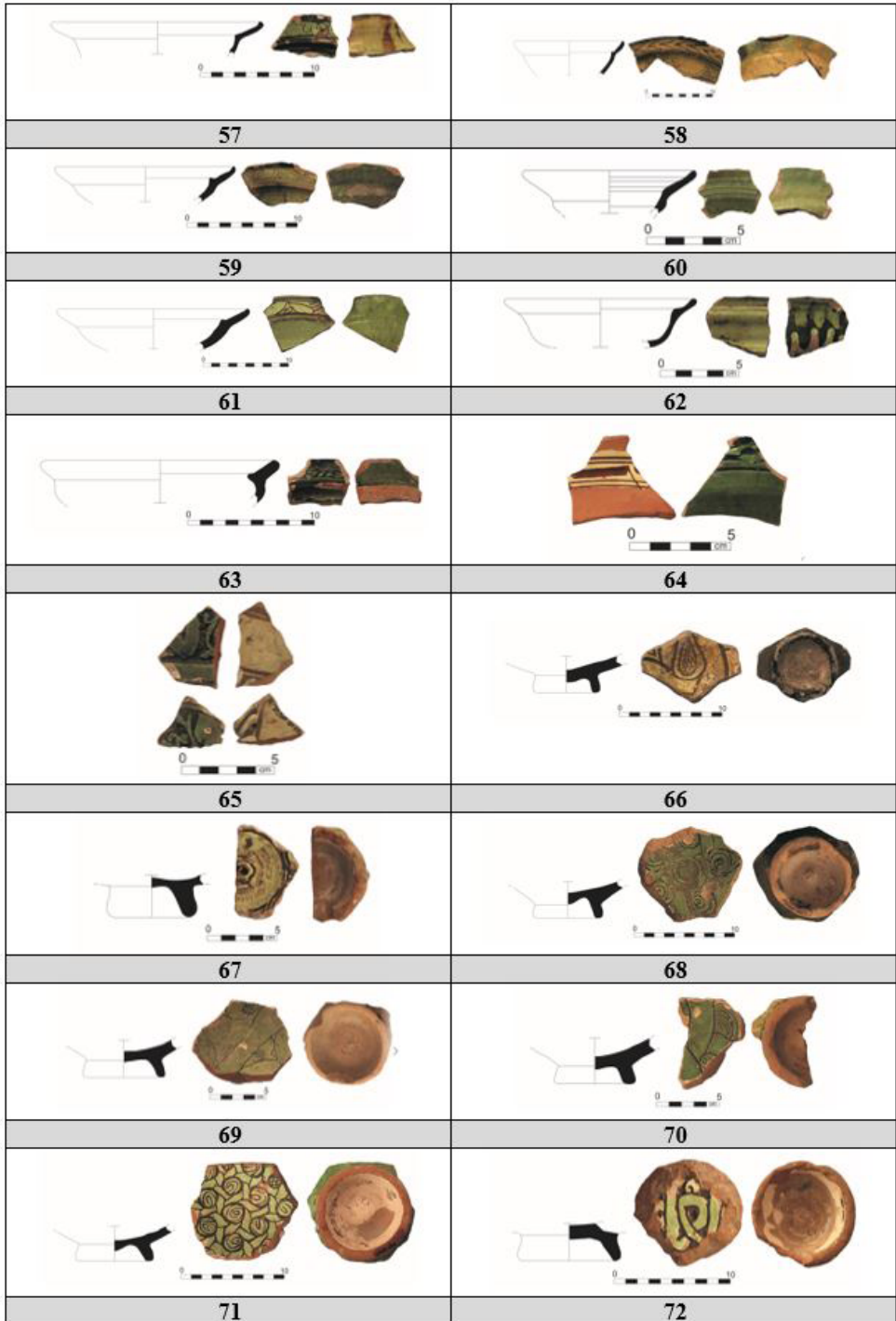
Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
45	Kazıma	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	Yanmış	Mika, Kireç	Kase	14cm
46	Kazıma	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	10 YR 7/2	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
47	Kazıma, Astar Boyama	İç sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	16cm
48	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	13cm
49	Kazıma	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	12cm
50	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
51	Kazıma, Oyma	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm

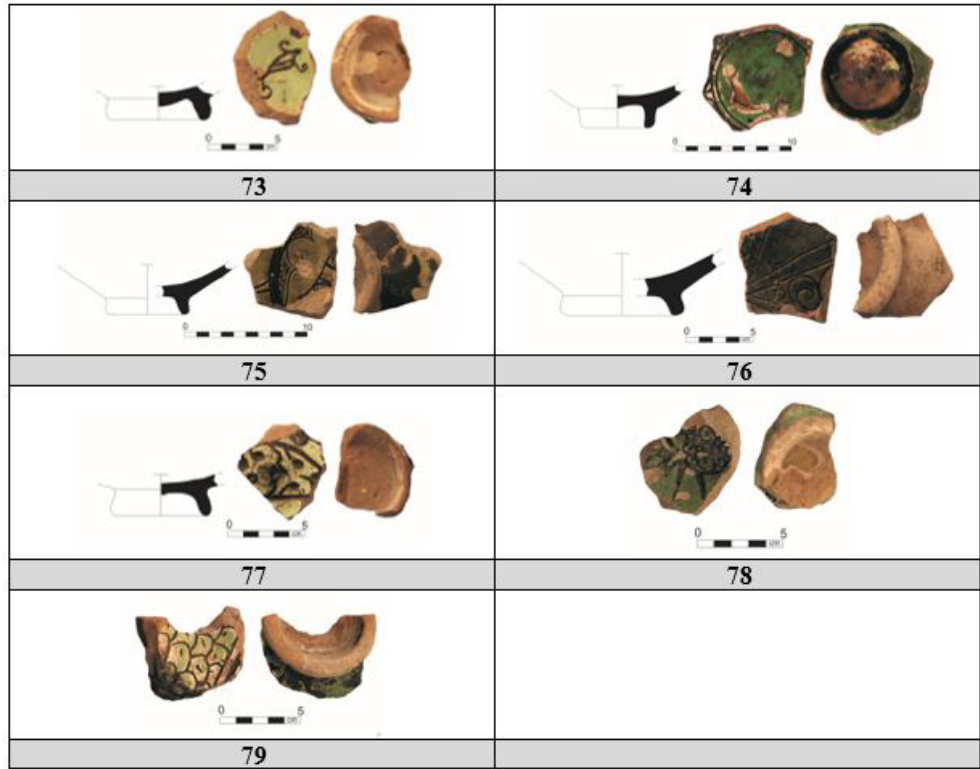
52	Kazıma, Astar Boyama	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	12cm
53	Kazıma	İç Yeşilimsi Krem, Dış Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	18cm
54	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Kase	16cm
55	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	16cm
56	Kazıma	İç Koyu Yeşil, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Tabak	18cm
57	Kazıma, Akitma	İç Koyu Yeşil, Dış Sarımsı Krem	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Tabak	18 cm
58	Kazıma	Sarımsı Krem	Krem	7.5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Tabak	16cm
59	Kazıma	İç Su Yeşili, Dış Koyu Yeşil	Krem	5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	16cm
60	Kazıma	İç Koyu Yeşil, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 8/1	Mika, Kireç	Tabak	9cm
61	Kazıma	Açık Yeşil	Krem	Yanmış	Mika, Kireç, Kum	Tabak	22cm
62	Kazıma, Astar Boyama	Su Yeşili	Krem	Yanmış	Mika, Kireç	Tabak	12cm
63	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	18cm
64	Kazıma, Oyma, Astar Boyama	İç Sarımsı Krem, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Gövde	-
65	Kazıma, Oyma, Astar Boyama	İç Koyu Yeşil, Dış Sarımsı Krem	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Gövde	-
66	Kazıma	İç Sarımsı Krem, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	5,7cm
67	Kazıma	İç Sarımsı Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	5,4cm
68	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Dip P.	6cm
69	Kazıma	Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Dip P.	6,7cm
70	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 6/6	Mika, Kireç	Dip P.	5,6cm
71	Kazıma	Su Yeşili	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,8cm
72	Kazıma, Oyma	Su Yeşili	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	8cm
73	Kazıma	Su Yeşili	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,6 cm
74	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	5,6cm

75	Kazıma	Yeşilimsi Krem	Krem	2.5 YR 8/2	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6cm
76	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	8cm
77	Kazıma	Sarımsı Krem	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6 cm
78	Kazıma	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6 cm
79	Kazıma	İç Yeşilimsi Krem, Dış Açık Yeşil	Krem	5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,6 cm

Çizim ve Fotoğraflar







Tablo 4.

Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
80	Astar Boyama	Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	18cm
81	Astar Boyama	Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,6cm
82	Astar Boyama	Açık Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç, Kum	Testi D.	11cm

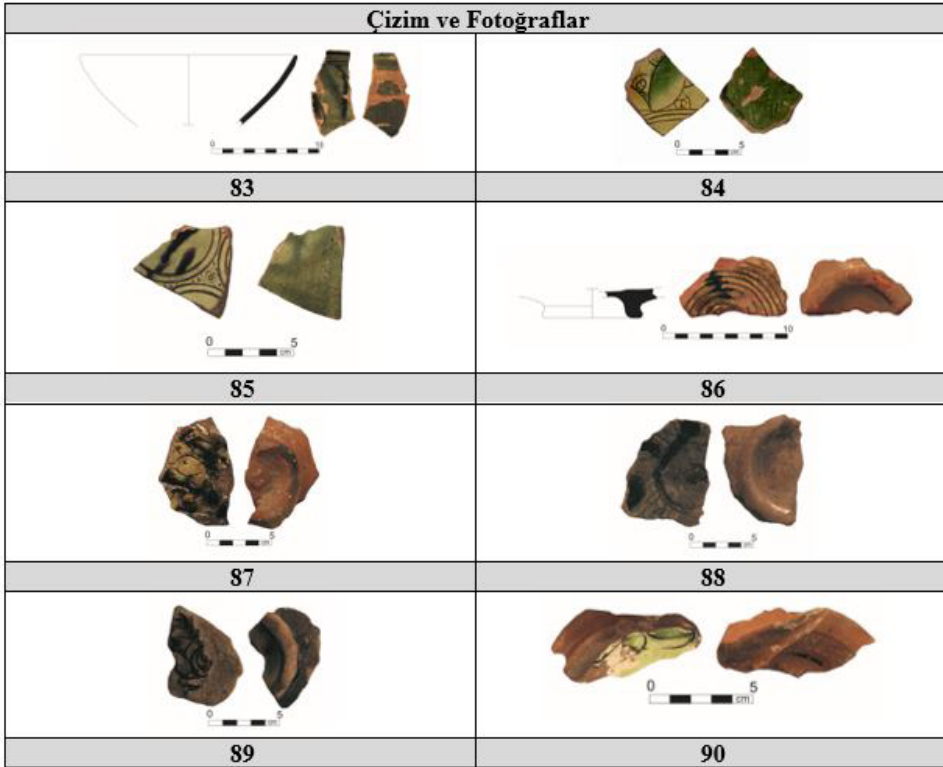
Çizim ve Fotoğraflar



Tablo 5.

Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
83	Boyalı Kazıma	Sarımsı Yeşilimsi Krem Boya: Koyu Yeşil	Krem	5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	20cm
84	Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem Boya: Koyu Yeşil, Hardal Sarısı	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
85	Boyalı Kazıma	Yeşilimsi Krem Boya: Kahverengi	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
86	Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem Boya: Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7cm
87	Boyalı Kazıma	Sarımsı Krem Boya: Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,4cm
88	Boyalı Kazıma	Yeşilimsi Krem Boya: Kahverengi	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	8cm
89	Boyalı Kazıma	Yeşilimsi Krem Boya: Kahverengi	Krem	5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	6,6cm
90	Boyalı Kazıma	Yeşilimsi Krem Boya: Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Dip P.	7cm

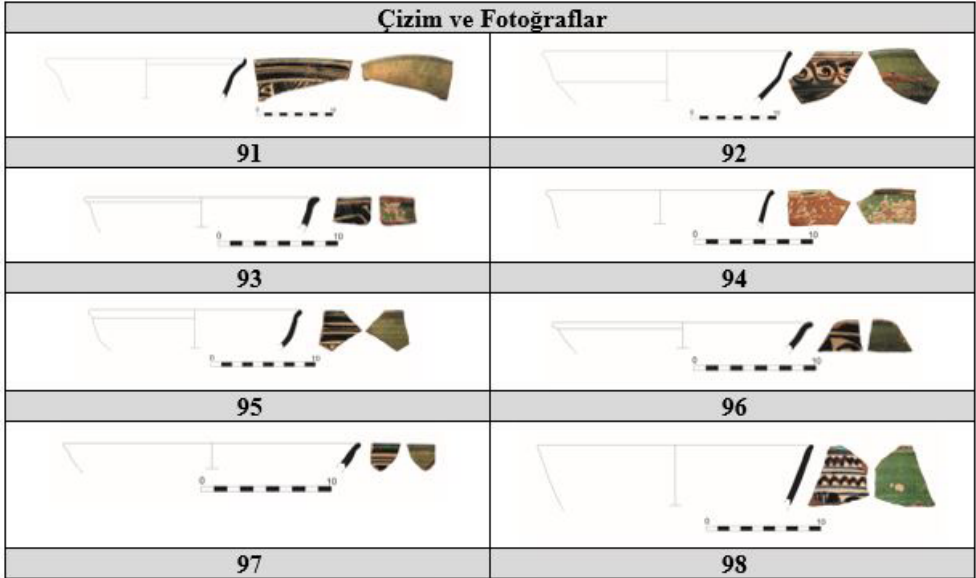
Çizim ve Fotoğraflar




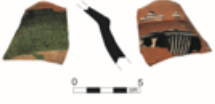

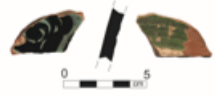
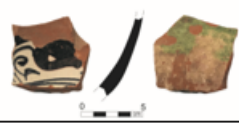



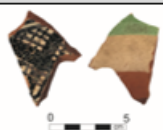
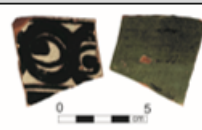

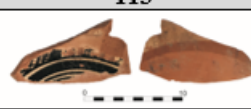

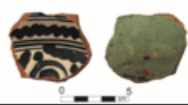
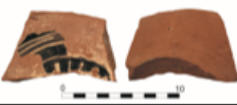



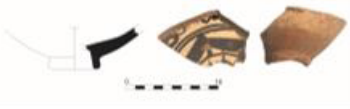



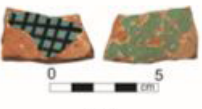

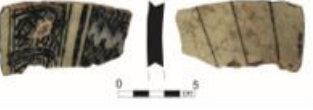
Tablo 6.							
Kat. No.	Bezeme Tekniği	Sır Rengi	Astar	Hamur Rengi	Hamur Katkısı	Form	Çap
91	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	26cm
92	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Kase	28cm
93	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç, Kum	Kase	20cm
94	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	20cm
95	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	22cm
96	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	21cm
97	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	22cm
98	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	24cm
99	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	21cm
100	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	22cm
101	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	24cm
102	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	24cm
103	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	18cm
104	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	-
105	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Tabak	8cm
106	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
107	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
108	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
109	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
110	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Gövde	-
111	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-

112	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
113	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
114	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
115	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
116	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Koyu Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
117	Sıraltı Boyama	İç Renksiz Şeffaf, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç	Gövde	-
118	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Gövde	-
119	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Dip P.	8cm
120	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç	Dip P.	5cm
121	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 7/4	Mika, Kireç	Dip P.	8cm
122	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç	Dip P.	8cm
123	Sıraltı Boyama	İç Turkuaz, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 6/6	Mika, Kireç	Kase	22 cm
124	Sıraltı Boyama	İç Turkuaz, Dış Açık Yeşil	Krem	2.5 YR 7/6	Mika, Kireç	Gövde	-
125	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Beyaz	10 YR 8/1	Kireç, Kum	Gövde	-
126	Sıraltı Boyama	Renksiz Şeffaf	Beyaz	10 YR 8/1	Kireç, Kum	Gövde	-

Çizim ve Fotoğraflar




<p style="text-align: center;">99</p> 	<p style="text-align: center;">100</p> 
<p style="text-align: center;">101</p> 	<p style="text-align: center;">102</p> 
<p style="text-align: center;">103</p> 	<p style="text-align: center;">104</p> 
<p style="text-align: center;">105</p> 	<p style="text-align: center;">106</p> 
<p style="text-align: center;">107</p> 	<p style="text-align: center;">108</p> 
<p style="text-align: center;">109</p> 	<p style="text-align: center;">110</p> 
<p style="text-align: center;">111</p> 	<p style="text-align: center;">112</p> 
<p style="text-align: center;">113</p> 	<p style="text-align: center;">114</p> 
<p style="text-align: center;">115</p> 	<p style="text-align: center;">116</p> 
<p style="text-align: center;">117</p>	<p style="text-align: center;">118</p>

	
119	120
	
121	122
	
123	124
	
125	126



Sanat Tarihinde *Gradiva*: Arkeoloji, Sinema, Müzik*

Gradiva in Art History: Archaeology, Cinema, Music

Duygu Güles Kökek¹ 



* Bu makale, konuya giriş niteliğinde bir deneme olan ve Kasım 2020'de Karaköy Mono Edebiyat, Kültür & Sanat Dergisi'nde çevrimiçi yayımlanan yazının, sanat tarihsel bağlamı geliştirilip kuvvetlendirilerek yeniden kapsamlı bir ele alınışdır.

¹(Yüksek Lisans Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.G.K. 0000-0003-0125-8583

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Duygu Güles Kökek,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi
Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: duygu.gules@gmail.com

Başvuru/Submitted: 30.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 06.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.06.2022

Kabul/Accepted: 02.06.2022

Online Yayın/Published Online: 09.06.2022

Atıf/Citation: Güles Kökek, Duygu, "Sanat Tarihinde *Gradiva*: Arkeoloji, Sinema, Müzik". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 319-353.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065408>

öz

20. yüzyılın başında modern bir mitik figür olarak ün kazanan *Gradiva*, Latince "yürüyen kadın" anlamında, Neo-Attika üslubunda bir rölyeftir. 19. yüzyılda Pompei'deki arkeolojik kazılarda bulunan ve yürüyen Pompeili bir kıza tasvir ettiği için *Gradiva* adını alan bu alçak kabartma, edebiyat, sanat ve Sigmund Freud'un ele almasıyla bir psikanaliz ikonu hâline gelmiştir. Günümüzde Vatikan, Chiaramonti Müzesi koleksiyonunda sergilenen *Gradiva* rölyefini, yazınsal bir izlek olarak kullanıp literatüre ilk kazandıran, Alman yazar Wilhelm Jensen'dir. Jensen'in 1903'de kaleme aldığı *Gradiva* isimli kısa romanı, kişilik örgütlenmesi modelini arkeolojik tabakalardan ilhamla oluşturacak kadar arkeolojiyle yakından ilgilenen Freud'un dikkatini celbetmiştir ve böylece Freud, bu konudaki ünlü makalesini kaleme almıştır. 1930'larda, Freud'un yorumu ile *Gradiva*, bilinçdışı ve rüyalarla yakından ilgilenen sürrealistlerin başlıca teması ve ilham kaynağı olmuştur. Birçok sanatçının kendi tarzında yeniden yorumladığı bu tema, sinemacıların da ilgisini çekmiştir. Leos Carax'ın *Gradiva* adlı kısa filmi (2014), bunlardan en dikkate şayan olanıdır. Sitüasyonist eleştiri geleneğini takip eden *Cinéma du look* hareketinin kurucularından olan Carax'ın sineması zaten *Gradiva*'nın işaret ettiği psikolojik süreçleri konu edinen; kimlik, kişilik, bireyleşme, kendilik gibi modern insanın esaslı problemlerini irdeleyen bir sinemadır. Bunu yaparken, ritmik ve plastik sanatlar başta olmak üzere klasik sanatın mirasını yeni imaj formlarıyla başarıyla sentezleyen Carax'ın özgün sanatı, bu niteliğiyle Richard Wagner'in *gesamtkunstswerk* ve Guy Debord'un *détournement* kavramlarıyla da bağlantılıdır. Bu çalışmada, kendilik ve kimlik ilişkileri açısından önemli bir figür olan *Gradiva*'nın sanat tarihinde ne ifade ettiği, hangi anlamlara büründüğü, psikolojik bir imge olarak kendilik arayışına nasıl bir ayna tuttuğu, özellikle Leos Carax sineması çerçevesinde ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: *Gradiva*, Sigmund Freud, Leos Carax, *Cinéma du look*, Kendini Bilmek

ABSTRACT

Gradiva, Latin for "the woman who walks", is a Neo-Attica style bas-relief that became renowned as a modern mythical figure in the early 20th century. This bas-relief found during the excavations in Pompeii in the 19th century, is now exhibited in the Chiaramonti Museum in the Vatican. The figure, named as *Gradiva* because it depicts a walking Pompeian girl, became an icon of literature, art, and psychoanalysis primarily through Sigmund Freud. The German writer Wilhelm Jensen initiated the literary referencing of the *Gradiva* relief in his



pioneering 1903 novella *Gradiva*, using the artwork as the novel's theme and introducing it to cultural history. The literary text attracted the attention of Freud, who was so interested in archaeology that he created his model of personality structure based on archaeological layers, and thus, Freud wrote a famous essay on the subject. In the 1930s, because of Freud's interpretation, *Gradiva* became the primary theme of surrealists whose interests were dreams and the unconscious. This theme, which numerous artists have reinterpreted in distinctive ways, has also drawn the attention of the filmmakers. Leos Carax's short film *Gradiva* (2014) is the most remarkable one. The cinema of Carax who is one of the founders of the *Cinéma du look* movement following the tradition of the situationist criticism, is about the psychological processes *Gradiva* signifies and it also examines the fundamental problems of modern people, for instance, identity, personality, individuation, and the self. In so doing, Carax's unique art, which successfully synthesizes the heritage of classical art, particularly rhythmic and plastic arts with the new image forms, also relates to the concepts such as Richard Wagner's *gesamtkunstswerk* and Guy Debord's *détournement*. This study discusses what *Gradiva*, an important figure in terms of self and identity relations, symbolizes for art history, what meanings it takes, and how it mirrors the search for the self as a psychological image, particularly in the context of Leos Carax cinema.

Keywords: *Gradiva*, Sigmund Freud, Leos Carax, *Cinéma du look*, Know Thyself

EXTENDED ABSTRACT

Gradiva, meaning "the woman who walks" in Latin, is a Neo-Attica style bas-relief that became renowned as a modern mythical figure in the early 20th century. This bas-relief, found in the ancient Roman city of Pompeii near Naples, one of the most significant centers of the archaeological excavations accelerated in the 19th century such as Crete, Troy, and Egypt, is now exhibited in the Chiaramonti Museum in the Vatican. The figure, named as *Gradiva* because it depicts a Pompeian girl walking with her skirts raised, became the icon of literature, art, and psychoanalysis through Sigmund Freud. The German writer Wilhelm Jensen was the first person to use *Gradiva* relief as a literary theme for his pioneering 1903 novella *Gradiva* and to introduce the artwork to cultural history. Jensen's text attracted the attention of Freud, who was so fascinated with archaeology that he created his model of personality structure based on archaeological layers, and subsequently, Freud wrote a famous essay on the subject in 1907 titled *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* (*Delusion and Dream in Jensen's Gradiva*). Because of the narrative of Jensen's novella open to psychological interpretation, Freud postulated his famous thesis that traumatic childhood experiences transfigure as adult dreams and cause neurotic personality structuring. Such neuroses can be cured through psychoanalysis, and the blockages between the past and the present can be removed. The widespread echoes of *Gradiva* and Freud's thesis are not surprising when the dominant themes of modern art and cinema are contemplated; for instance, the search for the self, the identity issue, individuation, the other, alienation, and loneliness. *Gradiva*'s construal in such a manner intensely affected the surrealists, who represented the most influential avant-garde intellectuals at the turn of the 20th century. The surrealists were particularly interested in the unconscious and dreams in 1930s, and the female figure of *Gradiva*, replete with erotic connotations, became a leading source of inspiration for them. Reinterpreted by many artists such as Salvador Dalí and André Masson, *Gradiva* also became the name given to the art gallery André Breton opened in Paris in 1937.

Inevitably, Gradiva's long walk through the history and art encompassed cinema, one of the most powerful art branches of the 20th century. Leos Carax's 2014 short film *Gradiva* is one of the most striking cinematic expositions on the subject. Carax's film offers an original perspective on the present-day problems of artists, works of art, art receivers, and viewers. After all, Carax's cinema, which is already in pursuit of a new perspective and *gaze*, is a unique in its production of new images filled with cultural, social and political connotations within the framework of the search for human's genuine identity, from *Boy Meets Girl*, his first feature film in 1984 to *Annette* in 2021. Being one of the founders of the *Cinéma du look* movement, which adopts the situationist tradition of criticism and employs avant-garde methods such as *détournement*, it helps to elucidate his cinema and illuminate the kind of *gaze* he seeks.

Carax's proximity to all classical and modern branches of art as a native successor of the French New Wave (*Nouvelle Vague*) and his successful use of the tools of rhythmic and plastic arts have marked him as an art-historical personality and granted intellectual merit to his cinema. Such grounding also enables to analyze his films in terms of Richard Wagner's concept of *gesamtkunswerk*. Contextually, Carax's use of music must be emphasized as an exemplar: His two-minute short film *Gradiva* opens with Ludwig van Beethoven's *Grosse Fuge* (*The Great Fugue*), a controversial work in the history of classical music. Beethoven composed the fugue late in life and the music was deemed incomprehensible during his time and much critiqued. However, it regained its status as a pioneering and revolutionary work at the beginning of the 20th century. Derived from the Italian word *fuga* meaning 'escape', the fugue denotes a method of composition in which discrete motifs follow each other. The Italian *ricercare*, an early form of the fugue, also signifies 'seeking'. Given the continuous cycle of metaphorical *seeking* and *escape*, it is remarkable that Carax begins his two minutes long but rich-in-meaning film *Gradiva* with the Great Fugue. Avant-garde music personalities such as David Bowie and Sparks also form part of Carax's cinematic universe. The outstanding collaboration between Sparks and Carax produced *Annette*, a candidate for the stature of the most extraordinary French musical film after *Les Parapluies de Cherbourg* (1963). The 2021 production *Annette* is a special cinematic event with references to two cult films of cinema history, *La Piscine* (1969) and *Raging Bull* (1980) in addition to its musical and multi-layered dramatic background.

The figure of Gradiva, a notable symbol of psychology and art, indicates the dilemmas faced by the 20th century modern individual who vacillated between identity and personality (and self), as well as the self and the other. In other respects, it draws attention to the extensive range of impact of archaeology and archetypes in the collective unconscious. In recommending inquiry into the nature of memories and dreams, the Gradiva narrative essentially represents an act of *self-knowledge*. Michel Foucault states that the source of this act of knowing (*gnothi seauton/know thyself*), which is crucial to ancient thought, is the principle of *take care of yourself* (*epimelesthai seautou*), but this fact is unfortunately forgotten. The principle has

become a cliché and lost its true transformative-recuperative meaning after becoming a fixed daily platitude: Take care of yourself! It is possible that Gradiva's highly meaningful gesture of carefully lifting her skirt and *taking care of herself* reminds the modern humanity of this knowledge again. Thus, art's attribute of presenting and introducing the self to a person as a mirror will once more be actualized. Based on all these facts, in this study, what Gradiva, an important figure for the self and identity relations, symbolizes for art history, what meanings it takes, how it mirrors the search for the self as a psychological image, are discussed especially in the context of Leos Carax cinema.

Giriş

“*Bana benzeyen bir insan arıyordum, ama bulamıyordum. Bütün köşe bucaklarını arayıp taradım yeryüzünün; boşunaydı direnmem. Yalnız kalamıyordum bununla birlikte. Kişiliğimi onayan biri olmalıydı; benim gibi düşünen biri olmalıydı.*”¹

Arayış, özellikle kendini arayış insanlık tarihinin başlıca meselelerinden biri olagelmıştır. Sanatın, kültürün, hatta bilimin gelişim serüveninin altında bu tüketilmez ve doyurulmaz arayışın izi sürülebilir. Arayışın sebebi, tanıma ve bilme arzusudur. İnsan hem özne hem nesne olarak, tıpkı itkileri ve arzuları gibi tüketilmez ve doyurulmaz bir muammalı varoluştur. Arayışının, kendini bilip tanıma arzusunun temelinde de bu muammalı oluşun *bilinçsiz* bilgisi vardır: Açık ve görünür-bilinir olanın peşine düşülmez ve bilinç de yürüme, tecrübe ve zaman ile kazanılan bir melekedir. Tanıma-bilme faaliyetinin olmazsa olmaz aracı ise aynadır: İnsana kendini gösterecek, anlatacak, dilinden anlayacak bir yansıtıcı varoluş. Lautréamont, yana yakıla böylesi bir aynayı aradığını söylemektedir. Benzer bir hakikati Goethe de, 1790 tarihli beş perdelik oyunu *Torquato Tasso*’da “İnsan kendini yalnızca insanda tanır”² şeklindeki ünlü sözüyle ifade etmiştir. Bu aynanın bulunamayışı yahut çok zor bulunuşu, her çağda insanın sanatsal yaratımının merkezinde yer almış ve sanat, bu uzun yolculuğunda insanın en sadık dostlarından biri olmuştur. İnsana, insanı ve kendini anlatması bakımından aynalık görevi üstlendiği de rahatlıkla söylenebilir.

İnsanın kendini arayışı, kimi zaman geçmişine, köklerine, nereden geldiğine, onu oluşturan etmenlere yönelirken kimi zaman nereye gittiğine, geleceğine, kendinde henüz keşfetmediği olumsal niteliklere yönelir. Aşırılaştığı zaman nostaljik ve ütöpic bir vafsa bürünen bu iki yönlü zamansal arayış, benlikte, iç âlemde eni boyu asla ölçülüp kestirilemeyen derinliklere ya da yüksekliklere doğru bir mekânsal arayışı da beraberinde getirir. Psikanaliz yöntemini geliştirip 20. asra damgasını vuran nörolog Sigmund Freud, insan psikolojisindeki zamansal dolayısıyla mekânsal arayışı, isabetli bir analogiyle arkeoloji ile ilişkilendirmiş ve böylece antik çağların kimi figürlerini modern bilimin ve sanatın başat konularından biri hâline getirmiştir. Pompeili bir kızı betimleyen Gradiva rölyefi de bunlardan biridir. Bu çalışmanın amacı, Gradiva’nın kültür ve sanat tarihinde ne ifade ettiğini, hangi anlamlara büründüğünü, psikolojik bir imge olarak kendilik arayışına nasıl bir ayna tuttuğunu, özellikle Fransız yönetmen Leos Carax sineması çerçevesinde araştırıp incelemektir.

Gradiva’nın Uzun Yürüyüşü

Latince ‘yürüyen kadın’ anlamına gelen Gradiva, 20. yüzyılın başında ün kazanan modern bir mitik figür ve onun MS 1. yy. (Klasik Yunan orijinalinin MÖ 4. yüzyıla tarihlendiği

1 Comte de Lautréamont, *Maldoror’un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce (Ankara: Gece Yayınları, 1989), 85.

2 Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso, Ein Schauspiel* (Leipzig: Ernst Rowohlt, 1910), 43.

düşünülür) Neo-Attika üslubunda rölyefidir.³ 19. yüzyılda yaygınlaşan arkeolojik kazıların, Mısır, Troya, Girit gibi en gözde yerleşim yerlerinden biri olan Napoli sınırlarındaki antik Roma kenti Pompei’de bulunan ve elbisesinin eteğini dikkatle toplamış yürüyen Pompeili bir kıızı tasvir ettiği için “Gradiva” ismi verilen bu alçak kabartma, edebiyat, sanat, Sigmund Freud’un ele alışıyla da psikanaliz ikonuna dönüşmüştür. **(F.1-2)** Vatikan, Chiaramonti Müzesi koleksiyonunda sergilenen Gradiva rölyefini, yazınsal bir izlek olarak kullanıp literatüre ilk kazandıran, 19. yüzyılda tarihsel roman ve öyküleriyle tanınan Alman yazar Wilhelm Jensen’dir. Jensen’in 1903’de kaleme aldığı *Gradiva* adlı *novella*’sı⁴, gerek arkeoloji gerek psikoloji bilimi açısından eksantrik doneler ihtiva eden öncü bir kısa romandır ve kitabı Freud’a öneren Carl Gustav Jung’tur.⁵ Arkeolojinin, Freud’un psikanaliz kuramının inşasında önemli bir yeri vardır. Türkiye’nin önde gelen Sigmund Freud araştırmacılarından psikiyatryazar Serol Teber’in kitaplarında, ayrıca 2004’te Açık Radyo’da Şenol Ayla ile beraber yapıp Freud’u didikledikleri, Türk radyoculuk tarihinin en sıra dışı yayınlarından biri olan ve 2021’de kitabı da yayımlanan “Didik Didik Freud” programında dile getirdiği üzere, Freud, içinde Gradiva rölyefinin alçı kopyası da bulunan, Yunan, Roma, Mısır, Etrüsk gibi antik medeniyetlere ait yaklaşık üç bin değerli arkeolojik buluntuyla çalışma odasını ufak bir müze hâline getirmiştir⁶ **(F.3-4)**. Kendisini dış âlemden soyutladığı bu ilginç tapınağında, önce kendi psikolojisinin arkeolojisini yaparak psiko-arkeoloji denebilecek bir olguyu bilim tarihine armağan eden Freud, kişilik yapısı modelini arkeolojik tabakalardan esinlenerek ortaya koymuştur. Freud’un koleksiyonundaki replika Gradiva rölyefi, son yıllarını geçirdiği, günümüzde müzeye çevrilmiş olan Londra’daki evinde sergilenmektedir.

3 Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 334; “Gradiva”, Musei Vaticani, erişim 7 Ocak 2022, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html>.

4 Latince ‘yeni’ anlamına gelen *novus* kelimesinden gelen *novella*, 19. yüzyıl Alman edebiyatının gözde yazınsal türlerinden biridir. Dramla benzer bir yapıya sahip olan *novella*, ‘kısa roman’ olarak Türkçeleştirilse de aslında kendi başına bir tür olduğu için yazının devamında kâh *novella* kâh sadece roman olarak kullanılacaktır.

5 Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 247; Bedrettin Cömert, Wilhelm Jensen’in *Kadın ve Kertenkele* adlı kitabına önsöz (Ankara: Doğan Yayınevi, 1971), 3.

6 Serol Teber, *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud’un Aile ve Tarihsel Romanı* (İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2013), 150.



F. 1: (sol) Gradiva rölyefi, orijinali yak. MÖ 4. yy., Roma kopyası MS 1. yy. Chiaramonti Müzesi, Vatikan. **F. 2:** (sağ) Gradiva rölyefi alçı döküm, Freud Müzesi, Londra. ©Dominique Viéville, *Rodin et Freud, Collectionneurs: La Passion À L'Œuvre* (Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008), 92-114.



F. 3: Edmund Engelman, Freud'un muayenehanesi, Viyana, 1938, Engelman koleksiyonu. ©Dominique Viéville, *Rodin et Freud, Collectionneurs: La Passion À L'Œuvre* (Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008), 115.



F. 4: Edmund Engelman, Freud'un muayenehanesi *detay*, Viyana, 1938, Engelman koleksiyonu. ©Dominique Viéville, *Rodin et Freud, Collectionneurs: La Passion À L'Œuvre* (Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008), 101.

Jensen, *Gradiva* novellasında, bilinçdışındaki anların bilinçte sanrılar, hezeyanlar şeklinde görünür olduğunu ve bunun rüyalar aracılığıyla tedavi edilebileceğini sanatçılara has bir öngörüyle dile getirmiştir. Freud, kitabı okur okumaz bu hususta yazara duyduğu hayranlığı açıklamış ve eser üzerine çalışmaya başlamıştır. İtalya, Navarone'de yaz tatilini geçirdiği sırada kaleme aldığı⁷ ve psikanaliz kuramının en açık, yanı sıra en poetik metinlerinden biri olan *Gradiva* incelemesi, ilkin *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* (W. Jensen'in *Gradiva*'sında Sanrı ve Düş) adıyla 1907'de yayımlanmıştır.⁸ Freud, ilk kapsamlı psikanalitik çalışmalarından biri olan bu denemesinde, bilinçdışına itilmiş nahoş yaşantuların yeniden görünür oluşunu, 79 yılında Vezüv Yanardağı'nın infilak etmesiyle lav ve külle kaplanıp görünmez olan ihtişamlı Pompei'nin yaklaşık 2000 yıl sonra üzerini örten küllerden temizlenerek tekrar ortaya çıkarılmasına benzetmiştir. Bu bağlamda, *Gradiva*'nın psikanaliz söylemindeki adı "küllerin altından çıkan çocukluk aşkı"dır.⁹ Freud'a göre analist, tıpkı bir arkeolog gibi şimdiyi anlamak için geçmişin olayları içinde kazı yapar ve bu yöntemle geçmişi tarihe, tarihi

7 Cömert, önsöz, 3.

8 Postyapısalcı filozof Jacques Derrida, 1995'te yazdığı *Archive Fever: A Freudian Impression* (Arşiv Hastalığı: Freudyen bir İzlenim) adlı sonradan kitap olan uzun makalesinde *Gradiva*'yı -kendisinin de bir nevi arkeolojisini yaptığı- *arşiv hastalığı* yönünden yorumlamıştır. Ona göre romanın kahramanı N. Hanold, en anlaşılmas, en esrarengiz duvar yazılarını çözmeye ustalamış bir arkeolog olarak arşiv hummasından muzdariptir ve *Gradiva*'nın izini sürmesi bu amansız arzu sebebiyledir. Bkz. Jacques Derrida, Eric Prenowitz, "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, 25-2, (1995): 9-63, <https://doi.org/10.2307/465144>.

9 Teber, *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un Aile ve Tarihsel Romanı*, 163.

de anlatıya dönüştürür. Geçmişin bir anlatı ve hikâye hâline gelişi, insan üzerindeki yıkıcı etkinliğinin azalması, aksine yapıcı etkisinin artması demektir ve bu salt psikanalizin değil doğrudan edebiyat ve kültür tarihinin de bir gerçeğidir. Haddizatında Gradiva'nın bilime konu olmadan önce ilk edebiyatta görünmesi, bu görüşü doğrular niteliktedir. Freud'un Gradiva'yı bu şekilde yorumlamasına birçok eleştiri getirildiği muhakkak olsa da söz konusu teori hâlen geçerliliğini korumaktadır.¹⁰

Romanda genç arkeolog Norbert Hanold, Roma'nın büyük eskil koleksiyonlarının birinde bir rölyefle karşılaşır. Rölyef, pilili giysisinin eteğini kaldırmış, sandaletli ayakları görünen bir kıızı betimlemektedir. Ayaklardan biri zeminde durmakta iken diğeri yukarı kalkmış, salt parmaklarıyla zemine dokunmaktadır. Bu duruş, kızın yürüyüşüne alabildiğine bir cazibe katmıştır. Bu albenili yürüyüş, kendisini tamamen bilimsel çalışmalarına adanmış, kadınlara pek ilgi duymayan arkeoloğu etkisi altına alır. Kahramanımız, tutku hâline getirdiği rölyefin bir alçı kopyasını bulup duvarına asar ve ona Gradiva, “yürüyüşü görkemli kız” adını verir. Giderek sınırlara kapılıp bilinci bulanmaya başlayan arkeolog, rüyasında tam Vezüv Yanardağı'nın patladığı gün Pompei'de olduğunu görünce İtalya'ya gitmeye karar verir. Pompei kalıntıları arasında dolaşırken Gradiva'ya benzettiği çocukluk arkadaşı Zoe'yle karşılaşması, iyiden iyiye tutkuyla hezeyanın, düşünle gerçeğin birbirine karıştığı bir fantezi dünyasının içine dalmasına sebep olur.¹¹ Zoe de, Hanold'un çapraşık duygu durumunu fark eder ve ona yardımcı olmaya çalışır.

Zoe'nin arkeolog arkadaşını *archaeopteryx*'e benzetmesi¹², novellanın Aristotelyen anlamda baht dönüşü anıdır. Arkeopteriks, Yunanca ilk ve en eski kuş, *uçabilen sürüngen* anlamına gelir. Amerikalı hekim ve sinirbilim uzmanı Paul D. MacLean, 1978'de üçlü beyin teorisini (*triune brain theory*) geliştirmiş; beyin yapısının üç tabakadan meydana geldiğini ve bunların aşağıdan yukarıya sürüngen beyin (*reptilian complex*), duygusal beyin (*paleomammalian brain/limbic system*), düşünen beyin (*neocortex*) şeklinde düzenlendiğini öne sürmüştür.¹³ Topoğrafik ve yapısal olarak iki ayrı kişilik strüktürü açıklayan Freud da, psikanalitik teori çerçevesinde farklı terimlerle benzer bir model ortaya koymuştur. Topoğrafik kişilik kuramı, bilinç-öncesi, bilinç-dışı ve bilinçten oluşurken, daha bilinir olan yapısal kişilik kuramı alt-benlik (*id*), benlik (*ego*) ve üst-benlik (*super-ego*) olarak yine üçlü bir dizgeye sahiptir.¹⁴ Anlaşıyor ki isim ve içerikleri değişkenlik gösterse de, insan zihninin yapısı genellikle üçlü modellerle açıklanmaya çalışılmıştır.¹⁵

10 Örneğin, G. Deleuze ve F. Guattari, Gradiva yorumuyla çok ileri gittiğini söyleyerek Freud'u eleştirmişlerdir. Bkz. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014), 507.

11 Wilhem Jensen, Sigmund Freud, *Sanrı ve Düş "Gradiva"*, çev. Dr. Emre Kapkın (İstanbul: Payel Yayınları, 2003), 9-10; Teber, *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un Aile ve Tarihsel Romani*, 164-168.

12 Jensen, Sigmund Freud, *Sanrı ve Düş "Gradiva"*, 76.

13 Paul D. MacLean, "The Triune Brain in Conflict", *Psychotherapy and Psychosomatics* 28, no. 1/4 (1977): 207-20, <http://www.jstor.org/stable/45114864>; Esra Keleş, Salih Çepni, "Beyin ve Öğrenme", *Journal of Turkish Science Education* 3-2 (2006): 72-73, <http://www.tused.org/index.php/tused/article/view/494/425>.

14 Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), 26-27, 44.

15 P. D. MacLean'ın epey ses getiren üçlü beyin teorisini, ortaya atıldıktan iki yıl sonra sinemaya da konu olmuştur.

Nevrotik kişilerde psikanaliz vasıtasıyla bir çeşit sağaltma, temizleme işleminden geçen alt benliğin üst benliğe dönüşümü; sürüngen beynin, kuşla simgelenen düşünen beyin durumuna ulaşması (uçması) hedeflenir. *Gradiva*'da böylesi bir şifa bulma süreci anlatılmaktadır: Hanold düşünde bir kuşun gagasında bir kertenkeleyle havalandığını görerek Zoe'nin teşbihini doğrular. Kuşların temel besin kaynağı sürüngenlerdir; yani sürüngenler, kuşlara yem olarak kuşluk mertebesine erişirler. Kertenkelenin kuşa; sevimsiz bir çocukluk anısının sevimli bir yetişkin hülyasına dönüşümünü dile getiren *Gradiva*'ya koşturularak Freud da hayallerin, bilinçdışına itilmiş tatsız hatıraların bilinçte tatlı bir kılıkla görünmesinden başka bir şey olmadığını iddia eder.¹⁶ Geçmiş, geleceği bu denli etkilediği için geçmişle hesaplaşıp uzlaşmanın önemi anlaşılır olmakta; geçmişin devamlı kılık değiştirip şimdide görünme eğilimi de, söz konusu hesaplaşmayı süregelen karakterde kılmaktadır. Hesaplaşma ve uzlaşma, az evvel değindiğimiz mazinin hikâyeleşme sürecinin ta kendisidir. Bu süreçle nasıl başa çıkıldığı ise, kişinin kendisiyle olan çekişme ve savaşının en stratejik aşamalarından biridir.

Gradiva rölyefinin güçlü etkisi salt edebiyat, bilim ve psikoloji sahasında kalmamış, sanata da sirayet etmiştir. *Gradiva*'nın Türkçedeki yolculuğu oldukça dikkat çekicidir. *Gradiva* romanı, ilk kez 1971'de Ankara'da Doğan Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Eseri “Kadın ve Kertenkele” adıyla Türkçeye kazandıran, 11 Temmuz 1978'de vahşi bir suikast sonucu hayatını kaybeden akademisyen sanat tarihçimiz Bedrettin Cömert'tir. Ernst Gombrich'in ünlü yapıtı *Sanatın Öyküsü* çevirisiyle 1977 Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü sahibi olan Cömert, romana yazdığı önsözde, “Freud gibi, insanın en karanlık tedirginliklerini irdeleyen ve en çetin sanat gösterilerine açık bir kişinin, yalnızca psikanalitik bir önem taşıyor diye, bu romana bunca yükümlülükle ilgi duymuş olmasını düşünmek olanaksızdır.”¹⁷ diyerek *Gradiva* anlatısının sanat tarihsel önemini vurgulamıştır. Gerçekten de Serol Teber, Jensen'in romanı ve Freud'un bu konudaki yorumunun edebiyat ve sanat dünyası için ‘bilimsel bir peri masalı’ olduğunu, hatta Thomas Mann'ın ünlü *Büyük Dağ ve Venedik'te Ölüm* romanlarını bu eserlerden duyduğu coşkuyla yazdığını kaydetmiştir.¹⁸

Gradiva'nın bu şekilde gün yüzüne çıkarılması, özellikle bilinçdışı ve rüyalarla yakından ilgilenen, 1920'lerle beraber en etkili avangard sanatçılardan olan sürrealistleri derinden etkilemiş ve erotik çağrışımları da olan bu kadın figürü, onların önde gelen esin kaynaklarından biri olmuştur. Sürrealist teorinin merkezinde yer alan ve 1930'ların sürrealist üretimlerinin temel motiflerinden biri olan figür, André Breton, Salvador Dalí, André Masson, Paul Eluard gibi sürrealistleri, akabinde Jean Cocteau, Alain Robbe-Grillet gibi sanatçıları da etkisi altına alarak akımlar üstü bir kavram hâline gelmiştir.¹⁹ Masson *Gradiva*'nın ima ettiği cinsel ikonografiye

Fransız Yeni Dalgası'nın zihin açıcı yönetmenlerinden biri olan Alain Resnais, belgesel-kurmaca diyebileceğimiz “Amerikalı Amcam” (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) adlı ödüllü filminde bu teoriyi ele almıştır. Konumuz sinemayla ve Yeni Dalga'nın doğal vârislerinden biri olan Leos Carax ile bağlantılı olduğu için bu açıklamayı gerekli gördük.

16 Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 296.

17 Cömert, önsöz, 4.

18 Teber, *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un Aile ve Tarihsel Romanı*, 175.

19 Whitney Chadwick, “Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth”, *The Art Bulletin* 52-4 (1970): 415, <https://doi.org/10.2307/3048768>.

odaklanmış, Dalí ise *Gradiva*'yı kendi orijinal tarzında pek çok defa yorumlamış ve hayat arkadaşı Gala'ya *Gradiva* lakabını takmıştır²⁰ (F.5-6-7-8-9).

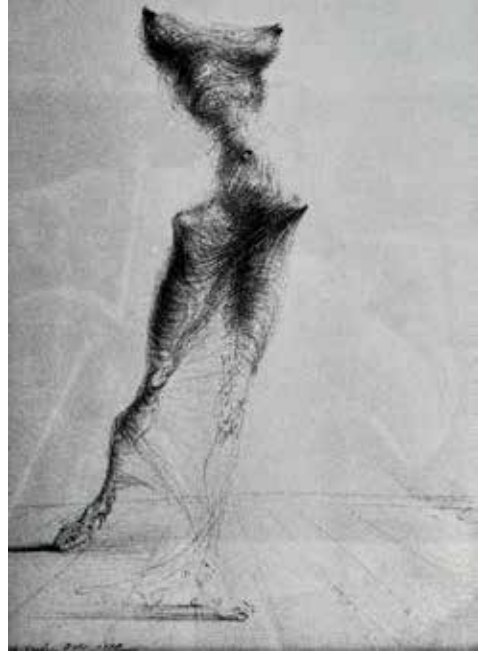


F. 5: (sol) Salvador Dalí, *Gradiva*, 1931, Özel Koleksiyon. F. 6: S. Dalí, *Gradiva*, 1933, Özel Koleksiyon. ©Robert Descharnes & Gilles Néret, *Salvador Dalí, The Paintings Vol. I, 1904-1946* (Köln: Benedikt Taschen, 1994), 171



F. 7: André Masson, *Gradiva*, 1939, Galerie Louise Leiris, Paris, ©<https://www.wikiart.org/en/andre-masson/gradiva>.

20 Chadwick, "Masson's *Gradiva*: The Metamorphosis of a Surrealist Myth", 418.



F. 8: (sol) S. Dalí, *William Tell and Gradiva*, 1931, Özel Koleksiyon. F. 9: S. Dalí, *Gradiva*, 1938, Özel Koleksiyon. ©Descharnes & Néret, *Salvador Dalí, The Paintings Vol. I, 1904-1946*, 170.

Gradiva ve yorumları, André Breton'u etkilemiş ve Breton, 1937 yılında Paris'in sanatçı muhiti Rive Gauche'ta açtığı sanat galerisine "Gradiva" ismini vermiştir. Galerinin giriş kapısı üzerindeki Gradiva yazısının her bir harfinin altına, sürrealistlerin ilham perileri olan kadınların adlarını akrostiş şeklinde yazdırmıştır. Breton, 'Diva' sözcüğünü öne çıkarmak istediği için, d harfinin boyutu diğer harflerden büyük tutulmuştur. Galerinin, birbirine sıkıca sarılmış bir çiftin silüeti içinden mekâna girişi sağlayan dikkat çekici kapısını ise Marcel Duchamp tasarlamıştır.²¹ (F.10) Duchamp'ın bu tasarımı, uyanık seyirciye Roland Barthes'ın Gradiva yorumunu anımsatır. Barthes'ın Gradiva'sı, hezeyanları açığa çıkan âşık öznenin tutarsızlaşıp saçmalamasına, salt ona yardım edebilmek için ayak uyduran; onu *deli ederek* delilikten kurtaran sevilen varlığın, mâşuğun bir imgesidir: "Gradiva bir kurtuluş, bir mutlu çıkış, bir Eumenides, bir İyiliksever kadın betisidir."²² Barthes'ın mitik-poetik yaklaşımına

21 Magda Michalska, "Gradiva: What Did Freud and the Surrealists See in Her?", *Daily Art Magazine*, 27 Nisan 2020, erişim 3 Ocak 2022, <https://www.dailyartmagazine.com/gradiva/>.

22 Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 114. Yeraltı ülkesinde yaşayan üç intikam tanrıçası Erinyes, bilgelik tanrıçası Athena'nın etkisiyle iyiliksever, dost tanrıçalar anlamına gelen Eumenides (Eumenid'ler) adıyla anılmaya başlamışlardır. Bkz. Behçet Necatigil, *100 Soruda Mitoloji* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988), 46. Barthes, Gradiva'da mâşuğun âşığını deli ederek delilikten kurtarıp iyileştirmesini, intikamcı Eriny'lerin kişinin hayrı, iyiliği için ceza veren Eumenid'lere dönüşmesi bağlamında yorumlamıştır.

paralel olarak Gradiva imgesinde tarihi-efsanevi bir kişilik daha bulunabilir: Sebe (Saba) Melikesi Belkıs. Yemen civarında hüküm sürdüğü düşünülen Sebe Devleti'nin kraliçesi olarak bilinen Belkıs'ın hikâyesi, kutsal kitaplarda derinlemesine işlenir. Tevrat'ta Belkıs ismi geçmez, Saba Kraliçesi namıyla konu edilir²³; Kur'an'da ise Belkıs adıyla anlatılır.²⁴ Belkıs, Süleyman Peygamber'in sarayına, aslında candan olan zeminin su olduğu zannıyla elbisesinin eteklerini dikkatlice toplayarak girer. Hikâyesinin yanı sıra Belkıs'ın bu efsanevi jesti de, asırlar sonra Gradiva'nın yürüyüşünde tekrar görünür olup günümüze ulaşır. Benzer bir analogiyi Fransız yazar-yönetmen Alain Robbe-Grillet de kurmuş olacak ki, 2006'da *Gradiva (C'est Gradiva qui vous appelle*²⁵) adıyla ölmeden evvel çektiği son filminde kadın kahramana Belkıs adını vermiştir. Eugène Delacroix'nın Marakeş yolculuğunun izini süren bir İngiliz sanat tarihçisi ile Faslı sevgilisi Belkıs'ın esrarengiz yaşantısını konu edinen film, Gradiva'nın kültürler ve metinlerarası uzun yürüyüşünün devam ettiğinin de bir ifadesidir.



F. 10: André Breton, *La Galerie Gradiva*, 1937, Paris.
©<https://www.andrebretton.fr/work/56600100186380>.

Daha 1920'lerde sürrealistler sinemanın ifade olanaklarını fark etmiş ve kendi üretimleri için kullanmaya başlamışlardır. "Sürrealizm" sözcüğünü ilk defa kullanarak literatüre sokan Guillaume Apollinaire, birinci manifestonun yazılmasından çok önce, eleştiri yazılarında, *Fantômas* serileriyle bilinen ve sessiz sinemanın önde gelen yönetmenlerinden olan Louis Feuillade'nin filmlerinin önemini vurgulamıştır. Sonrasında tüm sürrealistler sinemayla ilgilenmişler ve öncü yöntemleriyle sinemasal anlatımı geliştirmişlerdir. Luis Buñuel, Man

23 1. Krallar 10:1-13; 2. Tarihler 9:1-12.

24 en-Neml, 27/20-44.

25 Fr. "Gradiva seni çağırıyor".

Ray ve M. Duchamp'ın yanı sıra Antonin Artaud, Robert Desnos, Philippe Soupault ve S. Dalí dönem sinemasına önemli katkılar sunmuşlardır. A. Breton, sinemanın önemi ve gerçeküstücü doğası üzerinde ısrarla durmuş, hatta 1935'de Breton, Eluard ve Man Ray sürrealist bir film yapmaya girişmişler, ama projeyi tamamlayamamışlardır.²⁶ Absürd Tiyatro'nun öncülerinden olan Artaud da, teorik ve pratik açıdan sinemayla yakından ilgilenmiştir. Carl Theodor Dreyer'in 1928 tarihli Jeanne d'Arc'ın Tutkusu (*La Passion de Jeanne d'Arc*) filminde Keşiş Massieu rolünü oynayan Artaud, sinematik imajın düşünceyi doğuracak bir şok, bir sinir dalgası üretmesi gerektiğini ileri sürecek ve Gilles Deleuze'e göre "düşünce sineması" kavramının da önünü açacaktır.²⁷ Sürrealistler, deyim yerindeyse yaşadıkları çağı sanatsal açıdan besleyen ve besleyecek şeylerin kokusunu iyi alan sanatçılardan olmuşlardır. Soupault'nun, modern sanata, sürrealistlere ve sitüasyonistlere derinden etki edecek olan Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* eserini küçük bir kitapçada bulup tanıtmaması gibi, *Gradiva* da sürrealistlerin eliyle sanatın alanına girmiştir.

Robbe-Grillet'den önce 1970'de, roman yine *Gradiva* adıyla İtalyan aktör-yönetmen Giorgio Albertazzi tarafından filme alınmıştır. *Gradiva*'nın sinemadaki serüveni söz konusu filmlerle sınırlı kalmamış, yüzyıl sonunun orijinal yönetmenlerinden biri ve sitüasyonist geleneğin de taşıyıcısı olan Leos Carax'ın *Gradiva* adlı kısa filmi, hem sinema hem sanat tarihi açısından kavrama yeni bir boyut kazandırmıştır.

Leos Carax ve *Gradiva*

Gradiva anlatısının da ele aldığı üzere, insanın geçmişiyle çalkantılı ilişkisinde kendisiyle uzlaşması, kendini ve yaşadıklarını olduğu gibi kabul etmesi; benliğine merhamet ve sevgi nazarıyla bakmasıyla yakından ilişkilidir. Sinema, böylesi bir bakışın yakalanabildiği sanatlardan biridir ve bu bakış, görüntü gramerinde İngilizce *gaze* sözcüğüyle ifade bulabilir: Sürekli bakış, anlamak için bakan, derinlemesine bir nazar. Kameranın bakışı bu tür; son kerte dikkatli ama yargısız bir bakıştır. İnsan da, kendisine böyle nazar edebildiği ölçüde mazisiyle uzlaşıp yazgısını affedebilir. Böylesi bir sevgi ve şefkat bakışına erişmiş insan, ötekini affetmeye yahut ötekinin affetmesine ihtiyaç duymaz -Freud'un değindiği üzere, ihtiyaç varsa hezeyan da vardır. Bu, çağımızda sıkça birbirine karıştırılan nevrotik bir affetme edimi yerine, affetmek ile affedilmeyi eş zamanlı içeren ferdi, özerk ve etkin bir iyileşmeyi müjdelir. İyileşmiş mazi, şimdiki hür kılar ve özgürleşen şimdinin gelecek kaygısı azalır: Kaçılanın olmayışı arzulananı da ortadan kaldırır. Bilinçdışının hallacın attığı pamuk gibi atılmasıyla, doğrusal ve biteviye biçimde kurgulanan geçmiş-gelecek tasarımı yıkılır. Hayal ile hatıranın organik bağı doğru yerinden bağlamak, kişiyi hatıralarından hoşnut, hayallerinden ümitli kılar. Böylece hezeyandan ötürü gelişen iki maraz; hayalin ütöpiklik ve hatıranın epiklik eğilimi iyileşmiş olur. Kişi, kendi kabiliyetine göre

26 Ado Kyrrou, "Gerçeküstücüler ve Sinema", *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*, çev. Samih Rıfat, 6 (1987): 73-76.

27 Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021), 203.

hayal kuracağı için hayal kırıklığı ihtimali asgariye çekilir. Artık o kimse için şu dahi denebilir: O, hayal kurmaz, hayal onu kurar ve hatıra onu hatırlar; dolayısıyla bu, metafizikte *yaratıcı muhayyile* terimiyle tanımlanan kavram alanına ait bir mevzu hâline gelir. Leos Carax, kısa filmi *Gradiva*'da böylesi bir iyileştirici bakışın peşine düşmüş, sanat ve kültür tarihine mal olmuş manidar iki figür üzerinden kendini ve ötekini anlamaya dair bir anlatı oluşturmuştur.

Carax *Gradiva*'yı, 2014'de Paris'te Louvre Müzesi'nin karşısında yeniden açılan ve adını A. Breton'un ünlü galerisinden alan sanat galerisi *Galerie Gradiva*'nın tanıtım filmi olarak çekmiştir. Yönetmenin özgün tasarımıyla tanıtım filminin ötesine geçip çarpıcı bir sinemasal anlatıya dönüşen 2014 tarihli ve 2 dakika uzunluğundaki *Gradiva*, Ludwig van Beethoven'ın *Grosse Fuge*'siyle açılır. *Grosse Fuge* (Büyük Füg), klasik müzik tarihinin tartışmalı yapıtlarından birisidir. Beethoven'ın ömrünün son yıllarında bestelediği füg, döneminde tuhaf karşılanıp pek çok eleştiri alsa da, 20. yüzyıl başında öncü, devrimci bir beste olduğu kabul edilerek yeniden gündeme gelmiş, hatta Igor Stravinski yapıtı "daima çağdaş kalacak çağdaş bir müzik" diye nitelemiştir.²⁸ Müzikologlar tarafından öfkeli, kıyametvâri, kaotik, sofistike, paradoksal gibi sıfatlarla nitelenen füg, gittikçe karmaşıklaşan günümüz dünyasına Beethoven'ın kendi çağından yolladığı şifreli bir mesaj gibidir. İtalyanca *fuga* (kaçış) sözcüğünden -kökeni, Latince 'kaçmak' anlamı *fugere* ve 'takip' manalı *fugare* sözcükleriyle bağlantılıdır- gelen füg, farklı müzikal motiflerin birbirini kovaladığı bir beste yöntemidir. Fügün erken formu olan İtalyanca *ricercare* de 'arayış' anlamındadır. Metaforik olarak arayış-kaçış ve bu ikisinin sürekli döngüsü düşünüldüğünde, Carax'ın sürece 2 dakika fakat manaca hayli zengin olan filmi *Gradiva*'yı Büyük Füg ile açması anlamlıdır. Zira *Gradiva*, bizatihi psikolojik göndermeleriyle sağlıklı bir kendilik arayışının hikâyesidir.

Carax'ın *Gradiva*'sı, Büyük Füg eşliğinde, eteklerini toplamış yürüyen Pompeili ablasının tersine anadan doğma, yani *Gradiva*'nın simgesi olan jestinden soyutlanmış halde koşar adım *Galerie Gradiva*'nın *art nouveau* merdiveninden yukarı çıkar. Loş odalardan camları açık, Paris manzaralı bir balkona geçer. 17. yüzyıldan kalma tipik Paris yapılarından biridir bu. Paris, kent, kentli, kentin anlamı ve hızlı değişimi gibi temalar, Carax'ın filmlerindeki belirgin izleklerdendir. Örneğin, Paris'in en eski köprüsü olan Pont-Neuf, bir filminin ana karakteridir. Yanı sıra, hem Köprü Üstü Âşıkları'nda (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991) hem Kutsal Motorlar'da (*Holy Motors*, 2012), sonradan otele çevrilen Paris'in en eski alışveriş merkezi *La Samaritaine* de bir karakter biçimini alarak Carax'ın modern kent algısını ima etmektedir.

Nü *Gradiva*'nın sigara almaya gittiğini, merdivenleri tırmanıp balkona çıktığında balkonda tek başına Paris'i izleyip kara kara düşünen *Düşünen Adam*'a söylediğinde öğreniriz. Plastik sanatlar, Carax'ın müzik ve renkten, kentten ve şiirden, kırılıp ufanmış egolar ve hilkat garibelerinden ördüğü özgün sinemasının belli başlı öğelerindendir. Sanat tarihinin en tanınmış yontularından biri olan *Düşünen Adam* (*Le Penseur*), Auguste Rodin'in önce *İlahi Komedya*'dan

28 Warren Kirkendale, "The 'Great Fugue' Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'", *Acta Musicologica* 35-1 (1963): 14-15, <https://doi.org/10.2307/931606>.

ilhamla *Cehennem Kapısı* eseri için düşündüğü, ismini de ‘Şair’ koyduğu bir figürdür; nitekim bazı araştırmacılar heykelin doğrudan Dante’yi betimlediğini öne sürmüşlerdir. Sonrasında Rodin, eseri bağımsız bir heykel hâline getirerek ismini de bilinen üzere değiştirmiştir.²⁹ Ünü, plastik sanatları aşip evrenselleşen Düşünen Adam’ın çeşitli ülkelerde birçok kopyası bulunur. 1951 yılında, ülkemizde İstanbul, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nin bahçesine de bir replikası yerleştirilmiş ve ironiktir ruh ve sinir hastalıklarının simgesi olmuştur.

Carax, *Gradiva*’yı yaklaşık 2000 yıl sonra Pompei’nin külleri altından anadan doğma diriltip modern insanın en güçlü plastik ifadelerinden biri olan Düşünen Adam’la bir araya getirir. Aralarında geçen diyalog son derece çarpıcıdır. Düşünen Adam, Baudrillard’vâri patafizik bir yaklaşımla sanatın hapsediği galerilerden, şipşak bir alımlayıcıya dönüşen seyirciden, dolayısıyla çok kişilikli modern toplumun bir kişi formu olan *homo-turistus*’dan yakındır ve bu durumun kendini *işe yaramaz bir hiç* gibi hissettirdiğini dile getirir (F.11). Bu güncel sıkıntıyla Carax, *Gradiva* ile Düşünen Adam’ı aralarındaki onca yaş, kuşak ve çağ farkına rağmen dünyada birbirlerini anlayabilecek yegâne figürler olarak konumlandırır. Dramatik şekilde çıplak ve yalnız olan ikili, birbirlerine anlayışla sarılırlar ve bu kısa, ama uzun yoldan gelen film sona erer. Carax’ın, aslında bir sanat galerisinin tanıtım filmi olarak tasarladığı projede, hâlihazırda galerinin koleksiyonunda bulunan minyatür Düşünen Adam heykelini gerek diyalog gerekse kamera hareketiyle canlandırarak sanatın mevcut alımlanma biçimlerinden ve galerilerden sızlanan bir figüre dönüştürmesi hem sarkastik hem de gözüpek bir eleştiridir. Carax’ın eleştirel üslubunu tanımak adına yönetmenin, sayısız kimlik içinde kendilik arayışını konu edinen diğer filmlerini ele almadan önce, *Gradiva* ile Düşünen Adam’ın bir aradalığının anıttığı Rodin ile Freud’u birleştiren ortak tutkuya değinmek yerinde olacaktır.



F. 11: L. Carax, *Gradiva*, 2014, ekran görüntüsü.

29 Alicja Zelazko, “The Thinker”, *Encyclopedia Britannica* (2018), erişim 4 Ocak 2022, <https://www.britannica.com/topic/The-Thinker-sculpture-by-Rodin>.

Koleksiyoncu Olarak Rodin ve Freud

Freud'un çalışma odasını yaklaşık üç bin değerli arkeolojik eserle donatmış olduğunu belirttik. 1890'ların ortalarında, Freud'un Viyana'da yaptığı gibi Rodin de Paris'te arkeolojik buluntu toplamaya başlamıştır. Birçok antik yerleşimde yapılmakta olan arkeolojik kazılarda bulunan eserlerin serbestçe dolaşımı bu koleksiyonların zenginleşmesini mümkün kılmıştır. Freud'un tapınağı andıran çalışma odasıyla Rodin'in Meudon'daki villası benzer bir görünüme sahiptir ve heykeltıraş 1917'de öldüğünde ardında altı binden fazla kıymetli parçadan oluşan bir koleksiyon bırakmıştır. Bu iki koleksiyoncu hayattayken hiç tanışmamış olsalar da, aynı yıllarda Viyana'yı ve Paris'i ziyaret eden Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Marie Bonaparte, Stefan Zweig gibi aydınlar vasıtasıyla birbirlerinden haberdar olmuşlardır: Rilke, Rodin'in Viyana'da ünlenmesine önyak olurken, M. Bonaparte Freud'un çalışmalarını Paris'te tanıtmıştır. Nihayet bu dikkat çekici ortak tutku, 2008 yılında Paris'teki Rodin Müzesi'nde açılan önemli bir sergiye ilham olmuştur. Bénédicte Garnier küratörlüğünde ve *La Passion À L'Œuvre, Rodin et Freud Collectionneurs* (Yapıtta Tutku, Koleksiyoncu Olarak Rodin ve Freud) adıyla açılan sergide, Londra Freud Müzesi'nde korunan Freud koleksiyonu Paris'te ilk kez sanatseverlere sunulmuştur. Serginin tanıtım metni, kendisi de esaslı bir koleksiyoncu olan Zweig'in metinlerinden derlenmiştir. İki dehanın eserleri ile antikiteye olan güçlü tutkuları arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmayı amaçlayan serginin afişinde ise Gradiva rölyefi bulunmaktadır³⁰ (F.12).



F. 12: “Yapıtta Tutku, Koleksiyoncu Olarak Rodin ve Freud” Sergi Afişi,
©<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/expositions/passion-work>.

30 Dominique Viéville, “Préface”, *Rodin Collectionneurs Freud La Passion À L'Œuvre, Sergi Katalogu* (Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008), 5-7; “Passion at Work, Rodin and Freud as Collectors”, Musée Rodin, erişim 30 Mart 2022, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/expositions/passion-work>.

Yunanistan, Roma, Mısır gibi arkeolojik merkezlerden toplanmış birçok parçadan oluşan sergi özellikle Rodin ve Freud'un arkeolojiye ilgisine odaklanmıştır. İki için de eski birer taş parçasından öte anlamlar taşıyan bu ilgi, Gradiva örneğinde olduğu gibi Freud'un psikanaliz kuramına kaynaklık ederken Rodin'in üç boyutlu asemblajlarının da çıkış noktasını oluşturmuştur. Bizzat Freud, bu 'eski taşlar'a dair görüşünü, 1896'da kaleme aldığı *Zur Ätiologie der Hysterie* (Histerinin Nedenbilimi) adlı makalesinde Latince *saxa loquuntur* tabiriyle dile getirmiştir. 19. yüzyılda yeniden gündeme gelen 'taşlar konuşur' anlamındaki bu deyim Freud, antikitenin her bir taşının, çözülüp günümüz diline tercüme edilmesi gereken bir dil konuştuğu yolundaki görüşünü temellendirmek için kullanmıştır.³¹ Freud arkeoloji tutkusunu biyografisini yazan Zweig'a anlatırken, çok övülen tutumluluğuna rağmen Yunan, Roma, Mısır antik eserlerinden oluşan koleksiyonu için çok şey feda ettiğini ve psikolojiden çok arkeoloji okuduğunu itiraf etmiştir. Ona göre antik harabeler, ilgi çekici yerler olmasının ötesinde ziyaretçilerini antikite ruhuna geri götüren zaman makineleridir.³² Masasının üzerinde bulunan çeşitli uygarlıklara ait onlarca irili ufaklı eser, Freud'un düşüncesinin ilham aygıtları olmanın yanı sıra onun düşünme sistematüğini de yansıtmaktadır. Freud için koleksiyonu, âdeta yaşayan bir varlık gibidir ve ölümünden bunca yıl sonra dahi koleksiyonu tasarlama biçimi görülebilmekte ve antikitenin güçlü etkisi hayal dünyamızı sarsmaya devam etmektedir.³³ Kuşkusuz Carax da bu sergiden haberdardır ve filminde Gradiva ile Düşünen Adam'ı bir rastlantı eseri olarak buluşturmamıştır.

Yaşamayı Öğrenmek

Leos Carax, sinema kariyerine 1951'den beridir gelmiş geçmiş en önemli sinema dergilerinden biri olan *Cahiers du Cinéma*'da film eleştirmeni olarak başlar. 1979'da ilk kısa filmini (*Strangulation Blues*), 1984'de de ilk uzun metrajı olan Oğlan Kıza Rastlar'ı (*Boy Meets Girl*) çeker. Carax'ın biçimci üslubu, keskin eleştirel tavrı, edebiyata, ritmik-plastik sanatlara referansları ve ileriki bölümde Guy Debord'un *détournement* adını verdiği özel kolaj tekniği bağlamında irdeleneceğimiz sinematografik alıntılılarıyla, metinlerarasılığın sinemadaki özgün örneklerini vücuda getirirken amorf, rahatsız edici ve kaotik bir görsel deneyim sunar. *Auteur* bir yönetmen olarak filmlerinin ortaya çıkışını absürdizm ile açıklaması, onu Artaud'nun düşünceleriyle de akraba kılar. Carax'ın sessiz sinemanın kendine has ifade biçimlerine olan ilgisi ve irrasyonel-duygusal modu; kimliksiz, sınırlarda dolaşan, onları saran *persona*'yı yırtmaya çalışan tuhaf, dürtüsel ve çocuksu karakterleri düşünüldüğünde, bir tür düşünsel masumiyetle her şeyi görüp yine de masum ve *kendi* kalabilen bir bakışın peşinde olmasının doğal sonucudur. Yarattığı karakterlerin ve birbirleriyle olan ilişkilerinin yapısı

31 Sigmund Freud, "The Aetiology of Hysteria", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, çev. C. M. Baines, Vol. III (Londra: Hogarth Press, 1962), 192.

32 Knut Ebeling, "Saxa Loquuntur! Freud's Archaeology of Hysteria", *Review of Communication*, çev. Michael Turnbull, 20-1 (2020): 6-7, <https://doi.org/10.1080/15358593.2019.1707860>.

33 Michael Molnar, "Collection Finie et Collection Infinie", *Rodin Collectionneurs Freud La Passion À L'Œuvre, Sergi Katalogu* (Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008), 104-105.

da Deleuzeyen ifadeyle rizomatiktir.³⁴ Jung'un, sonra da Deleuze ve Guattari'nin botanikten alıp geliştirdiği bir kavram olan *rhizome* (köksap), Batı düşüncesine egemen olan homojen, hiyerarşik, doğrusal, 'ağaçsı' yapılanma yerine çokluğu, heterojenliği, ağacın kökleri gibi birbirine ulanarak hiyerarşik olmayan bir düşünce sistemini, yerleşik olana karşı göçebeliği ifade eder.³⁵ Deleuze, klasik anlatı şemasının ötesine geçip yeni imge yapıları/rejimleri oluşturan sinema filmlerini *köksap* kavramıyla açıklamıştır.

"Yaşamayı öğrenmek için artık çok geç!" cümlesini Alex, Carax filmografisinde önemli bir yeri olan ikinci uzun metraj filmi *Kötü Kan'ın (Mauvais Sang, 1986)* finalinde ölmek üzereyken söyler. Acıklı bir şiirsellik içeren bu son sözler, ancak genç bir ölüme yakışacak kırık bir masumiyet barındırır. Alex'in poetik ölümünde, Fransız Yeni Dalgası'nın klas filmlerinden olan Louis Malle'in 1963 tarihli filmi *Ateşle Oyun'un (Le Feu Follet)* intihar imgesi sinmiş ağaçlarına da bir atıf vardır. Carax, üçüncü ve hayli ses getirmiş filmi *Köprü Üstü Âşıkları'nda ölü Alex'e yaşamayı öğretir: Alex, Oğlan Kıza Rastlar'da son anda kaybettiği ideal sevgilisini bu filmde bulur ve âşıklar Pont-Neuf'te buluşup Seine Nehri'nde ufka doğru ümitle yol alırlar. Farklı bir stilde çektiği *Pola X (1999)* dışında, Carax'ın dört filmindeki kahramanlarının adı Alex ve Oscar'dır: Alex'le başladığı yolculuğunu, *Kutsal Motorlar'da Oscar ile bitirir. Carax'ın gerçek adının Alexandre Oscar Dupont ve ayrıca Alex-Oscar isimlerinin 'Leos Carax'ın anagramı olması anlamlıdır. Zihinsel ve toplumsal her çeşit kimliğin bir maskeden ibaret olduğunu vurgulayan ve hep bu maskeleri ifşa edip aralama, arkalarındaki gerçekliğe ulaşma arzusu duyan Carax'ın kendi ismine de bunu uygulaması gayet doğaldır. Jung'un dediği üzere, insanın personasıyla bütünleşmesi tehlikelidir, insanı yalnızca kendi biyografisinde yaşamaya götürür.³⁶ Carax, 2012 tarihli *Kutsal Motorlar'da bu meselenin altını üstüne getirmiş ve âdeta Carax filmleri için yaratılmış olan aktör Denis Lavant'ın çarpıcı oyunculuğuyla, insanı bir anlığına kimliğin tıkız bağından azat etmiş, bir mabette rolünden soyunmuş kendiliğin akordeonuyla seslendirdiği bir özgürlük idealinin peşine takmıştır.***

Kimlik sorunu moderniteyle beraber görünür olmuştur. Geleneksel toplumlarda da bireysel ve toplumsal kimlikler vardır, fakat bugünkü manada bir kimlik sorunu henüz mevcut değildir. Zira bir kimlik sorunundan bahsedebilmek için insanın öncelikle bireyselleşme aşamasına geçmiş olması beklenir. Modern kimlik sorunu ile postmodern toplumun kimlik sorunu arasında da bir hayli fark bulunur. Zygmunt Bauman bu farkı tanımlarken, modernleşme sürecinde kimlik arayışındaki kişi için uçsuz bucaksız bir çölde, kum fırtınalarıyla boğuşarak kutsal tapınağa

34 Christian Checa Bañuz, "Leos Carax", *Senses of Cinema* (2006), erişim 1 Nisan 2022, <http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/carax/>

35 Ali Akay, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni 2 Kapma Aygıtı* adlı kitabına önsöz (Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1993), 8-11.

36 Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 55. "Persona", Jung'un analitik psikoloji kuramında kişiliği oluşturan beş arketipten biridir. Jung, antik tiyatrodan oyuncuların taktığı ve Yunanca *maske* anlamına gelen personayı kişinin sosyal benini (*self*) tanımlamak için kullanmıştır. Jung'a göre, kişi kasten bir tutum benimseyerek toplumun talep ve görüşlerine uygun bir *maske* takar. Bu maske, kişinin dış dünyaya dönmek yüzüdür. Bkz. Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, çev. Nur Nirven (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016), 56.

ulaşmaya çalışan hac yolcusu metaforunu, modernizm sonrasında kimliğini arayan kişi için ise bir gezgin veya turist metaforunu kullanmıştır.³⁷ Akıllı telefonların yaygınlaşmasıyla iyice görünür olan bu turist tipi, sanat tarihinde önemli bir metafordur. W.J.T. Mitchell, özellikle antropolog Dean MacCannell'in bu konudaki klasik çalışması (*The Tourist*, 1976) ile birlikte 'turist'in çağdaş kültürel araştırmalarda en fazla kuramsallaştırılan ironik bir figür hâline geldiğini kaydetmiştir.³⁸

Hacılıktan turistliğe doğru seyreden kimlik bunalımı hususunda, Ulus Baker'in yaklaşımı da anılmaya değerdir. Baker'e göre kimse kimlik aramıyordu, bir kimlik sorunu olduğunu söyleyenlere gereğinden fazla inanıldığı için bunalıma girilmektedir.³⁹ Kimlik buhranının nedenlerinden birinin modernitenin yol açtığı yabancılaşma hissi olduğu açıktır. Modern sanat ve edebiyatta, yok sayılmış, görmezden gelinmiş, potansiyeli harcanmış nice kahramana rastlarız. Potansiyelini açığa çıkarma, kendine yabancılaşmış kişinin başlıca mevsusudur. Modern paradigmanın zihinsel egemenliğinden önce kendiliğinden olan, 17. yy. filozoflarının insanın 'doğal hâli' dedikleri şey⁴⁰, moderniteyle birlikte peşinde koşulan ütopyik, dolayısıyla arızalı bir süpergoya dönüşmüştür. Psikolojinin en işlek caddesini mesken tutan bu modern ruh hâli, genelde kendimizden çok şey umma, bulamadıkça hayal kırıklığına uğrayıp bunalıma düşme biçiminde belirir. Bu halde, kutsal tapınakta aradığını bulamayan hacının, buhranını gidermek amacıyla bir *turiste* dönüşmesi anlaşılır olmaktadır. Kutsal Motorlar'ın sarsıcı Père Lachaise sahnelerinde, altına link verilmiş "*Visit My Website*"⁴¹ yazılı bir mezar epitafi bu turist kimliğine dikkat çekerken, sahnenin hüznü yüklü sarkazmı da turist çağının duygu durumuna işaret etmektedir (F.13). Carax, bir röportajında alametifarika kahramanı Mösyö Merde'in kim olduğu sorusunu şu şekilde yanıtlar: "O benim çirkinliğim, büyük bir bozulma. Tıpkı yaşadığımız çağ gibi, bazense benim gibi."⁴²

Kozmetik Göz

"Güzellik görenin gözündedir" cümlesini, Kutsal Motorlar'da Oscar'a rolünü veren patronu Michel Piccoli karakteri dillendirir. Çağın yorucu çirkinliğinde gizlenmiş olan güzeli görebilmek için, sahiden kaosu alt etmiş *kozmetik* bir göz gerekir. Bundan ötürü Carax sinemasının güzelleri, devrin hâkim kimlik anlayışına ters, toplumun kenarında yurt tutmuş marjinal tiplerdir. Bu

37 Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity", *Questions of Cultural Identity* içinde, ed. S. Hall ve P. du Gay (London: Sage Publications, 1996), 18-23; Sefa Şimşek, "Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2002): 31-32, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23121/246971>.

38 W. J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 264.

39 Ulus Baker, "Kimliği Yıkıp Parçalamak", *e-skop*, 7 Ağustos 2017, erişim 5 Ocak 2022, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kimligi-yikip-parcalamak/3462>.

40 Baker, "Kimliği Yıkıp Parçalamak".

41 İng. "İnternet sitemi ziyaret edin".

42 Leos Carax, "Le cinéma est une belle île", röp. Aurélien Ferenczi, *Télérama*, Paris, 27 Haziran 2012. çev. Ali Hasar (2013), erişim 5 Ocak 2022, <https://alihasar.blogspot.com/2014/04/leos-carax-holy-motors-roportaji.html>.

tipler, herkesin güzel addettiği personalardan, maske ve rollerden bunalan ve başka türlü bir güzellik inşası için genelgeçer güzellik putunu kırmaktan kaçınmayan kör, topal, sarhoş, deli, hırpani, nihayetinde ölü kahramanlar olarak tezahür ederler. Kutsal Motorlar'da, Père Lachaise Mezarlığı'nda bir moda çekimi için poz veren Eva Mendes'i, *Güzel ve Çirkin* alegorisinden çıkarıp avangard bir *Pieta*'ya dönüştüren Mösyö Merde gibi (F.14).



F. 13: L. Carax, *Kutsal Motorlar*, 2012, ekran görüntüsü.



F. 14: L. Carax, *Kutsal Motorlar*, 2012, ekran görüntüsü.

Carax'ın güzellik yaklaşımında, plastik sanatlardan devraldığı estetik duyumun bariz bir etkisi vardır. Örneğin, bir fovist kadar renkçidir; renkçiliği, ilk renkli filmi *Kötü Kan*'da derhal kendini gösterir. (Siyah-beyaz ilk filminde dahi, Carax'ın asortik *groovy* üslubu mekân ve kostümlerde göze çarpar.) Alex'in sarı ceketini, Freddie Mercury'nin meşhur sarı ceketiyile beraber stil tarihindeki yerini almıştır. Juliette Binoche'un oynadığı Anna karakterinin kırmızı hırkasıyla mavi bornozu da anılmaya değerdir. Sarı, kırmızı ve mavi *Kötü Kan*'ın renk paletini oluşturur (F.15).



F. 15: L. Carax, *Kötü Kan*, 1986, ekran görüntüsü.

Carax, sonraki filmlerinde de renk duyarlılığını sürdürür; Köprü Üstü Âşıkları'nda Michèle'in sarı gömleği, Kutsal Motorlar'da Eva Mendes'in yağ yeşili kostümü, Annette'de Henry McHenry'nin nefti bornozu akla ilk gelenlerdir. Herman Melville'in *Pierre; or, The Ambiguities* (Pierre ya da Belirsizlikler) romanından uyarılma olan ve yer yer otobiyografik öğeler içeren *Pola X*'de ise renk, ekonomik sınıflar arasındaki ölümcül farka işaret etmek için kullanılmıştır. Burjuva yaşantısından komün hayatına *atlayan Pierre*'in saç renginde bile bu plastik tavır gözlenebilir. *Kötü Kan*'da, Giorgio de Chirico'nun kompozisyonlarını hatırlatan mekân düzenlemeleri (F.16-17), Köprü Üstü Âşıkları'nın ressamı ve Louvre Müzesi sahneleri, yanı sıra kullandığı akışkan, yağrumlu kamera hareketleriyle kendine has koreografik anlatım biçimi⁴³ Carax'ın plastik sanatlarla kurduğu özel bağın işaretleridir. Serra Yılmaz, 2013 !F İstanbul (Bağımsız Filmler Festivali) için İstanbul'a gelen Carax'la bir söyleşi yapmıştır. *Altyazı Sinema Dergisi*'nde yayımlanan bu söyleşideki bir ifade, yönetmenin sinemanın plastik vasfına duyduğu ilgiyi vurgulamaktadır: “Pelikül film çok değerliydi. Pelikül kimyasaldı,

43 Leos Carax'ın “Sinema, bedenden başladı” cümlesinden alıntı. Leos Carax, “Maskelerin Arında Sanat, Sürrealizm ve Diğer Tuhaf Şeyler Üstüne Bir Sohbet”, röp. Serra Yılmaz, *Altyazı Sinema Dergisi* 125, 26 Şubat 2013, erişim 8 Ocak 2022, <https://altyazi.net/soylesiler/leos-carax-serra-yilmaz/>.

tene yakındı. Dijital ile bunu kaybettik. Dijitalin böyle bir inceliği yok.”⁴⁴ Bu *plastik* güzellik kavrayışı, Piccoli’nin sözüne cevap olarak Oscar’ı “Gören kimse yoksa?” diye sitem etmeye götürür. Öyle ya, güzelliği izlemek gerekir, bitimsiz hareketi içinde gözlemek, nereden gelip nereye gittiğini takip etmek; ona gözle dokunmak, ardındaki anlamları arayarak onu yeniden biçimlendirmek... Sinemayı sanat yapan da bu özelliği değil midir? Bakışın, görüşün ve dolayısıyla güzelliğin gittikçe çölleşmesi bu gerçeği değiştirmez, fakat Carax’ın deyişiyle “Bakışı kaybediyoruz, bakış olmadan aşk olmaz.”⁴⁵



F. 16: L. Carax, *Kötü Kan*, 1986, ekran görüntüsü. F. 17: Giorgio di Chirico, *Aşk Şarkısı*, 1915, Modern Sanat Müzesi, New York ©https://en.wikipedia.org/wiki/The_Song_of_Love.

Carax, uzun bir aradan sonra söz konusu bakışın izini, Richard Wagner’in *gesamtkunstswerk* (bütünsel sanat eseri) kavramını yansıtacak şekilde müziğin, operanın, masalla meselin, komedyayla tragedyanın kodlarıyla örülmüş klasik dramının, yer yer Shakespeare’vâri anlatının (hatta Adem ve Havva dâhil insanlık tarihindeki ana motiflerin) iç içe geçtiği, 2021 tarihli filmi *Annette* ile sürmeye davranır ve çağın yavan-yapay görsel besinlerine alışmış seyircisini yine şaşırır. Bakışını doğrudan seyirciye yönelten Brechtien müzikal açılış, daha ilk anda filmin, gösteri dünyası, modern yalnızlık-yabancılaşma duygusu ve Carax’ın ana temalarından biri konumundaki kimlik krizi ile alakalı olduğunun sinyalini verir. *Annette*, kabaca müzikal türünde değerlendirilse de türün sınırlarını hemen ilk sahnede aşarak türler üstü konuma yerleşir. Jacques Demy’nin 1963 tarihli Cherbourg Şemsiyeleri (*Les Parapluies de Cherbourg*) ile birlikte katmanlı ve sıra dışı Fransız müzikallerinden biri olarak sinema tarihine geçmesi muhtemel *Annette*, sinema ve müzik tarihinin önemli figürlerine yaptığı anlamlı atıflarla da,

44 Carax, Yılmaz, röportaj.

45 Carax, Ferenczi, röportaj.

-Adorno'nun, sinemanın gerçekleştirmeye çok yakın olduğunu ileri sürdüğü- *gesamtkunstswerk* ütopyası⁴⁶ ile sityasyonistlerin *détournement*⁴⁷ kavramının avangard bir bileşimini ortaya koyar. Annette'in tekinsiz karakteri Henry McHenry'nin nefti bornozuyla gösterisine hazırlandığı sahneler, doğrudan Martin Scorsese'nin ünlü filmi *Kızgın Boğa*'nın (*Raging Bull*, 1980) ikonik karakteri Jake'in bornozuyla boks maçına hazırlandığı sahnelerin bir anıştırmasıdır ve Jake'in ilerleyen yaşında stand-up komedyeni olması iki film arasındaki bağı pekiştirir. Pietro Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana*'sı eşliğinde sinema tarihinin en etkileyici açılış sahnelerinden biriyle başlayan *Kızgın Boğa*'nın kaderi ile Tanrı'nın Maymunu'nun kaderi tuhaf bir şekilde kesişmektedir. Henry'nin stand-up gösterisinin adı olan Tanrı'nın Maymunu (*The Ape of God*), Jung'un da üzerinde durduğu, Hıristiyanlıkta çoklu çağrışımları olan, Şeytan'ı ve hilebaz, alaycı, oyunbaz arketipini imleyen bir nitelemedir.⁴⁸ Böylece Henry'nin şeytani arketipi ile saflığın, iyilik ve güzelliğin bir sembolü olan soprano karısı Ann (zarafet, fazilet gibi anlamlara gelen kadim adıyla⁴⁹) kusursuz bir dramatik karşıtlık oluşturur. Carax, yine sinema tarihinin kült yapımlarından biri olan Jacques Deray'nin Sen Benimsin (*La Piscine*, 1969) filmiyle de -ünlü havuz sahnesini zekice yeniden kurgulamak suretiyle- kuvvetli bir bağ kurarak filmin imge ve anlam katmanlarını zenginleştirir. Konu opera olunca, Los Angeles'ta geçen filmin opera sahnelerinin, Frank Gehry tasarımı olan Walt Disney Concert Hall'da çekilmesi de şaşırtıcı değildir.

Gesamtkunstswerk; müzik, drama, dans, şiir ve mimari gibi sanatların, tek bir sanat eseri içerisinde bir araya getirilmesini ifade eden, 19. yüzyılda üretilmiş bir kavramdır. Müzik ile diğer sanatların ilişkisinden ideal bir sanat formuna ulaşmayı hedefleyen Richard Wagner, kendi sanat anlayışını tarif etmek için bu kavramı kullanmıştır. Wagner'e göre, geleneksel operanın yerini alacak olan "müzikal drama" geleceğin en yüksek sanatı olacaktır. Söz konusu kavramı, Wagner'den sonra etkili biçimde ele alanlar ise *Wiener Secession* (Viyana Sezasyonu) sanatçılarıdır. Görsel ve uygulamalı sanatları, mimariyi, edebiyat ve müziği, *gesamtkunstswerk* anlayışı çerçevesinde bir araya getirmeyi amaçlayan Secession sanatçıları, aynı amaçla tasarladıkları meşhur Secession Binası'nda, 1902'de Ludwig van Beethoven'ın 75. ölüm yıl dönümü için bir sergi düzenlemişlerdir. Secession'un hayli ses getiren bu 14. sergisinin öne çıkan eserleri Gustav Klimt'in Beethoven Frizi (**F.18**) ile Max Klinger'in Beethoven heykeli

46 Tüm sanatları bir eserde birleştirme hayaline sinemanın çok yaklaştığını belirten Adorno, bu şekilde kültür endüstrisinin sermayenin bir aracı hâline gelmesini ayrıca eleştirmektedir. Carax ve mensubu olduğu *Cinéma du look* hareketinin politik tavrı, bu eleştiriye onaylar niteliktedir. Bkz. Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 52.

47 "Détournement (çalıp değiştirme): Bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması. (...) Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde *détournement* bir propaganda yöntemidir, bu alanların eskimişliğini ve önemlerini kaybettiklerini gözler önüne serer." Guy Debord, "Sityasyonist Tanımlar", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun, çev. Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 313.

48 Jung, *Dört Arketip*, 121.

49 Online Etymology Dictionary, erişim 11 Ocak 2022, <https://www.etymonline.com/word/Ann> - etymonline_v_13468.

olmuştur.⁵⁰ Carax'ın Annette'i de, Wagner'in "müzikal drama" idealini -üstelik güncel konulara getirdiği farklı eleştirel yaklaşımıyla- gerçekleştirmiş bir sinema yapıtıdır. Alman sinema ve kültür kuramcısı Siegfried Kracauer, sinemanın erken dönemlerinde operayı filmsel düzleme taşımak isteyen birçok deneme yapıldığını ama operanın, sinemanın öncüllerine kökten karşı öncüller üzerine inşa edildiği için tatmin edici bir bireşim yakalanamadığını öne sürmüştür. Bu tür filmlerin "sinematik gerçekçilik ile operatik büyüünün korkunç bir çarpışması" olduğunu belirten Kracauer, nüvesi opera olan bir *gesamtkunstwerk* idealine ulaşmak için böylesi görsel orjiler kurgulanmasının sinemanın aleyhine olduğunu iddia etmiştir.⁵¹ Annette, Kracauer'ın gerçekçilik açısından eleştirdiği uyumsuzlukları, gelişen sinema anlayışı, yeni imaj olanakları ve *Cinéma du look*'un avangard-eleştirel pozisyonu sayesinde aşarak, operanın sinematik olana galebe çalması bir yana, operayı sinemanın içinde eritip farklı bir sinemasal forma dönüştürmüştür. Annette'te görsel orji (*Bacchanalia*⁵²), bu anlamda formun arınmasını sağlayarak sinemanın lehine kullanılmıştır.



F. 18: Gustav Klimt, *Beethoven Frizi'nden detay*, 1901, Secession Binası, Viyana.

50 Kader Sürmeli, "Gesamtkunstwerk Kavramı ve 14. Secession Sergisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 14-79 (2021): 100-108, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-concept-of-gesamtkunstwerk-and-14th-secession-exhibition.pdf>

51 Siegfried Kracauer, *Film Teorisi*, çev. Özge Çelik (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 268-271.

52 *Bacchanalia*: Baküs Ayini, Roma şarap tanrısı Bacchus (Yun. Dionysos) adına yapılan dinsel ayin, bayram.

***Cinéma du look* ve “İzdirabımı Müziğe Döndürme!”**

“İzdirabımı müziğe döndürme!” Bu şiirsel replik, Oğlan Kıza Rastlar’ın *kaybeden* kahramanı Alex’e ait. Sahiden insan, izdirabımı müziğe çevirmek, döndürmek, ayarlamak ister; çünkü dünya izdirabının (*weltschmerz*⁵³) hararetini ancak, müziğin dünyalı olmayan serinliğiyle dindirebileceğini içten içe bilir. Carax, sonunda izdirabımı müzikale çevirecek, sıra dışı bir müzikal yapacak kadar müziği sanatının temeline yerleştirmiştir. *Gradiva*’ya Büyük Füg ile başlaması boşuna değildir. Bu tavrını bizzat şöyle dile getirmektedir: “Bence müzikle sinemanın böyle bir ortak noktası var; sevinç duygusunu ifade edebilmeleri.”⁵⁴ Belli ki ona göre, izdirabı bir müzik formuna çevirmek, onu bir tür sevinç hâline getirmektir. Filmlerinde kullanmayı seçtiği müziklerden Carax’ın, klasikten moderne, operadan *chanson* gibi yerel geleneklere, farklı birçok müzik türüne ilgisi olduğu anlaşılır. Barbara, Natacha Atlas gibi otantik müzisyenlerin yanında, Annette’in hem fikir hem müzik babası olan Sparks gibi synth-pop/glam rock figürlerinden Sergey Prokofyev, Benjamin Britten gibi modern öncülere ve yüzyıl sonu avangard müziğin en karizmatik idollerinden David Bowie’ye, izdirabın tüm tonlarını yansıtan rengârenk bir müzik yelpazesi...

Bu meyanda, neoliberalizm ve bu ekonomi-politiğin yaygınlaştırdığı popüler kültür ile çehresi adamakıllı değişmeye başlayan dünyaya ve 80’ler Fransa’sının karakteristiği olmuş, Carax’ın da bir parçası olduğu *Cinéma du look* hareketine daha yakından bakılmalıdır. *Cinéma du look*, politik ümitlerini yitirip apolitikleşen sanatçıların, dünyayı şiirsel bir gerçekçilik ile yeniden yorumlama çabasından doğmuş Fransız sinema akımıdır. Bakışa ve gözleme dayalı oluşu (*Cinéma du look: Bakış Sineması*), özden çok biçimi, anlatıdan çok gösteriyi önemsemesi ve kent, bilhassa Paris, metrolar ve yeraltı kültürü, gençlik, marjinallik, yalnızlık gibi modernist temalar etrafında ördüğü poetik tutumu ile dikkat çeker. Bu tutum; moda, reklam dünyası ve televizyon, video oyunları, pop kültürü ve bilhassa 80’ler sonunda kült örnekler üreten müzik videolarından esinlenerek orijinal bir tarz meydana getirmiştir. *Betty Blue* (Jean-Jacques Beineix, 1986), *Nikita* (Luc Besson, 1990), *Köprü Üstü Aşkılar* (Leos Carax, 1991), *Léon* (Luc Besson, 1994) bu tarzın ünlü filmlerindendir. Akımın önde gelen sinemacılarından Luc Besson, popüler-ticari ile klasik-sanatsal ayrımında hatalı bir görüşün yaygın olduğuna ve çağımızda her şeyin bir biçimde ticarileştiğine atıfta bulunarak, yüksek klasik kültür ile bayağı popüler kültürün sentezine çalıştıklarına dikkat çekmiştir.⁵⁵ Bundan ötürü, *Cinéma du look* hareketi, sanat kisvesi altında yüzeysel medyayı özendirdiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Oysa akımın *gösteri* söylemini benimsemesi; gösteri toplumunu bilfiil eleştirmek, onunla kendi silahları, popüler medya araçları yoluyla savaşmak içindir. *Cinéma du look*, kökeni sürrealizm ve dadaizme dayanan ve en geniş ifadesini sityasyonistlerin meta kapitalizminin eleştirisinde bulan kültürel-politik eleştiri geleneğini sürdürüp geliştirmiştir. Ayrıca, Sityasyonist

53 Alm. “Dünya izdirabı, dünya acısı”. *Weltschmerz*, Alman romantik yazar Johann Paul Friedrich Richter’in 1827’de yazdığı *Selina* adlı romanında, Lord Byron’ın huzursuzluğunu tarif için ortaya attığı bir terimdir; fiziksel gerçeklikle tatmin olamayan insanın ruhsal durumunu belirtir. Bkz. “Weltschmerz”, *Encyclopedia Britannica* (2015), erişim 5 Nisan 2022, <https://www.britannica.com/art/Weltschmerz>.

54 Carax, Yılmaz, röportaj.

55 Luc Besson, “Quotes”, IMDb, erişim 4 Ocak 2022, https://m.imdb.com/name/nm0000108/quotes?ref_=m_nm_trv_trv.

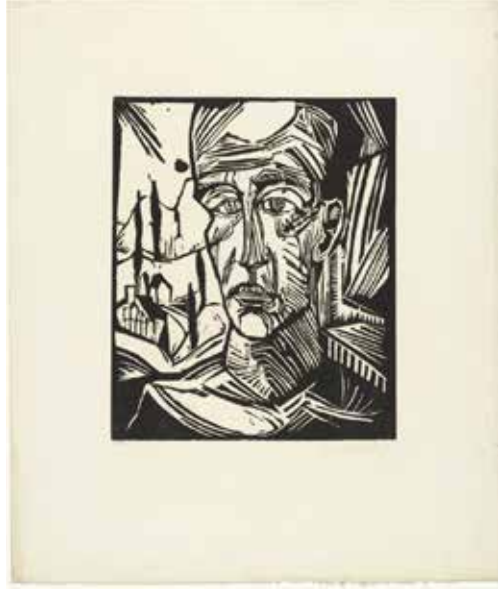
Enternasyonal hareketinin öncü ismi Guy Debord'un tanımladığı *détournement* gibi yöntemleri kullanarak yeni imaj formları yaratmak için uğraşmıştır. Filmlerindeki uç karakterler, sityasyonist 'yalnız kalabalıklar'a uyan mekânlarda yollarını bulmak zorunda olan marjinalerdir.⁵⁶

Carax'ın marjinal karakterleri, bir *pop star* gibi havalı, şık ve asortik görünür. Mesela, *Kötü Kan*'da yine bir *afli kaybeden* olan Alex, David Bowie'nin 1983 tarihli hiti *Modern Love* eşliğinde çılgınca koşar. Sinema ve müzik tarihine geçen bu sahne, *Modern Love*'ın alternatif bir klipi olmuştur. Carax'ın Bowie'yi seçmesi rastlantı değildir. Bowie sürekli değiştirdiği personalarıyla, birincil sorunu "Ben Kimim?" olan yönetmenin çekim alanındadır. Poptan rock'a, elektronikten caza, müziğe yön veren yenilikçi tutumu, kıyafetinden saçına bir moda ikonunu oluşu, aykırı filmleri ve böylece popüler kültürün bayağı atmosferini dağıtmasıyla Bowie, Carax gibi şiir-biçimci bir dil peşindeki sanatçıların esin kaynağıdır. Bowie'nin sanatı irdelendiğinde, Berlin yaşamının ve Alman dışavurumculuğunun sanatçı üzerindeki tesiri fark edilir. Bowie, Berlin yıllarının bir ürünü olan 1977 tarihli *Heroes* albümünün kapağını tasarlarken -tıpkı Iggy Pop'un yine 1977 tarihli *The Idiot* albümünün kapağında olduğu gibi- *Die Brücke* topluluğunun kurucu ressamlarından olan Erich Heckel'in 1917'de yaptığı *Roquairol* ve *Young Man (Jüngling)* adlı resminden ilham almıştır (F.19-20-21). *Cinéma du look*, kimi zaman biçim bozacak kadar yoğunlaşan güçlü biçimselliği, stilize bir atmosfer yaratmadaki becerisi ve dahi çağın karamsar melankolisini vurgulaması bakımından *fin de siècle*, yüzyıl sonu dışavurumculuğu (özellikle de dışavurumcu sanatın, insanlık tarihinin çetin kırılma dönemlerinde seri yükselişi düşünüldüğünde) olarak değerlendirilebilir. Carax'ın gerek *Gradiva* gerekse sityasyonistler yönünden sürrealistlerle olan bağlantısı da gözden kaçırılmamalıdır.



F. 19: (soldan sağa) Iggy Pop, *The Idiot*, albüm kapağı, 1977 - Erich Heckel, *Roquairol*, 1917, Brücke-Museum, Bonn - David Bowie, *Heroes*, albüm kapağı, 1977. ©<https://pbs.twimg.com/media/EhkiLhMXsAApDmC?format=jpg&name=large>.

56 Patricia Allmer, "Window Shopping? Aesthetics of the Spectacular and *Cinéma du look*", *Scope* (2004), <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2004/february-2004/allmer.pdf>.



F. 20-21: Erich Heckel, *Roquairol & Young Man (Jüngling)*, 1917, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ©<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/352213>.

2020 yılının Ludwig van Beethoven'ın 250. doğum yılı dönümü oluşu sebebiyle, İKSV'nin her yıl düzenlediği Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, "Beethoven'ın Aydınlık Dünyası" adıyla bir festival programı hazırlamıştı. Aynı yıl baş gösteren küresel Covid-19 salgınından ötürü, festivalin iptal olan etkinliklerinden biri de Beethoven ile David Bowie'nin eserlerinin birlikte seslendirileceği proje oldu. Bowie'nin 1974 çıkışlı *Rebel Rebel* şarkısı ile Beethoven'ın *Do Minör*



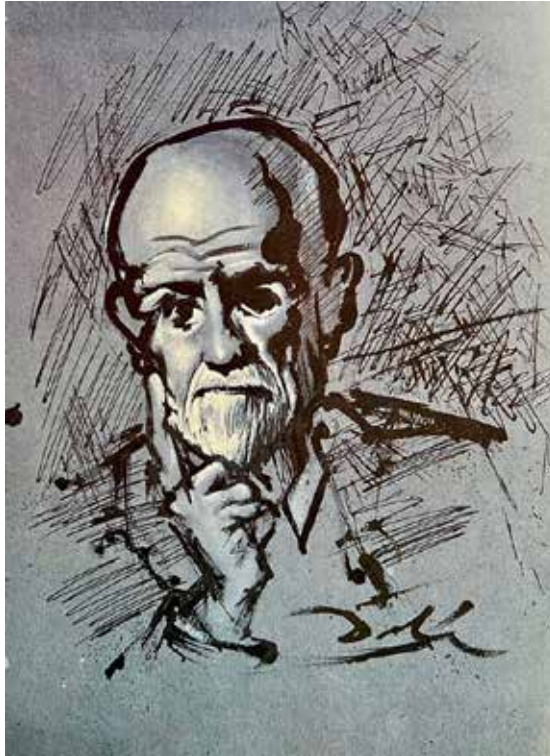
F. 22: Beethoven & Bowie, 48. İstanbul Müzik Festivali, 2020, ©<https://m.bianet.org/bianet/sanat/219587-istanbul-muzik-festivali-nde-iki-asi-bir-arada-beethoven-ve-david-bowie>.

5. *Senfoni*'si merkezinde tasarlanan proje, bu iki asi devrimcinin (Beethoven, İngiliz müzik yazarı Hugh Ottaway tarafından "devrimci değil, devrimin ta kendisi" diye nitelendirilmiştir⁵⁷) kendi çağlarındaki müzikal normları nasıl değiştirip etkilediklerini gösterecekti. Bowie'yi âdeta kendi kuşağının Beethoven'ı olarak kabul eden bu sıra dışı projenin (F.22) iptaliyle yaşanan duyguyu da herhalde en iyi, Carax'ın *Modern Love*'dan *Grosse Fuge*'ye uzanan sineması ifade edebilirdi.

57 Hugh Ottaway, "The Enlightenment and the Revolution", *The Pelican History of Music*, ed. Alec Robertson, Denis Stevens (Londra: Penguin Books, 1968), 86.

Kendi ile İlişki

Kimlik sorununun, Carax'ın filmlerinde açık veya örtük halde bulunan başlıca sorun olduğunu belirttik. Kimliğine hapsolmuş bireyin, sıkıştığı bu boğucu, dar kıyafeti çıkarması mümkün müdür? Sürgit değişen rollerin ardında varsıl, geniş, çürüyüp bozulmayan bir kendilik olanağı mevcut mudur ve bu değişmez kendiliğin değişim hâlindeki çoklu personalarla nasıl bir ilişkisi vardır? Yanıtı, yola çıktığımız noktada, Gradiva'da arayalım. Carax, Gradiva'yı hem kıyafeti hem jestinden soyarak onu aslen personasından, kimliğinden soymaktadır. Benzer şekilde, Düşünen Adam da personasından şikayet etmekte değil midir? Freud'un çözümlemesinden yola çıkarak, Gradiva'nın soyunmasının bir sağaltma işlemi olduğu, arınıp temizlenen alt benliğin incelenerek üst benliğe dönüştüğü ve aralarındaki bariyerin yıkılmasıyla sürüngen beyin ile düşünen beynin uzlaştığı söylenebilir. Bu halde, kendiliği ile kimliği arasında bocalayan modern insanın, kabaca kimlik sorunu olarak isimlendirilen bunalımı, nevrozu, buhranı bir nebze çözülmüş olur. Kendilik ne kadar şeffaflarırsa kimlikle o ölçüde bütünleşir ve böylece şaşının iki gördüğü şeyin aslında tek olduğu anlaşılır.



F. 23: Salvador Dalí, *Sigmund Freud Portresi*, 1937, Özel Koleksiyon. ©Descharnes & Néret, *Salvador Dalí, The Paintings Vol. I, 1904-1946*, 298.

Michel Foucault, hem 1982’de Vermont Üniversitesi’nde “Benlik Teknolojileri” adıyla verdiği seminerde, hem de vefatından önce 1983’te UC Berkeley’deki “Kendilik Kültürü” adlı konferansında, kendilik konusunun kökenine dair ilgi çekici birkaç tarihsel gerçekten söz eder. Öncelikle Foucault, kendilikle kurulan ilişki anlamında kullandığı kendilik kültürünün Antik Yunan’da iyileştirici ve tedavi edici bir işlevi bulunduğunu, filozofun görevlerinden birinin ruhun hastalıklarını iyileştirmek olduğunu ve felsefeyle tıp arasındaki yakın ilişkinin kendiliğin tarihi bakımından önemini vurgular. ‘Kendi’ ile yazı yoluyla kurulan özel ilişkinin Batı’da eski bir gelenekten geldiğini; Sokratesçi bellekte tutma kültüründen Yunan-Roma döneminde not alıp yazma pratiğine geçişin izinin sürülebildiğini öne sürer ve not alma, mektup yazma ve kişisel defter (*hupomnemata*) tutmanın kendilik kültürünün bir parçası olduğunu belirtir. Klasik dünyada bu denli hayati bir yeri olan kendilikle ilişkinin sonraki yüzyıllarda görünmez olduğunu, modern dünyada antik çağ düşüncesinin en yüksek ifadesi kabul edilen *Gnothi Seauton* (Kendini Bil) ilkesinin menşei olan *Epimelesthai Seautou* (Kendine Dikkat Et) düsturunun unutulduğunu söyler.⁵⁸ Günümüzde yaygın biçimde kullandığımız “kendine iyi bak, kendine dikkat et” türündeki temenni sözleri, felsefi bağlamı unutulmuş bu düsturun bir uzantısıdır. Foucault, ahlaki bir ilke olarak kendine dikkat etmek-kendinle ilgilenmek-kendine özen göstermek kuralının ilk irdelendiği yazılı kaynağın Platon’un *Alkibiades I* diyalogu olduğunu kaydeder. Tüm Platoncu felsefenin çıkış noktası ve sistematüğini oluşturan bu diyalogun ilk prensibi “kendine dikkat etmek”tir.⁵⁹ Diyalog boyunca Sokrates Alkibiades’e kendini bilme bilgeliğine ancak kendine özen göstererek; kendiyile, yani insanın sahip olduğu en değerli nitelikleri olan akıllı ve ruhuyla ilgilenerek ulaşılabileceğini gösterir ve böylece yaşama sanatının ana kurallarından birini belirlemiş olur.⁶⁰ Sokrates, savunmasında da kendisini bir *Epimeleia Seautou* (kendiyile uğraşma, ilgilenme ustası) olarak tanımlamıştır.⁶¹ Dolayısıyla Sokrates, insanın kendini tanıyıp anlaması için yegâne uğraşının yine kendisi olması gerektiğini savunur: İnsanın kendinden kastı da akıllı/ruhu; yani dünyada kazandığı ve ölümle elinden çıkacak olan geçici, sanal vasıfları değil, onu insan yapan asli özellikleridir.

Modern çağda, antik felsefede en önemli ahlaki ilkenin ne olduğu sorusuna verilecek yanıtın “kendini bilmek” şeklindeki Delfik prensip olduğunu, oysa kendini bilmenin, kendine özen göstermek ve kendiyile ilgilenmenin bir sonucu olarak ortaya çıktığını bu şekilde ortaya koyan Foucault’nun bu durumun sebeplerini sayarken tespit ettiği birkaç nokta epey dikkat çekicidir. Bunlardan biri, kendilik kültürünün gittikçe başkaları tarafından insanlara dayatılan, bağımsızlığını kaybetmiş bir olguya dönüşmesi (Ulus Baker’in tezini anımsayalım); ikincisiyse çoğu kez “insanların yapmaları gereken şeyin, kendinden saklanan gerçeliğin örtüsünü kaldırmak,

58 Michel Foucault, *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*, çev. Murat Erşen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 88-91.

59 Michel Foucault, Huck Gutman, Patrick H. Hutton, *Kendini Bilmek*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: Om Yayinevi, 2001), 35-37.

60 Platon, *Alkibiades I-II*, çev. Furkan Akderin, haz. Ahmet Cevzici (İstanbul: Say Yayınları, 2010), 78-89.

61 Hilmi Yavuz, *Felsefe Yazıları* (İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1997), 106.

onu özgürleştirmek ve toprağın altından çıkarmak olduğuna inanmasıdır.”⁶² Foucault’ya göre kendilik, saklanıp gizlenebilen bir şey olarak görülmemelidir. Bana kalırsa da *kendilik*; kendi tarihimiz, hikâyemiz ve yazgımız sayesinde ortaya çıkan biricik tecrübeyle kurduğumuz, kâh barışı kâh savaşıyla sağlıklı ve dostane ilişkinin, Jung’un deyişiyle *bireyleşme* sürecinin adıdır; bilgi arayışının (*gnosis*) biliş etkinliğine (*praxis*) dönüşümüdür. Foucault bu sebeple kendilikle ilişkinin, onu kurtarıp özgürleştirme edimi üzerinden değil, onunla yeni ve farklı ilişkiler kurabilme becerisi yönünden ele alınmasını salık verir. Bir şeyi kurtarmaya ve hürleştirmeye kalkmak, onu dışsallaştırmak ve ona bir gayrılık atfetmek anlamına gelir, bu da demin bahsi geçen şaşı görüşüdür. Foucault’nun öğütlediği yeni tür ilişki, şeyler arasında kurulan alışıldık ilişki biçimlerinden ziyade, tek bir şeyin içerdiği çoklu, değişik dünyaların birbirine yaklaşabildiği bir ilişkidir. Bu ilişki tipi hem Freud’u; hatıra ile hayal, sürüngenlik ile kuşluk arasında salınan psişe yapılanmasını, hem de Deleuze’ü ve rizomatik düşünce sistemini anımsatmaktadır.

Hilmi Yavuz, Foucault’nun tespiti ve kendine dikkat etmek ilkesi ile, klasik Türk şiirinin 18. yüzyıldaki son büyük temsilcilerinden olan Şeyh Galib’in meşhur müsemmen şiirinin vasıta beytinin ilk mısrası “Hoşça Bak Zâtına Kim Zübde-i Âlemsin Sen”⁶³ arasında anlamlı bir koşutluk kurmuş, hatta dublaj Türkçesi olarak tanımladığı “kendine iyi bak” sözü yerine derin kültürel manalar ihtiva eden “hoşça bak zâtına” sözünün dile yerleşmesini önermiştir. Öte yandan, Sokrates’in tavsiye ettiği “kendine ihtimam göster” düsturuyula Galib’in şiirinin ana fikrinin literal olarak birbirine benzese de anlamca ayrıştığını; ilkinin sebebi/ulaşılacak olanı, ikincisinin ise sonucu/ulaşılmış olanı imlediğini eklemiştir.⁶⁴ Bu ayırım bir açıdan doğru olsa dahi, Sokrates ile Şeyh Galib’in insanın yetkinleşmesinin esası ve şartı olarak ortaya koydukları, yaşama sanatını özetleyen bu güçlü ifadelerinin birbirleriyle yakın akraba oldukları su götürmezdir. Ayrıca, aralarında yaklaşık 2000 yıllık bir yaşama ve bilinç farkı olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Elbette ne Carax ne herhangi bir sanatçı böylesine teorik bir noktadan hareket edip sanat icra etmez. Lautréamont’un ima ettiği üzere, sanatçı iç âleminde duygusal ve insiyaki bir modda bulunan birtakım yaşamsal verileri duygusal alanda görünür kılmaya, ona bir form vererek kendini anlamaya ve anlatmaya çalışır. Bu esrarlı sürece ve yapıta içkin bulunan esrara sanatçının kendisi de her yönüyle hâkim değildir, haddizatında sanat yapıtının enigmatikliği de buradadır. Sanat yapıtı üzerine yapılan bu araştırma, yapıtın bizatihi esrarını didiklemeden çok, yapıt ile kendiliğimiz arasında ortaya çıkan esrarlı ilişkiyi yorumlayarak sanatın ve düşüncenin tarihine yeni bir bakış (*gaze*) sunma çalışmasıdır. Kutsal Motorlar’ın final şarkısı *Revivre*’in dile getirdiği amansız arzu için; her ne kadar ızdırabını çeksek de daima yeniden yaşamak istediğimiz için...

62 Foucault, *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*, 92.

63 Müsemmen: Sekizli, sekiz bölümden oluşan şiir. Sekiz parçadan oluşan Şeyh Galib’in bu şiirinin vasıta beyti (her parçanın sonunda tekrarlanan beyit) şöyledir: “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen” (Hoşça bak kendine, sen dünyanın özüsün / Sen bütün yaratıkların gözbebeği olan insansın).

64 Yavuz, *Felsefe Yazıları*, 107.

Sonuç

19. yüzyılda Pompei’de bulunan ve elbisesinin eteğini dikkatlice toplamış yürüyen Pompeili bir kızın betimi olan *Gradiva*; Wilhelm Jensen’in 1903 yılında kaleme aldığı *Gradiva* adlı kısa roman ve Freud’un bu romandan yola çıkarak yazdığı makaleyle adından söz ettirmeye başlamış, hem imge hem anlatı hem de psikolojik anlamıyla sürrealistlerin ve sonra sinemacıların ilgi alanına girmiştir. Jensen’in romanının psikolojik yorumlamaya açık anlatısı dolayısıyla, Freud, travmatik çocukluk yaşantılarının yetişkin hayallerine dönüşüp nevrotik kişilik yapılanmasına yol açtığı; psikanaliz yoluyla da bunun sağaltılabileceği, geçmiş ile şimdi arasındaki tikanıklığın giderilebileceği tezini ileri sürmüştür. *Gradiva*’nın ve söz konusu tezin geniş yankısı, modern sanatın ve sinemanın kendilik arayışı, kimlik sorunu, bireyleşme, yabancılaşma, yalnızlık, ötekinin konumu gibi baskın temaları düşünüldüğünde hiç şaşırtıcı değildir.

Gradiva’nın tarih ve sanattaki uzun yürüyüşünün, 20. yüzyılın en güçlü sanat dallarından biri olan sinemaya uğramaması düşünülemez. Leos Carax’ın 2014 tarihli *Gradiva* adlı kısa filmi bu konuda yapılmış filmlerin en çarpıcı olanlarından biridir. Carax bu filmiyle günümüzün sanatçı, sanat eseri, alımlayıcı ve izleyici sorunlarına yeni bir bakış olanağı sunmuştur. Zaten Carax’ın hâlihazırda orijinal bir bakışın (*gaze*) peşindeki sineması, 1984’teki ilk uzun metrajlı filmi *Oğlan Kıza Rastlar*’dan 2021 tarihli *Annette*’e kadar, insanın gerçek kimliğinin arayışı çerçevesinde kültürel, sosyal ve politik çağrışımlarla yeni imajlar üreten kendine özgü bir sinemadır. Sittüasyonistlerin eleştiri geleneğini ve *détournement* gibi avangard yöntemlerini benimseyen *Cinéma du look* (*Bakış Sineması*) hareketinin kurucularından oluşu, sinema anlayışını ve nasıl bir bakışın peşinde olduğunu açıklamaya yardımcı olmaktadır. Bir Fransız olarak Yeni Dalga’nın da doğal varislerinden olan Carax’ın klasik ve modern her sanat dalına hayli yakın oluşu, daima ritmik ve plastik sanatların araçlarını başarıyla kullanması onu sanat tarihsel bir figür hâline getirmiş, sinemasını da düşünsel bir zemine taşımıştır. Bu düşünsel ve sanat tarihsel zemin, filmlerini Richard Wagner’in *gesamtkuntswerk* (bütünsel sanat eseri) kavramı çerçevesinde incelemeyi de olanaklı kılmıştır.

Psikoloji ve sanat literatürüne mal olmuş *Gradiva*, kimliği ile kişiliği (ve kendiliği), yanı sıra kendi ile öteki arasında bocalayan modern nevrotik bireyin açmazlarına işaret ederken, bir yandan da arkeolojinin ve kolektif bilinç dışında yer alan arketiplerin geniş etki sahasına dikkat çekmiştir. *Gradiva* anlatısının, hatıraların ve hayallerin mahiyetini sorgulamayı salık verirken yaptığı şey, temelde bir *kendini bilme* faaliyetidir. Foucault, antik çağ düşüncesinde hayati bir önemi bulunan bu bilme eyleminin kaynağının *kendine ihtimam göster* ilkesi olduğunu, fakat bu gerçeğin ne yazık ki unutulduğunu belirtmiştir. Söz konusu ilke, gündelik dilde *kendine iyi bak* şeklindeki temenni sözüne sıkışıp klişeleşmiş ve gerçek dönüştürücü-iyileştirici anlamını kaybetmiştir. *Gradiva*’nın dikkatlice eteğini kaldıran, *kendine özen gösteren* son derece anlamlı jestinin, modern insana yitirdiği bu değerli bilgiyi tekrar hatırlatıp yaşatması mümkündür. Elbisesine, ayaklarına, bastığı yere ve yürüdüğü yola azami bir zihinsel çabayla dikkat göstererek *kendine iyi bakan* *Gradiva*; günümüzün had safhada sofistike duyarlılıkları

olan fakat gerçekte hem kendine hem de dünyaya hoyratça davranan şaşkın insanına acı, o oranda şifalı gerçekleri söyleyebilecek, kendi asil doğasıyla barıştırabilecek berrak bir ayna, Barthes'ın deyişiyle iyiliksever bir Eumenid olmaya adaydır. Böylece sanatın kişiye kendini gösterip tanıtmaya, ayna olma vasfı bir kez daha gerçekleşmiş olacaktır.

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

- Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Çevirenler Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Ali Akay, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni 2 Kapma Aygıtı* adlı kitabına önsöz, 5-11. Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1993.
- Allmer, Patricia. "Window Shopping? Aesthetics of the Spectacular and *Cinéma du look*". *Scope* (2004). <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2004/february-2004/allmer.pdf>.
- Baker, Ulus. "Kimliği Yıkıp Parçalamak". *e-skop* (2017). Erişim 5 Ocak 2022. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kimligi-yikip-parcalamak/3462>.
- Bañuz, Christian Checa. "Leos Carax". *Senses of Cinema* (2006). Erişim 1 Nisan 2022. <http://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/carax/>
- Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. Çeviren Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Bauman, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity". *Questions of Cultural Identity*, editörler S. Hall ve P. du Gay içinde 18-36. London: Sage Publications, 1996.
- Carax, Leos. "Le cinéma est une belle île". Röportaj Aurélien Ferenczi. *Télérama*, Paris, 27 Haziran 2012. Çeviren Ali Hasar (2013). Erişim 5 Ocak 2022. <https://aliharar.blogspot.com/2014/04/leos-carax-holy-motors-roportaji.html>.
- Carax, Leos. "Maskelerin Ardında Sanat, Sürrealizm ve Diğer Tuhaf Şeyler Üstüne Bir Sohbet". Röportaj Serra Yılmaz. *Altyazı Sinema Dergisi* 125, 26 Şubat 2013. Erişim 8 Ocak 2022. <https://altyazi.net/soylesiler/leos-carax-serra-yilmaz/>.
- Chadwick, Whitney. "Masson's Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth". *The Art Bulletin* 52-4 (1970): 415-422. <https://doi.org/10.2307/3048768>.
- Cömert, Bedrettin. Wilhelm Jensen'in *Kadın ve Kertenkele* adlı kitabına önsöz, 3-5. Ankara: Doğan Yayınevi, 1971.
- Debord, Guy. "Situasyonist Tanımlar". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, derleyen Ali Artun, çeviren Elçin Gen içinde 311-313. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Çevirenler Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014.

- Deleuze, Gilles. *Sinema II: Zaman-İmge*. Çevirenler Burcu Yalım, Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Derrida, Jacques, Eric Prenowitz. "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics*, 25-2, (1995): 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>.
- Descharnes, Robert ve Gilles Néret. *Salvador Dalí, The Paintings Vol. I, 1904-1946*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- Ebeling, Knut. "Saxa loquuntur! Freud's Archaeology of Hysteria". *Review of Communication*. Çeviren Michael Turnbull, 20-1 (2020): 6-26. <https://doi.org/10.1080/15358593.2019.1707860>.
- Foucault, Michel. *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*. Çeviren Murat Erşen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Foucault, Michel, Huck Gutman ve Patrick H. Hutton. *Kendini Bilmek*. Çeviren Gül Çağalı Güven. İstanbul: Om Yayınevi, 2001.
- Freud, Sigmund. *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çeviren Kâmuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Freud, Sigmund. "The Aetiology of Hysteria", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Çeviren C. M. Baines, vol. III içinde 189-221. Londra: Hogarth Press, 1962.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso, Ein Schauspiel*. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1910.
- IMDb. Luc Besson, "Quotes". Erişim 4 Ocak 2022. https://m.imdb.com/name/nm0000108/quotes?ref_=nm_trv_trv
- Jensen, Wilhem ve Sigmund Freud. *Sanrı ve Düş "Gradiva"*. Çeviren Dr. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 2003.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. Çeviren Nur Nirven. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Çeviren Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Keleş, Esra ve Salih Çepni. "Beyin ve Öğrenme". *Journal of Turkish Science Education* 3-2 (2006): 66-82. <http://www.tused.org/index.php/tused/article/view/494/425>.
- Kirkendale, Warren. "The 'Great Fugue' Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'" *Acta Musicologica* 35-1 (1963): 14-24. <https://doi.org/10.2307/931606>.
- Kracauer, Siegfried. *Film Teorisi*. Çeviren Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Kyrou, Ado. "Gerçeküstücüler ve Sinema". *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*. Çeviren Samih Rıfat. 6 (1987): 73-78.
- Lautréamont, Comte de. *Maldoror'un Şarkıları*. Çeviren Özdemir İnce. Ankara: Gece Yayınları, 1989.
- MacLean, Paul D. "The Triune Brain in Conflict". *Psychotherapy and Psychosomatics* 28, no. 1/4 (1977): 207-20. <http://www.jstor.org/stable/45114864>.
- Michalska, Magda. "Gradiva: What Did Freud and the Surrealists See in Her?". *Daily Art Magazine*, 27 Nisan 2020. Erişim 3 Ocak 2022. <https://www.dailyartmagazine.com/gradiva/>.
- Mitchell, W. J. T. "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness". *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell içinde 261-290. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Molnar, Michael. "Collection Finie et Collection Infinie". *Rodin et Freud, Collectionneurs: La Passion À L'Œuvre, Sergi Katalogu* içinde 93-106. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008.
- Musée Rodin. "Passion at Work, Rodin and Freud as Collectors". Erişim 30 Mart 2022. <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/expositions/passion-work>.

- Musei Vaticani. “Gradiva”. Erişim 7 Ocak 2022. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html>.
- Necatigil, Behçet. *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.
- Online Etymology Dictionary. Erişim 11 Ocak 2022. https://www.etymonline.com/word/Ann-etymonline_v_13468.
- Ottoway, Hugh. “The Enlightenment and the Revolution”. *The Pelican History of Music*, ed. Alec Robertson ve Denis Stevens içinde 11-96. Londra: Penguin Books, 1968.
- Platon. *Alkibiades I-II*. Çeviren Furkan Akderin. Hazırlayan Ahmet Cevizci. İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Sürmeli, Kader. “Gesamtkunstwerk Kavramı ve 14. Secession Sergisi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 14-79 (2021): 98-108. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-concept-of-gesamtkunstwerk-and-14th-secession-exhibition.pdf>.
- Şimşek, Sefa. “Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2002): 29-39. <https://dergipark.org.tr/pub/sosbilder/issue/23121/246971>.
- Teber, Serol. *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un Aile ve Tarihsel Romanı*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2013.
- The Editors of Encyclopaedia. “Weltschmerz”. *Encyclopedia Britannica* (2015). Erişim 5 Nisan 2022. <https://www.britannica.com/art/Weltschmerz>.
- Viéville, Dominique. “Préface”. *Rodin et Freud, Collectionneurs: La Passion À L'Œuvre, Sergi Katalogu* içinde 5-7. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2008.
- Yavuz, Hilmi. *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1997.
- Zelazko, Alicja. “The Thinker”. *Encyclopedia Britannica* (2018). Erişim 4 Ocak 2022. <https://www.britannica.com/topic/The-Thinker-sculpture-by-Rodin>.



“The Greatest Revolution in Art”: Reinterpreting Roger Fry’s Byzantinism

“Sanatta Büyük Devrim”: Roger Fry’ın Bizantinizminin Yeniden Yorumlanması

Sander Oosterom¹ 



ABSTRACT

In recent years, there has been a resurgence of interest in formalism throughout the humanities. Within the field of art history in particular, the emergence of a new formalism has been accompanied by a renewed interest in its historical manifestations. The British art critic Roger Fry (1866-1934) is one of those early formalists whose work has moved to the center of attention again. After having long been dismissed for his high modernist fixation on form at the exclusion of meaning, recent studies have shown that Fry’s position is more complex and nuanced than has often been assumed. In this article, I will revisit Fry’s formalism with a particular emphasis on his lifelong interest in Byzantine art. Although it has widely been recognized that Byzantine art played a crucial role in Fry’s theories, and was regarded by him as an important precursor of the avant-garde of his day (most notably the Post-Impressionism of Cézanne), I argue that the nature of his Byzantinism has long been misunderstood. Rather than being merely of formal interest to him, I demonstrate that Fry’s interest in Byzantine art is deeply historical, and his Byzantinism is nothing but an attempt to salvage art’s spiritual aura in a disenchanted world.

Keywords: Formalism, Roger Fry, Byzantinism, Modernism, Post-Impressionism

ÖZ

Son yıllarda, beşeri bilimler alanında biçimciliğe (formalizm) olan ilgi yeniden canlanmıştır. Özellikle sanat tarihi alanında, yeni bir biçimciliğin ortaya çıkışına biçimciliğin tarihsel tezahürlerine karşı ilginin canlanması da eşlik etmiştir. İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry (1866-1934), çalışmaları yeniden ilgi odağı haline gelen ilk biçimcilerden biridir. Anlamın dışlanmasıyla modernist saplantısı nedeniyle uzun süre göz ardı edildikten sonra, son çalışmalar Fry’in görüşlerinin genellikle varsayıldığından daha karmaşık ve nüanslı olduğunu göstermiştir. Bu makalede, Fry’in biçimciliğini, Bizans sanatına ömür boyu süren ilgisine özel bir vurgu yapılarak yeniden gözden geçirilecektir. Bizans sanatının Fry’in teorilerinde çok önemli bir rol oynadığı ve Fry’a göre zamanın avangardının, özellikle de Cézanne’ın Post-Empresyonizminin önemli bir habercisi olarak kabul edildiği geniş çapta onaylansa da, Fry’in Bizansçılığının doğası uzun zamandır yanlış anlaşılmıştır. Bu çalışma Fry’in Bizans sanatına

¹Cornell University, German Dept., Ithaca, NY, USA

ORCID: S.O. 0000-0003-3330-3529

Corresponding author/Sorumlu yazar

Sander Oosterom,

Cornell University, German Dept., Ithaca, NY, USA
E-mail: so377@cornell.edu

Submitted/Başvuru: 04.02.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi: 12.02.2022

Last Revision Received/Son Revizyon: 25.02.2022

Accepted/Kabul: 12.06.2022

Published Online/Online Yayın: 16.06.2022

Citation/Atf: Oosterom, Sander, “The Greatest Revolution in Art”: Reinterpreting Roger Fry’s Byzantinism”. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 355-386.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1068080>



olan ilgisinin sadece şekilsel değil tarihsel bir derinliği olduğunu ve Fry’ın Bizansçılığının, büyüü bozulmuş bir dünyada sanatın maneviyatını kurtarma girişiminden başka bir şey olmadığını göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Biçimcilik, Roger Fry, Bizans, Modernizm, Post-Empresyonizm

Introduction

Over the last two decades or so, a renewed interest in formalism has emerged throughout the humanities.¹ Especially since the demise of postmodernism, scholars in various disciplines have returned to more traditional ideas that were considered to be long dead and buried. After having been dismissed for decades, formalism, too, is one of those ideas that has recently been resurrected, with scholars from various corners of the humanities now actively promoting a “new formalism” again.² The study that is by many considered to be the most representative of this new wave of scholarship is Caroline Levine’s *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015).³ In this work, Levine offers an expansion of the concept of form to include not merely artistic, but also political forms. Although her work has been criticized for defining form so broadly that it “has lost its defining boundaries and . . . is no longer opposed to any other concepts at all,” it is nonetheless indicative of a broader turn to politicize formalism and move analysis beyond the narrow Kantian parameters through which form has traditionally been understood.⁴

This rehabilitation of formalism also left its mark on the art-historical discipline. After David Summers first introduced the term “postformalism” in his book *Real Spaces* (2003), particularly the work of Whitney Davis has been an important catalyst for the reappraisal of form within the discipline.⁵ What distinguishes the postformalism of Summers and Davis from the work of their formalist predecessors is that they sought to strip formalism of its metaphysical presumptions and implied universalism, two aspects firmly anchored in the western philosophical tradition.⁶ Although both Summers and Davis were primarily concerned with methodology, the return to formalism led, at the same time, to a renewed confrontation with both art’s and art history’s modernist legacy.⁷ This resulted not only in a renewed confrontation with typically modernist

1 See for example: Felski, *The Limits of Critique*; Felski, *Hooked*; Hensley, *Forms of Empire*; Levine, *Forms*; Vadde, *Chimeras of Form*; Clune, *Writing Against Time*; Kornbluh, *The Order of Forms*; Michaels, *The Beauty of a Social Problem*; Nersessian, *The Calamity Form*; Sandra Macpherson, “A Little Formalism”; Serpell, *Seven Modes of Uncertainty*; Starr, *Feeling Beauty*.

2 For new formalism, see especially Marjorie Levinson, “What Is New Formalism?”. The most sustained criticism on new formalism is to be found in Kramnick and Nersessian, “Form and Explanation.” See also the debate on new formalism that followed in response to Kramnick’s and Nersessian’s article in *Critical Inquiry* 44, no. 1 (Autumn, 2017).

3 Levine, *Forms*. Eva Geulen and Sam Rose, among others, have pointed to the representative character of Levine’s work, see respectively Geulen, “‘The Primacy of the Object,’” 6 and Rose, *Art and Form*, 160, n.27.

4 Geulen, “‘The Primacy of the Object,’” 6. Similar critique has been uttered by, among others, Kramnick and Nersessian, “Form and Explanation,” 657–59 and Robert S. Lehman, “Criticism and Judgment,” 1115.

5 Summers, *Real Spaces*, 15–32. For Davis’ postformalism, see particularly Davis, *A General Theory of Visual Culture*; Davis, “What Is Post-Formalism?”; Davis, *Visuality and Virtuality*.

6 For further discussion, see Rose, *Art and Form*, 159, n.4.

7 Despite their close relation, I do not mean to suggest that Modernism and formalism are identical, as some have suggested. The Canadian literary scholar Linda Hutcheon once jokingly summarized the situation at the heydays of postmodernism by recounting that if you look up the term “formalism” in a book’s index, it will say “formalism: see modernism.” Turning then to “modernism,” you will find a list with all the examples listed in the book. For Hutcheon, the point was not so much that the two concepts were often treated as identical in postmodernism, but that the concept of modernism even totally eclipsed the meaning of formalism. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*.

concerns such as art's autonomy, aesthetics and aestheticism, but also in a renewed interest in the pioneers of modernism, not in the least Clement Greenberg, whose soaring impact on formalist discourse a new generation of art historians frantically tried to overcome.⁸

Another of these "arch-modernists" whose work recently moved to the center of attention is the British art critic (and painter) Roger Fry (1866-1934).⁹ Particularly known for his defense of Post-Impressionism and his groundbreaking study of Cézanne, Fry is often pictured as Greenberg's British, pre-war counterpart. Particularly as a result of his affiliation with Clive Bell, Fry's formalism is often associated with the notion of "significant form."¹⁰ Defined by Bell as the collection of "lines and colors combined in a particular way" designed to "stir our aesthetic emotions," the notion of significant form is typically associated with, what I will come to call, high formalism; that is, a formalism that leaves little to no room for a consideration of anything outside the artwork, and regards the contemplation of its shapes and colors purely as an end in itself.¹¹

Despite Fry's misgivings about the notion of significant form, Bell's category provides the framework through which Fry's work has often been understood.¹² As a result, Fry's formalism is still often regarded as an aestheticism that leads away from life, history, and the social world in favor of the disinterested contemplation of form for art's sake.¹³ Yet, as I will come to argue, this view is problematic and incorrect. In his study of Fry's work within the context of the so-called Bloomsbury group, on which more below, the art historian Christopher Reed has remarked that the farther Bloomsbury's art and design deviated from the accepted norm of modernism, the more historians have been inclined to understand their work from a narrow modernist framework.¹⁴ It is the same irony that also underlies the scholarly reception of Fry's formalism, including that of his Byzantinism.¹⁵

8 For Greenberg's impact on formalism, see Rose, *Art and Form*, 67. Publications on Greenberg include Dube, *Clement Greenberg between the Lines* and Jones, *Eyesight Alone*. In relation to contemporary art, see particularly the work of Diarmuid Costello, e.g., "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory." Costello's article is also a good example of contemporary engagement with typically modernist concerns of art's autonomy and aesthetics. See in this context also Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. For publications participating approvingly or critically in debate about new formalism: Felski, *Hooked*, Cronan, *Against Affective Formalism*, Lehman, "Formalism, Mere Form, and Judgment", Rose, *Art and Form*.

9 In this article, I will be mainly concerned with Fry the critic. However, throughout his life, Fry considered himself an artist first, see Bullen, "Introduction: Vision and Design," xi. Recent publications on Fry's role as a critic include Fried, "Roger Fry's 'Formalism'", Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Rose, *Art and Form*, Rubin, *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science.'* Here, I'm not considering recent literature on the Bloomsbury Group. The reference to Fry as an arch-modernist is taken from Stair, "From Precepts to Praxis: The Origins of British Studio Pottery."

10 See e.g., Nelson, "To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium," 160.

11 Bell, "The Aesthetics Hypothesis," 113.

12 For Fry's critical remarks on the notion of significant form, see his 1914 review of Clive Bell's *Art* and the concluding essay "Retrospect" in *Vision and Design*.

13 For an analysis, see Rose, *Art and Form*, 29.

14 Reed, *Bloomsbury Rooms*, 8.

15 The term "Byzantinism" is not mine but Fry's, see e.g., "The Last Phase of Impressionism," 73.

Although it has long been acknowledged that Byzantine art played an important role throughout Fry's career, the topic has received only scarce attention in the scholarly literature.¹⁶ Yet, when it is touched upon, Fry's involvement with Byzantine art is often reduced to merely a formal concern. For example, in what is the most influential treatment of the topic, the British art historian J.B. Bullen argues that Fry aestheticizes Byzantine art by reducing it to a formal configuration of shape, line and color, thereby untying the icon from its historical roots and situating it within the modernist framework of his own day.¹⁷ However, by reducing Fry's Byzantinism to something that was merely of formal interest to him, we strip his engagement with Byzantine art of the importance it had for him throughout his career. The first thing needed in order to come to a reappraisal of the significance that Byzantine art had for Fry is that we begin to disassociate his formalism not only from Bell's, who referred to the Hagia Sophia as one of the prime examples of significant form, but also from that of Greenberg who gave the doctrine of high formalism its most influential formulation.¹⁸ As recent studies on Fry have shown, his formalism is anything but a narrow concern for form alone.¹⁹ Quite the opposite. Only a quick glance at his theoretical writings will show that Fry was deeply concerned with the artist and his milieu. In fact, as I will argue, form was anything but an empty category for Fry, but as a mediator between viewer and artist, present and past, it was instead packed with meaning.

The goal of this article is to offer a reinterpretation of Fry's Byzantinism that moves beyond the narrow high formalist framework through which his engagement with Byzantine art has often been understood. Starting from a close reading of Fry's contributions that directly or indirectly engage with Byzantine art, I will start by situating Fry's Byzantinism within the broader context of his formalism. Here, I will particularly concentrate on the connection between Byzantine and modern art that is central to Fry's concept of Byzantinism. Next, I will turn to the scholarly reception of Fry's Byzantinism, particularly J.B. Bullen's article "Byzantinism and Modernism 1900-1914" (1999).²⁰ As a scholar of British modernism with a particular interest in the work of Roger Fry, Bullen is one of the key figures who has promoted a view of Fry's Byzantinism in narrowly formal and aesthetic terms.²¹ That is to say that Bullen

16 Although the topic of Fry's Byzantinism is often mentioned in the secondary literature, it has hardly received any extensive treatment. Apart from J.B. Bullen's work, sustained discussions of Fry's Byzantinism are, among others, to be found in Berkowitz, "Bloomsbury's Byzantium and the Writing of Modern Art," Reed, *Bloomsbury Rooms*, Green, *Art Made Modern*.

17 Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14," 665-66.

18 For the influence of Greenberg and Bell on the scholarly reception of Fry's formalism, see Rose, *Art and Form*, 78 and Spalding, "Roger Fry and His Critics in a Post-Modernist Age," 490. For Bell on the Hagia Sophia, see "The Aesthetics Hypothesis," 113.

19 Within Fry scholarship particularly Spalding's *Roger Fry, Art and Life* and the edited collection by Christopher Reed, *A Roger Fry Reader* have been important for redirecting attention. More general studies that had the same effect include Davis, *A General Theory of Visual Culture* and more recently Rose, *Art and Form*.

20 Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14."

21 Bullen discusses the work of Fry in his Introduction to *Vision and Design*. Fry's Byzantinism is also discussed in his major work on the Byzantine revival in the 19th and early 20th century, *Byzantium Rediscovered* (2003), but

understands Fry's interest in the Byzantine artwork as a secular Byzantinism that displays a complete disregard for its (historical) context. It is this particular narrative that I would like to question here. By offering a close reading of some of Fry's major texts that implicitly or explicitly deal with Byzantine art, I aim to demonstrate that it is a profound misconception to understand Fry's formalism as a purely abstract concern detached from history and context, a viewpoint that by implication entails a severe reduction of what Byzantium meant to Fry throughout his lifetime. Instead, it is only by attending to the nuances of Fry's formalism, its subtle entanglement with the artist's worldview and emotions, that it becomes possible to understand the importance that Byzantium had for him, and why he considered its art, together with Cézanne's, "the greatest revolution in art."²²

Byzantinism as Historical Category

When Roger Fry visited Istanbul in April 1911, the critic found himself at the peak of his career. Only a few months before, he had shocked the British art world with his exhibition "Manet and the Post-Impressionists" in the Grafton Gallery in London. After Fry had invented the term Post-Impressionism for this occasion, the exhibition first introduced the work of Cézanne, Gauguin and van Gogh, among others, to a somewhat conservative British audience. Although the exhibition caused a big scandal and the work of the Post-Impressionists was by no means uniformly embraced by his fellow critics, it nonetheless decisively established Fry as one of the most influential and powerful voices in the British art world.²³

It was no more than a few months later that Fry found himself in Istanbul. Although the plan was to enjoy a well-deserved vacation, work continued with a second exhibition on Post-Impressionist painting already planned for the next year. Virginia Woolf, who herself would later come to refer to the first Post-Impressionist exhibition from 1910 as the moment when "human character changed," captured the spirit of these days in the Ottoman capital particularly well in her biography of Fry:²⁴

It was the first holiday that he had taken for many years [. . .]. He was seeing a new country for the first time in company with friends – the Clive Bells – who were to mean much to him;

since it offers no new material on Fry, I will exclusively concentrate on his earlier "Byzantinism and Modernism 1900-1914."

22 "Art and Life," 19.

23 Christopher Reed writes that the controversy surrounding the exhibition "catapulted his [Fry's] theories to the center of the public arena." Reed, "Forming Formalism: The Post-Impressionist Exhibitions," 1996, 49. Virginia Woolf's biography of Fry reports that he was "amazed and amused" at the general uproar and personal notoriety aroused by his exhibition. However, in a letter to his parents, Fry remarked that he had been the center "of a wild hurricane of newspaper abuse from all quarters over this show," Fry recalls that some critics even implied "that all the pictures . . . should be burned, and that I myself should be offered up upon the holocaust as a propitiation of the outraged feelings of the British public." Reed, *Bloomsbury Rooms*, 65–66.

24 Woolf, *The Hogarth Essays: Mr. Bennett and Mrs. Brown*, 4.

he was “filling up gaps” in his knowledge of Byzantine art, and there were all the aesthetic problems roused by the Post-Impressionist pictures and the practical problems roused by the forthcoming show to be discussed.²⁵

Woolf’s account gives a good impression of all the occupations Fry was engaged in during his stay in Turkiye. Accompanied by the couple Clive and Vanessa Bell, the latter being Virginia Woolf’s sister, and the mathematician Henry Norton, the group originally planned to move from Turkiye to Greece and Italy. Unfortunately, their plans were abruptly interrupted when Vanessa suffered a miscarriage and the group, with the exception of Norton, decided to return immediately to England.

At that point, Fry had known the Bells for a little more than a year. Their first meeting was a chance encounter at the train station in Cambridge when all of them were waiting for the train to London. During the ride, Fry and Clive Bell had a passionate conversation about mainly French painting, and Roger informed the Bells about his plans for the exhibition in London. As Virginia Woolf recounts:

It must have been in 1910 I suppose that Clive one evening rushed upstairs in a state of the highest excitement. He had just had one of the most interesting conversations of his life. It was with Roger Fry. They had been discussing the theory of art for hours. He thought Roger Fry the most interesting person he had met since Cambridge days. So Roger appeared.²⁶

On both a personal and a professional level, his meeting with the Bells would mark an important event in Fry’s life. It not only formed the basis of his intellectual partnership with Clive Bell, who would immediately come to assist Fry with the organization of the exhibition, but it also led to Fry’s inclusion in the Bloomsbury Group: A circle of artists, writers and intellectuals that included, besides Clive and Vanessa Bell, also Leonard and Virginia Woolf, E.M. Forster, Duncan Grant, and John Maynard Keynes, among others. Giving him a new social network of like-minded people at personally difficult times, the Bloomsbury Group also provided Fry with the artistic and intellectual environment to further establish his reputation as a critic.²⁷ In turn, Fry would come to play an important role in the development of the shared aesthetics of the Bloomsbury Group.²⁸ In fact, the idiosyncratic pairing of Byzantine art and Post-Impressionism in Woolf’s account of the trip to Istanbul was exactly the kind of connection that the group would come to promote in later years.²⁹ Although he was by no

25 Woolf, *Roger Fry: A Biography*, 169–70.

26 Woolf, *Moments of Being*, 197.

27 As Frances Spalding writes, the year 1910 “began as an utter disaster.” Not only did Fry lose his prestigious position at the Metropolitan Museum in New York, but also his application for the Slade Professorship at Oxford University was rejected. To make matters worse, it was around the same time that his wife Helen was permanently to a mental hospital. Spalding, *Roger Fry, Art and Life*, 123.

28 For the aesthetics of the Bloomsbury Group and Fry’s role within it, see Reed, *Bloomsbury Rooms*.

29 Reed, *Bloomsbury Rooms*, 85. Woolf herself would be inspired by Post-Impressionism on formal level, particularly

means the first one to draw this connection and was probably inspired in this direction by the German art critic Julius Meier-Graefe, whose two-volume *Modern Art* had appeared in English translation in 1908, the relation between Post-Impressionism and Byzantine art would become one of the cornerstones of Fry's aesthetic theory.³⁰

How fundamental the connection between Byzantine art and Post-Impressionism was for Fry, he had already acknowledged in a letter to the editor of *Burlington Magazine* in 1908. Commenting on the negative treatment that the paintings of Cézanne, Gauguin and others had received in the magazine, Fry takes particular issue with the unfavorable comparison with the Impressionism of Monet. In order to counter the "facile assumption" that the work of Cézanne and Gauguin marked a decline in quality that resulted from a "willful mystification and caprice on the artist's part," Fry turns to historical precedent to reconfigure the relationship between Impressionism and Post-Impressionism and install a qualitative difference between the two:³¹

Impressionism has existed before, in the Roman art of the Empire, and it too was followed, as I believe inevitably, by a movement similar to that observable in the Neo-Impressionists – we may call it for convenience Byzantinism. In the mosaics of Sta Maria Maggiore . . . one can see some-thing of this transformation from Impressionism in the original work to Byzantinism in subsequent restorations. It is probably a mistake to suppose, as is usually done, that Byzantinism was due to a loss of the technical ability to be realistic, consequent upon barbarian invasions. In the Eastern empire there was never any loss of technical skill; indeed, nothing could surpass the perfections of some Byzantine craftsmanship. Byzantinism was the necessary outcome of Impressionism, a necessary and inevitable reaction from it.³²

As an ardent reader of Wölfflin, Fry takes recourse to a dialectical conception of history in which Impressionism and Byzantinism are no longer seen as singular historical movements, but rather as two recurring episodes that necessarily follow upon one another in the historical development of art.³³ Whereas Impressionism is now seen as a stylistic label that no longer only includes the French painting of Monet and his followers, but also the art of late antiquity, Byzantinism is likewise transformed into a more general category that refers not only to the

in *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, and *To the Lighthouse*.

30 For Meier-Graefe's connection between contemporary French painting and Byzantine art, see *Modern Art*, 1:16. That Fry may have been inspired by Meier-Graefe, see Bullen, "Introduction: Vision and Design," xvi and Nelson, *Hagia Sophia, 1850-1950*, 243, n. 97.

31 Fry, "The Last Phase of Impressionism," 75. At this point, Fry still refers to Cézanne and Gauguin as Neo-Impressionists as he had not invented the term Post-Impressionism yet. In the wake of the first and second Post-Impressionist exhibition, Fry will incessantly come to repeat the same argument that Post-Impressionism does not mark a state of decline. In the introductory text to the second Post-Impressionist exhibition from 1912, for example, Fry will specifically counter the claim that painters as Cézanne, Gauguin and Matisse lack the technical ability to represent nature. Here, as at other places, Fry argues that the problems in evaluating Post-Impressionist art "spring from a deep-rooted conviction due to long established custom, that the aim of painting is the descriptive imitation of natural forms." Fry, "The French Post-Impressionists," 190.

32 Fry, "The Last Phase of Impressionism," 73.

33 For the connection between Fry and Wölfflin, see Binski, "The Reception of Principles of Art History in England."

historical manifestation of Byzantine art, but also to contemporary French painting. Moreover, Fry makes clear that neither the “Neo-Impressionism” of Cézanne and Gauguin, nor the art of their Byzantine predecessors mark a decline in the “technical ability to be realistic.” By speaking of an “inevitable reaction,” he instead seems to point to the underlying logic of history in which the “Impressionistic” dissolution of form “in the whole continuum of sensation” is necessarily followed by the “Byzantine” reestablishment of mass, line and color as painting’s principal formal elements (ill. 1-2).³⁴ He thus goes on to conclude that Cézanne and Gauguin

are not really Impressionists at all, they are proto-Byzantines rather than Neo-Impressionists. They have already attained to the contour, and assert its value with keen emphasis. They fill the contour with willfully simplified and unmodulated masses, and rely for their whole effect upon a well-considered coordination of the simplest elements.³⁵

Rather than marking a decline in quality, Fry draws a hard line between Cézanne and Gauguin on the one hand, and their Impressionist predecessors on the other. By making a qualitative distinction between Impressionism and Byzantinism, he suggests that the work of Cézanne and Gauguin should not be seen as a continuation of Impressionism, but rather as its complete opposite.³⁶ This spirit is also captured by the name change that Fry proposes here. By shifting his terminology from Neo-Impressionists to proto-Byzantines, Fry draws not only an analogy between Byzantine art and the avant-garde of his own day, as Maria Taroutina observed, but also strongly demarcates the two movements by emphasizing that Post-Impressionism is actually not Impressionism at all.³⁷

What follows from all of this is that Byzantinism does not so much function as a formal, but rather as a historical category for Fry. Instead of being just a shorthand for the return of the Byzantine style in modern art, Fry’s Byzantinism functions as a critical concept within the history of art. As such, it signifies a more general category that includes Byzantine art and Post-Impressionism as two of its historical manifestations. At the same time, Fry makes clear that Byzantinism marks a rupture in history. As the inevitable reaction on a period of Impressionism, it marks the beginning of a new episode within the history of art that is characterized by the reassertion of formal elements such as line, contour and shape. Although there is thus a formal element to Fry’s understanding of Byzantinism, it is important to note that it is explicitly defined as a reaction to Impressionism. In other words, what unites Post-Impressionism and Byzantine art, at this point, is not any optical correspondence between the two. Instead, they are united under the more general rubric of Byzantinism, which is to say that they are first and foremost connected as two historical movements that responded to a period

34 Fry, “The Last Phase of Impressionism,” 72–73.

35 Fry, 73.

36 This is why the later term Post-Impressionism better captures the relationship between the two movements. The work of Cézanne, Gauguin and others does not constitute a new (Neo-), but rather an after (Post-) Impressionism.

37 Taroutina, “Introduction: Byzantium and Modernism,” 2.

of Impressionism by reasserting their formal elements. It is only by virtue of this quality that Fry refers to the Post-Impressionist painters as “proto-Byzantinists.”

When seen from this perspective, the surprising connection between Byzantine art and Post-Impressionist painting in Woolf’s account of the trip to Istanbul loses something of its strangeness. Considering the fact that the relationship between the two movements had been long on Fry’s mind, it becomes better understandable why he decided to spend his vacation in Istanbul in the midst of his occupations with Post-Impressionistic art. In fact, it is not inconceivable that his ambition to solve the “aesthetic problems roused by the Post-Impressionistic pictures,” as Woolf mentioned, was not entirely unrelated to the other goal of “‘filling up gaps’ in his knowledge of Byzantine art.”³⁸ However, all of this has to remain speculation. While it is sure that Fry visited the Chora Church during his stay in Istanbul, there is, unfortunately, no consensus as to what else he may have seen in Türkiye.³⁹

The Emancipation of Form from Nature

Although Fry’s letter to *Burlington Magazine* comes a long way in explaining the close connection between Byzantine art and Post-Impressionism in his aesthetics, it only tells part of the story. To get a conclusive view on the importance that their relation had for him, we have to turn to his published lecture “Art and Life” from 1917. It is here that Fry – almost a decade after his letter – draws a tacit connection between Post-Impressionism and Byzantine art that goes to the heart of his aesthetics. After having discussed how the Post-Impressionist painters challenged the “fundamental assumption” that fidelity to nature forms art’s primary objective, Fry credits Post-Impressionism for making evident that

art had arrived at a critical point, and that the greatest revolution in art that had taken place since Graeco-Roman Impressionism became converted into Byzantine formalism was inevitable. It was this revolution that Cezanne inaugurated and that Gauguin and Van Gogh continued. . . the re-establishment of purely aesthetic criteria in place of the criterion of conformity to appearance – the rediscovery of the principles of structural design and harmony.⁴⁰

If Bullen argues that the “cardinal point in Fry is the separation of art and nature,” then the implications are nowhere as obvious as here.⁴¹ In this passage, Fry explicitly expands on the

38 In his biography on Clive Bell, Mark Hussey suggests that there might have been a connection. *Clive Bell and the Making of Modernism*, 97. Something similar is suggested by Reed who writes in *Bloomsbury Rooms* that “Fry also said he had long wanted “a nearer insight into Byzantine art,” the two ideas were not unrelated. Byzantine precedent played a vital role in his conception of the new art.” Reed, *Bloomsbury Rooms*, 69.

39 Indeed, it is not even certain if Fry was able to visit the Hagia Sophia while in Istanbul. For contrasting views, compare for example the work of Denys and Reed. Whereas Denys claims that Fry was not able to visit the Hagia Sophia, Reed claims he was. See resp. Sutton in Fry, *Letters of Roger Fry*, 347 n.1 and Reed, *Bloomsbury Rooms*, 69. Frances Spalding suggests that Fry may have seen the now destroyed mosaics in the Koimesis Church in Nicaea, which they may have passed on their way from Istanbul to Bursa. Spalding, *Roger Fry, Art and Life*, 147.

40 Fry, “Art and Life,” 19.

41 Bullen, “Byzantinism and Modernism 1900-14,” xiii.

letter from 1908 by putting the relationship between Impressionism and Post-Impressionism in a broader perspective. The relation between the two is here reconfigured as a conflict between the opposing principles of naturalism and formalism, respectively. Whereas Impressionism conforms to nature, the importance of Post-Impressionism consists in marking a turning point to an art based on entirely different principles. This view is confirmed by one of Fry's lectures in the Grafton Gallery at the time of the first Post-Impressionist exhibition. Although not directly referring to Byzantinism or Byzantine art, the historical dynamic that Fry describes is nonetheless the same. Referring to the Post-Impressionist paintings on display, Fry concludes

This is the fundamental cause of difference between the Impressionists and the group of painters whose pictures hang on these walls. They said in effect to the Impressionists: "You have explored nature in every direction, and all honour to you; but your methods and principles have hindered artists from exploring and expressing that emotional significance which lies in things, and is the most important subject matter of art. There is much more of that significance in the work of earlier artists who had not a tenth part of your skill in representing appearance. We will aim at that; though by our simplification of nature we shock and disconcert our contemporaries, whose eyes are now accustomed to your revelations, as much as you originally disconcerted your contemporaries by your subtleties and complications."⁴²

In line with the historical outlook that Fry developed in his letter to *Burlington Magazine* in which he presented Impressionism and Post-Impressionism as counterparts, the passages above leave no doubt what distinguishes both movements. Whereas Impressionism adheres in its exploration of nature to naturalistic principles, Post-Impressionism is portrayed as a formalism that reestablishes aesthetic criteria for art.

In this respect, Fry's lecture from 1917 forms an expansion of the framework from one decade earlier. What accounts for the significance of Byzantine art and Post-Impressionism in Fry's outlook is that they mark a historical turning point when art emancipates itself from nature and begins to affirm its own formal properties at the expense of its mimetic qualities. That is to say that Byzantinism, as the more general category that includes both movements, marks something akin to a paradigm shift in the Kuhnian sense. It marks the rupture from naturalism to formalism as the historical confrontation between two incommensurable conceptions of art. One of the characteristic features of formalism is therefore that art is freed from nature, as Bullen rightly observed. This does not mean that Fry thinks that formalist art should abhor the representation of nature *per se*, but rather that it should not be art's main objective.

It is precisely at this point that Impressionism goes wrong. According to Fry, Impressionism marks the logical conclusion of a naturalistic tradition that finds its root in the Gothic movement of the late Middle Ages and from there spreads out to the Italian Renaissance, the Baroque, and beyond. What all these movements have in common is that they take nature as their starting

42 Fry, "The Post-Impressionists," 82.

point. However, it is only with Impressionism that nature is dissolved into pure appearance and the naturalist tradition reaches an endpoint. As Fry observes in “Art and Life:”

Impressionism marked the climax of a movement which had been going on more or less steadily from the thirteenth century – the tendency to approximate the forms of art more and more exactly to the representation of the totality of appearance. When once representation had been pushed to this point where further development was impossible, it was inevitable that artists should turn round and question the validity of the fundamental assumption that art aimed at representation; and the moment the question was fairly posed it became clear that the . . . assumption that fidelity to appearance was the measure of art had no logical foundation.⁴³

In other words, after Impressionism had pushed representation to its extreme until the point that further development was no longer possible, it was up to the Post-Impressionist painters to reaffirm form and establish a different model for art. This development not only applies to the transition from Impressionism to Post-Impressionism, but also explains why Graeco-Roman art inevitably led to Byzantine art. It is immediately after this passage that Fry turns his attention to Byzantine formalism and compares it with the art of Cézanne, Gauguin and van Gogh.⁴⁴ What therefore accounts for the significance of Byzantine art and Post-Impressionism is not that they are exemplary of the formalist tradition *per se*. Instead, both movements mark “the greatest revolution in art” because it is up to them to finally overturn the naturalistic tradition after centuries of domination.⁴⁵ As a result, it is only within this historical context that the notion of Byzantinism makes sense for Fry. It signifies nothing less than the historical inauguration of formalism as a new artistic paradigm, one that grounds painting no longer in its adherence to nature, but rather in the “aesthetic criteria” of “structural design and harmony” alone.⁴⁶

Fry’s adherence to a historical framework in which periods of naturalism and formalism follow upon each other is one of the constants throughout his career. It underlies not only his critical writings later in life, but also recurs in his pre-formalist essays when he was still working in the tradition of Giovanni Morelli and Bernard Berenson as a connoisseur of mainly Italian Renaissance art.⁴⁷ Particularly in his essays “Giotto” (1901) and “Art Before Giotto” (1900) the historical framework of his later critical writings is already firmly in place. As a result, both essays give us a good sense of how deeply Fry’s criticism is rooted within an overarching view of history. Moreover, as his first sustained engagement with the topic of Byzantine art, particularly the essay “Art Before Giotto” demonstrates that Fry’s interest in the topic does not stem from his critical period, but is anchored in the earlier historical writings.

43 Fry, “Art and Life,” 18–19.

44 Fry, 19.

45 Just as the naturalist cycle takes centuries to complete, the formalist cycle also goes through different stages throughout history. In the early essay “Art Before Giotto” (1900) that I will discuss below, it is precisely Fry’s aim to trace the development of formalism from late antiquity to the emergence of the Gothic style in France and the art before Giotto in Italy.

46 Fry, “Art and Life,” 19.

47 For a discussion of Fry’s background in the tradition of connoisseurship, see Rose, *Art and Form*, 25–31.

At the same time, these early writings mark an important difference with the later critical work. As particularly Fry's essay on Giotto shows, the hierarchy between formalism and naturalism is completely reversed in the pre-critical work. That is to say that it is no longer Byzantine, but rather Italian Renaissance art that provides the standards of good art:

It is difficult to avoid the temptation to say of Giotto that he was the greatest artist that ever lived. [. . .] Starting with little but the crude realism of Cimabue, tempered by the effete accomplishment of the Byzantines, to have created an art capable of expressing the full range of human emotions [. . .] is surely a more astounding performance than any other one artist has every achieved.⁴⁸

In what is a complete inversion of the formalism that Fry will come to defend later in life, he now sees Giotto's work as the greatest revolution in art. In fact, what makes Giotto such a revolutionary artist for Fry is that he managed to overcome precisely the formalism that is here associated with the "effete accomplishments" of Byzantine art. Without much historical precedent, other than the "crude realism" of Cimabue, it was Giotto who first set art on the right naturalist track.

Although Fry's essay on Giotto shows that the historical framework is already in place, it also gives a good indication of Fry's naturalistic, anti-formalist beginnings. This view is confirmed by his essay "Art Before Giotto" from one year earlier. However, as Fry's most extensive treatment of Byzantine art to date, it gives a first hint of the significance that it will later come to have for him. In "Art Before Giotto," Fry concentrates for a good part on the stylistic development of Byzantine art from the late antique mosaics in Ravenna and Rome to its influence in late medieval Italian painting. Sharply contrasting it with the parallel development of medieval art in the West, Fry constructs a narrative of Byzantine art in which the incessant repetition of a limited number of compositional types led, particularly after the Second Council of Nicaea, to an increased technical perfection of the artist, which in turn allowed the artworks to become ever more expressive.⁴⁹ Although still deficient when compared to naturalistic art, Fry now writes that Byzantine art is

one of many proofs that the love of Nature and curiosity about natural forms are not the only things, are not even necessary things, to keep an art alive. A sufficient interest in the elaboration and perfection, of technical methods, an enthusiasm for the display of manual dexterity, and finally a searching study of how to get the deepest imaginative coefficient out of a strictly limited artistic phraseology – these were the antiseptics that kept Byzantine art from going through the same stages of progressive decay as the art of the West.⁵⁰

48 Fry, "Giotto," 144. Returning to the text in 1920, Fry felt the need to offer a qualification to his negative assessment of Byzantine art. Immediately following upon the word Byzantines, he added the following footnote: "This passage now seems to me to underestimate the work of Giotto's predecessors with which we are now much better acquainted."

49 Fry, "Art before Giotto," 136–37.

50 Fry, 132.

Despite Fry's negative assessment of formalist art during these years, "Art Before Giotto" offers an important qualification to his dismissal of Byzantine art in the essay on Giotto. Credited for keeping art alive in what was otherwise a development of "progressive decay," Fry suggests that Byzantine art is as good as formalist art can get. It is therefore not surprising that when he later becomes an outspoken defender of formalism, Byzantine art will continue to occupy a privileged position within the formalist cycle.

The essays "Giotto" and "Art Before Giotto" give a good impression of the continuities and differences between Fry's historical and critical works. They demonstrate the consistency with which Fry has been insisting on formalism and naturalism as the two dominant principles of art. Moreover, they also reveal that the turning points within Fry's cyclical history are already in place at a very early date. Whereas the essay on Giotto situates the Italian artist at the beginning of the naturalist period, it is in "Art Before Giotto" that Fry points to the apse mosaic of Santi Cosma e Damiano from 526-530 (ill. 3) as the point where naturalism has given way to a more formal approach.⁵¹ At the same time, Fry's reserved attitude toward Byzantine art during these years stands in sharp contrast with his work from the formalist period a few years later. As Sam Rose has argued, Fry's early work gives few clues that he would soon become one of the most vocal and influential defenders of the French avant-garde.⁵² Rose locates the turning point in Fry's career in the period between 1905 and 1909. Although he points particularly to Fry's "An Essay in Aesthetics" from 1909 as the first fully developed statement of his formalism, it is safe to assume that when Fry referred to Cézanne and Gauguin as proto-Byzantines one year earlier, the formalist framework was already firmly in place.⁵³ By this time, Fry had already come to his reevaluation of Byzantine art. Moreover, and just as crucially, it is around the same time that Fry's defense of the Post-Impressionist painters adds an extra dimension to his historical framework. Whereas as late as 1905, Fry could still refer to Puvis de Chavannes and George Frederic Watts as the most advanced painters of his time, it was his acquaintance with the work of Cézanne one year later that made him fully aware of the historical significance of the present.⁵⁴ After centuries of naturalism, Cézanne showed Fry that a new formalism had finally emerged, and it is this insight, more than anything else, that provides the immediate occasion for his Byzantinism to emerge. It was Cézanne who first showed Fry what his own times and the early days of the Byzantine Empire had in common. It was Cezanne who liberated art from nature just as the Byzantines had done centuries earlier. It is to this particular parallel that Byzantinism refers for Fry. Rather than pointing to a mere formal or optical correspondence between modern and Byzantine art, his concept

51 Fry, 130.

52 Rose, *Art and Form*, 18. In 1894, Fry wrote to his father: The more I study the Old Masters the more terrible does the chaos of modern art seem to me (qtd. in Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14," 667.

53 Rose, *Art and Form*, 32.

54 Francis Spalding locates the moment of Fry's awakening to work of Cézanne to his visit to the International Society Exhibition in 1906. Spalding, *Roger Fry, Art and Life*, 116.

of Byzantinism is not merely deeply rooted, but also indistinguishable from the historical framework from which it first arose.

Byzantinism and High Formalism

That the concept of Byzantinism functions not as a formal, but as a historical category in Fry's formalism has been insufficiently recognized. More often than not, Fry's Byzantinism is used to indicate a mere formal correspondence between Byzantine mosaics and Post-Impressionist painting. Likewise, Fry's engagement with Byzantine art is often understood as a formal concern. Although we have seen that his essay "Art Before Giotto" dates back to a moment long before he had first heard of Cézanne, the argument has been made that his work reduces the historical meaning of Byzantine art to nothing but a modernist emphasis on form.⁵⁵

This is also very much the sense that one gets from J.B. Bullen's interpretation of Fry's Byzantinism in "Byzantinism and Modernism 1900-14" from 1999. Bullen's article does an excellent job in describing the major role that Byzantine art and Byzantinism played in British art and aesthetics more generally before the First World War. Although he does not concentrate on the work of Fry alone, the British critic nonetheless takes pride of place in Bullen's account. Fry is presented as the central figure around which British Byzantinism revolved during those years, stressing his connections with artists, theoreticians and critics both inside as outside Bloomsbury. The significance of Bullen's work consists not in the least in his emphasis that Fry's Byzantinism was by no means an isolated phenomenon, but participated and developed in a broader artistic and intellectual milieu.

On the other hand, however, Bullen presents a rather stern image of Fry the critic. The image that emerges from Bullen's account is that Fry's Byzantinism was almost exclusively a high formalist concern. Despite (or perhaps because of) the scope of his article, Bullen's account stays very much on the surface, and little effort is made to situate Fry's interest in Byzantine art within the larger context of his formalism. As a result, there is no reference to Fry's historical framework, and only one brief mention of the conflict between formalism and naturalism in his aesthetics. Moreover, by undoing Fry's Byzantinism of its historical dimension, Bullen's account stays at times rather flat, easily skipping over topics that may lead to a more nuanced view. For example, Bullen refers briefly to Fry's engagement with the symbolic value of Byzantine art, thereby tacitly affirming the historical interest that questions regarding content and meaning may have had for him. Yet, Bullen does not develop this point and

55 This is, for example, the point of Nelson, "To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium," 160. On the other hand, the question that Nelson raises in his article is particularly pertinent when it comes to Fry's understanding of Byzantine art. Although I disagree with Nelson that Fry praised Byzantine art for its "significant form," the concern Nelson addresses in the modern reception of Byzantine art, which he calls Mango's Paradox, after Cyril Mango who first articulated the problem, significantly complicates Fry's historical understanding of Byzantine art: "Our own appreciation of Byzantine art stems largely from the fact that this art is not naturalistic; yet the Byzantines themselves . . . regarded it as being highly naturalistic and as being directly in the tradition of Phidias, Apelles, and Zeuxis." Mango qtd. in Nelson, "To Say and to See," 143.

immediately affirms that Fry's involvement with the symbolic value was merely an aberration and by no means representative for his Byzantinism as a whole. He thus concludes that "[t]he dominantly symbolist interpretation [of the French symbolists] was modified in Roger Fry's formalist criticism where the treatment of space and line in Byzantine art was given priority."⁵⁶ One page later, speaking of Fry's text "Art Before Giotto," Bullen again stresses that Fry's "attitude to Byzantine art is entirely secular and he hardly develops its symbolic significance [. . .]. In short, he aestheticizes Byzantine art."⁵⁷

This stress on Fry's secular formalism returns in Bullen's discussion of the relationship between Fry's interest in Byzantine art and that of his contemporaries Matthew Prichard and T.E. Hulme. Here, again, Bullen sharply contrasts Fry's interest in the "formal qualities" of Byzantine art with Prichard's and Hulme's more spiritual understanding.⁵⁸ At the same time, Bullen refers to Prichard, who explicitly contrasted his own views on Byzantine art with those of Fry. Whereas he himself believed that "art cannot exist alone," and that it has to "attach itself to something with which it reconciles us," he stated that for Fry, art was "quite separate from life, in fact a parallel, rival life, and consists only of works of art."⁵⁹ What is interesting about Prichard's remark is his suggestion that art was something entirely autonomous for Fry; that it constituted, as it were, its own universe, completely detached from all other spheres of life.

The relationship between art and life is another central concern in Fry's work. In "An Essay in Aesthetics" from 1909, Fry indeed separates the practical and moral from the aesthetic sphere in life. Here, the aesthetic experience is reconfigured as a disinterested judgment in the sense that it does not inspire the person to practical or moral action.⁶⁰ As a result, art is defined as "an expression and a stimulus of [the] imaginative life, which is [. . .] freed from the binding necessities of actual existence."⁶¹ This imaginative life is in turn pictured as its own sphere: contemplative, objective, with its own history, far removed from practical matters or issues of morality.⁶² However, this separation from actual life and the domain of practical and moral action constitutes a virtue rather than a vice. The imaginative life, Fry writes, "reflects the highest aspirations . . . of which human nature is capable."⁶³

In the introduction he wrote for the Oxford edition of *Vision and Design*, Bullen gives a summary of "An Essay in Aesthetics" in which he unpacks the most important of Fry's ideas. In this respect, his introduction forms an important subtext that may help us to understand the broader implications of his views on Fry's Byzantinism. Here, Bullen puts particular stress on the role of the imaginative life in Fry's aesthetics, stressing its importance as a separate

56 Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14," 665-66.

57 Bullen, 667.

58 This contrast pertains particularly to the work of T.E. Hulme. See Bullen, 674.

59 Prichard qtd. in Bullen, 670.

60 Fry, "An Essay in Aesthetics," 32-33.

61 Fry, 26.

62 Fry, 28.

63 Fry, 28.

sphere that does not offer a utilitarian, but “an intuitive, creative, synthesizing view of the physical world.”⁶⁴ It is this particular view on the world that is expressed by art. As Bullen summarizes Fry’s position, art was now “to be judged by the subtlety and power with which it communicated the emotions of the imaginative life. The means by which it did this were formal – movements, lines, and colours. Form . . . he concluded, was the expressive medium of the imaginative life.”⁶⁵

Although there is no reason to disagree with Bullen on this score, what he leaves open is the role of emotions in Fry’s aesthetics. Although he seems to suggest that form functions as a medium through which “the emotions of the imaginative life” express themselves in art, he unfortunately does not explain what these emotions are or how to understand them. If anything, his characterization recalls Kant’s aesthetics, which not only legitimate art as an autonomous domain, but also likewise construct the aesthetic experience as an essentially disinterested, synthesizing and contemplative activity of the mind. This association, moreover, is only strengthened when Bullen continues to explain, in true Kantian fashion, that the apprehension of form does not involve the interference of concepts or other associations of the mind.⁶⁶ This observation seems to exclude subject-matter as well. Although Bullen acknowledges that Fry was ambivalent with regards to subject-matter, he continues to stress that much of his criticism “fails to make any allowance for what is actually depicted in that third dimension.”⁶⁷ By framing Fry’s formalism in this particular way, Bullen, consciously or not, pushes Fry in the direction of Greenberg. Just as in Greenberg’s modernism, it seems that Fry’s aesthetics ultimately adds up to a high formalist position in which the aesthetic contemplation of art serves no other purpose but itself.⁶⁸

If it is true that Bullen understands Fry’s aesthetics as a formalism that concentrates only on the work’s formal qualities at the exclusion of meaning – be it social, historical, or otherwise – this would most likely be reflected in his account of Fry’s Byzantinism as well. And indeed, if we turn to Bullen’s admittedly brief discussion of Fry’s review of the *Zvenigorodskii Enamels* (ill. 4) in the *Burlington Magazine* from 1912, there can be no doubt that Bullen reduces the aesthetic experience from any historical import that it might have had for Fry. Isolating one particular section from the whole review, Bullen is particularly keen on showing that Fry understood the Byzantine enamels first and foremost as a prefiguration of modern art. Whereas

64 Bullen, “Introduction: Vision and Design,” xiv.

65 Bullen, xv.

66 Bullen, xvii.. For the connection between Kant and Fry see Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, 15; Holt, “Postmodernism,” 92; Rubin, *Roger Fry’s ‘Difficult and Uncertain Science,’* 2. For Kant’s notion of aesthetic judgment as judgment without concepts, see Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 20:221.

67 Bullen, “Introduction: Vision and Design,” xxiv.

68 David Carrier has argued that Greenberg’s Kantianism consists in his adherence to, among others, the following criteria: First of all, the aesthetic is conceived as a distinct source of experience based upon feeling as intellectual comprehension; secondly, the aesthetic experience adheres to the formal properties of the artwork. See his “Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism,” 461. Note how these properties correspond to Fry’s understanding of the aesthetic experience as framed by Bullen.

previous generations would still have regarded the enamels as barbaric, as Bullen lets Fry explain, modern art instead taught us to see the “extreme modernity” of their artists.⁶⁹ Yet, in the way Bullen frames Fry’s review, this modernity is completely taken out of its historical context. Whereas Fry’s review returns to an argument first made in “Art Before Giotto” where he highlighted how certain restrictions allowed for the development of form and expression in Byzantine art, Bullen concentrates purely on the outcome of this process. By undoing Fry’s stress on the “Byzantine detachment from nature” and its “abstract visual schemata” from its roots in historical scholarship, his review of the enamels can only appear as a projection of a modernist aesthetics on a historical form of art.⁷⁰

The Limits of a High Formalist Byzantinism

If high formalism is the study of form at the exclusion of meaning, as Patrick McCreless suggested, my objection to Bullen’s account stems not so much from what he actually says, but rather from what he excludes.⁷¹ In other words, it is not that Bullen is evidently wrong in his treatment of Fry’s Byzantinism but rather that he is incomplete. The impression one gets from his article is that Fry was only interested in the aesthetic value of Byzantine art and that his Byzantinism merely entailed a stress on its formal resemblance to modern art. Here, Bullen’s discussion of Fry’s review of the *Zvenigorodskii Enamels* is a case in point. Whereas Fry’s review makes clear that formal analysis stands at the service of historical explication, Bullen turns Fry’s formalism into an end in itself. Yet, by stripping Fry’s engagement with Byzantine art from its historical dimension, the scope and importance of his Byzantinism is significantly reduced. Precisely by undoing it from its historical roots, Fry’s Byzantinism shifts from being a historical to a mere formal category, ultimately resulting in a high formalism that is fully consumed by its own perception of the artwork in the present.

Another important lacuna in Bullen’s account is that he leaves the role of emotions in Fry’s formalism notoriously vague. In his introduction to *Vision and Design*, Bullen connected the aesthetic experience to emotions by means of the imaginative life but did not explain what these emotions actually were. Interestingly, it is particularly at this point that Bullen is rather critical of Fry in his introduction. Particularly the question of how form triggers particular emotions he calls “the least satisfactory part of his [Fry’s] theory.”⁷² Nor does he mention that Fry is, if not exactly clear, then at least very suggestive on this point. However, by not further developing the role of the emotions – even though this may perhaps not be the most satisfactory part of his account – Bullen strips Fry’s formalism from an entire register that gives it meaning. In fact, the expression of the artist and the corresponding emotions that it triggers in the viewer

69 Bullen, “Byzantinism and Modernism 1900-14,” 672.

70 Bullen, 672.

71 McCreless, “Formalism, Fair and Foul.”

72 Bullen, “Introduction: Vision and Design,” xv.

are not only the elements that make the aesthetic experience meaningful in a non-trivial sense, but also make it possible for his formalism to establish a bridge between past and present.⁷³

In a sense, these misconceptions about Fry's formalism had already begun in his lifetime. Bullen's account of Fry's Byzantinism draws partly on the accounts of Prichard and Hulme; two contemporaries of Fry who both contrasted his formal understanding of Byzantine art with their own more spiritual take. If anything, this shows how deeply rooted the misconceptions about Fry's formalism actually are. Confirming this impression, the British art historian Frances Spalding warned already in the 1980s that only "[f]ew critics have realized that Fry's writings prove him to have been a most unsatisfactory formalist."⁷⁴ However, with the recent resurgence of interest in formalism in the humanities, a renewed interest in Fry has made the historical blind spots of the (post)modernist understanding of Fry's work remarkably clear. What begins to emerge is a new understanding of Fry's formalism that attends to the role of history in his account. As Sam Rose recently argued, Fry's ideas indicate that "attending to and experiencing form could allow one to access the creative activity of its maker. On this view, as close analysis of his model of formalism reveals, careful inspection of the object opens up a prospective link between the present and the past."⁷⁵ This view is shared by Whitney Davis in his account of Fry. He understands Fry's formalism as an attempt to realize a psychological communication between the maker in the past and the formalist in the present, countering the postmodernist understanding by arguing that if Fry "really believed that [his formalism] had nothing to show us in the painting beyond simply showing us the painting, it would not exist."⁷⁶

Reinterpreting Fry's Byzantinism

In the final part of this paper, it is my intention to expand on Bullen's article and see what a less reductive view of Fry's formalism means for his Byzantinism. In other words, how does our understanding of Fry's Byzantinism change when we no longer consider artistic expression in purely aesthetic terms, as Bullen does, but come to see it as a bridge that connects the viewer with that what "lies behind the painting's form in the painter's character, experience and culture?"⁷⁷

As we have seen, Fry made the connection between Byzantine art and artistic expression on several occasions. In the introduction to his translation of the French symbolist Maurice Denis's essay on Cézanne from 1910, however, Fry expands on this framework by also including a reference to El Greco and Cézanne:

73 This understanding of the historicity of form in its capacity to establish an emotional bond between viewer and artist is one of the constants in Fry's views on art, informing his connoisseurship at the end of the nineteenth century just as much as his later critical work. See Rose, *Art and Form*, 21–39.

74 Spalding, "Roger Fry and His Critics in a Post-Modernist Age," 490.

75 Rose, *Art and Form*, 32.

76 Davis, *A General Theory of Visual Culture*, 53–54.

77 Davis, "Formalism as Art History."

Was it not rather El Greco’s earliest training in the lingering Byzantine tradition that suggested to him his mode of escape into an art of direct expression? And is not Cézanne after all these centuries the first to take up the hint El Greco threw out?⁷⁸

Although Fry admittedly only speaks about Byzantine art on a very general level, the connection that he makes is an important one. In fact, the reference to Cézanne adds another layer to the historical dialectic between formalism and naturalism that we discussed in the first part of this paper. By referring to the formalism of Byzantine art and Post-Impressionism as artforms “of direct expression,” Fry suggest that Byzantinism allows for a depth and intensity of expression that is not available in the naturalist tradition, thereby allowing the formalist artist to communicate his feelings and emotions directly to the viewer.

By defining Byzantinism as the formal art of expression, Fry expands on an argument that he already made ten years earlier in “Art Before Giotto.” Here, it was the repetition of a limited number of compositional types that allowed Byzantine artists to perfect their technical skills over the centuries and further develop the material’s expressive potential. This in sharp contrast to the naturalist tradition where the goal of an accurate representation of nature prevented the artist to express himself. This correlation between formalism and expression, on the one hand, and naturalism and accuracy on the other, forms one of the touchstones of Fry’s aesthetics.⁷⁹ Indeed, so central is the idea that naturalism has hindered the artists from expressing themselves that the same idea informs Fry’s forays into Islamic art, indigenous art and even children’s drawings. Not borne down by the weight of the western naturalistic tradition, it is in these forms of “primitive art” that Fry encounters a whole new register of formal expression that had been unavailable to the European artist.⁸⁰ Also in “An Essay on Aesthetics,” which is generally regarded as the definitive statement of his formalism, the emotional capacity of formalist art is defended against naturalistic standards of accuracy. Fry concludes that

[w]hen the artist passes from pure sensations to emotions aroused by means of sensation, he uses natural forms, which are, in themselves, calculated to move our emotions and he presents these in such a manner that the forms themselves generate in us emotional states, based upon the fundamental necessities of our physical and physiological nature. The artist’s attitude to natural form is, therefore, infinitely various according to the emotions he wishes to arouse.⁸¹

78 Fry, “Introductory Note to Maurice Denis, ‘Cézanne,’” 78.

79 Reed, “Forming Formalism: The Post-Impressionist Exhibitions,” 1996, 49.

80 The notion of “primitive” art is Fry’s not mine. However, it should be clear by now that Fry regarded “primitive” art to be anything but primitive. In fact, he praises the art of Cézanne and the Post-Impressionists precisely for their return to primitivism. For Fry’s forays into the mentioned art forms, see respectively his review “The Munich Exhibition of Mohammedan Art” (1910), and the essays “The Art of the Bushmen” (1910), “Ancient American Art” (1918) and “Negro Sculpture” (1920), all republished in *Vision and Design*. The essay “Children’s Drawings” (1917) has been republished in *Roger Fry Reader*.

81 Fry, “An Essay on Aesthetics,” 39.

One of the misconceptions, following from an all-too-close association between Fry and Bell, is that Fry is against representation as such. We have also seen that Bullen hinted at this direction, but it cannot be argued that there is any disregard for representational content in Fry's formalism. In fact, in his lecture "Post-Impressionism" at the Grafton Gallery, Fry argues that "a certain amount of naturalism . . . is necessary, in order to evoke in the spectator's mind the appropriate associated idea."⁸² On the other hand, however, representation of nature should not be art's main objective. It is a means to an end, not an end to a means.⁸³ This argument is central to not only Fry's rebuttal of Impressionism but also his defense of Post-Impressionism.⁸⁴ As Christopher Reed put it, Fry's defense of the Post-Impressionist painters consists precisely in his emphasis that the ultimate justification of art does not so much seem to rest on the artwork's form, but "on its maker's state of consciousness."⁸⁵

Here, we have arrived at what is the most serious lacuna in Bullen's account, and one of the reasons that prevented him from appreciating the historical roots of Fry's formalism. In short, what Bullen insufficiently realizes in comparing Post-Impressionism with Byzantine art is that Fry does not only advocate the art of Cézanne, Gauguin and van Gogh for their appearance, but also for the emotions their work convey. A crucial aspect of Fry's formalism is his insistence that the artist's original emotions are not merely mediated by form, but can, to a certain extent, also be experienced by the viewer. It is exactly this connection that "An Essay in Aesthetics" seeks to make. After having explained that the formal qualities of order and variety are necessary components of the aesthetic experience, Fry continues:

But in our reaction to a work of art there is something more – there is a consciousness of a peculiar relation of sympathy with the man who made this thing in order to arouse precisely the sensations we experience. And when we come to higher works of art, where sensations are so arranged that they arouse in us deep emotions, this feeling of a special tie with the man who expressed them becomes very strong. We feel that he expressed something which was latent in us all the time, but which we never realized, that he has revealed us to ourselves in revealing himself. And this recognition of purpose is, I believe, an essential part of the aesthetic judgment proper.⁸⁶

Here, we have perhaps the clearest expression of the ultimate aim of Fry's aesthetics in which he explicitly aligns viewer and artist, present and past. Rather than merely advocating a high formalism that remains trapped within the present, the aesthetic experience entails for Fry a particular emotion that immediately ties the viewer with the artist. In other words, form is not

82 Fry, "Post-Impressionism," 103.

83 Fry rebukes one of his critics in "A Postscript on Post-Impressionism" by arguing that this critic "forgets that art uses the representation of nature as a means to expression, but that representation is not its end, and cannot be made a canon of criticism." Fry, "A Postscript on Post-Impressionism," 97.

84 Fry, "The Post-Impressionists," 82.

85 Reed, "Forming Formalism: The Post-Impressionist Exhibitions," 1996, 52.

86 Fry, "An Essay in Aesthetics," 33.

merely something static that we perceive in the present, but is rather a quality of the artwork that transports us back in time, functioning as a mediator between viewer and artist, present and past.

In his article on Fry's Byzantinism, Bullen briefly refers to the Slade Lectures that Fry gave at the University of Oxford in 1911. It is here that we encounter one of the few instances where Bullen directly refers to "the mystical and symbolic" significance that Byzantine art may have had for Fry.⁸⁷ Quoting Fry's praise of the "supernatural splendour and the ineffable glory of the divinity" of the figures in the apse mosaic of SS. Cosma e Damiano in Rome, Bullen hints at the extraordinary nature of these statements, pointing to the influence of the more spiritual Prichard whom Fry had met earlier that year. However, rather than an aberration, as Bullen suggests, I argue that Fry's statement is completely compatible with the nature of his formalism. This becomes particularly apparent in Fry's discussion of the mosaics in the San Vitale in the same lectures. Although not discussed by Bullen, they offer a good illustration of how Fry's formalism works and the relationship it seeks to establish with the artist(s). Fry states, for instance, that the saints in the mosaics are "real celestial figures living and moving in a world of their own, as remote as possible from ours but grasped none the less with vivid certitude by the artist who reveals it."⁸⁸ Moreover, he notes that Byzantine art optimally provided the artist with a visual language that allowed him to "create figures with the impress of supernatural power."⁸⁹

Although these statements may not seem particularly insightful when it comes to unlocking the iconographical meaning of the mosaics in San Vitale, nor explain the role that may have played within the liturgy, they offer an important insight in the way Fry's formalism actually works. What becomes immediately clear is that form functions for Fry as a portal to the past. It is by carefully contemplating the work's formal qualities that Fry seeks to penetrate the mind of the artist. He refers to the artist's piety ["the vivid certitude"], the artist's vision into a transcendent sphere, "as remote as possible from ours," and his capacity to spiritually "grasp" this world and "revealing" it through the medium of his art. In short, Fry's criticism aims to enter the mind of the artist in order to reconstruct how he transformed his vision, either spiritual or physical, into the material of his art. The reason why Fry can make these inferences is because of the formalist nature of Byzantine art. It is precisely because of its formalistic properties that Byzantine art is able to translate the artist's transcendent vision into material form. Not hindered by the obligation to copy nature, the Byzantine could give his artworks "the impress of supernatural power."⁹⁰

What all of this amounts to is nothing less than a sanctification of form itself. For Fry, there is always already a spiritual element to form. What Bullen refused to mention when he brought up the topic of emotion in his introduction to *Vision and Design* was that "An Essay in Aesthetics" directly aligns the imaginative life with religion. What is crucial here is that Fry draws

87 Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14," 672.

88 Berkowitz, "Bloomsbury's Byzantium and the Writing of Modern Art," 175.

89 Berkowitz, 175.

90 This is not to suggest that Byzantine style is uniform for Fry. His treatment of Byzantine art in "Art Before Giotto" shows that Fry is aware of its historical and geographical variations.

a parallel between religious and spiritual experience, thereby allowing the Christian experience of the artist to correspond with a more general spirituality in the viewer today. Moreover, he not merely suggests that “the fullness and completeness of the imaginative life” conforms “to an existence more real and more important than any that we know in mortal life,” but also forms the true subject-matter of painting;⁹¹ a point that is confirmed by Fry’s essay “Blake and British Art” from five years later, where he explicitly states that “[e]motions aroused by form are more intimately connected with our fundamental, spiritual nature than any others.”⁹²

Returning to Fry’s short remarks on San Vitale, it becomes clear that form is not only a bridge that connects the present-day viewer to the historical maker, but also that it is imbued with spiritual significance for Fry. Although the Christian worldview of the Byzantines is no longer available to us, Fry seems to suggest that the artist’s mystical vision that originally gave rise to the artwork still is. It is through the apprehension of the work’s formal qualities that the artist’s revelatory vision can be recaptured as a more general spirituality today. In fact, this is exactly what the aesthetic experience amounts to for Fry. At the same time, it explains why the distinction between formalism and naturalism is absolutely central to his concerns. Whereas naturalism’s dependency on nature relegates art’s religious meaning to the level of content, leading to a symbolism that captures the transcendent by means of allegory, formalism is able to salvage art’s spirituality through the sanctification of form itself. That is to say that whereas naturalism depends on an iconological system of signification in order to render its symbolism meaningful, and is therefore historically contingent, the spiritual character of formalist art is universal and available at all times.⁹³ At least, if we would have the eyes to see it. As a result, the historical significance of the mosaics of San Vitale does not consist in its subject-matter or iconography for Fry, but rather in its formal qualities. Whereas their subject-matter and iconography bespeak the Christian lifeworld of late antiquity, it is through their forms that that the mosaics still matter and speak to us. They have salvaged the artists’ transcendent vision from which they originate. And they are what causes the aesthetic experience as the only means through which we are still able to partake in the artist’s glory today.

Conclusion

Although it is now difficult to share Fry’s conviction that the formal properties of the artwork offer unproblematic access to the mind and vision of the artist, the recent resurgence of interest in his work demonstrates that certain aspects of his formalism may be worth being salvaged. In this paper, however, it was not my intention to defend Fry’s formalism, but rather to offer a more nuanced account of his Byzantinism than this topic has so far received. If

91 Fry, “An Essay in Aesthetics,” 26–27.

92 Fry, “Blake and British Art,” 157.

93 Iconological as distinct from iconographical. I am referring here to the third level of meaning in Panofsky’s interpretative scheme. See Panofsky, “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts,” 479.

anything, I hope to have made clear that Fry's Byzantinism should not be seen as a formal, but rather as a historical concept. A concept, moreover, that is intimately tied to Fry's own historical moment. Although the historical dialectic between formalism and naturalism is already detectable in his early historical writings, it takes his discovery of Cézanne to make him aware that a new formalist cycle had finally emerged. His notion of Byzantinism is inextricably tied to this realization. As a result of this, Byzantinism stands not only for the emergence of a new formalism, but also for the unique opportunity to rekindle art's spiritual essence after centuries of naturalism.

It is within this constellation that the role of the critic becomes all the more important. Although the history of art will take its inevitable course, it still depends on a cultured audience to rightly understand its development and to activate art's role in society. Although Fry would later come to admit that he had hopelessly failed in this respect, he no doubt saw it as his responsibility to teach the public not only how to understand, but, above all, how to see the visual arts.⁹⁴ This utopian belief that art's spiritual essence also harbors a transformative power for society is central to Fry's formalism. For him, form is always already a portal to something beyond the artwork, we only need the eyes and spirit to recognize it. By apprehending the formal qualities of art, the viewer is partly able to recreate the emotion or vision that originally inspired the artist in the present. It is this particular quality that the transformative power of both Byzantine and Post-Impressionist art consists of.

The central role that Byzantine art will soon come to play in the Omega Workshops of the Bloomsbury Group bespeaks this ambition. Founded by Fry, the Omega Workshops was an art and design studio where a group of artists created designs, partly inspired by Byzantine art, that were later to be utilized for social purposes.⁹⁵ Yet, an even better sense of the spiritual and transformative implications of his Byzantinism can perhaps be gathered when we finally return to Fry's vacation to Turkiye in the Spring of 1911. After having spent almost a week in Istanbul, the company moved on to Bursa, which immediately made an incredible impression on Fry:

I think it's the most beautiful place I was ever in. Up above is Olympus all snow covered with red and purple sides, then this town of mosques and muddle scrambling down into a plain which is all dotted with pale golden and silver poplars and below seas of almond blossom.⁹⁶

As Frances Spalding recounts in her biography of Fry, during their short stay in Bursa, where Vanessa would eventually suffer her miscarriage, Fry made several sketches of the city and its landscape that he would later, back in England, rework into large paintings.⁹⁷ Perhaps the most ambitious of these is his *Turkish Landscape* from 1911 (ill. 5). As Christopher Reed observed, the painting evokes in its faceted brushstrokes not merely the art of Cézanne, but

94 Reed, "Introduction: A Roger Fry Reader," 1–2.

95 For the Omega Workshops, see Reed, *Bloomsbury Rooms*.

96 Fry qtd. in Reed, *Bloomsbury Rooms*, 71.

97 Spalding, *Roger Fry, Art and Life*, 144.

also alludes to Byzantine mosaics in the ways it creates the illusion of depth through the recession of flat patterns receding into space. Moreover, in order to reinforce the connection with Byzantine art, Fry gave the painting a hand-painted frame, that with its brown and golden squares evokes the effect of the decoration that borders the depicted scenes in the Chora Church (ill. 6).⁹⁸ That Fry self-consciously aspired to the level of Byzantine and Post-Impressionist art did not remain unnoticed by his contemporaries. When the work was first exhibited in a one-man show in 1912, the critic Robert Ross, who had one year earlier been very critical of Fry's involvement with the Post-Impressionistic exhibition, was soon to liken Fry's work to that of the Post-Impressionists, remarking at the same time on its "Byzantine" origins: "Alone, probably of all the Post-Impressionists, French or English, Mr. Fry has actually been to Constantinople in order to obtain a new Mosaic dispensation for art."⁹⁹

Christopher Reed has argued that *Turkish Landscape* is exemplary for Fry's ideal of a proto-Byzantine Modernism, and I tend to agree.¹⁰⁰ If anything, the painting realizes the emancipation of form from nature, which is the defining feature of Fry's Byzantinism and has been one of the central concerns throughout this paper. What started from Fry's astonishment with the Turkish landscape is here sublimated into a celebration of form in which matters of representational accuracy are subordinated to the formal demands of the composition.¹⁰¹ It is in this way that Fry seeks to recapture his original vision of the landscape and present it to the viewer. Not so much a vision of natural landscape, but rather as a palette of colors, shapes and lines that amount in the eye of the painter to an almost mystical experience. At the same time, however, Fry's painting does the Byzantine icon all over again, albeit in contemporary form. Testifying as much to his fascination for the Turkish landscape as well as to his encounter with Byzantine art, the painting's sharp outlines filled with flat areas of gold-brownish color are reminiscent of the mosaics that Fry had seen in Istanbul and possibly elsewhere.¹⁰² Recreating both of these experiences for the viewer, Fry's painting hovers between present and past, landscape and icon, Cézanne and Byzantium as the ultimate expression of what his Byzantinism amounts to.

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.

98 Reed, *Bloomsbury Rooms*, 69.

99 Ross qtd. in Reed, *Bloomsbury Rooms*, 69.

100 Reed, 69.

101 Spalding, *Roger Fry, Art and Life*, 147.

102 Spalding, 147.

References

- Bell, Clive. "The Aesthetics Hypothesis." In *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, edited by Francis Francina and Charles Harrison, 113–16. New York: Routledge, 2019.
- Berkowitz, Elizabeth Sarah. "Bloomsbury's Byzantium and the Writing of Modern Art." Dissertation, City University of New York (CUNY), 2018. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3573&context=gc_etds.
- Binski, Paul. "The Reception of Principles of Art History in England." In *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*, edited by Evonne Levy and Tristan Weddigen. Washington: National Gallery of Art, 2020.
- Bullen, J. B. *Byzantium Rediscovered: The Byzantine Revival in Europe and America*. London: Phaidon, 2003.
- Bullen, J. B. "Introduction: Vision and Design." In *Vision and Design*, edited by J. B. Bullen and Roger Fry, xi–xxv. London: Oxford University Press, 1981.
- Bullen, J.B. "Byzantinism and Modernism 1900-14." *The Burlington Magazine* 141, no. 1160 (November 1999): 665–75.
- Carrier, David. "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism." In *Aesthetics: A Critical Anthology*, edited by George Dickie, Richard Sclafani, and Ronald Roblin, 461–69. New York: St. Martin's Press, 1977.
- Clune, Michael W. *Writing Against Time*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.
- Costello, Diarmuid. "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 2 (April 2007): 217–28.
- Cronan, Todd. *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011.
- . "Formalism as Art History." In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, 2nd ed., 78–83. Oxford University Press, 2014.
- . *Visuality and Virtuality: Images and Pictures from Prehistory to Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- . "What Is Post-Formalism? (Or, Das Sehen an Sich Hat Seine Kunstgeschichte)." *Nonsite.Org* (blog), October 11, 2012. <https://nonsite.org/article/what-is-post-formalism-or-das-sehen-an-sich-hat-seine-kunstgeschichte>.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- . *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Fried, Michael. "Roger Fry's 'Formalism.'" In *Another Light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*, edited by Michael Fried, 195–224. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Fry, Roger. "A Postscript on Post-Impressionism." In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 95–98. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

- . *A Roger Fry Reader*. Edited by Christopher Reed. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . “An Essay in Aesthetics.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 22–39. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “Ancient American Art.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 89–96. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “Art and Life.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 11–22. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “Art before Giotto.” *Monthly Review* I (1900): 126–51.
- . “Blake and British Art.” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 154–57. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . “Children’s Drawings.” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 266–70. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . “Giotto.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 109–45. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “Introductory Note to Maurice Denis, ‘Cézanne.’” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 76–80. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . *Letters of Roger Fry*. Edited by Denys. Sutton. London: Chatto and Windus, 1972.
- . “Negro Sculpture.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 85–89. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “Post-Impressionism.” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 99–110. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . “Retrospect.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 222–37. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “The Art of the Bushmen.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 74–85. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “The French Post-Impressionists.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 188–93. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “The Last Phase of Impressionism.” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 72–75. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . “The Munich Exhibition of Mohammedan Art.” In *Vision and Design*, edited by Roger Fry, 97–109. Pelican Books. Penguin, 1961.
- . “The Post-Impressionists.” In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 81–85. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Geulen, Eva. “‘The Primacy of the Object’: Adorno’s Aesthetic Theory and the Return of Form.” *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* 48, no. 2 [143] (August 2021): 5–21.
- Green, Christopher. *Art Made Modern: Roger Fry’s Vision of Art*. London: Courtauld Institute of Art, 1999.
- Hensley, Nathan K. *Forms of Empire: The Poetics of Victorian Sovereignty*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2017.
- Holt, David K. “Postmodernism: Anomaly in Art-Critical Theory.” *Journal of Aesthetic Education* 29, no. 1 (April 1995): 85–93.
- Hussey, Mark. *Clive Bell and the Making of Modernism: A Biography*. London: Bloomsbury Publishing, 2021.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jones, Caroline A. *Eyesight Alone: Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

- Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Translated by Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kornbluh, Anna. *The Order of Forms: Realism, Formalism, and Social Space*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.
- Kramnick, Jonathan, and Anahid Nersessian. "Form and Explanation." *Critical Inquiry* 43, no. 3 (Spring 2017): 650–69.
- Lehman, Robert S. "Criticism and Judgment." *ELH* 87, no. 4 (December 3, 2020): 1105–32.
- . "Formalism, Mere Form, and Judgment." *New Literary History* 48, no. 2 (2017): 245–63.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Marjorie Levinson. "What Is New Formalism?" *PMLA* 122, no. 2 (March 1, 2007): 558–69.
- McCreless, Patrick. "Formalism, Fair and Foul." *Nonsite.Org* (blog), January 20, 2013. <https://nonsite.org/formalism-fair-and-foul/>.
- Meier-Graefe, Julius. *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*. Vol. 1. 2 vols. London: G. P. Putnam's Sons, 1908.
- Michaels, Walter Benn. *The Beauty of a Social Problem: Photography, Autonomy, Economy*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Nelson, Robert S. *Hagia Sophia, 1850-1950: Holy Wisdom Modern Monument*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- . "To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium." In *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, edited by Robert S. Nelson, 143–68. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Nersessian, Anahid. *The Calamity Form: On Poetry and Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Panofsky, Erwin. "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts." Translated by Jaś Elsner and Katharina Lorenz. *Critical Inquiry* 38, no. 3 (2012): 467–82.
- Rebentisch, Juliane. *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Junius Verlag GmbH, 2019.
- Reed, Christopher. *Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture, and Domesticity*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- . "Forming Formalism: The Post-Impressionist Exhibitions." In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 48–60. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- . "Introduction: A Roger Fry Reader." In *A Roger Fry Reader*, edited by Christopher Reed, 1–5. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Rose, Sam. *Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019.
- Rubin, Adrienne. *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science': The Interpretation of Aesthetic Perception*. Oxford: Peter Lang GmbH, 2013.
- Sandra Macpherson. "A Little Formalism." *ELH* 82, no. 2 (July 1, 2015): 385–405.
- Serpell, Namwali. *Seven Modes of Uncertainty*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014.
- Spalding, Frances. "Roger Fry and His Critics in a Post-Modernist Age." *The Burlington Magazine* 128, no. 1000 (July 1986): 489–92.

- . *Roger Fry, Art and Life*. Berkeley, CA.: University of California Press, 1980.
- Starr, G. Gabrielle. *Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- Summers, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon, 2003.
- Taroutina, Maria. "Introduction: Byzantium and Modernism." In *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method*, edited by Maria Taroutina and Roland Betancourt, 1–13. Boston: Brill, 2015.
- Vadde, Aarthi. *Chimeras of Form: Modernist Internationalism Beyond Europe, 1914-2016*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Woolf, Virginia. *Moments of Being*. First edition. San Diego: Mariner Books, 1985.
- . *Roger Fry: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1969.
- . *The Hogarth Essays: Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: The Hogarth Press, 1924.

ILLUSTRATIONS



Illustration 1: Claude Monet, *The Valley of the Nervia*, 1884, Oil on canvas, Metropolitan Museum of Art, New York. Source: <https://www.metmuseum.org>.



Illustration 2: Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, ca. 1902–6, Oil on canvas, Metropolitan Museum of Art, New York. Source: <https://www.metmuseum.org>.

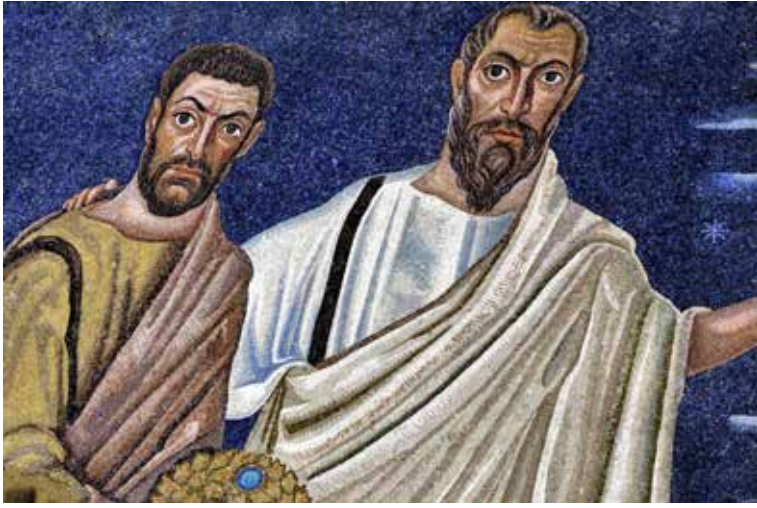


Illustration 3: *Second Coming of Christ* (detail), 526-30, Mosaic, Basilica di Santi Cosma e Damiano, Rome. Source: <https://www.wgu.hu>.



Illustration 4: *Medallions from an icon frame (Zvenigorodskii Enamels)*, ca. 1100, Gold, silver, and enamel worked in cloisonné, Metropolitan Museum of Art, New York. Source: <https://www.metmuseum.org>.



Illustration 5: Roger Fry, *Turkish Landscape*, 1911, Oil on canvas. Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg, South Africa. Source: Reed, Bloomsbury Rooms, 70.




Illustration 6: *Theodore Metokhites Presenting a Model of the Chora Church to Jesus Christ*, 1320, Mosaic, Kariye Camii, Istanbul, Turkiye. Source: <https://www.wikiart.org>.



Sanatın ve Toplumun Kıyısında: Neriman Polat'ın Sanat Pratiklerinde “Mutluluk Vaadi”nin İzleri

On the Margins of Art and Society: Traces of “The Promise of Happiness” in the Art Practices of Neriman Polat

Yıldız Öztürk¹ 



¹(Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Y.Ö. 0000-0002-3981-4963

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yıldız Öztürk,
İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: yildizozturk@aydin.edu.tr

Başvuru/Submitted: 03.02.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 07.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 14.05.2022

Kabul/Accepted: 16.05.2022

Online Yayın/Published Online: 02.06.2022

Atıf/Citation: Öztürk, Yıldız, “Sanatın ve Toplumun Kıyısında: Neriman Polat'ın Sanat Pratiklerinde “Mutluluk Vaadi”nin İzleri”. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 387-405.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1067917>

Öz

1968 yılında İstanbul'da doğan Neriman Polat, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitim almıştır. 1990'ların ikinci yarısından itibaren yurt içinde ve yurt dışında güncel sanat sergilerine katılım sağlayan sanatçı, bireysel üretimin yanı sıra zaman içinde *Sanat Tanımı Topluluğu*, *Arada* grubu ve *Hafriyat* gibi kolektiflerin de parçası olmuştur. İşlerinde toplumsal hafıza, modernleşme, erkek şiddeti, gündelik yaşam pratikleri, aile, ev, kent, göç, sınıfsal, etnik, cinsiyet, cinsel yönelim meselelerine ve eşitsizlik biçimlerine ilişkin pek çok bağlamı görmek mümkündür. Çalışmanın amacı, Polat'ın sanatsal pratiklerini ve söylemlerini Sara Ahmed'in mutluluk kavramına getirdiği eleştirel yaklaşım çerçevesinde incelemektir. Bu kapsamda bir kişisel, bir grup ve biri retrospektif olmak üzere sanatçının üç sergisine (*Şefkatsiz*-2018, *Çiçek Yarısı*-2019, *Mührü Kırmak*-2019) odaklanılmıştır. Sergi katalogları, basın bültenleri, sergi eleştirileri, sanatçı-küratör söyleşileri ve sergilerden elde ettiğim kişisel gözlemler çalışmanın temel veri kaynaklarını oluşturmaktadır. İzleyici üç sergide de farklı formlar ve malzemeler aracılığıyla ev, aile, kadın, çocuk kategorilerinin toplum tarafından yok sayılan, gizlenen ya da görünmez kılınan yönleriyle yüzleştirilmektedir. Ahmed de *Mutluluk Vaadi* kitabında mutluluk kavramının arkeolojik kazısını yapar. Mutluluğun neleri gizlediğini, mutluluk uğruna nelerden vazgeçildiğini toplumsal ve kültürel süreçleri temel alarak anlatır. Bu bağlamda Polat da Ahmed de iktidar mekanizmalarını ilişkisel yaklaşımlarla ele alır, alternatif arşivler oluşturur ve çoğulcu toplumsallığı imkânlarını araştırır.

Anahtar kelimeler: Neriman Polat, Sara Ahmed, Mutluluk Vaadi, güncel sanat, feminist sanat

ABSTRACT

Neriman Polat was born in 1968 in İstanbul and majored in art in the Fine Arts Faculty of Mimar Sinan Fine Arts University. Beginning in the second half of the 1990s, she participated in contemporary art exhibitions in Turkey and abroad and in art collectives such as The Definition of Art Group, In Between, and Excavation in addition to her personal productions. Her works deal with diverse themes such as collective memory, modernization, male violence, activities of daily living, family, home, urban environments, immigration, social class, ethnicity, gender, and sexual orientation. This study analyzes Neriman



Polat's artistic practices and expressions with the aid of a critical approach to Sara Ahmed's definition of happiness. Specifically, this article focuses on three of Polat's exhibitions: *Merciless* (2018), *Flower Wound* (2019), and *Breaking the Seal* (2019). The main study data sources are exhibition catalogs, press releases, articles from exhibition critics, artist-curator conversations, and personal observations collected from exhibitions. In all three exhibitions, the audience is faced with different aspects of home, family, women, and children that society has ignored, hidden, or made invisible. Ahmed, in her book *The Promise of Happiness*, excavates the concept of happiness, examining different sociological and cultural processes to explore what happiness hides and what it costs. Both Neriman Polat and Sara Ahmed discuss power mechanisms with relational approaches, investigate the possibilities of a pluralistic society, and create alternative archives.

Keywords: Neriman Polat, Sara Ahmed, The Promise of Happiness, contemporary art, feminist art

EXTENDED ABSTRACT

Neriman Polat was born in Istanbul in 1968 and studied at Mimar Sinan University Fine Arts Faculty in the Painting Department. Since the second half of the 1990s, she has been producing art works in Turkey and abroad. In addition to her individual productions, Polat also took part in various art collectives: The Definition of Art Group, In Between, and Excavation. The artist transfers very different aspects of sociopolitical and cultural issues to artistic works within the context of power relations. In her works, Polat examines social memory, modernization, male violence, daily life practices, family, home, urban environments, immigration, class, ethnicity, gender, and sexual orientation. Her works deal with these issues in their historical contexts and in the context of their transformative qualities.

Neriman Polat's aesthetic language embodies the imperfect one, in her own words, the "spoiled." She uses her artistic language to articulate themes that the established ways of seeing consider distorted, ugly, and unhappy. She calls out her audience from the very center of daily life and invites them to face the power practices that are taken for granted. In this regard, one can argue that Polat assumes a self-reflexive artistic position that is open to understanding, questioning, exploring, discussing, and transforming. The themes she deals with, her production practices and methods, her tools and materials, her forms of artistic expression, and her critical attitudes toward social, political, and cultural structures overlap with the conceptual framework that Sara Ahmed discusses in her book *The Promise of Happiness*.

Sara Ahmed's *The Promise of Happiness* was first published in 2010. The author, who was born in a different place a year after Polat, deals with issues and themes similar to those that Polat put at the center of her art practices. Ahmed's works portray the discourses and practices of vulnerable groups who are discriminated against, declared outside the norm, and pushed to the margins of society. The traces and influences left by these groups in social life and the social and cultural processes that affect them are the main materials of Ahmed's studies. In considering the concept of happiness with a critical perspective, she examines it through its historical, economic, social, and cultural genealogy: namely, Sara Ahmed reads happiness with a relational conceptual framework. The author observes the current frequency of references to the "happiness industry" and that a form of happiness has become the norm, and she reveals

the consumption patterns of this artificially produced normative structure. Notably, however, artificial forms of happiness offer ready-made prescriptions for how individuals should behave in order to be happy. Against this tendency, which ignores differences and pluralism, Ahmed opens “archives of unhappiness.”

The aim of this study is to examine Neriman Polat’s artistic practices and discourses within the framework of Sara Ahmed’s critical approach to the concept of happiness; the research is aimed at drawing attention to the closeness of the artistic and theoretical approaches of these two figures who produce works in different fields. In this context, three exhibitions of the artist, one personal, one group, and one retrospective, were scrutinized. The first exhibition is *Merciless* (2018), which opened at Istanbul Merdiven Art Space and examined the different aspects of violence against children within the context of power relations. The second is a group exhibition, *Flower Wound* (2019), which was curated by Derya Yücel and exhibited at Istanbul Kasa Gallery; forms of violence that are well-known but considered taboo appeared at the center of this exhibition, which also addressed diverse social struggles and resistance practices. The third and final exhibition is *Breaking the Seal* (2019), curated by Derya Yücel and Mahmut Wenda Koyuncu; it consisted of a wide-ranging retrospective selection of works by the artist from between 1996 and 2019 that covered two floors of Istanbul Depo. Themes of the piece included violence against children and women, urbanization, modernization, and discrimination.

The main data sources for the current study are exhibition catalogs, press releases, exhibition reviews, artist-curator interviews, and personal observations from exhibitions. In all three exhibitions, the audience is confronted with different aspects of home, family, women, and children that society renders invisible. Ahmed, in her book *The Promise of Happiness*, conducts an archaeological excavation of the concept of happiness and prompts the reader to confront society. By examining social and cultural processes, she tells what happiness hides, what has been given up in its pursuit. In this context, both Neriman Polat and Sara Ahmed take a relational approach to confronting power mechanisms while exploring the possibilities of a pluralistic society. In the end, both have created alternative archives.

Giriş: Arzu, Kurgu ve Dayatma Üçgeninde Günümüzde Mutluluk

Sara Ahmed *Mutluluk Vaadi* kitabında “mutluluk nedir”den ziyade ‘mutluluk ne yapar’ sorusuna odaklanır.¹ Bu noktadan hareketle mutluluğun bir toplumsal baskı aracı olarak zorunluluk haline geldiğinden söz eder. 2005’ten itibaren entelektüel ve akademik alandan politika ve yönetim sistemlerine oradan da gündelik hayatta uzanan geniş bir spektrumda mutluluk mefhumunun tartışıldığını belirten yazar bu durumu “mutluluk dönemeci” olarak tanımlar. Mutluluk çalışmaları alanında etkin olan akademisyenler ve uzmanlar mutluluğun nesnel olarak ölçülebileceğini ve niceliksel veriler ışığında mutlu bir toplum inşasının mümkün olduğu yorumunu yaparlar.

Mutluluk çalışmaları dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ekonomi, işletme ve psikoloji gibi disiplinlerin daha çok iş ve yaşam kalitesi ölçümleriyle gündeme gelmiştir. Günümüzde ise duygular sosyolojisi literatürünün de katkılarıyla mutluluğu ölçen evrensel kriterler eleştirilmektedir. Eleştirilerin temelinde toplumsal normların kabulü ile mutlu olma durumu arasında pozitif ilişki olduğu varsayımı yer almaktadır. Peki, *Mutluluk Vaadi* kitabında sözü edilen mutlu bir birey kimdir? Ne hisseder? Nasıl görünür? Yazar, mutluluk çalışmalarının ortaya çıkardığı profilin kısaca “mutlu olması en muhtemel kişilerin profili” olduğunu belirtir.² Veenhoven’ın mutluluk profiline göre, “mutlu kişiler büyük olasılıkla ekonomik olarak zengin, özgürlük ve demokrasiye saygı duyulan, politik alanı istikrarlı ülkelerde bulunur. Mutlular genelde azınlıklardan ziyade çoğunluk grubu üyesi ve merdivenin aşağısından ziyade yukarisındandır. Çoğu durumda evlidirler, aileleriyle ve arkadaşlarıyla iyi geçinirler. Kişisel özelliklerine gelirse, mutlular fiziksel ve zihinsel anlamda görece sağlıklı görünürler. Aktif ve açık fikirlidirler. Hayatlarının kontrolünün ellerinde olduğunu hissederler. Özlemleri para kazanmaktan ziyade toplumsal ve ahlaki sorunlarla ilgilidir. Politika açısından, mutlular ortanın muhafazakâr yanında olmaya eğilimlidirler.”³ Veenhoven’ın tarifinde açık bir şekilde ayrıcalıklı bireylerden ve topluluklardan söz edilmektedir. Bununla birlikte bazı araştırmalar gelir düzeyi, yaşam doyumu ve mutluluk arasında doğrudan pozitif ilişki kurmamaktadır. Örneğin “Perio (...), öznel iyi oluşun duygusal bileşeni (Affective Component) olan mutluluğu ve bilişsel bileşeni (Cognitive Component) olan yaşam doyumunu ayrı ayrı ele almıştır. Gelir ile yaşam doyumu güçlü bir şekilde ilişkili iken, gelir ve mutluluk arasındaki ilişkisinin zayıf olduğunu gözlemlemiştir. Bu sonuçlar mutluluk ve yaşam doyumunun öznel iyi oluşun iki farklı yüzü olduğunu göstermiştir. Mutluluk ekonomik faktörlerden nispeten bağımsız iken yaşam doyumu ekonomik faktörlere güçlü bir şekilde bağlıdır.”⁴ Mutluluk araştırmalarında yer alan bir diğer önemli değişken ise eğitim seviyesidir. Çirkin ve Göksel’in araştırmasına

1 Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, çev. Deniz Mayadağ (İstanbul: Sel, 2016), 11-17.

2 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 21.

3 Ruut Veenhoven, “Questions of Happiness: Classical Topics, Modern Answers, Blindspots.” *Subjective Well-Being: An Interdisciplinary Perspective* içinde, haz. Fritz Strack vd. (Oxford: Pergamon Press, 1991): 16’dan akt. Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 21.

4 Zeynep Çirkin ve Türkmen Göksel, “Mutluluk ve Gelir,” *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 71/2 (2016): 383, erişim 30 Nisan 2022.

göre, “(...) kişinin eğitim seviyesinde meydana gelen artış gelir artışına neden olduğu için yaşam doyumu ve mutluluk seviyesi üzerindeki etkisi olumlu yöndedir.”⁵ Bununla birlikte çocuk sahipliği, cinsiyet, cinsel yönelim, yaş ve benzeri kriterler ile ülkelerin refah düzeyi mutluluk çalışmalarında kullanılan değişkenler arasında yer almaktadır.

Türkiye’de resmî olarak Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından 2003 yılından itibaren düzenli bir şekilde *Yaşam Memnuniyeti Araştırması* gerçekleştirilmektedir. Bu araştırmanın amacı, “(...) bireylerin genel mutluluk algısını, toplumsal değer yargılarını, temel yaşam alanlarındaki genel memnuniyetini ve kamu hizmetlerinden memnuniyetini ölçmek, memnuniyet düzeylerinin zaman içindeki değişimini takip etmek[tir] (...).”⁶ TÜİK’in 17 Şubat 2022 tarihinde yayımlanan *Yaşam Memnuniyeti Araştırması (2021)*’na göre, Türkiye’nin %49,3’ünün mutlu olduğu belirtilmektedir. Bu çalışmada kadınların %54,6’sı erkeklerin ise %43,9’unun mutlu olduğu tespit edilmiştir. Araştırmada ortaya çıkan sonuçlara göre, evli bireylerin evli olmayanlardan (%54 > %40,1); bir okul bitirmeyenlerin yükseköğretim mezunlarından (%54,4 > %47,6) daha mutlu olduğu tespit edilmiştir.⁷ Feminist literatür içinde, toplumda genel kabul gören mutluluğun nihayetinde görel olduğunu savunan bu bağlamda, mutluluğun bireylerin tahayyül kapasitesi, yaşam standartı, ideolojisi ve benzeri durumlardan etkilendiğini belirten araştırmacılar mevcuttur. Ahmed, *Killing Joy: Feminism and the History of Happiness* başlıklı makalesinde günümüzde mecburi bir amaç haline getirilen mutluluğun toplumun çizdiği çerçeve ile sınırlı olduğuna dikkat çeker. Örneğin mutlu ev kadını figürünün altında karşılıksız harcanan emeğin gizlendiğini belirtir. Aynı makalede Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cins* kitabında belirttiği gibi, mutluluk kelimesinin ne anlama geldiğinin açık olmadığına ve başkalarının mutluluğunu ölçmenin imkânı bulunmadığına işaret eder.⁸

O halde günümüzde mutluluk kişisel bir arzudan ziyade bir tür yaşam biçiminin norm haline gelmesi durumu olarak tarif edilebilir. Çalışmak zorunda olan çocuklar, zorunlu göçe maruz kalanlar, yoksullar, şiddetin her türüne açık kırılğan toplumsal gruplar kısaca norm dışında kalanlar, mutluluk mühendisleri tarafından göz ardı edilmektedir. Ahmed’in ifadesiyle, “mutluluk hiyerarşileri zaten mevcut olan toplumsal hiyerarşilere karşılık gelebilir.”⁹ Yazar nasıl ki “mutluluğun iyi bir şey olduğu inancını askıya”¹⁰ alıyorsa Neriman Polat da izleyiciye mutluluk vadetmekten uzak bir noktada durur. Sanatçı ev, aile, etnik, cinsiyet-cinsel yönelim, sınıf ve benzeri kategorileri sorunsallaştıran sanatsal üretim pratiklerini benimser. Mutluluk çalışmalarında görmezden gelinen mutsuz arşivleri gün yüzüne çıkarır. Çalışmanın devamında Polat’ın sözü edilen sergilerinin söylemi ile Ahmed’in mutluluk vaadi ve mutluluk eleştirisi

5 Çirkin ve Göksel, “Mutluluk,” 398.

6 Türkiye İstatistik Kurumu, “Yaşam Memnuniyeti Araştırması, 2021,” TÜİK, 17 Şubat 2022, erişim 30 Nisan 2022, <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Yasam-Memnuniyeti-Arastirmasi-2021-45832>.

7 Türkiye İstatistik Kurumu, “Yaşam Memnuniyeti Araştırması, 2021.”

8 Sara Ahmed, “Killing Joy: Feminism and the History of Happiness,” *Signs* 35/3 (Spring 2010): 572, erişim 30 Nisan 2022.

9 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 23.

10 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 24.

kapsamında ele aldığı çocukluk, oyunbozan feminizm ve arşiv temalarının sosyo-politik ve kültürel yakınlığına değinilecektir.

Şefkatsiz Sergisi ve Mutsuz Çocuklar

Polat'ın *Şefkatsiz* başlıklı sergisi 9 Kasım 2018–8 Aralık 2018 tarihleri arasında İstanbul'da Merdiven Art Space'de yer almıştır.¹¹ Güncel sanat pratiklerinde çocuk ve çocukluk temalarının Polat'ın ele aldığı bağlamlarda işlenmesi çok sık rastlanan bir durum değildir. Gündelik yaşamın bir parçası haline gelen çocuğa yönelik şiddet serginin merkezi söylemini oluştursa da "sergideki işlerde ekolojik yıkımdan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine, göçmen politikalarından militarist söylemlerin çocuklar üzerindeki etkilerine dek uzanan ve birbirini besleyen şiddet biçimlerini"¹² görmek mümkün olmuştur.

Polat toplumsal gözlemlerini ve politik duruşunu estetik alana tercüme ederken iktidar meselesini merkeze koyar. Farklı çocukluk biçimleri, ayrımcılık, şiddet, baskı gibi konular sanatçı tarafından kayda geçirilirken iktidar sabit bir kategoriden ziyade dönüşen bir süreklilikle ele alınır. İktidar, bireyden topluma toplumdaki bireye doğru karşılıklı hareket halindeki akışkan bir süreçtir. Bir taraftan normlara uymayan çocuklar ayrımcılığa maruz kalırken diğer taraftan ayrımcılığın görünmez hale getirilmesi, normalleştirilmesi söz konusudur. "Ailenin miras noktası"¹³ olduğunu ifade eden Ahmed, queer çocukların bu mirası devralmayarak ailenin sürekliliğini kesintiye uğrattığını belirtir. Bu kesinti makbul görülmemeyen çocuğun öncelikle aile içinde dışlanmasına ve mutsuzluk nedeni haline gelmesine neden olur. Bununla birlikte "(...) sapma eylemleri hem başı belaya sokmak hem de nesnelere belli yerlere koyan iyi bir hayatın anlamına dair geleneksel fikirlere bela olmak anlamına gelir. Bela çıkarmanın etkileri vardır. Baş belası cezalandırılır ve haddi bildirilerek tekrar yerine yerleştirilir."¹⁴ Aile kavramının yapısöküme uğrattığı *Şefkatsiz* sergisi de idealize edilen bu kurumun çocuğun koruyucusu konumuna yerleştirilmesini sorgular. Ailenin mutlaklaştırılan diğer kurumlar gibi mutsuzluğun ve şiddetin üreticisi de olabileceğine dikkat çekerek çocuğa yönelik şiddetin bir bölgeye, bir sınıfa ya da bir etnik gruba mal edilemeyeceğini vurgular.

Sergide yer alan çocuk battaniyeleri sanatçı tarafından dönüştürülmüştür. Görünürde yumuşak dokusu ile izleyicide iyi hisler bırakması beklenen battaniyelerin yanına yaklaştıkça toplumsal şiddetin çeşitli veçhelerinin izleyiciye aktırıldığı görülür. Örneğin gülümseyerek dans eden bir kız çocuğu figürünün saçında bulunun gül formundaki tokadan çocuğun yüzüne oradan da bedenine doğru inen kan sızıntısı karşısında yabancılaşmamak mümkün değildir. Özellikle kız çocuklarına yönelik şiddete vurgu yapan bu çalışma aynı zamanda serginin şiddetin evrenselliğine işaret eden genel söylemini de özetlemektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine

11 *Şefkatsiz* sergisine ait fotoğraflar Merdiven Art Space'in web sitesinden sanatçının izniyle alınmıştır.

12 Yıldız Öztürk, "Üşüten Battaniyeler, Dayanaksız Duvarlar," Sanatatak, erişim 20 Ocak 2022, <http://www.sanatatak.com/view/usuten-battaniyeler-dayanaksiz-duvarlar>.

13 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 132.

14 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 154.

gönderme yapan “Onu Besleme” işinde ise bankta oturan iki ayıcıkta kız olanı mutlulukla erkeği beslemektedir. “Onu Besleme”nin plastik dili Ahmed’in ailedeki eşitsizlik biçimlerini ve “eşit olmayan bir emek dağılımını meşru kılmanın en iyi yolu o emeğin insanları mutlu ettiğini söylemek değil midir?”¹⁵ sorusunu hatırlatır. Ailenin toplumsal cinsiyet rollerinin aktarımındaki temel rolünü erkeği besleme performansı ile hatırlatan Polat ise, battaniye üzerinde yer alan “mutlu” sahneyi “Onu Besleme” yazan müdahalesiyle ters yüz eder.



Fotoğraf 1: Neriman Polat, Müdahale edilmiş battaniye (2018), Merdiven Art Space, İstanbul, 2018.

İzleyiciyi Akdeniz’de binlerce çocuğun zorunlu göç sırasında hayatını kaybettiği gerçeğiyle karşı karşıya bırakan, siyah kalplerle donatılmış bir diğer battaniyede sandalın ve suyun içinde konumlanmış siyah ördekler görülür. Esasen göç varılan topraklarda sona ermeyen bir süreçtir. Yerleşik hissetme varılan coğrafyada yabancının “kabul edilmesi” ile de ilgilidir. Bu nedenle istedikleri ülkeye varabilen “göçmenler için mutluluk görevi, gelişlerinin iyi olduğuna veya gelişlerinin iyiliğine dair belli bir hikâyeyi anlatmaları anlamına gel[mektedir].”¹⁶

15 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 77.

16 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 206.



Fotoğraf 2: *Şefkatsiz* sergisinden genel görüntü, Merdiven Art Space, İstanbul, 2018

Polat'ın estetik dili kimi zaman doğrudan gerçeklikten kimi zaman da ironiden beslenen ancak her halükârda potansiyel karşı duruşları barındıran ilişkisel bir dildir. Bu zihinsel ve estetik ekosistemde izleyiciye mutluluk imgeleri vadedilmez fakat göstergelerin toplamı hatırlamayı tetikler, bu süreç toplumsal kategorilerin yeniden düzenlenip yerine oturtulması potansiyelini taşır. Hatırlama aynı zamanda canlılık, düşünme ve eyleme kapasitesinin işaretidir. Polat'ın çalışmalarında “yaranın bir kimliğe dönüşmesi” söz konusu değildir. Bilakis, “(...) bedenlerin (...) yüzeylerinin en başta o hale nasıl geldiğini ‘hatırlamak’” geçmişle olan bağları kuvvetli şekilde açığa çıkarır.¹⁷ *Şefkatsiz* sergisi sıcaklık, huzur ve sevgiyle müteşekkil olduğu düşünülen ev kavramını da sorgular; battaniyelerin malzemesi ile imgeler arasında yaratılan kontrast ev içinde olsa da çocukların istikrarlı bir güvenlik ve mutluluk durumunda olmadığını ima eder. Brian Massumi'nin de belirttiği gibi, “istikrar daima bir ‘yarı-kararlılık’tır, geçicidir.”¹⁸ Bu nedenle, toplumsal ve kültürel olarak kabul gören ideal kurumlar, ilişkiler ve davranış kalıpları gerçekte farklı eşitsizlik türlerine tekabül edebilir. İdeal ile gerçek arasındaki mesafenin üzerine düşünme “(...) mutsuzluğu bir politik hareket şekli olarak ele [alınmasına]”¹⁹ imkân verir. Sonuç olarak Ahmed'in altını çizdiği gibi, “acı çekmek harekete geçme kapasitesini artırabilecek bir hassasiyet (...)”²⁰ yaratır.

Aile dışındaki alanlarda da çocukların karşı karşıya kaldığı bireysel/toplumsal travmaları konu edinen Polat, sergi girişindeki duvara yerleştirdiği çocuk pijamasıyla izleyiciyi karşılamıştır. Pijamaya kurşun izlerine benzer delikler açan sanatçı, herkesi savaşın çocuklar üzerindeki

17 Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, çev. Sultan Komut (İstanbul: Sel, 2015), 48-49.

18 Brian Massumi, *Duygu Politikası*, çev. Hakan Erdoğan (İstanbul: Otonom, 2019), 103.

19 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 275.

20 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 278.

tahribatını bir kez daha anımsamaya davet eder. Nesnelere kurulan ilişkilerin kişilerde bıraktığı izleri takip eden Ahmed Spinoza'ya atfen, “bir nesne bize iyi şekilde tesir ederse bizim için iyidir”²¹ der. Çocuk pijamasının üretim ve sergileme sürecinde de görüldüğü üzere, pijamanın sağlam bir halden müdahaleyle dönüştürülmesi nesneyle kurulan duygusal bağı da etkilemektedir. Polat'ın çalışmalarında duygular nesnelere ve bireyler arasındaki ilişkisellik mümkün kılınmaktadır. Sergi kapsamında gerçekleştirilen söyleşide sanatçı, pijamaya müdahale sürecinin duygusal olarak oldukça zorlayıcı olduğunu söylemiştir.²² Polat yine de toplumsalın kıyısına izleyiciyi çağırır ve onunla diyalog arayışına girer. Sonuç olarak, tabulaşan meselelerin üstünü açan *Şefkatsiz*, mutsuzluk imgeleriyle yüzleşmeyi ve konuşmayı önererek kamusal bir tartışma açmaktadır.



Fotoğraf 3: Neriman Polat, Çocuk Pijaması (2018), Merdiven Art Space, İstanbul, 2018

Çiçek Yarısı Sergisi ve Oyunbozan Feministler

Bir grup sergisi olan *Çiçek Yarısı* 13 Mart–27 Nisan 2019 tarihleri arasında İstanbul'da Kasa Galeri'de izleyicilerle buluşmuştur.²³ Sergide Neriman Polat ve Nurcan Gündoğan'ın bağımsız işlerinin yanı sıra iki sanatçının ortak üretimi olan “Kuyu” (2019) isimli enstalasyon da yer almıştır. Serginin küratörü Derya Yücel, Neriman Polat ve Nurcan Gündoğan'ı “içinde yaşadığı toplumun ürettiği acıyla/kötüyle yüzleşebilme cesaretine sahip”²⁴ sanatçılar olarak tarif

21 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 39.

22 Neriman Polat, Mahmut Wenda Koyuncu ile sergi üzerine söyleşi, İstanbul Merdiven Art Space, 28 Kasım 2018.

23 *Çiçek Yarısı* sergisine ait fotoğraflar Rıdvan Bayrakoğlu tarafından çekilmiştir. Sanatçının izniyle metinde yer almaktadır.

24 Derya Yücel, “Çiçek Yarısı,” Kasa Galeri, erişim 18 Ocak 2022, <http://kasagalari.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>.

etmiştir. *Çiçek Yarası*, toplumsal güç ilişkilerini deşifre eden "oyunbozan" bir feminist manifesto; "eşitsiz ilişki türlerinin, toplumsal çelişkilerin ve direnişlerin farklı form ve malzemelerle sanatsal pratiğe tercüme edildiği bir karşı duruş zemini[dir]."²⁵

Ahmed, oyunbozan feminist figürünü toplumsal ve kültürel normları sorgulayan, eşitsizlikleri dile getiren bu nedenle geleneksel toplumsal yapı içinde kabul görmesi zor bir figür olarak tanımlar: "Feministler, feminist olduklarını ilan ettiklerinde diğerlerinin hem iyi hem mutluluk nedeni olarak gördüğü bir şeyi yok ediyormuş gibi algılanırlar. Oyunbozan feministler diğerlerinin 'mutluluğunu' bozar; mutluluk etrafında toplanmayı, birleşmeyi veya buluşmayı reddettiği için oyunbozandır."²⁶ Kadın işçilerin direnişi, evin tekensiz halleri, kadın ve çocuğa yönelik şiddet biçimleri *Çiçek Yarası* sergisinde ele alınan oyunbozan meselelerdendir. Bu sergi Yücel'in ifade ettiği gibi, "toplumsal yaşamda kötünün/acının/yaranın varlığı, süregidene düşürülen bir şüphe, bir tehdittir."²⁷ Asıl olarak bu tehdit yaralara, yıkımlara ve mutsuzluklara işaret ederek konuşulmayı, üstü örtüleni açığa çıkarma çabasıdır. Dolayısıyla görünmez kılınan kırılğan grupların sıradanlaşan acılarına bakmayı öneren bu estetik rejimin yaratıcı bir sapmaya karşılık geldiği görülmektedir.

Üç bölümden oluşan serginin birinci bölümünde Nurcan Gündoğan'ın "Ey İşçi" (2019) isimli video-enstalasyonu ile "Sessiz Ağıt" (2019) enstalasyonuna yer verilmiştir. İkinci bölüm ise Neriman Polat'ın işlerine ayrılmıştır. Sergiye ismini veren "Çiçek Yarası" (2019) yerleştirmesi ile "Barikat" (2015-2019) isimli fotoğrafın yer aldığı alana giren izleyici, "Çiçek Yarası"nın acıları anıtsallaştıran görselliği karşısında, iyileşse de her an açığa çıkabilecek yaraların güncelliğine tanıklık eder. Tavandan zemine doğru inen metrelerce pazen kumaşın üzerindeki kırmızı çiçek desenleri sanatçı tarafından tek tek kesilmiş, kumaşın iplikleri tel tel hale getirilmiştir. Kumaşın üzerindeki her bir çiçek toplumsal travmalar, şiddet, ayrımcılık pratikleri ve yas tut(ama)ma karşısında parça parça edilmiştir. Ancak parçalanmış halleriyle kumaşın bütününi oluşturan çiçekler, bir arada durduğunda bir karşı-anıt formuna dönüşmüştür. Bu bağlamda "Çiçek Yarası" acıların ve mutsuzlukların göstergesi olduğu kadar direncin ve karşı söylem üretme potansiyelinin de göstergesidir.

25 Yıldız Öztürk, "Çiçek Yarası Sergisi: Sokaktan Galeriye, Eylemden Estetik Direniş," Çatlak Zemin, erişim 18 Ocak 2022, <https://catlakzemin.com/cicek-yarasi-sergisi-sokaktan-galeriye-eylemden-estetik-direnise/>.

26 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 93.

27 Yücel, "Çiçek Yarası."



Fotoğraf 4: Neriman Polat, Çiçek Yarası (2019), Kasa Galeri, İstanbul, 2019

“Barikat” fotoğrafı ise izleyiciyi olumsuzluğa, farklı ihtimallerin varlığını hatırlamaya yönelik bir davet niteliğindedir. Evin ve ailenin güvenlik, rahatlık, huzur gibi nitelikleri barındırdığı görüşü Polat’ın sanatsal pratiklerinde sıklıkla sorgulanır. Yerleşik olanın reddi eşitlikçi bir hayatın mümkünlüğüne işaret eder. İşte bu noktada “feministler bir anlamda gerçekten oyunu bozarlar: Mutluluğun belli yerlerde bulunabileceği fantezisini bozarlar.”²⁸ “Barikat” fotoğrafındaki sahnede tedirginlik, korku ve adalet arayışından söz edilebilir. Fotoğraftaki bekleyişin tedirginlik hissi uyandırdığı kadar kendinden emin kadın karakterin ne yapacağını bilen bir tarafı olduğu da seziliyor. “Fotoğrafta görünen kapıdan kimin gireceği ve yerde oturan kadına ne yapacağı meçhul. Ancak bu gerilimli tahmin, kadının mücadele ve direnme potansiyelini gördüğümüz için bozul[maktadır]. Tekinsiz ev yaşamına karşı bir öz-savunma imgesi *Barikat*.”²⁹

Polat’ın işlerinde çoklu okumaya olanak tanıyan karşıt ikili anlamlar ile esnek ve akışkan bir dilden söz edilebilir. İzleyici bir yandan acıya tanıklık ederken diğer yandan acının öznesi olanların sözüne ve/veya eylemine de tanıklık eder. Sanatçının çalışmalarında isimsiz mağdurlar yoktur. Bilakis, geniş bağlamda toplumsal güç ilişkilerini dönüştürme kapasitesine sahip ya da “Barikat” fotoğrafında olduğu gibi sahnenin içeriğini ve anın gidişatını radikal şekilde değiştirebilecek merkezi konumunda olan özneler mevcuttur. Bu anlamda Polat’ın sanatsal üretim sürecinde, “(...) semboller, kodlar bunlarla uğraşıp yer değiştirmeler[in]”³⁰ ve görünen anlamı tersine çeviren müdahalelerin oldukça yaygın kullanıldığı görülmektedir.

28 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 94.

29 Öztürk, “Çiçek Yarası Sergisi: Sokaktan Galeriye, Eylemden Estetik Direnişe.”

30 Neriman Polat, Derya Yücel ve Mahmut Wenda Koyuncu, “‘Mührü Kırmağ’ Üzerine...,” *Mührü Kırmağ* içinde, haz. Neriman Polat (İstanbul: Depo, 2019), 19-20.



Fotoğraf 5: Neriman Polat, Barikat (2015-2019), Kasa Galeri, İstanbul, 2019

Serginin üçüncü bölümü ise iki sanatçının birlikte ürettiği “Kuyu” (2019) enstalasyonuna ayrılmıştır. “Kuyu”nun harcı gündelik yaşamda kullanılan çeşitli nesnelere müttesektir. “Kuyu”yu çepeçevre saran bu nesnelere norm dışına itilen toplumsal grupların mutsuzluk tarihi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte mutsuzluk veren nesnelere işlevlerinden biri de izleyicinin hafızasını taze tutmasıdır. Bu nedenle “Kuyu” umudu da barındırır. Öztürk’ün ifade ettiği üzere, “araya sıkışmış halleriyle taşların arasından sarkan bu nesnelere, dipsiz karanlığa açılan kuyunun inşa belleğini oluşturuyor; onları görmemek için çaba sarf etmek gerekiyor, zira varlıklarını, her daim orada olduklarını unutturmamak istercesine kuyunun etrafını sarmış durumdadır. Her şeye rağmen yaşama tutunuyorlar.”³¹

31 Öztürk, “Çiçek Yarısı Sergisi: Sokaktan Galeriye, Eylemden Estetik Direnişe.”



Fotoğraf 6: Nurcan Gündoğan ve Neriman Polat, *Kuyu* (2019), Kasa Galeri, İstanbul, 2019

Mührü Kırmak ve Mutsuzluk Arşivleri

Neriman Polat'ın 1996-2019 yılları arasındaki çalışmalarına odaklanan, Derya Yücel ve Mahmut Wenda Koyuncu'nun küratörlüğünü üstlendiği *Mührü Kırmak* sergisi 27 Kasım 2019–12 Ocak 2020 tarihleri arasında İstanbul Depo'da açılmıştır.³² Sanatçı bu serginin kendisi için “bir muhasebe” olduğunu ve “bütün işleri[n] gözden geçir[ildiği] bir hesaplaşma süreci”ne³³ tekabül ettiğini belirtmiştir. Retrospektif bir seçki şeklinde tasarlanan sergi, Türkiye yakın tarihinin de bir tür muhasebesi ve unutmaya karşı hatırlamayı öneren bir sergi olarak okunabilir. *Mührü Kırmak* Türkiye kamusal ve siyasal alanından dışlanan meseleleri Ahmed'in deyimiyile “mutsuz arşivler”i ifşa edici niteliktedir. Polat'ın estetik ve düşünsel açılardan beslendiği temaların sürekliliği sergiyi kronolojiyi temel alan sergileme metodundan uzaklaştırmış, serginin tematik bir bölünmeyle tasarlanmasına imkân sağlamıştır. Sergide çocuk ve kadına yönelik şiddet, kentleşme, modernleşme ve ayrımcılık pratikleri gibi temalar yer almıştır. Çalışmaların bütünü incelendiğinde farklı dönemlerde üretilen işlerin birbiriyle bağlantısı açığa çıkmaktadır. Örneğin Polat'ın farklı dönemlerde ürettiği kadın cinayetleri, çocuğa yönelik şiddet ya da işçi ölümleri temalı çalışmalarında iktidar probleminin ortak aktivist bir estetik bakış açısı oluşturduğu görülmektedir.

32 *Mührü Kırmak* sergisine ait fotoğraf Kayhan Kaygusuz tarafından çekilmiştir. Sanatçının izniyle metinde yer almaktadır.

33 Ayşegül Oğuz ve Merve Erol, Neriman Polat ile söyleşi, “Neriman Polat'la ‘Mührü Kırmak’ Üzerine: Çiçekler ve Çiviler,” 1+1 Express, erişim 12 Ocak 2022, <https://birartibir.org/cicekler-ve-civiler/>.

Sergi mikro ölçekten makroya her düzeydeki baskı mekanizmalarının açığa çıkarıldığı, otoriter yapıların sorgulandığı parçaların bütünü bütünü de parçaları kapsadığı bir evren oluşturmuştur. Bu evrende güzellik, tam olma, mutluluk, ev, aile norm haline gelmiş birer baskı aracıdır. Örneğin "Durum Duvarı" (1997), fotoğraf çeken ile poz veren ilişkisini, bakan göz ile bakılan özne arasındaki mikro iktidarı gösterirken; Polat'ın Arzu Yayıntaş ile ortak çalışması "İstikrarlı Ölüm" (2016) yerleştirmesinde ise kadın cinayetleri, işçi ve mülteci ölümleri makro iktidar pratikleri çerçevesinde tartışmaya açılır. Yayıntaş ve Polat, istikrar kelimesindeki her harfi çiviyle inşa ederken Türkiye'nin bir yıllık insan hakları ihlallerinin vahim bilançosunun bir bölümünü ortaya koymuştur. Bu vahim tabloyu görselleştiren sanatçıların ortaya çıkardığı veriler ise şu şekildedir: "2015 yılında öldürülen 204 güvenlik görevlisi, 295 sivil (sokağa çıkma yasağı ve bombalı saldırılarda), 414 kadın (erkekler tarafından öldürülen), 706 mülteci (Türkiye sularında) ve 1703 işçi (iş cinayetlerinde ölen) için 3322 çivi çakılarak [İstikrar kelimesi] yazılmıştır."³⁴



Fotoğraf 7-8: Arzu Yayıntaş ve Neriman Polat, *İstikrarlı Ölüm* (2016), Depo, İstanbul, 2019

Serginin söylemleri arasında formu ve içeriği "bozuk/çirkin" olarak nitelendirilen kültürel ve/veya toplumsal öğelerin belirginleştirilmesi, makbul olmayana özellikle işaret edilmesi söz konusudur. Sanatçının belirttiği üzere, sergide estetik açıdan "yeterli" görülmeyen "bozuk" kadrajlı fotoğraflara ve "oryantalist banyo meselesinin eleştirisi olarak" Batı merkezli bakışın kadın bedenini idealize eden biçimleri yerine banyoda kıllara ve köpüğe yer verilmiştir.³⁵ Kenti tüm çelişkileriyle ele alan sanatçı, "ikilikleri, fragmanları, yerel ve geleneksel olanın imgelerini birbirine kaynaştırır, kakofoniden kaos yaratır."³⁶ Kayıt tutan bir gözlemci bakış açısıyla biriktirdiği arşivleri video, enstalasyon, fotoğraf, yazı gibi güncel anlatım biçimlerine dönüştürürken mükemmel olmayanı, kendi ifadesiyle "bozuk"³⁷ olanı da içerir. Yerleşik görme biçimlerinin bozuk, çirkin ve mutsuz olarak değerlendirdiği temaları da plastik diline dahil eder.

34 Arzu Yayıntaş ve Neriman Polat, *İstikrar* (2016) çalışmasının künyesinden.

35 "Mührü Kırmak Sergisi"; "Neriman Polat'la 'Mührü Kırmak' Üzerine: Çiçekler ve Çiviler."

36 Esra Aliçavuşoğlu, "Tabletin Mührünü Kırmak," *Mührü Kırmak* içinde, haz. Neriman Polat (İstanbul: Depo, 2019), 44.

37 Gözün Gördüğü/Gösterdiği, "Mührü Kırmak Sergisi," Medyascope TV, erişim 3 Ocak 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n-ZDK1OvcPw>.



Fotoğraf 9: Neriman Polat, *Bozuk (Detaylar, 2002)*, Depo, İstanbul, 2019

Gündelik yaşamın merkezinden izleyicilere seslenerek onları kanıksanan toplumsal güç ilişkileriyle yüzleşmeye çağırır. Bu bağlamda Polat'ın özdüşünümsel reflekslerle anlamaya, sorgulamaya, keşfetmeye, tartışmaya ve dönüştürmeye açık bir sanatsal pozisyonda olduğu belirtilebilir. Sanatçının ele aldığı temalar, üretim pratikleri ve üretim yöntemleri, kullandığı araçlar ve malzemeler, sanatsal ifade biçimleri, toplumsal, politik ve kültürel yapılara yönelik eleştirel tavrı Ahmed'in müphem kategorileri içeren kavramsal çerçevesiyle örtüşmektedir. Bununla birlikte yazarın deneyim ve duyguları toplumsal ilişkilene süreçleriyle değerlendirmesi bu bağlamda etkileme ve etkilenme kapasitelerini tartışmaya açması³⁸, Polat'ın estetik ve düşünsel üretimleriyle kesişen bir noktada durmaktadır. Polat, üretim sürecinin başında hem iç dünyasından hem de dış dünyadan beslendiğini ifade eder. Sanatçı olayları, kurguları ve duyguları bir araya getirmeye çalıştığını belirterek sanatsal üretimi “bir tür deneyim alanı olarak”³⁹ gördüğünü söyler.

38 Ahmed, *Duyguların Kültürel*; Ahmed, *Mutluluk Vaadi*; Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek*, çev. Beyza Sümer Aydaş (İstanbul: Sel, 2018).

39 Neriman Polat, Derya Yücel ve Mahmut Wenda Koyuncu, “‘Mührü Kırmak’ Üzerine...,” *Mührü Kırmak* içinde, haz. Neriman Polat (İstanbul: Depo, 2019), 12.



Fotoğraf 10: Neriman Polat, Sırt Çantası (2013), Depo, İstanbul, 2019



Fotoğraf 11: Neriman Polat, Eşik (2013), Depo, İstanbul, 2019

Sergide yer alan “Sırt Çantası” (2013) sadece normal dışı ebadıyla (80x50 cm) değil, içinde geçmişten şimdیه aktarılan yükleri saklasa da özgürlüğü ve kaçıp gitmeyi sembolize ettiği için ikonikleşmiştir. Bu çanta sanatçının *Ev Nöbeti* (27 Aralık 2013–16 Ocak 2014, İstanbul Depo) sergisinde de yer alan 4.44 dakikalık *Eşik* (2013) videosunda kadınların evden çıkarken taktıkları sırt çantasıdır. *Ev Nöbeti*, *Mührü Kırmak* sergisinin temaları arasında bulunan toplumsal cinsiyet meseleleri ile kadına yönelik şiddetin ev ve aile odaklı yorumudur. Polat serginin ortaya çıkışını şu şekilde özetlemiştir: “Uzun süredir üzerine uğraştığım konular ‘Ev Nöbeti’nde, birleşti. Kadınlık meselesi, hem işlerin hem serginin çatısını oluşturuyor. Ev, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve şiddet de bir taraftan. Otobiyografik bir yanı da var aslında, şehirde yalnız yaşayan bir kadın olarak yıllardır verdiğim mücadele de üretimimin bir parçası. Sonuçta duyguları dışlamayan, biraz korku filmi atmosferinde bir sergi ortaya çıktı.”⁴⁰ Sırt çantası günlük yaşamda yaygın kullanımı olan ve taşıyanın hareket etme kabiliyetini diğer çantalara nispeten daha az etkileyen bir aksesuar. Bu nesne Polat’ın çalışmasında kapatılmaya karşı isyanın simgesi haline gelerek kadınların sıkıştığı evden çıkmasını kolaylaştıran bir araç haline gelmiştir. Çanta geçmiş, şimdi ve geleceğin izleri, yaraları, acıları ile başa çıkma ve mücadele etmeye ilişkin ikili bir birikime işaret etmektedir. Sonuç olarak, “Mührü Kırmak sergisi kesiklerle, yara izleriyle dolu” mutsuz arşivlerin bir parçası, “toplumsal iç sıkıntısı”nın⁴¹ sanata tercüme edilmiş halidir.

40 Asena Günal, Neriman Polat ve Mürüvvet Türkyılmaz söyleşi, “Neriman Polat ve Mürüvvet Türkyılmaz ile Son Solo Sergileri Üzerine,” *Feminist Politika* 21 (2014), 54.

41 “Neriman Polat’la ‘Mührü Kırmak’ Üzerine: Çiçekler ve Çiviler.”

Sonuç/Değerlendirme

Aynı kuşağın iki öznesi Neriman Polat ve Sara Ahmed çalışmalarında makbul olmayan izini süren “oyunbozan feminist”lerdir. Unutturmaya çalışılanın peşinden giden bu iki figür, “(...) uymayı reddederek hem kayıpların yasını tutar hem yas tutarken yaşamak için yeni imkânlar açar; kuşaklar içinde de bu açılmalar bizlere miras kalır.”⁴² Hem Polat hem de Ahmed, teori ve deneyim arasında hiyerarşi kurmazlar; “kişisel olan politiktir” anlayışı onların üretimlerinin çıkış noktasıdır. Bu nedenle çalışmalarında kendi yaşamlarından yola çıkarak toplumun kuyusuna itilen, norm dışı ilan edilen, ayrımcılığa uğrayan kırılğan grupların söylem ve pratiklerine yer verirler. Bu grupların toplumsal yaşamda bıraktıkları izler, etkiler ile onları etkileyen toplumsal ve kültürel süreçler çalışmalarının ana malzemeleri arasındadır.

Polat’ın işleri yerelden evrensele farklılıkları ve çoğulculuğu görmezden gelen ana akım eğilimlere karşı “mutsuzluk arşivleri”ni meşrulaştırır. Kişisel ve toplumsal belleğe referans vererek alternatif arşivlerin kapılarını aralar. Ahmed ve Polat, sanatın ve toplumsalın kenarındaki öznelerin kaydını tutarak görmezden gelinen “mutsuz arşivlerin” varlığını hatırlatırlar. Massumi’nin sınıf bağlamında dile getirdiği “süreç halindeki eşitsizlik birikimi”ni⁴³ çoğulcu bir feminist duruşla paylaşırlar. Toplumda genel kabul gören yaşam biçimlerine karşı mesafeli durarak mutluluğun ne yaptığını, kimleri içerip kimleri dışladığını sorunsallaştırırlar.

Mutlu olduğu varsayılan kişilerle birlikte düşünülen mekânlar ve kurumlar Polat’ın çalışmalarında korku, kaygı, şiddet, dehşet, kaçış, direniş, kavga gibi anlamlarla yüklüdür. Sanatçı, kamusal alanlar kadar evin de kadınlar ve çocuklar açısından eşitsizliklerle dolu olduğunu ima eder. Bu makalede ele alınan sergilerin tümünde derinleşmiş eşitsizliklerin toplumsal ve kültürel veçheleri tarihsel süreklilik içinde yer almaktadır. Örneğin sanatçının ev ile mezarı özdeşleştirdiği fotoğraf serisi ve enstalasyonlar (2001 ve 2007) ya da “Ruhsal ve Bedensel Sağlığı Zarar Görmemiştir” (2009), “Eşik” (2013), “Kesmek Üzerine” (2013), “Kemer” (2013), “Özel Güvenlik” (2013), “Barikat” (2015-2019) gibi pek çok çalışmasında bu anlamları açık bir şekilde görmek mümkündür. Ahmed mutluluğun belirli koşullara bağlı olduğunu belirtir, “(...) belli şeyleri yaparsak peşinden mutluluğun geleceği vaadiyle nasıl yönlendirildiğimizin üzerinde duru[r].”⁴⁴ Yazar koşullu mutluluğu “(...) seni mutlu eden şeyi beni mutlu eden şey olarak kabul etmemi ve büyük ihtimalle kendi mutluluk fikrimden ödün vermeme gerektiriyor”⁴⁵ şeklinde tanımlar. Polat ve Ahmed toplumun dayattığı rollere eleştirel yaklaşırlar ve genel kabul gören mutluluğun ayrıcalıklı profile sahip (beyaz, erkek, Batılı, toplumsal, ekonomik ve kültürel sermaye açısından avantajlı bireyler) kişilerin mutluluğu olduğuna dikkat çekerler. Sanatçının “Adım” (2013) başlıklı fotoğrafında, koşullu ya da kurgulanmış mutluluktan uzaklaşma cesareti gösteren bir kız çocuğunun muhtemelen ailesi olan yetişkin grubundan ayrılma sahnesi yer alır. Fotoğrafta, piknik yapan bir aile ve aileden

42 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 108.

43 Massumi, *Duygu Politikası*, 102.

44 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 24.

45 Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, 85.

uzaklaşan bir kız çocuğu görünmektedir. Yetişkinlerin bulunduğu yönün aksine doğru yürüyen çocuk bir taraftan özgürleşme sürecine adım atmakta diğer taraftan da tek başına ormanın bilinmezliğine doğru yürümektedir. Bu adım aileden bağımsızlaşma olduğu kadar güvenlik açısından muamma içeren bir yol alış serüvenidir. Bağımsızlığın tercihi riskleri barındırır da Fisher'in vurguladığı üzere tekinsizliğin çekiciliği de vardır. Yazar göre bunun "(...) asıl sebebi de sıradanlıktan azat olmak, normal şartlar altında gerçeklik olarak kabul edilen sınırlardan kaçmaktır."⁴⁶ Polat'ın sanatsal pratiği de normalin gerçekliğini aşmaya eğilimlidir.

Sonuç olarak, makale kapsamında incelenen sergilerin söylemi Ahmed'in *Mutluluk Vaadi* kitabında mutluluk kavramına getirdiği eleştirel perspektifle kesişmektedir. Norm dışı görülen öznelere ve grupların tarihini ısrarla kayda geçiren Polat ve Ahmed, var olan ayrımcı pratiklerin toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini ifade ederler. Böylece genel kabul gören mutluluktan uzak alternatif arşivlerin birikmesine, çoğulcu yaşamın imkânlarını tartışmaya açarlar.

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

Ahmed, Sara. *Duyguların Kültürel Politikası*. Çeviren Sultan Komut. İstanbul: Sel, 2015.

_____. *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. Çeviren Beyza Sümer Aydaş. İstanbul: Sel, 2018.

_____. "Killing Joy: Feminism and the History of Happiness." *Signs* 35/3 (Spring 2010): 571-594. Erişim 30 Nisan 2022.

_____. *Mutluluk Vaadi*. Çeviren Deniz Mayadağ. İstanbul: Sel, 2016.

Aliçavuşoğlu, Esra. "Tabletin Mührünü Kırmak." *Mührü Kırma*, hazırlayan Neriman Polat içinde 30-49. İstanbul: Depo, 2019.

Çirkin, Zeynep ve Türkmen Göksel. "Mutluluk ve Gelir." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 71/2 (2016): 375-400. Erişim 30 Nisan 2022.

Fisher, Mark. *Tuhaf ve Tekinsiz*. Çeviren Berkan M. Şimşek. İstanbul: Koç Üniversitesi, 2020.

Günel, Asena. "Neriman Polat ve Mürüvvet Türkyılmaz ile Son Solo Sergileri Üzerine." *Feminist Politika* 21 (2014): 53-54.

Massumi, Brian. *Duygu Politikası*. Çeviren. Hakan Erdoğan. İstanbul: Otonom, 2019.

Polat, Neriman, Derya Yücel ve Mahmut Wenda Koyuncu. "'Mührü Kırma' Üzerine..." *Mührü Kırma*, hazırlayan Neriman Polat içinde 12-27. İstanbul: Depo, 2019.

46 Mark Fisher, *Tuhaf ve Tekinsiz*, çev. Berkan M. Şimşek (İstanbul: Koç Üniversitesi, 2020), 14.

İnternet Kaynakları ve Söyleşiler

- Gözün Gördüğü/Gösterdiği. “Mührü Kırmak Sergisi. Erişim 3 Ocak 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=n-ZDK1OvcPw>.
- Oğuz, Ayşegül ve Merve Erol. “Neriman Polat’la ‘Mührü Kırmak’ Üzerine: Çiçekler ve Çiviler.” Erişim 12 Ocak 2022. <https://birartibir.org/cicekler-ve-civiler/>.
- Öztürk, Yıldız. “Üşüten Battaniyeler, Dayanaksız Duvarlar.” Erişim 20 Ocak 2022. <http://www.sanatatak.com/view/usuten-battaniyeler-dayaniksiz-duvarlar>.
- _____ “Çiçek Yarası Sergisi: Sokaktan Galeriye, Eylemden Estetik Direniş.” Erişim 18 Ocak 2022. <https://catlakzemin.com/cicek-yarasi-sergisi-sokaktan-galeriye-eylemden-estetik-direnise/>.
- Polat, Neriman ve Mahmut Wenda Koyuncu. Sergi söyleşisi. İstanbul Merdiven Art Space. 28 Kasım 2018.
- Türkiye İstatistik Kurumu. “Yaşam Memnuniyeti Araştırması, 2021.” Erişim 30 Nisan 2022. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Yasam-Memnuniyeti-Arastirmasi-2021-45832>.
- Yücel, Derya. “Çiçek Yarası.” Erişim 18 Ocak 2022. <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>.



Horiskale Ortaçağ Seramikleri

Medieval Pottery From Horiskale

Turgay Polat¹ 



ÖZ

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da inşa edilmeye başlanan barajlar, bölgenin ekonomik alanda gelişmesine büyük katkılar sağlamakla beraber kültür hazinesinden önemli bir kısmının baraj suları altında kalmasına sebep olmuştur. Bu dönemde inşa edilmeye başlanan çok sayıdaki barajın altında kalacak kültür varlıklarının saptanması için başlatılan Aşağı Fırat Projesi kapsamında, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde birçok alanda arkeolojik kazı çalışmalarına başlanmıştır. Bu bağlamda Adıyaman İli'nin Kahta ilçesinin yaklaşık 23 km. güneydoğusunda yer alan Hores/Khores/Horis (Yığınak) Köyü'nün de baraj altında kalacak olmasından dolayı burada da araştırma ve kazılar yürütülmüştür. 1977-1981 yılları arasında yürütülen yüzey araştırması ve Aşağı Fırat Projesi kapsamındaki kazılar neticesinde başta 13. yüzyıla tarihlenen kale ve saray kalıntıları ile birlikte çok sayıda eser ile karşılaşmıştır. Yapılan kazılar neticesinde Adıyaman Müzesi'ne teslim edilen çeşitli buluntular o tarihten sonra müze deposunda kaderine terk edilmiştir. Güneydoğu Anadolu'nun ortaçağ yerleşim alanları arasında önemli noktalarından biri olan Fırat nehri kıyısındaki bu kale-saray yerleşiminin ortaçağ seramiklerinin tanıtılması bölgenin ortaçağdaki siyasi, ekonomik, ticari ve günlük yaşamına dair önemli bilgiler edinmemize yardım edecektir. Çağdaş olan bölgedeki diğer yerleşim alanlarının buluntuları ile karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmak, bölgenin ortaçağ dokusuna ait bilgilerimizin daha da artmasına yardımcı olacaktır.

Anahtar kelimeler: Seramik, Ortaçağ, Horis Kale, Kommagene, Fırat.

ABSTRACT

The dams that started to be built in Eastern and Southeastern Anatolia in the last quarter of the 20th century contributed greatly to the economic development of the region, but also caused a significant part of the cultural treasure to be submerged under the dam waters. Within the scope of the Lower Euphrates Project, which was initiated to determine the cultural assets that will be under the many dams, which were started to be built in this period, archaeological excavations were started in many areas in the Eastern and Southeastern Anatolian region. In this context, Hores/Kores/Horis (today's name Yığınak) village of Kahta district of Adıyaman province is approximately 28 km south of Kahta district. As a result of the surveys carried out between 1977-1981 and the excavations within the scope of the Lower Euphrates Project, a large number of artifacts were encountered, together with the remains of castles and palaces dating to the 12-13 centuries. As a result of the excavations, various finds

¹(Dr. Öğr. Üyesi), Adıyaman Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Adıyaman, Türkiye

ORCID: T.P. 0000-0003-0883-9153

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Turgay Polat,
Adıyaman Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Adıyaman, Türkiye
E-posta: polatturgay87@gmail.com

Başvuru/Submitted: 12.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 23.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 11.05.2022

Kabul/Accepted: 22.06.2022

Online Yayın/Published Online: 28.06.2022

Atf/Citation: Polat, Turgay, "Horiskale Ortaçağ Seramikleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 407-431.

<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1056840>



delivered to Adıyaman Museum remained in the museum warehouse after that date. As a result of our initiatives and researches, this castle-palace settlement on the banks of the Euphrates river, which is one of the important points among the medieval settlements of Southeastern Anatolia, and the introduction of the Islamic period medieval ceramics from this period will help us to obtain important information about the political, economic, commercial and daily life of the region in the Middle Ages. Making a comparative evaluation with the finds of other settlements in the region, which is contemporary, will help to increase our knowledge of the medieval texture of the region.

Keywords: Pottery, Medieval, Horis Castle, Commagene, Euphrates.

EXTENDED ABSTRACT

Yığınak village, known as Hores/Khores/Horis is approximately 23 km from the Kahta District of Adıyaman Province in Türkiye and is located southeast of Kahta. As a result of the surveys carried out between 1977-1981 and the excavations within the scope of the Lower Euphrates Project, many artifacts were encountered, in particular the castle and palace ruins dating to the 13th century. At the end of the excavations, no studies were conducted on the ceramics delivered to the Adıyaman Museum. Before the dam flooded the area, Horis Castle was located approximately 1 km north of Horis Village. The castle which was located on a hill overlooking the plains on the West bank of the Euphrates, and its eastern, northeastern, and southeastern facades were quite steep. The palace that was unearthed during the excavations must have belonged to a commander or the governor, who'd been stationed at the intersection of the Adıyaman-Diyarbakır route with the Euphrates; it had served as a lookout and defensive position. The ceramics and coins obtained during the excavations that had been carried out in the palace structure and other parts of the castle were said to have belonged mainly to the Seljuk Dynasty. Urganium fragments belonging to the Roman period as well as items from prehistoric period were additionally found. These finds show the settlement history of the region to be quite old. In addition, a terracotta sarcophagus was found near two burial chambers villagers had previously opened between the castle and Horis Village. A coin was found in the sarcophagus that is thought to have belonged to the period of Ariarathes IX, one of the kings of Cappadocia. When Horis Kale was abandoned, is not precisely known, but it is understood to have started losing its importance after the Mamluk conquest with Samsat. The Mamluks, made major renovations to the nearby Eski Kahta and Gerger castles they conquered at that time, but were seen to care about Horis Castle, which they destroyed during their conquest, neither renovating nor using it.

Horis Castle ceramics, are closely similar to those found in nearby regions such as Samsat, Harran, Eski Kahta, Urfa, Korucutepe, Gritille, Tille, Avşan Höyük and Syria; this proves they to be a part of the common repertoire of ceramics produced in this region during the Middle Ages. Unglazed, monochrome glazed, sgraffito, champléve, transparent colorless underglaze painting, transparent turquoise underglaze painting, and imitation luster ceramics of various colors were found during the excavations, which provides an idea about the trade

and commercial life the region had with surrounding cultures in the Middle Ages. When considering that medieval (12th -13th century) ceramics were found in the castle, the politically chaotic situation of the region is seen to be reflected in the diversity of ceramics.

The majority of the ceramics, bear similarities with those found in other medieval settlements in Eastern and Southeastern Anatolia, and are examples from the Islamic period. The presence of ceramics from the Byzantine and Crusader periods is additionally remarkable. The red and white paste unglazed ceramics found in Horis Castle are mostly fragments from jugs, flasks. The densest group found in Horis Kale is understood to be monochrome glazed samples. Monochrome glazed ceramics, are known to be among the most widely used examples of daily life in the Anatolian Seljuk and Principalities periods, as well as in the Byzantine, Armenian, and Crusader periods; they appear mainly as red paste, and green or yellow monochromatic glazed in the sample from Horis Castle. Purple monochromatic glazed examples, which are more common in the Southeastern Anatolian geography compared to other parts of Anatolia during the Seljuk period excavations, also constitute a dense group among the Horis Castle ceramics. A small number of ceramics using an underglaze technique are also found among the examples. These ceramics, closely resemble Ayyubid ceramics from the 12th -13th centuries in Syria, and can be found in all contemporary settlements in the surrounding area. A small number of ceramics with black or dark blue decorations on a transparent turquoise underglaze were also found in Horis Castle. Similar ceramics can be found among the Ayyubid ceramics in Syria as well as in regions such as Samsat, Hasankeyf, Tille, Gritille and Harran. Imitation lusters were found in Horis Castle similar to those found in Samsat. The discovery of these ceramics in Horis Castle is also proof that these regionally produced samples had also been delivered to Horis Castle.

As a result, the ceramic finds from Horis Castle, have features paralleling other the medieval settlements, which show the region to have had a common repertoire of ceramic art. Horis Castle can be said to have had a close connection with Syria, thanks to the ceramics found during the excavations. Although no oven structures had been found by the end of the excavations in Samsat, which is close to Horis Castle, Samsat is accepted as having been an important medieval center of ceramic production. When considering this alongside the Horis Castle ceramics they are understood to bear very close similarities with Samsat ceramics. This unity of ceramics, goes beyond similarity, and brings to mind that the majority of the ceramics found in Horis Castle had likely been produced in Samsat.

Giriş

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde başlanan, on iki farklı proje bölümünden oluşan, Güneydoğu Anadolu projesinin alt proje alanlarından birisi olan Aşağı Fırat Havzası Projesi, Devlet Su İşleri tarafından planlanmakla beraber, bu proje kapsamında yapılacak kazı ve yüzey araştırmalarının yürütücülüğü O.D.T.Ü. tarafından üstlenilmiştir. Adıyaman'da Aşağı Fırat Havzası projesi kapsamında inşa edilen Atatürk/Karababa Barajı, bölgedeki çok sayıda kültür varlığını sular altında bırakmıştır. Bunlar arasında en önemli yerleşim alanlarından birisi kuşkusuz Samsat'tır. Adıyaman'da Samsat dışında bu barajın altında kalan önemli yerleşim alanlarından birisi de Horis Kale'dir (Harita 1). Baraj sularının altında kalmadan önce Horis Köyü, (Yığınak) Adıyaman'ın Kahta İlçesi'ne bağlı ve ilçeye 23 km. mesafede bulunmaktaydı. Horis Köyü'nün yaklaşık olarak 1 km kuzeyinde ise Horis Kale yer almaktaydı¹(Resim 1). Fırat nehrinin batı kıyısında ovaya hakim bir tepe üzerinde yer alan kalenin doğu, kuzeydoğu ve güneydoğu cepheleri oldukça sarptı. Tepenin kuzeybatı ve batı yönlerinde ana kayanın kesilmesi ile oluşturulmuş oldukça uzun bir savunma hendeği bulunmaktaydı². Tepenin en yüksek noktası deniz seviyesinden 519 m. yükseklikle batı kısmı olup, bu yükseklik güneydoğuda 493 metreye, doğuda ise 109 metreye düşmekteydi³. Kalenin hem batı yönü hem de kuzey yönü kalenin eğimine uygun olarak, surlara destek olmak ve toprak kaymasını engellemek amacı ile dikdörtgen bloklarla kaplanmıştı⁴. Kalenin doğusunda Fırat nehrine ulaşan bir tünel olmakla beraber, 1979-1981 yılları arasında yapılan çalışmalar sırasında tünelde oluşan göçükler sebebi ile kale ile bağlantısının kapandığı belirtilmiştir⁵. Kaleye ulaşması diğer yönlere nazaran daha kolay olan batı ve kuzey cephelerindeki yuvarlak ve dörtgen şekilli surlar ve burçların köylüler tarafından sökülerek taşların kullanıldığı bildirilmiştir⁶. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra bölgeye giden Dörner, kaledeki taşların sökülerek köylüler tarafından köy yakınında bir konak ve cami yapıldığını ifade etmektedir⁷. Arazinin çok sarp olduğu doğu yönde ise surların ve surları destekleyen silindirik ve dörtgen kulelerin oldukça sağlam şekilde kaldığı dile getirilmiştir⁸ (Çizim 1). Bilindiği üzere Kommagene coğrafyası 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Avrupalı seyyah ve araştırmacıların ilgi odaklarından birisi olmuştur. Karl Humann ve Otto Puchstein'in 1890 yılında yayınladıkları çalışmaları için Humann bölgeye gelmiş ve Horis Kale'yi görmüştür. Humann, kalenin fotoğraflarını çektiğinden bahseder ancak döndükten sonra fotoğraflarının zarar gördüğünü ve sadece sur duvarlarının küçük

1 Baki Ögün, "Horis Kale Kazıları, 1978-1979", *Aşağı Fırat Projesi 1978-1979 Çalışmaları* (Ankara: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1987), 145.

2 Ögün, "Horis Kale", 145.

3 Ögün, "Horis Kale", 145.

4 Seyhan Doruk, "Horis Kale Kazıları", *II. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1980), 167.

5 Ögün, "Horis Kale", 146.

6 Doruk, "Horis Kale Kazıları", 167; Ögün, "Horis Kale", 146.

7 Friedrich Karl Dörner ve Rudolf Nauman, *Forschungen in Kommagene* (Berlin: Istanbul Forschungen, Band: 10, 1939), 92.

8 Ögün, "Horis Kale", 146.

bir parçasının görüldüğü fotoğrafı kurtarabildiğini bildirir⁹. 1939 yılında F. Karl Dörner ve Rudolf Naumann tarafından hazırlanan “Forschungen in Kommagene” isimli çalışmada Horis Kale’den detaylıca bahsedilmektedir¹⁰.

Aşağı Fırat Havzası Projesi kapsamında Horis Kale’de ilk olarak 1977 yılında yüzey araştırması yapılmış, 1978-1981 yılları arasında kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 1978 yılında başlanan kazılar mevsim şartlarından dolayı kısa sürse de bu dönemde kalenin güney suruna bitişik inşa edilen ve batıya doğru yükselen bir kademelenme yapan bir yapı ortaya çıkarılmıştır¹¹.



Resim 1: Horis Kale’nin 1978-1979 Yıllarındaki Kazılar Sırasındaki Durumu (Öğün, “Horis Kale Kazıları”, 89)

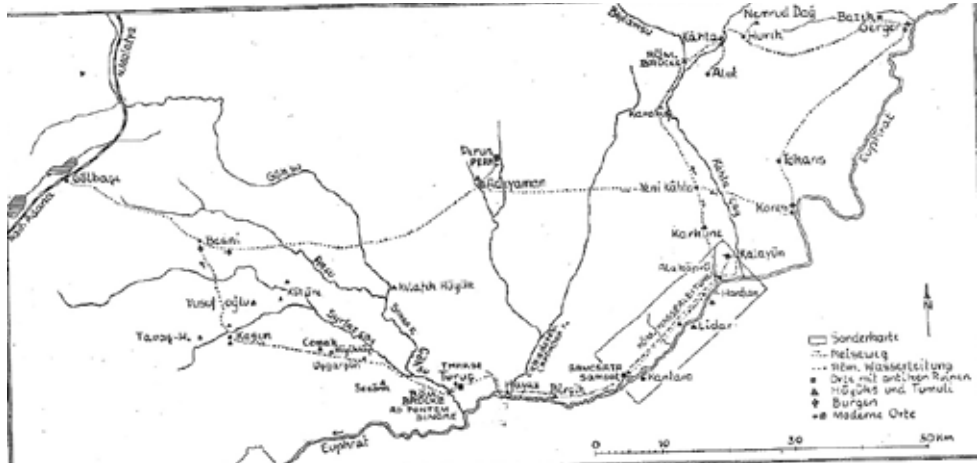


Çizim 1: Horis Kale Vaziyet Planı (Dörner ve Nauman, *Forschungen in Kommagene*, Levha 24)

9 Karl Humann ve Otto Puchstein, *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien* (Berlin: Dietrich Reimer, 1890), 206.

10 Dörner ve Nauman, *Forschungen in Kommagene*, 92-97.

11 Doruk, “Horis Kale Kazıları”, 168.



Harita 1: Adiyaman'da Bulunan Ören Yerleri ve Horis Kale'nin Haritadaki Konumları (Dörner ve Nauman, *Forschungen in Kommagene*, 11).

1979 yılında da bu büyük yapıda çalışmalara devam edildikten sonra, 1980-1981 yılındaki çalışmalarla yapının 13. yüzyıla tarihlenen bir saray olduğu dile getirilmiştir. Bahsi geçen sarayın muhtemelen Adiyaman-Diyarbakır güzergahının Fırat nehri ile kesiştiği noktada yer alan, gözetleme ve savunma görevi gören komutan ya da beye ait olduğu belirtilmiştir¹². Kuzey yöne doğru devam eden bu saray yapısının da kuzeyinde orijinalinde üç bölümlü olan bir yapının ara duvarları kaldırılarak mescide çevrildiği anlaşılmıştır¹³. Saray yapısının doğusunda yapılan çalışmalar sırasında birbiri ile bağlantılı mekanlar ortaya çıkarılmıştır. Kale üzerindeki saray yapısı ve diğer kısımlarda yapılan çalışmalar sırasında ele geçirilen seramiklerin ve sikkelerin ağırlıklı olarak Selçuklu dönemine ait oldukları ifade edilmektedir¹⁴. Bunun yanı sıra Roma dönemine ait urguantarium parçaları ile prehistorik döneme ait malzemeler de ele geçirilmiştir. Bu buluntular bölgenin yerleşim geçmişinin oldukça eskiye dayandığını göstermektedir. Ayrıca kale ile Horis Köyü arasında daha önceden köylüler tarafından açılan iki mezar odasının yakınında pişmiş topraktan bir lahit ele geçirilmiş ve lahidin içinde Cappadocia krallarından Ariarathes IX. dönemine ait olduğu düşünülen bir sikke bulunmuştur. Böylelikle bölgenin Helenistik dönem yerleşimine dair izler de ortaya çıkmıştır¹⁵. Kalede yapılan kazılarla ağırlıklı olarak Selçuklu Dönemi sikke ve seramiklerin ortaya çıkarıldığı bunun yanı sıra Roma ve Bizans dönemlerine de ait seramiklerin bulunduğu görülmektedir. Bugün müze deposunda bulunan bu seramikleri detaylıca incelediğimizde muhtemelen o dönem Bizans seramiği olarak tasniflenen bu örneklerin bir kısmının bölgenin Haçlı himayesinde bulunduğu dönemlere ait oldukları düşünülebilir.

12 Cengiz Işık, "Horis Kale Kazıları 1981", *IV. Kazı Sonuçları Toplantısı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982), 315-316.

13 Işık, "Horis Kale Kazıları", 1981, 316.

14 Doruk, "Horis Kale Kazıları", 167; Ögün, "Horis Kale", 146.

15 Doruk, "Horis Kale Kazıları", 169; Ögün, "Horis Kale", 148.

Çünkü bölgenin Edessa Kontluğu döneminde Haçlı egemenliğine girdiği bilinmektedir. Bölgede haçlı kaleleri hakkında yapılan çalışmalarda Horis Kale Haçlı döneminde kullanılan kaleler arasında sayılmaktadır¹⁶. Bazı yayınlarda ise kuzey yönde girişi olduğu ve bir Haçlı Kalesi olması gerektiği bildirilmiştir¹⁷. Elde edilen buluntular ışığında ve mimari özellikleri göz önüne alındığında ortaçağa ait olduğu kesin olarak bilinen kalenin kesin inşa tarihini belirtecek bir kitabe veya yazıtı ulaşılamamıştır. Muhtemelen haçlı döneminde kullanılan kale daha sonra Selçuklu himayesine girmiş olmalıdır. Bunu takip eden dönemde, bölgede çok sayıda kaleyi ele geçiren Memlukler devrinde Selçuklulardan alınması muhtemeldir. Hangi dönemde terk edildiği kesin olarak bilinmeyen Horis Kale'nin, Samsat ile birlikte Memluk fethinden sonra önemini yitirmeye başladığı anlaşılmaktadır. Aynı dönemde fethettikleri yakın çevredeki Eski Kahta ve Gerger kalelerine büyük yenileme yapan ve bunları kitabeleri ile anlatan Memluklerin fetihleri sırasında tahrip ettikleri Horis Kale'yi önemsemedikleri, herhangi bir yenileme yapmadıkları ve kaleyi kullanmadıkları görülmektedir¹⁸. 12.-13. yüzyıllar arasında önemli bir yerleşim alanı olan Horis Kale'nin, baraj yapımı sırasında tepenin üst bölümünde bir ada gibi görünmesi planlansa da maalesef tepe ve kale tamamen sular altında kalmıştır (Resim 3)¹⁹.



Resim 3: Horis Kale'nin Baraj Suları Altında Kaldığı Kısımdan Görüntü (A. Güliz Bilgin Altınöz ve Neriman Şahin Güçhan, *Adıyaman Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, 324)

-
- 16 Horiskale ve bölgedeki diğer kalelerin tarihi coğrafyası ve mimarisi hakkında bilgi için bkz: Hansgerd Hellenkemper, *Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien (Geographica Historica I)*, (Bonn: Rudolf Habert, 1976).
- 17 Dörner ve Nauman, *Forschungen in Kommagene*, 94.
- 18 Dörner ve Nauman, *Forschungen in Kommagene*, 97.
- 19 Mehmet Özdoğan, *Aşağı Fırat Havzası 1977 Yüzyet Araştırmaları* (İstanbul: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1977), 86; Ögün, "Horis Kale", 145-146.

Kazılar sırasında ele geçirilen ortaçağa ait seramikler müzeye teslim edilmiş ve çok uzun süre boyunca araştırmacılar tarafından keşfedilmeyi beklemiştir. Girişimlerimiz ve çalışmalarımız neticesinde Adıyaman Müzesi depolarında bulunan Horiskale kazılarında ele geçirilmiş seramikler tespit edilmiş, örnekler detaylı bir inceleme sonucunda kataloglanarak çalışmamıza dahil edilmiştir. Ele geçirilen seramiklerin nitelikleri Horiskale'nin ortaçağda önemli bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. Birbirinden farklı tekniklerde üretilmiş olan bu seramikler, Horiskale'de var olan günlük yaşam özellikleri hakkında bilgi vermekle birlikte dönemin ekonomik koşulları hakkında da çıkarımlar yapmamızı sağlamaktadır. Sırsız, tek renk sırlı, sgraffito, champlevé, şeffaf renksiz sıraltına boyama, şeffaf firuze sıraltına boyama, çeşitli renklerde lüster teknikli seramiklerin kazılar sırasında ele geçirilmiş olması bölgenin ortaçağda çevre kültürlerle alışverişi ve ticari hayatı hakkında da fikir edinmemizi sağlamaktadır. Yakınında bulunan Samsat, Harran, Eski Kahta, Urfa, Korucutepe, Gritille, Tille, Avşan Höyük ve Suriye gibi bölgelerde ele geçirilen seramiklerle benzerlikler taşıdığı saptanan Horiskale seramikleri, Ortaçağ'da bu bölgede üretilen seramiklerdeki ortak repertuarın bir parçası olduğunu ispatlamaktadır.

Horis Kale Ortaçağ Seramikleri

1. Sırsız, Kazıma ve Kalıba Baskı Teknikli Seramikler

Kazılar sırasında ortaya çıkarılıp müzeye teslim edilen sırsız seramikler arasında bezemesiz bir örneğin yanı sıra kalıba baskı ve kazıma tekniği ile bezenmiş sürahiler ile matara fragmanları yer almaktadır. Gövde ve boyun kısımları sağlam olarak ulaşan sürahinin dip kısmı kırık olduğu için tam formu anlaşılamasa da silindirik ve dış bükey profilli gövdeli ve konik boyunlu olduğu görülür (Tablo 1/1). Gevşek dokulu, gözenekli kırmızı hamurlu olan örneğin yüzeyinde herhangi bir bezeme unsuru ile karşılaşmamaktadır. Sırsız seramiklerin bezemesinde yoğun olarak kullanılan önemli tekniklerden bir tanesi kazımadır. Çeşitli aletler yardımı ile seramik hamuru henüz yaş iken yapılan kazımalarda ağırlıklı olarak zikzak ve kıvrımlı çizgisel bezemeler ile karşılaşmaktadır. Horiskale kazılarında ele geçirilen kırmızı hamurlu sırsız seramiklerde (Tablo 1/2) ince uçlu aletlerde çizilmiş üçlü şeritlerin yanı sıra zikzak motiflerinin işlendikleri görülmektedir. Gevşek dokulu, pembemsi kırmızı hamurlu olan bu seramiklerin en yakın benzerlerine yakın çevredeki ortaçağa ait birçok merkezde rastlamak mümkündür. Tille²⁰ ve Samsat²¹ kazılarında ele geçirilmiş sırsız seramiklerde benzer hamur ve kompozisyon özellikleri gösteren örneklerle karşılaşılmıştır.

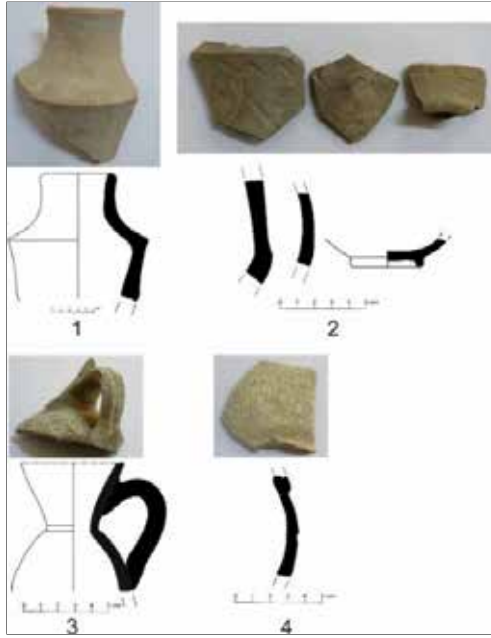
Ortaçağa ait sırsız seramikleri bezemek için en yoğun kullanılan tekniklerden bir tanesi kalıba baskı tekniğidir. Bu teknikte seramik hamuru henüz yaş iken yüzeyde içlerinde bezemelerin negatifleri bulunan kalıplara bastırılır/sıkıştırılır. Hamur kalıptan çıkarıldığında

20 John Moore, *Tille Höyük 1, The Medieval Period* (Ankara: The British Institute of Archeology, 1993), 96.

21 Lale Bulut, "Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri" (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1991), 60, 83, 125.

bezemeler seramik yüzeyine pozitif ve kabarık olarak geçer²². Anadolu, İnan, Suriye ve Mısır coğrafyalarında üretilmiş ortaçağa ait seramiklerde çok yoğun olarak kullanılan bu teknik, ağırlıklı olarak testi ve sürahi gibi formların yanı sıra mataralarda da karşımıza çıkmaktadır. Horiskale’de bahsi geçen teknikte iki adet örnekle karşılaşılmaktadır (Tablo 1/ 3, 4). Orta sert dokulu, gözenekli, kremi beyaz hamurlu olan iki örneğin de sürahiye ait fragmanlar olduğu anlaşılmaktadır. Örnekler kırık olması sebebiyle tam form vermese de kalan kısımlardan bir sürahinin küresel gövdeli, konik boyunlu ve tek kulplu olduğu (Tablo 1/3), bir örneğin ise küresel gövdeli olduğu görülmektedir (Tablo 1/4). Bu iki örnekten birinin gövdesinde dairesel madalyonlar bulunduğu ve bu madalyonların içlerinde küçük bitkisel motiflerin yer aldığı dikkati çekmektedir (Tablo 1/3). Diğer örnekte ise (Tablo 1/4) gövdenin tamamı inci dizileri ile bezenmiş, bu motifler an altta küçük dairelerden oluşan şeritlerle sınırlandırılmıştır. Kalıba baskı teknikli seramikler, Güneydoğu Anadolu ve Mezopotamya bölgesinde özellikle 12.-13. yüzyıllarda sıkça karşılaşılan örneklerdir²³. İznik başta olmak üzere Batı Anadolu’da ele geçirilen Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait örnekler bahsi geçen teknikteki üretimlerin oldukça uzun bir tarihi süreç içinde üretilmeye devam edildiklerini ispatlamaktadır²⁴. Horiskale örnekleri özelinde düşünüldüğünde hamur ve bezeme özellikleri göz önüne alındığında 13. yüzyıl üretimleri olduklarını söyleyebiliriz.

-
- 22 Gül Tunçel, “İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki Testiler”, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan* (İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002), 549.
- 23 Beyhan Yörükkan Karamağaralı, “Ahlut Seramik Ekolü”, İslam İlimleri Enstitüsü 5 (1982), 398-399; Merve Özcan, “Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi’nde Bulunan Bir Grup Sırsız Seramikler”, (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2019), 82-85; Bulut, “Samsat İslami Devir Sırsız”, 55-123; Gülriş Kozbe ve Sevinç Gök, “Cizre Kalesi Orta Çağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri”, *I. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi* (Ankara: Vekam, 2015), 309-318; Cristina Tonghini, “A New Islamic Pottery Phase in Syria: Tel Shahin”, *Levant* 27,(1995), 205-207; Stephen Mitchell, *Aşvan Kale, Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia* (Ankara: British Institute of Archaeology, 1980), 76-78; Moore, *Tille Höyük 1*, (1993).
- 24 İznik ve Batı Anadolu’da ele geçirilen Beylikler ve Osmanlı Dönemine ait kalıba baskı teknikli seramiklerin üretim ve diğer özellikleri için bkz: V. Belgin Demirsar Arlı ve Şennur Kaya, “İznik Çini Fırınları Kazısı’nda Ortaya Çıkarılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi* 27/1 (2018), 35-51; Hasan Uçar ve Aygöl Uçar, “Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 27/1, (2018), 21; Hasan Uçar, “Glazed and Unglazed Ceramics from the Excavations at Edirne Palace (Saray-ı Cedid-i Amire) in 2013 and 2014”, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10, (2020), 60/pl VI; Sevinç Gök Gürhan, *Bir Seramik Definesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği’nin Mirası: Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, (Manisa: Manisa Belediyesi Kültür, 2011), 146-156; Sevinç Gök Gürhan, “1995-2009 yılları arasında Beçin’de Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi” *Sanat Tarihi Dergisi* 18/2 (2009), 51-53.

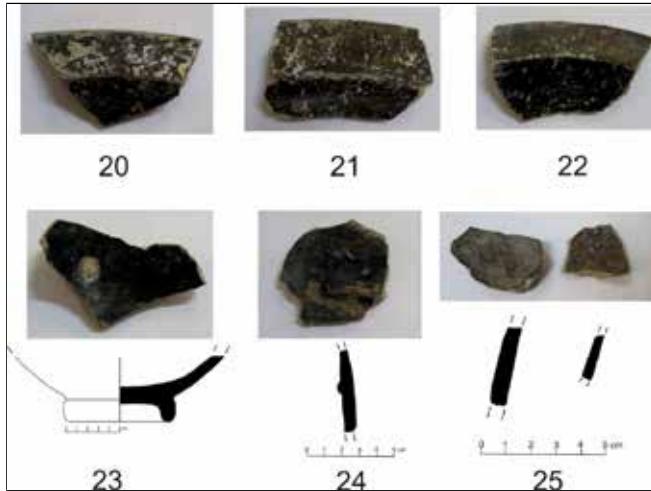


Tablo 1: Sırsız Seramikler

2. Tek Renk Sırlı Seramikler

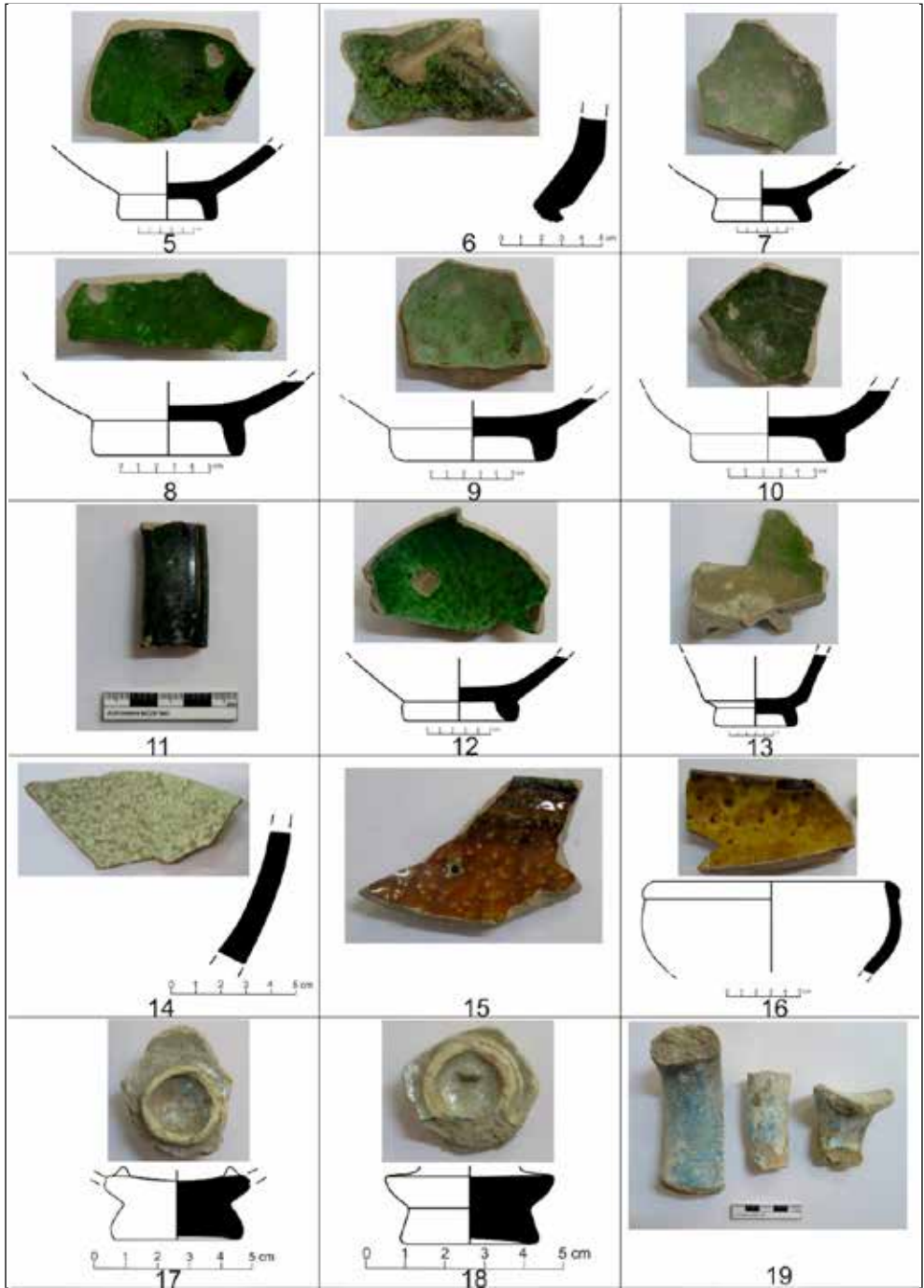
Horiskale ortaçağ seramikleri arasında yoğun olarak karşımıza çıkan bir diğer grup tek renk sırlı örneklerdir (Tablo 2). Yeşil, hardal sarısı, firuze ve mor sırlı örneklerin benzerlerine ortaçağ ve sonrasına ait birçok farklı kazı alanında karşılaşmak mümkündür. Sıraltı, lüster ve minai teknikli seramiklere kıyasla daha az maliyetli ve uygulaması kolay ürünler olarak sınıflandırabilecek tek renk sırlı örneklerin sır ve hamur açısından farklılıklar gösterdikleri görülmektedir. Horiskale örnekleri arasında yeşil tek renk sırlı seramiklerin gevşek dokulu, gözenekli kırmızı ve pembemsi kırmızı hamura sahip oldukları anlaşılmaktadır (Tablo 3/ 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Bu örneklerin tümü kase/çanak gibi derin kaplara ait fragmanlar olmakla beraber genellikle küresel ve konik gövdeli, halka kaideli kaplar oldukları anlaşılmaktadır. Bazı örneklerin kaide üzerine kadar ya da kaide ile birlikte tamamen astarlandığı ve sırlandığı görülmektedir (Tablo 3/ 5, 6, 13). İç ve dış yüzeyinin tamamen sırlandığı bir örnekte fırınlama sırasındaki hatadan kaynaklı olarak sırda kavlanmaların olduğu görülmektedir (Tablo 3/14). Yeşil tek renk sırlı örneklerden bazılarında üçayak izlerine rastlanmaktadır (Tablo 3/5, 7, 8, 9, 10, 12, 13). Horiskale tek renk sırlı seramikleri arasında iki adet örnekte hardal sarısı sırın kullanıldığı görülür. Bu örneklerden birinin iç yüzünde sarı sır bulunmaktayken dış yüzünde ise yeşil sır uygulanmıştır (Tablo 3/15). Küresel gövdeli, dışa çekik profilli ağız kenarına sahip kâse fragmanı olan bu örnek yeşil tek renk sırlı seramiklerle benzer hamur özelliklerine sahiptir. Ayrıca iç yüzde yer alan fırınlama sırasında sırnın kavlanması da hatalı olarak yerel üretimler

oldukları fikrini akla getirmektedir. Aynı form, hamur ve pişirme özelliklerine sahip diğer örneğin ise hem iç hem de dış yüzünde hardal sarısı sırn uygulandığı görülmektedir (Tablo 3/16). Ortaçağ tek renk sırlı seramikleri arasında en yoğun olarak karşılaşılan grup firuze tek renk sırlı seramiklerdir. Horiskale örnekleri arasında karşılaşılan firuze tek renk sırlı örneklerin kandil ve testi/sürahlilere ait kulp fragmanları oldukları görülmektedir (Tablo 3/17, 18, 19). Sert dokulu, az gözenekli, kum katkılı, kremi beyaz hamura sahip bu örnekler astarsız olmakla beraber yüzeylerinde herhangi bir bezeme unsuru da bulunmamaktadır. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Mezopotamya’da, Anadolu’nun diğer kısımlarına nazaran daha sık rastlanan bir diğer grup mor tek renk sırlı seramiklerdir. Diğer seramiklerde olduğu gibi mor tek renk sırlı örneklerin tümü de kırık parçalar halinde olmaları sebebiyle tam form vermese de üç örneğin yayvan gövdeli, dışa çekik geniş ağız kenarlı tabak/kase formunda oldukları anlaşılmaktadır (Tablo 2/20, 21, 22). Kum katkılı, gözenekli beyaz hamura sahip bu örneklerin astarsız oldukları ve dış yüzlerinin de sırlandıkları görülmektedir. Örneklerden biri küresel gövdeli, halka kaideli bir kâse fragmanıdır ve üçayak izleri görülmektedir (Tablo 2/23). Dış yüzeyinin gövde ortasına kadar sırlandığı anlaşılmaktadır. Mor tek renk sırlı bir örneğin iç yüzünde başka bir seramik parçasının yapışması sonucu hatalı üretim olduğu anlaşılmaktadır (Tablo 2/24). İki farklı derin kabin parçaları olduğu anlaşılan iki parça mor tek renk sırlı gövde fragmanlarında dış yüzün yarıya kadar sırlandığı görülmektedir (Tablo2/25). Ortaçağda ve özellikle Selçuklu dönemi Anadolu’sunda (12.-13. yüzyıl) en sık rastlanan firuze, sarı ve yeşil tek renk sırlı seramiklerin²⁵ Horiskale’de de yoğun olarak kullanıldıkları anlaşılmaktadır.



Tablo 2: Mor Tek Renk Sırlı Seramikler

25 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, (Ankara: İş Bankası Kültür, 1992), 106; Muharrem Çeken, “Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler”, *Anadolu Toprağının Hazinesi, Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Ed. R. Arık-O. Arık (İstanbul: Kale Grubu Kültür, 2007), 17.



Tablo 3: Yeşil, Sarı ve Firuze Tek Renk Sırlı Seramikler

3. Sgraffito ve Champlévé Teknikli Seramikler

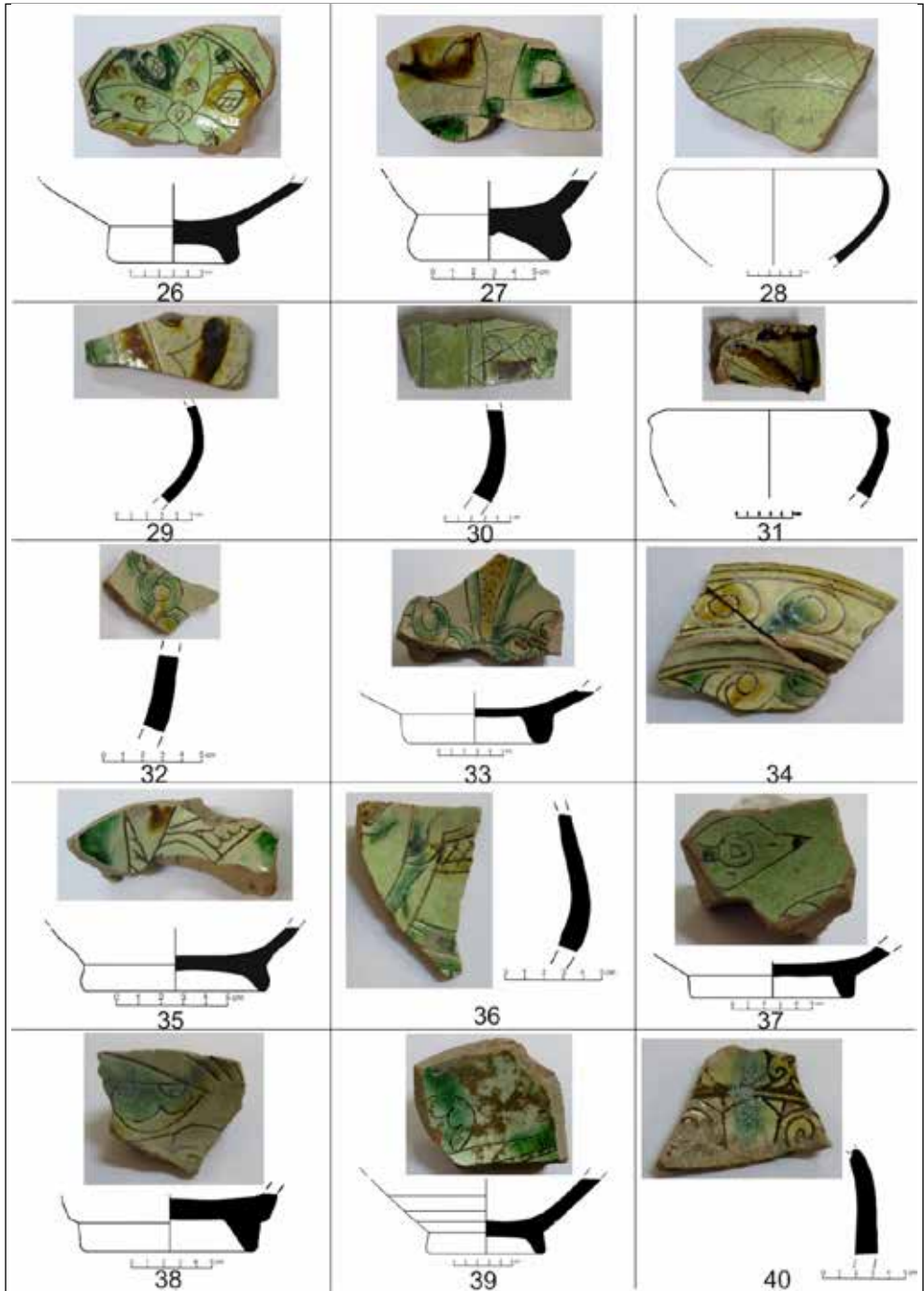
Asıl itibariyle bir sıraltı tekniği olan sgraffito seramikler ortaçağa ait kazı ve araştırmalarda en sık karşılaşılan seramik grupları arasındadır. Kırmızı hamurlu olan bu seramiklerde ince uçlu bir alet ile astar, bazen de hamur kazınarak motifler oluşturulduktan sonra sırlanır. Anadolu coğrafyasında özellikle Selçuklu ve Beylikler dönemlerinde yoğun bir kullanıma sahip sgraffito teknikli seramikler ile Bizans dönemi örnekleri yakın benzerlikler taşımaktadır. Bunun yanı sıra İran, Suriye ve Mısır örnekleri ile Haçlı seramiklerinde de Anadolu örnekleri yakın benzerlikler görülmektedir. Horiskale sgraffitolarının tümü çeşitli gövde tiplerine sahip kase/çanak gibi açık formlara ait kaide, ağız ve gövde parçalarından oluşmaktadır. Örneklerin hamurları incelendiğinde farklılıklar oldukları görülmektedir. İlk görülen hamur tipi orta sert dokulu, gözenekli kırmızı renkli olup, ikinci hamur tipi sık dokulu az gözenekli, pembemsi kırmızı hamurdur. Sgraffito seramikler arasında yer alan küresel gövdeli, halka kaideli bir kase fragmanının iç yüz merkezinde düzensiz olarak işlenmiş dört yapraklı iri bir çiçek motifi dikkati çekmektedir. Çiçeğin yapraklarının arasında sarı ve yeşil renklerde alternatifli olarak yerleştirilmiş, içleri taramalarla dolgulu daireler yer almaktadır. Bu bezeme en dıştan ikili bir dairesel hat ile çevrelenmiştir (Tablo 4/26). Eserin dış yüzeyinin de gövde ortasına kadar sırlandığı görülmektedir. Ayrıca gövde üzerinde bulunan delikten seramiğin kullanıldığı dönemde tamir edilmek üzere delinerek tamir edilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır²⁶. Bezeme açısından yakın bir benzeri olan diğer bir kaseye ait kaide içinde altı kollu yıldız kazıması dikkati çekmektedir (Tablo 4/27). Küresel gövdeli, içe çekik ağız kenarlı bir diğer kase fragmanında, sır rengi olarak açık yeşil kullanılmış ve bezeme unsuru olarak ağız kenarında, alt ve üstten ikili hat ile oluşturulan şerit içinde basit çapraz şekillere yer verilmiştir. Örneğin dış yüzünün de sırlandığı görülmektedir (Tablo 4/28). Küçük bir fragman olan bir diğer örneğin dış yüzünde rumi benzeri bitkisel motiflerle kompozisyon oluşturulmuştur. Ayrıca eserin iç yüzünde sırda kavlanmalar dikkati çekmektedir (Tablo 4/29). İç yüzü tek renk yeşil sırlı olan bir örneğin dış yüzünde basit ve düzensiz spiral taramalarla bezeme uygulanmış ve kompozisyon altta ikili şerit ile sınırlandırılmıştır (Tablo 4/30). Pembemsi kırmızı hamura sahip, dışa çekik profilli bir kase ağız kenarının yüzeyinde de iri yapraklı bir bezeme uygulanmıştır. Tüm zeminin hardal sarısı sırlı olarak verildiği, ayrıca motiflerin içinde de hardal sarısı ve yeşil renklerin uygulandığı anlaşılmaktadır. Ağız kenarında ise dış yüze akmış şekilde yeşil sır görülmektedir (Tablo 4/31). Ortaçağda üretilen örnekler itibariyle Anadolu'da Selçuklu sgraffito teknikli seramikleri ile yakından benzerlikleri görülen Bizans ve Haçlı seramiklerinde de kullanımları bilinen örgülü geçme motifi Horiskale seramikleri arasında da bulunmaktadır. Sert, az gözenekli pembemsi kırmızı hamura sahip küresel gövdeli, halka kaideli bir kase örneğinin merkezinde ağız kenarına doğru genişleyerek ilerleyen hat içerisinde küçük benekler (lekeler) halinde bezemeler yapıldığı görülür. Bu hatların aralarında yine merkezden ağız kenarına doğru ilerleyen

26 Ortaçağ seramiklerinde tamir uygulamaları için bkz: Nurşen Özkul Fındık, "Anadolu'da Seramik Bezemesinde ve Onarımında Kullanılan Bazı Teknikler", *Ekev Akademi* 12/34, (2008), 466-478.

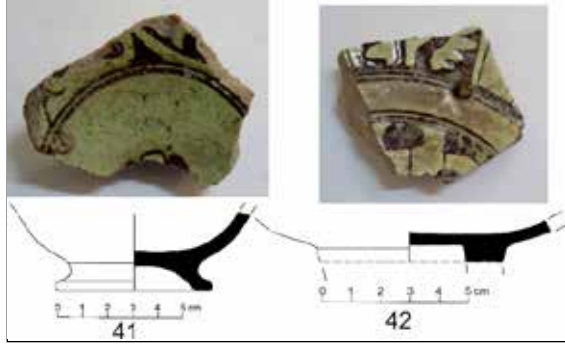
örgülü geçme motiflerinin atlamalı olarak işlendiği dikkati çekmektedir (Tablo 4/33). Bizans Dönemine ait yeşil ve erguvan lekeli seramikler ile benzerlikler taşıyan bu kompozisyonun bir diğer kase gövde parçasında tek olarak işlendiği görülmektedir (Tablo 4/32). Yayvan gövdeli, dışa çekik, geniş ağız kenarlı bir kase/tabak fragmanının ağız kenarında, üst ve alttan sınırlandırılan şeritler içinde yan yana daireler ile bezeme oluşturulmuştur. Eserin gövdesinin kalan kısmı rumilerle bezelidir (Tablo 4/34). Bu örneklerin hem hamur hem de kompozisyon düzenleri açısından Horiskale’de ele geçirilen diğer sgraffito örneklerden farklılıklar taşıdıkları anlaşılmaktadır. Bunların tarihi süreç içinde sık el değiştirdiği bilinen Horiskale’nin Bizans veya Haçlı dönemlerine ait örnekler olduklarını düşünmekteyiz²⁷ (Tablo 4/32-34,40). Sgraffito teknikli seramikler içinde en sık karşılaşılan bezeme unsurlarından birisi de figürdür. Horiskale örnekleri içinde figürlerin tümünün görüldüğü örnek bulunmasa da kalan kısımlarından figürlü bezemeye sahip oldukları anlaşılan seramikler yer almaktadır. Bu örnekler arasında sayılabilecek ilk seramik küresel gövdeli bir kaseye ait fragmandır. Bu seramikte ayakta profilden verildiği anlaşılan bir kuş figürünün ayakları görülmektedir. Eserin dış yüzü de yarıya kadar sırlıdır (Tablo 4/36). Bir diğer örnekte ise merkezde yer alan bir kuş figürünün sadece baş kısmı bulunmaktadır. Gözü ve gagası görülen kuş figürünün oldukça basit şekilde resmedildiği dikkati çekmektedir (Tablo 4/ 37). Karikatür özellikleri gösteren bu figürün çizgisel özellikleri ile Eski Kâhta buluntularının benzerlikler taşıdığı görülmektedir²⁸. Bugün mahiyeti tam çözümlenemese de kuşun karşısında başka bir bezeme unsurunun yer aldığı anlaşılmaktadır. Başka bir örnekte ise yine bir kuşa ait kanat ve ayağın bir kısmı görülmektedir (Tablo 4/38). Horiskale seramikleri arasında az sayıda da olsa champlévé teknikli örneklerle de karşılaşmaktadır. Champlévé teknikli ilk seramiğin merkezinde küçük bir çiçek motifi yer almaktadır. Merkezde bulunan ikili hattın üst kısmında derin ve geniş kazımlarla kıvrım şekilli hatların bulunduğu görülmektedir. Eserin dış yüzünün kahverengi yatay daireler ile bezendiği anlaşılmaktadır (Tablo 5/41). Sık dokulu, gözeneksiz kırmızı hamurlu bir diğer Champlévé teknikli örneğin merkezinde ve yan yüzlerinde mahiyeti tam çözümlenemeyen bitkisel unsurlarla bezemeler yapılmıştır. İç yüzünde sarı sır kullanılan seramiğin dış yüzü yeşil tek renk sırla tamamen kaplanmıştır (Tablo 5/42).

27 Bahsi geçen bezemelere sahip Bizans ve Haçlı Dönemi seramiklerinden bazıları için bkz: Beate Böhlendorf-Arslan, “Zur Herkunft und Verbreitung der St. Symeonware”, *Lux Orientis Archaeologie Zwischen Asien und Europa* (Westf.: Marie Leidorf GmbH, 2001), 55; M. J. Blackman ve Scott Redford, “Neutron Activation Analysis of Medieval Ceramics from Kinet, Turkey, especially Port Saint Symeon Ware”, *Anes* 42, (2005), 128/fig.2, II-A; Demetra Papanikola-Bakirtzi, *Byzantine Glazed Ceramics The Art of Sgraffito*, (Athens: Greek Ministry of Culture, 1999), 94, 238; Muradiye Bursalı, “Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2007), 21-25; Lale Doğer, “Byzantine Ceramics: Excavations at Smyrna Agora (1997-98 and 2002-03)”, *Çanak Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Archaeological Contexts 7* (İstanbul: Ege Yayınları, 2007), 119-120.

28 Erwin Lucius, “Neue Figural Verzierte Seldschukische Keramik Aus Anatolien”, *Sanat Tarihi Yıllığı II*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1968), 126, 128.



Tablo 4: Sgraffito Teknikli Seramikler



Tablo 5: Champleve Teknikli Seramikler

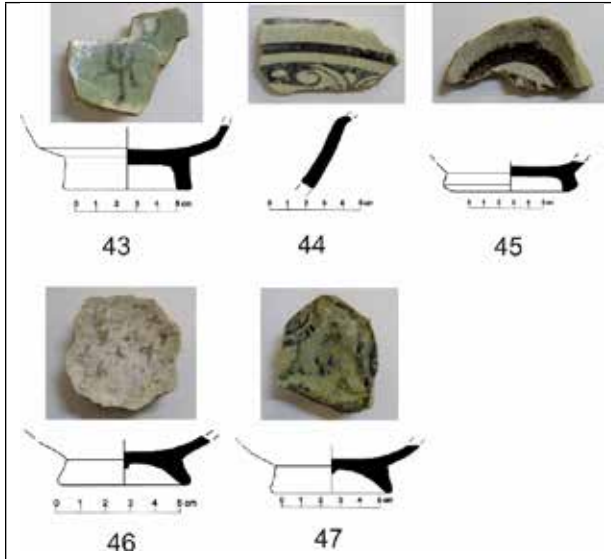
4. Sıraltı Teknikli Seramikler

4.1. Şeffaf Renksiz Sıraltına Tek/Çok Renk Boyamalı Seramikler

Sıraltı teknikli seramikler, zahmetli üretim aşamalarına sahip olmalarının yanı sıra bezemelerindeki ve malzemelerindeki kalite sebebiyle döneminin lüks ürünleri olarak kabul edilirler. Anadolu ve yakın coğrafyasında bulunan kültür ortamlarında yoğun olarak kullanımı bilinen bu seramikler, Horiskale'nin yakın komşusu olan Samsat, Harran, Rakka gibi bölgelerin yanı sıra Konya, Ahlat, Hasankeyf gibi önemli merkezlerde en sık karşılaşılan örnekler arasındadır. Çalışmamız kapsamında değerlendirdiğimiz beş adet şeffaf renksiz sıraltına bezeme yapılan örneğin dördünde siyah, lacivert ve kahverengi tek renk bezeme görülürken bir örnekte çok renkli boyama dikkati çekmektedir. Şeffaf renksiz sıraltına siyah boyalı örnek (Tablo 6/43) kademeli konik gövdeli, halka kaidelidir. İç yüz merkezde bitkisel girift bir motif yer almaktadır. Dış yüzü kaideye kadar astarlanıp sırlanan örnek sert dokulu, gözenekli beyaz hamurludur. İç ve dış yüzünde astar uygulanmamıştır. Kaideye kadar uygulanan sırlın şeffaf yeşilimsi bir renge sahip olduğu görülür. Bu örneğin çok yakın benzerlerine Samsat (12.-13. yüzyıl) ve Suriye'de Eyyubi dönemi örneklerinde rastlamak mümkündür²⁹. Aynı teknikte ele alınan bir diğer tabak/kâse fragmanında şeffaf renksiz sıraltına siyah ile bezeme yapılmıştır (Tablo 6/44). Küçük bir parça olması sebebiyle bezemesi tam anlaşılmasa da eserin gövdesinde rumilerden oluşan bitkisel unsurlar görülmektedir. Eserin dış yüzünde yazı taklidi bezeme dikkat çekicidir. Şeffaf renksiz sıraltına kahverengi bezemenin uygulandığı nadir örnekler Horiskale seramikleri arasında iki adet olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu seramiklerden biri kase/çanağa ait kaide kısmıdır ve sadece dairesel bir hat ile bezeli olduğu görülmektedir (Tablo 6/45). Şeffaf renksiz sıraltına siyah/lacivert boyalı seramiklerle benzer bir hamur dokusuna sahip olduğu anlaşılan bu örnek de orta sert dokulu, gözenekli, kum katkılı, beyaz hamurludur. Aynı teknik, renk, hamur ve form özelliklerine sahip bir diğer kase/çanağa ait kaide fragmanında, eserin merkezinde tüm gövdeyi kaplayacak şekilde düzenlendiğini düşündüğümüz küçük

29 Turgay Polat, *Adıyaman Müzesi'nde Bulunan Samsat Sırlı Seramikleri*, (Konya: Palet Yayınları, 2020), 81.

çapraz şekilleri yer almaktadır (Tablo 6/46). Birebir denilecek kadar yakın benzerlerini Samsat ve Kinet Höyük kazılarında gördüğümüz³⁰ bu örneklerin bölge üretimleri olduklarını düşünmekteyiz. Horiskale seramikleri arasında tek örnek olan şeffaf renksiz sıraltına çok renk bezemeli bir kaide fragmanında, sıraltına lacivert, mavi ve yeşil renklerin yanı sıra astar renginin de bezemeye renk olarak dahil edildiği görülür. Eserin gördüğü korozyon sebebi ile bezemesi tam anlaşılmasa da iç içe geçmeli rumi şekilleri ile dairesel madalyonlardan oluşan bir süslemeye sahip olduğu seçilebilmektedir (Tablo 6/47). Küresel gövdeli, halka kaideli bir formda olan bu örnek, sıraltına boyamalı diğer seramiklerde olduğu gibi kum katkılı, sert dokulu, gözenekli beyaz hamurludur.



Tablo 6: Şeffaf Renksiz Sıraltına Tek/Çok Renk Boyamalı Seramikler

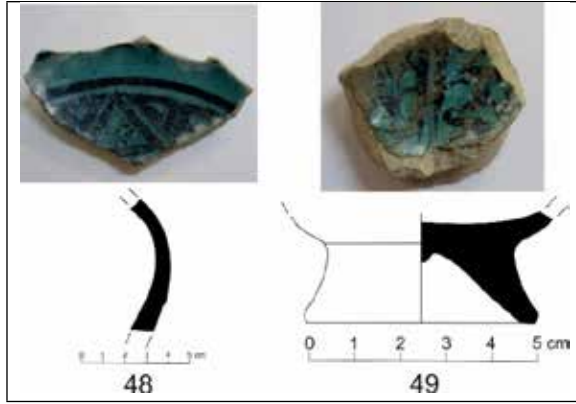
4.2. Şeffaf Firuze Sıraltına Tek Renk Boyamalı Seramikler

Konya, Ahlat, Samsat, Harran, Gritille, Hasankeyf, Kubadabad, Akşehir³¹ gibi Anadolu'nun farklı bölgelerinde gerçekleştirilmiş Ortaçağ kazılarında ele geçirildikleri bilinen şeffaf firuze sıraltına tek renk bezemeli örnekler, genel süsleme ve teknik açısından birbirleri ile benzerdirler.

30 Scott Redford, "Excavations at Medieval Kinet Turkey A Preliminary Report", *Ancient Near Eastern Studies* 38, (Louvain: Peeters, 2001), 116; Polat, *Adıyaman Müzesi'nde*, 56.

31 Scott Redford, "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period a Preliminary Report", *Anatolian Studies* 36, (1986), 119-120; Rüçhan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), 163; Sevcin Ölçer, "Harran Kazıları İslami Dönem Seramikleri", (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2020), 211-215; Sevinç Gök Gürhan, "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)", (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007), 121; Beyhan Karamağaralı Yörükhan, "Ahlat Seramik Ekolü", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi İslami İlimler* 5, (1982), 391-462; Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, (Ankara: Çardaş Yayınları, 2008), 76-77.

Bu buluntu alanlarına Suriye Rakka'yı eklemek seramik sanatı açısından bir zorunluluk olarak görülmektedir. Rakka tipi olarak isimlendirilen bu örneklerin, Anadolu'nun farklı bölgelerine ithal edildiği ve taklitleri/benzerleri üretildiği bilinmektedir³². Horiskale örnekleri arasında bu tekniğe sahip iki örnek yer almaktadır. Bunlardan ilki küresel gövdeli kase fragmanıdır (Tablo 7/48). Kum katkılı, gözenekli, beyaz hamurlu ve astarsız olan örneğin dış yüzünün gövde ortasına kadar sırlandığı görülmektedir. Örneğin süslemesinde içleri benek, ince ve kısa çizgisel motiflerle dolgulı üçgenler bulunmaktadır. Bu kompozisyon en dıştan kalın bir şerit ile çevrelenmiştir. Aynı teknikli diğer örnek ise kase/çanak benzeri bir derin kaba ait kaide fragmanıdır (Tablo 7/49). Kum katkılı, gözenekli, kremi beyaz hamura sahip seramikte astar olmadığı görülür. Eserin merkezinde su kuşu/su bitkisi olarak isimlendirilen bir motif bulunmaktadır. En yakın benzerlerine Harran ve Samsat kazılarında karşılaşılan bu örneklerin sır, form, hamur ve bezeme açısından benzerleri Suriye Rakka'da ele geçirilmiştir³³.



Tablo 7: Şeffaf Firuze Sıraltına Tek Renk Boyamalı Seramikler

5. Lüster (Beyaz Lüster) Teknikli Seramikler

Lüster tekniği, ismini yüzeye ilk fırınlama sonrasında uygulanan maden oksitlerden elde edilen, “yanar-döner/parıltılı” etki bırakan lüster boyalardan almaktadır. İki fırınlamanın yapıldığı bu teknikte ilk olarak hamur ve sır fırınlanır. İlk fırınlamada kullanılan sır her türlü yapıda olabilmesine karşın en iyi sonuçların opak/örtücü sırlarda alındığı bilinmektedir. Birinci fırınlamadan çıkarılan sırnın üzerine bakır ve gümüş oksitlerden elde edilen boylarla bezeme yapıldıktan sonra düşük ısıda tekrar fırınlanır. Bu fırınlamadan sonra sırnın üzerine bir tabaka gibi yerleşen lüster boylar hafif nemli bir bezle silindiğinde sarı, kahverengi, kehribar yeşili, yakut

32 Nurşen Özkul Fındık, “Rakka Seramikleri ve Hasankeyf’teki Taklitleri Üzerine Bir Analiz”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler*, 29, (2013), 266; Sevcin Ölçer, “Harran Örnekleri Işığında Sıraltı Tekniğinde Rakka Seramikleri”, *Sanat Tarihi* 29/2, (2020), 831-859.

33 Marilyn Jenkins- Madina, *Raqqa Revisited Ceramics of Ayyubid Syria* (New York: The Metropolitan Museum, 2006), 179-188; Scott Redford ve M. James Blackman, “Lustre and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria”, *Journal Of Field Archeology* (1997), 233-247.

kırmızı gibi farklı renk ve tonlarda parıldayan özelliklerde bir görüntü elde edilebilmektedir. Horis Kale ve Samsat'ta ele geçirilen lüster teknikli seramikler bir arada düşünüldüğünde, bu lüster seramiklerin Samsat'tan Horiskale gibi çevresindeki yerleşimlere ihraç edildikleri düşünülebilir. Katalog dahilindeki üç adet lüster örnek kase ve tabak gibi açık kapların ağız kenarlarıdır. Bu örneklerin ilkinde (Tablo 8/50) ağız kenarında kahverengi kalın bir şerit yer almakta, gövde başlangıcında yazı taklidi bezeme bulunmaktadır. Eserin dış yüzünde yan yana işlenen daireler görülür. Bir diğer örnekte ise ağız kenarında bulunan kalın şerit ve üzerindeki yazı taklidi bezeme lüster boyalarla elde edilmiştir (Tablo 8/51). Dış yüzü de sırlanan örneğin ağız kenarında önceki örnekte olduğu gibi kalın bir şerit bulunmaktadır. Aynı teknikli bir diğer seramikte, ağız kenarında kıvrım dallar ile bitkisel bezemenin yer aldığı anlaşılmaktadır (Tablo 8/52). Bu örneğin en önemli özelliklerinden birisi bezemenin etrafını çevreleyen bordür kısımlarında kobalt mavisi rengin sır içine/altına işlenmiş olmasıdır. Suriye'de Eyyubi dönemi³⁴ lüster teknikli seramiklerinde de çok sık uygulanan bu düzenlemenin benzerleri Güneydoğu Anadolu'da Harran ve Samsat kazılarında³⁵ ortaya çıkarılmıştır.

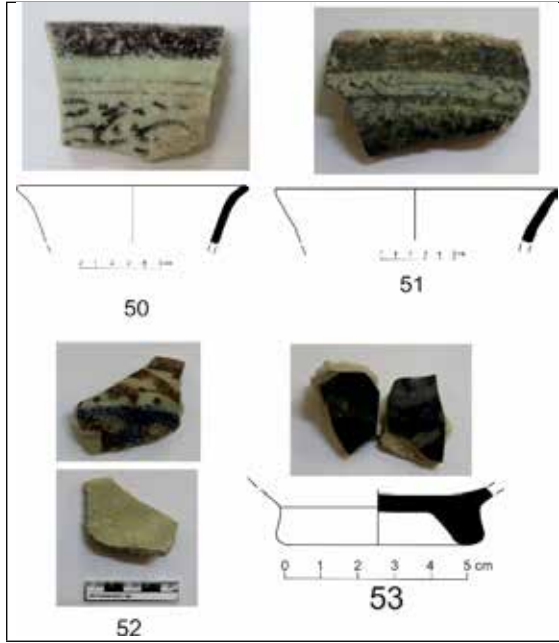
5.1. Mor Lüsterler

Üretim ve uygulama yöntemlerinin beyaz lüsterler ile aynı olan mor lüster teknikli seramiklere Horiskale'de az sayıda da olsa rastlanılmıştır. İki parçasına ulaşılabilen küçük bir kaba ait kaide fragmanı olan bu örneklerde mor sırn üzerindeki lüster boyaların sarı renkte olduğu görülmektedir (Tablo 8/53). Orta sert dokulu, az gözenekli, kum katkılı, beyaz hamurlu bu seramiklerde astar uygulanmamıştır. Mor sırn koyu renkte olması lüster boyaların fark edilmesini zorlaştırmaktadır. Örneklerin çok küçük fragmanlar halinde olması ve lüster boyaların daha az fark edilmesinden kaynaklı olarak bu teknikli seramiklerde kompozisyonun seçilmesi zordur. Lüster teknikli seramikler arasında en az rastlanan gruplardan biri olan mor lüsterlerin Samsat dışındaki çevre kültürlerde de rastlanmaması³⁶ araştırmacılar tarafından bu örneklerin Samsat'ta üretildiklerini düşünmeye itmiştir. Şu an itibari ile Horiskale'de tek örneği bulunan bu örneğin Samsat'ta üretilmiş olması ve Horiskale'ye ihraç edilmiş olma ihtimali yüksek görülmektedir.

34 Venetia Porter, *Medieval Syrian Pottery (Raqqa Ware)*, (Oxford: Ashmolean Museum, 1981), 27; Redford ve Blackman, "Lustre and Fritware", 236-237; Jenkins, "Raqqa", 78,120, 124-141.

35 Lale Bulut, *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sırlular)*, (İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2000), 21; Sevcan Ölçer, "Harran Kazılarında Ortaya Çıkarılan (2014-2017) İslami Dönem Seramiklerinin Ön Değerlendirmesi", *Harran ve Çevresi Arkeoloji* içinde, (Şanlıurfa: Şurkav, 2019), 434; Polat, Adıyaman Müzesi'nde, 28-33.

36 Bulut, *Samsat Ortaçağ*, 23.



Tablo 8: Beyaz ve Mor Lüster Teknikli Seramikler

Değerlendirme ve Sonuç

Güneydoğu Anadolu'nun önemli kentlerinden olan Adıyaman, bugün bir kısmı baraj suları altında kalmakla beraber birçok antik yerleşim, höyük ve ortaçağa ait kale ve ören yerine sahiptir. Bugün Atatürk/Karababa Barajı sularının altında kalan Horiskale bu yerleşim alanlarının önemli örneklerinden bir tanesidir. Aşağı Fırat Projesi kapsamında 1978-1981 yılları arasında yürütülen kazılar ve öncesinde 1977 yılındaki yüzey araştırmaları ile çalışmaların başladığı Horiskale, özellikle ortaçağa ait buluntuları ile bölgede yer alan diğer önemli yerleşim alanları ile bazı benzerlikler göstermektedir. Elde edilen sikke ve diğer buluntularla Anadolu Selçuklu döneminde de yerleşim alanı olarak görülen Horiskale'de Osmanlı dönemine ait buluntuların bugün müzede yer almaması, Osmanlı döneminde veya daha öncesinde eski günlerindeki önemini yitirdiğini düşündürmektedir. Bunda Yavuz Sultan Selim zamanında İran ve Mısır üzerine yapılan seferler sonrasında Memluk devletinin yıkılması ile birlikte Doğu ve Güneydoğu sınırının güvenli hale getirilmiş olması da etkilidir. Doğu ve Güneydoğu'dan gelecek saldırıların bertaraf edilmesi ile burada yer alan kalelerin önemlerini yavaş yavaş kaybetmeye başladığı düşünülebilir. Bu anlamda Horiskale'de Osmanlı dönemine ait buluntunun olmaması, bu dönemde kalenin kısmen ya da hiç kullanılmadığını akla getirebilir. Ancak özellikle Ortaçağa ait (12.-13. yüzyıl) seramikler göz önüne alındığında bölgenin siyasal anlamdaki kaotik durumunun seramik çeşitliliğine de yansıtıldığı görülmektedir. Doğu ve Güneydoğu'da yer alan Korucutepe, Aşvankale, Lidar Höyüğü, Samsat, Harran, Gritille, Tille, Kinet, Ahlat, Hasankeşif gibi yerleşim alanlarında ele geçirilen

seramiklerle benzerlikler taşıyan bu seramikler arasında büyük çoğunluğu İslami dönem örnekleri olmakla beraber Bizans ve Haçlı dönemlerine ait seramiklerin de varlıkları dikkat çekicidir.

Horiskale’de kazılar neticesinde ele geçirilen Ortaçağ seramiklerinde birbirinden farklı tekniklerin uygulandığı gözlenmektedir. Günlük yaşamın vazgeçilmez ürünlerinden olan sırsız seramikler Horiskale’de de ele geçirilmiştir. Kırmızı ve beyaz hamurlu olan sırsız seramikler yoğun olarak sürahi, testi ve mataralara ait fragmanlardır. Özellikle Ortaçağa ait kazı ve araştırmalarda karşımıza çıkan beyaz hamurlu, küresel gövdeli, kalıba baskı teknikli mataralardan Lidar Höyük’te ele geçirilen, üzerinde yumurta dizisine benzeyen süslemeler olan matara ile Horiskale’de ele geçirilen mataranın yakın benzerlikler taşıdığı görülmektedir³⁷. 12.-13. yüzyılın çok bilinen bu örneklerinin benzerlerine Türkiye’deki birçok müzede rastlamak mümkündür³⁸. Sırsız seramiklerin dışında Horiskale’de rastlanan en yoğun grubun tek renk sırlı örnekler olduğu anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi ile birlikte Bizans, Ermeni ve Haçlı dönemlerinde de günlük yaşamın en çok kullanılan örneklerinden olduklarını bildiğimiz tek renk sırlı seramikler, Horiskale’de ağırlıklı olarak kırmızı hamurlu yeşil ve sarı sırlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında Suriye ve İran’da da yoğun olarak kullanılan beyaz hamurlu, astarsız firuze tek renk sırlı seramikler de 12. ve 13. yüzyıl Anadolu’sunda en sık karşılaşılan seramiklerdir. Horiskale seramikleri arasında çeşitli derin kaplar (Kase/Çanak) başta olmak üzere kandil ve sürahilere ait fragmanlar firuze tek renk sırlı örnekler arasında görülmektedir. Güneydoğu Anadolu coğrafyasında, Anadolu’nun diğer bölgelerinde yapılan Selçuklu dönemi kazılarına nazaran daha fazla karşılaşılan mor tek renk sırlı örnekler de Horiskale’de yoğun bir grubu oluşturmaktadır. Hasankeyf, Samsat, Tille, Gritille, Kinet Höyük örnekleri ile benzer özellikler taşıyan mor tek renk sırlı örneklerin bazılarının üzerinde üretim aşamasına dair hataların görülmesi bu örneklerin yerel/bölgesel üretimler olduklarını düşündürmektedir. Ayrıca benzer form ve hamur özelliklerine sahip mor tek renk sırlı seramikler Tell Minis’de ortaya çıkarılmıştır³⁹. Horis Kale’de ele geçirilen mor tek renk sırlı seramiklerin Kuzey Suriye’nin önemli Ortaçağ üretim merkezlerinden olan Tell Minis’den ithal edilmeleri de ihtimal dahilindedir. Örnekler arasında çok fazla sayıda olmamasına rağmen sıraltı teknikli seramiklere de rastlanmaktadır. 12.-13. yüzyıl Suriye’de Eyyubi dönemi seramikleri ile yakından benzerlikler taşıyan bu seramiklere çevredeki çağdaş yerleşim alanlarının tümünde rastlanabilmektedir. Şeffaf firuze sıraltına siyah veya lacivert ile bezemelerin yapıldığı ve “Rakka tipi” olarak da isimlendirilen Horiskale örneklerinin en yakın benzerlerine Suriye’de Eyyubi dönemi seramiklerinin yanı sıra Samsat, Hasankeyf, Tille, Gritille ve Harran gibi bölgelerde ele geçirilen 12.-14. yüzyıl seramikleri arasında rastlanabilir.

37 Harald Hauptmann, “Lidar Höyük Kazıları 1979”, *Aşağı Fırat Projesi 1978-1979 Çalışmaları* (Ankara: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1987), res.4.

38 Gül Tunçel, “Anadolu’da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar”, (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1992), 261-284.

39 Venetia Porter ve Oliver Watson, “Tell Minis Ware”, *Syria and Iran Three Studies in Medieval Ceramics*, Ed. James Allan ve Caroline Roberts, (Oxford: 1987), 200.

İslam seramik sanatı içinde en erken örneklerini Abbasiler döneminde gördüğümüz lüster teknikli seramiklerin en kaliteli örneklerini Mısır'da Fatımi dönemi ve İran'da Büyük Selçuklu dönemi örneklerinde görmek mümkündür. Lüster boyalar sayesinde seramik yüzeyinde elde edilen parlak ve altın sarısı görünüm İslam seramik sanatçılarının ürettikleri kaliteli ve lüks tüketim maddeleri arasında sayılabilir. Ancak bu lüks olarak adlandırılacak seramiklerin üretim aşamasındaki zahmet ve ekonomik olarak pahalılığı bazı bölgelerde lüster seramiklerinin taklitlerini üretilmesine zemin hazırlamış olmalıdır. Özellikle Suriye'de Eyyubi ve Anadolu'da Selçuklu/Artuklu dönemlerinde üretilen beyaz/kahverengi lüsterlerin Abbasi, Fatımi ve Büyük Selçuklu dönemi lüsterlerine oranla daha az kaliteye sahip oldukları görülmektedir. Bahsi geçen lüster taklitlerinin Güneydoğu Anadolu'da da 12. ve 13. yüzyıllarda üretildikleri kazılarda elde edilen örneklerden anlaşılmaktadır. Samsat ve Harran'da yapılan kazılar sonucu elde edilen beyaz lüsterler olarak adlandırdığımız taklit lüsterlerin az sayıda da olsa Horiskale'de ele geçirilmesi bölgesel üretim olan bu örneklerin Horiskale'ye de ulaştırıldığına ispatıdır. Yine bölgesel üretimler olduklarını düşündüğümüz mor lüsterlerden de Horiskale'de az sayıda da olsa ele geçirilmiştir. Hem lüster teknikli seramiklerin hem de sıralı teknikli seramiklerin Horiskale'de az sayıda ele geçirilmesi, Samsat, Tille, Harran, Gritille gibi yerleşim alanlarına nazaran Horiskale'nin ekonomik açıdan daha az gelişmiş olduğunun ispatıdır. Bu teknikli seramiklerin genellikle ortaçağda lüks tüketim maddesi olduğu ve genellikle içinde gelişmiş saray komplekslerinin bulunduğu alanlarda ele geçtiği bilinmektedir. Günlük kullanım eşyası olarak seramik kullanımının merkezinde yer alan sırsız ve tek renk sırlı seramiklerle ortaçağ Anadolu'sunun en sık kullanılan seramikleri arasında olan sgraffito teknikli seramiklerin Horiskale'de daha yoğun olarak ele geçirilmesi de ekonomik koşulların birer yansıması gibidir. Ayrıca tek renk sırlı, sgraffito ve az sayıdaki taklit lüster seramiklerde yer alan tamir izleri de bu ekonomik koşulların net ipuçları arasındadır. Ele geçirilen kaliteli lüks seramiklerin kale içindeki beyin veya yöneticinin saray/köşküne ait kullanımlar olabileceği düşünülebilir.

Sonuç olarak Horiskale'nin, özellikle ortaçağda çevresindeki yerleşim alanları ile paralel özelliklerdeki seramik buluntuları ile bölgenin seramik sanatı için ortak denebilecek repertuara sahip olmasının yanı sıra Suriye ile de yakından bir bağ içinde olduğu söylenebilir. Bu bağın özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda Eyyubi ve Memluk yönetimi ile daha sıklaştığı görülmektedir. Ancak Horiskale'nin ticari anlamda en yakın olduğu yerleşim alanının yakın çevresindeki Samsat olduğu anlaşılmaktadır. Samsat'ta yapılan kazılar sonunda bir fırın yapısına rastlanmasa da elde edilen buluntulardan hareketle 12.-13. yüzyıllara ait önemli bir seramik üretim merkezi olduğu düşünülmektedir. Horiskale seramikleri bir arada düşünüldüğünde Samsat seramikleri ile çok yakın benzerlikler taşıdığı anlaşılmaktadır. Benzerlikten öteye geçen bu seramik literatürü birlikteliği Horiskale'de ele geçirilen seramiklerin büyük çoğunluğunun Samsat üretimi olduklarını düşündürmektedir. Tille Höyük'de ele geçirilen bazı seramiklerin de Samsat üretimi olabilecekleri dile getirilmiştir⁴⁰. Dolayısıyla bölgenin önemli ortaçağ yerleşim alanlarından olan Harran, Tille, Gritille, Korucutepe,

40 Moore, *Tille Höyük*, 205.

Kinet, Samsat ve Lidar höyük gibi bölgelerde yer alan Hem ortaçağ İslami dönem seramikleri hem de Bizans ve Haçlı seramikleri ile yakından benzerlik taşıyan seramik örnekleri ile Horiskale'nin, bölgenin ortak seramik üslubu içinde önemli noktalardan biri olduğu anlaşılmaktadır.

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, Rüçhan. *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Demirsar Arlı, V. Belgin ve Kaya, Şennur. "İzmit Çini Fırınları Kazısı'nda Ortaya Çıkarılan Pişmiş Toprak Kalıp Parçalarının Değerlendirilmesi". *Sanat Tarihi Dergisi* 27/1, (2018): 35-51.
- Bilgin Altınöz, A. Gülriz ve Şahin Güçhan, Neriman. *Adıyaman Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*. Ankara: Pozitif, 2018.
- Blackman, M. J. ve Redford, Scott. "Neutron Activation Analysis of Medieval Ceramics from Kinet, Turkey, especially Port Saint Symeon Ware." *Anes* 42, (2005): 83-186.
- Böhlendorf-Arslan, Beate. "Zur Herkunft und Verbreitung der St. Symeonware." *Lux Orientis Archaeologie Zwischen Asien und Europa*, Westf.: Marie Leidorf GmbH, (2001): 51-55.
- Bulut, Lale. "Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri." Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1991.
- Bulut, Lale. *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar)*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2000.
- Bursalı, Muradiye. "Eskişehir Karacahisar Kalesi Sgraffito Dekorlu Ortaçağ Seramikleri." Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2007.
- Çeken, Muharrem. "Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler." *Anadolu Toprağının Hazinesi, Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Ed. R. Arık-O. Arık 13-23. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007.
- Doğer, Lale. "Byzantine Ceramics: Excavations at Smyrna Agora (1997-98 and 2002-03)." *Çanak Late Antique and Medieval Pottery and Tiles in Mediterranean Archaeological Contexts* 7, 97-122. İstanbul: Ege Yayınları, 2007.
- Doruk, Seyhan. "Horis Kale Kazıları." *II. Kazı Sonuçları Toplantısı* 167-169. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1980.
- Dörner, Friedrich Karl ve Nauman, Rudolf. *Forschungen in Kommagene*. Berlin: Istanbul Forschungen, Band: 10, 1939.
- Gök Gürhan, Sevinç. "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)." Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2007.
- Gök Gürhan, Sevinç. *Bir Seramik Definesinin Öyküsü Saruhanoğlu Beyliği'nin Mirası: Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*. Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları, 2011.

- Gök Gürhan, Sevinç. "1995-2009 yılları arasında Beçin'de Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi." *Sanat Tarihi Dergisi* 18/2, (2009): 45-70.
- Hauptmann, Harald. "Lidar Höyük Kazıları 1979." *Aşağı Fırat Projesi 1978-1979 Çalışmaları* 249-264. Ankara: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1987.
- Hellenkemper, Hansgerd. *Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien (Geographica Historica I)*. Bonn: Rudolf Habert, 1976.
- Humann, Karl ve Puchstein, Otto. *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*. Berlin: Dietrich Reimer, 1890.
- Işık, Cengiz. "Horis Kale Kazıları 1981." *IV. Kazı Sonuçları Toplantısı* 315-323. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Jenkins- Madina, Marilyn. *Raqqa Revisited Ceramics of Ayyubid Syria*. New York: The Metropolitan Museum, 2006.
- Karamağaralı Yörükcan, Beyhan. "Ahlat Seramik Ekolü", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi İslami İlimler* 5 (1982): 391-462.
- Kozbe, Gülriz ve Gök, Sevinç "Cizre Kalesi Orta Çağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri." *I. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi* 309-318. Ankara: Vekam, 2018.
- Lucius, Erwin. "Neue Figural Verzierte Seldschukische Keramik Aus Anatolien." *Sanat Tarihi Yıllığı* 2, (1968): 122-133.
- Mitchell, Stephen, *Aşvan Kale Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia*. Ankara: British Institute of Archaeology, 1980.
- Moore, John. *Tille Höyük I The Medieval Period*. Ankara: The British Institute of Archeology, 1993.
- Öğün, Baki. "Horis Kale Kazıları, 1978-1979." *Aşağı Fırat Projesi 1978-1979 Çalışmaları* 145-152. Ankara: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1987.
- Ölçer, Sevcen. "Harran Kazılarında Ortaya Çıkarılan (2014-2017) İslami Dönem Seramiklerinin Ön Değerlendirmesi." *Harran ve Çevresi Arkeoloji* 419-436: Şanlıurfa: Şurkav, 2019.
- Ölçer, Sevcen. "Harran Örnekleri Işığında Sıraltı Tekniğinde Rakka Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* 29/2, (2020): 831-859.
- Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- Özcan, Merve, "Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Sırsız Seramikler." Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2019.
- Özdoğan, Mehmet. *Aşağı Fırat Havzası 1977 Yüzey Araştırmaları*, İstanbul: O.D.T.Ü. Aşağı Fırat Projesi, 1977.
- Özkul Fındık, Nurşen. "Anadolu'da Seramik Bezemesinde ve Onarımında Kullanılan Bazı Teknikler.", *Ekev Akademi Dergisi*, 12/34, (2008): 463-470.
- Özkul Fındık, Nurşen. "Rakka Seramikleri ve Hasankeyf'teki Taklitleri Üzerine Bir Analiz." *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler* 29, (2013): 257-272.
- Papanikola-Bakırtzi, Demetra. *Byzantine Glazed Ceramics The Art of Sgraffito*. Athens: Greek Ministry of Culture, 1999.
- Polat, Turgay. *Adıyaman Müzesi'nde Bulunan Samsat Sırlı Seramikleri*. Konya: Palet Yayınları, 2020.
- Porter, Venetia. *Medieval Syrian Pottery (Raqqa Ware)*. Oxford: Ashmolean Museum, 1981.
- Porter, Venetia ve Watson, Oliver. "Tell Minis Ware." *Syria and Iran Three Studies in Medieval Ceramics* Ed. James Allan ve Caroline Roberts, Oxford: 1987.

- Redford, Scott. "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period a Preliminary Report." *Anatolian Studies* 36, (1986): 103-136.
- Redford, Scott ve Blackman, M. James. "Lustre and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria." *Journal Of Field Archeology* (1997): 233-247.
- Redford, Scott. "Excavations at Medieval Kinet Turkey A Preliminary Report." *Ancient Near Eastern Studies* 38, (2001): 58-138.
- Tonghini, Cristina. "A New Islamic Pottery Phase in Syria: Tel Shahin." *Levant*, 27, (1995): 197-207.
- Tunçel, Gül. "İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Testiler". *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan* 545-553. İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002.
- Tunçel, Gül. "Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1992.
- Uçar, Hasan ve Uçar, Aygül. "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri." *Sanat Tarihi Dergisi* 27/1 (2018): 1-33.
- Uçar, Hasan. "Glazed and Unglazed Ceramics from the Excavations at Edirne Palace (Sarayı Cedid-i Amire) in 2013 and 2014." *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi* 10/19 (2020): 35-60.



İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi ve Bu Okulda Eğitim Almış Heykeltıraşlar: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî*

Sculpture Education at İnas Sanayi-i Nefise Mektebi and Sculptors Who Studied There: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş & Nermin Faruki

Büşra Sokur¹ , Mehmet Üstünipek² 



* Bu çalışma; Büşra Sokur, "Türkiye'de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950" Yüksek lisans tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2020 adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

¹(Arş. Gör.), İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Türkiye

²(Prof. Dr.), İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.S. 0000-0001-6925-8454;
M.Ü. 0000-0002-7080-5184

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Büşra Sokur,
İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
İstanbul, Türkiye
E-posta: busrasokur@aydin.edu.tr

Başvuru/Submitted: 28.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 06.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 13.06.2022

Kabul/Accepted: 13.06.2022

Online Yayın/Published Online: 20.06.2022

Atıf/Citation: Sokur, Busra ve Ustunipek Mehmet.

"İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi ve Bu Okulda Eğitim Almış Heykeltıraşlar: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 433-453.

<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1064371>

öz

Bu makalede Tanzimat sonrasında başlayan ve İkinci Meşrutiyeti ile ivme kazanan değişim sürecinde kadınların toplumsal kazanımlarına değinilerek özellikle eğitim konusundaki gelişmelere yer verilmiş ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi üzerinde durulmuştur. Okulun Sanayi-i Nefise Mektebi'yle birleşme sürecinden sonrası makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır. Buradaki heykel eğitiminin içeriğine değinilerek, Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî'nin sanatsal etkinlikleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Kadınların sanat eğitimi almalarını sağlamak ve orta dereceli okullara resim öğretmeni yetiştirmek üzere kurulan bu okuldaki eğitim temelde resim sanatına odaklanmıştır. Ancak okulda eğitimin bir parçası olarak İhsan Özsoy'un eğitim verdiği bir heykel atölyesi de yer almaktadır. Bu makalede okuldaki heykel eğitiminin içeriği saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, okulda eğitim olarak heykel alanında sanatsal üretim ve etkinlikleriyle daha kalıcı oldukları saptanan üç heykeltıraş seçilmiş olup, bu sanatçıların yaşamları ve çalışmalarının ayrıntılı bir şekilde ele alınması amaçlanmaktadır. Arşiv, süreli yayın ve kaynak taraması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde heykel eğitiminin ayrı bir disiplin olarak ele alınmadığı ve resim eğitimi destekleyici bir atölye düzeni kapsamında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bu atölyede eğitim olarak heykel alanında etkinlik gösteren isimler arasında, üretim ve etkinliklerinde devamlılığı sağlamış bu sanatçı kadınların; sanat pratiklerini ortaya koyarak, sanat tarihi yazımında eksik kalan konularını belirlemek amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî, Heykel Eğitimi

ABSTRACT

The article discusses the evolving process in late Ottoman society where women made some important achievements, especially in education, with İnas Sanayi-i Nefise Mektebi's establishment in 1914 being a consequence of this. The article does not include this institution's process of merging with Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi (Academy of Fine Arts) or the developments that followed. After talking



about the content regarding sculpture education in the school, the article discusses the artistic activities of Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş, and Nermin Farukî in detail. This institution was established to allow women to receive art education and to train art teachers for secondary schools and mainly focused on painting. Part of the education at the school also involved a sculpture workshop led by İhsan Özsoy. This article attempts to determine the content of sculpture education in this school. Another objective of the article is to identify those active in sculpture who'd received education at the school. This article focuses on three of those who were more prominent in artistic production and activity. As a result of researching the archives, periodicals and resources, sculpture education is understood to have not been given separately in İnas Sanayi-i Nefise Mektebi but to have taken place as a workshop. This workshop determined the names who would be active in the field of sculpture. The article aims to establish the roles and statuses in the art history literature of the artists whose activities were more prominent there.

Keywords: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî, sculpture education

EXTENDED ABSTRACT

The article touches upon the evolving process in late Ottoman society where women had made some important achievements, especially in education. As a consequence of these achievements and the initiatives from painter Mihri Hanım, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi was established in 1914. This institution's merger with the Sanayi-i Nefise Mektebi occurred in 1923; however, the study will not address developments that followed. After discussing the content regarding sculpture education at the school, the study will address the artistic activities of three woman sculptors who studied there.

The school was established to allow women to receive art education and to train art teachers for secondary schools, and its education mainly focused on painting. The school conducted full-time education there, with workshops occurring in the morning and supplementary classes in the afternoon. In addition to the workshop studies made based on the models, plaster sculptures, and ancient sculptures brought from the Archaeological Museum, open-air studies also occurred.

The education at the school also involved a sculpture workshop led by İhsan Özsoy. Although many publications are available about İnas Sanayi-i Nefise Mektebi's establishment, educational structure, and academic staff, information about the sculpture education there is disjointed, and some issues cannot be clarified. Discussing the content of this education is important, because some significant sculptors had received their sculpture education there. This article attempts to identify the content regarding sculpture education in this school. Another objective is to define those active in sculpture who'd been educated at the school. Among these names, three female artists were more prominent in artistic production and activity.

As a result of the researching archives, periodicals and resources, sculpture education is understood to have not been given separately in the school but to have taken place in a workshop under İhsan Özsoy. Works with a naturalist understanding and mostly decorative style are understood to have been made in the sculpture workshop. However, İhsan Özsoy also gave the students some technical information. The workshop also had design courses based on drawings from antique sculptures, art history courses involving information on sculpting, and anatomy courses. This workshop identified the names who would be active in the field

of sculpture. Among these, Mukbile Reşad and Melek Ahmet died young; Melek Celal Sofu mostly focused on painting; and Edibe Subay, Muhsine Ahmet, and Rita Hanım became inactive after attending some exhibitions in their early career. Three names among those who attended this school and whose activities were more prominent are Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş, and Nermin Farukî.

Although some academic articles and non-academic publications are found about these three artists, they are limited in number. This essay places these artists in the field of sculpture in Turkey and re-evaluates it by adding and developing new information and interpretations about these artists' art education and artistic life.

Saime Rezan Ramiz Öker attended exhibitions until 1937, one being the Turkish Sculptors Exhibition at the Academy of Fine Arts. She was also active as a lecturer in Kadıköy Halkevi in 1940's. Sabiha Bengütaş worked actively as a sculptor until her death in 1992. She was the first woman sculptor to produce monumental works in Çankaya and Mudanya. Nermin Faruki was also an active sculptor until her death in 1991. Apart from her figure sculptures she also attempted abstract sculptures in the 1960s.

Giriş

Kurulduğu 1914 yılından Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ile birleştiği 1923 yılına kadar İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, öncelikli olarak sanatçı kadınların eğitimiyle birlikte orta dereceli okullara resim öğretmeni yetiştirmeyi amaçlamıştır. Okul esasen resim eğitimi üzerine yoğunlaşmış olmakla beraber bünyesinde bir heykel (modelaj) atölyesi de bulundurmaktadır. Başında İhsan Özsoy'un bulunduğu bu atölyede kimi öğrenciler heykel sanatına yönelerek bu yönde kendilerini geliştirme olanağı bulmuşlardır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilgili çok sayıda yayın bulunmakla birlikte okuldaki heykel eğitimine dair bilgiler dağınıktır ve bazı konular açıklık kazanamamıştır. Kapsamı sınırlı olmakla beraber, buradaki heykel eğitiminin kimi önemli heykeltıraşların yetişmesine olanak sağlamış olması bu eğitimin niteliğinin tanımlanmasını da gerekli kılmaktadır.

Bu okulda eğitim görmüş öğrencilerin isimlerini belirlemeye yönelik çeşitli yayınlarda farklı bilgiler bulunmaktadır. Öğrencilerin bazıları heykeltıraş olarak bilinmekte ve nitelenmektedir. Bunun yanı sıra yayınlarda belirlenmiş olan isimler öncelikle Galatasaray Sergileri ve Güzel Sanatlar Birliği Ankara sergileri olmak üzere dönemin çeşitli sergilerine heykelleriyle katılan sanatçı kadınlarla karşılaştırılarak da okulda heykel eğitimi alan ve bu alanda etkinlik gösteren bazı isimler saptanabilmektedir. Ancak bahsi geçen okulda, heykel özelinde eğitim alan bu isimlerden çok azı uzun süre etkin olabilmişlerdir. Bir kısmının yaşamıyla ilgili bilgi bulunamamıştır. Melek Celal Sofu heykel çalışmış olmakla birlikte daha sonra resim sanatına ağırlık vermiş, Mukbile Reşad ve Melek Ahmet genç yaşta ölmüşlerdir. Bununla birlikte bugüne ulaşmış bir eseri tespit edilememiş olsa da sergilere katılımı ve eğitimci kimliğiyle Saim Rezan Ramiz Öker, uzun soluklu sanatsal üretimleri ve etkinlikleriyle Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî, Türkiye'de heykel sanatının gelişim süreci içerisinde yeri belirlenmesi gereken sanatçılar olarak öne çıkmaktadır.

Konu alınan üç sanatçıyla ilgili bazı akademik makaleler ve akademik nitelikte olmayan yayınlarda bulunmakla birlikte sınırlı sayıdadır. Var olan kaynaklarda da yine bu üç sanatçıyla ilgili gerek tarih gerekse doğrudan bilgi yanlışlıkları/farklılıkları görülmüştür. Bu çalışma ile bilgiler karşılaştırmalı olarak verilip kronolojik akış göz önünde bulundurularak bu konulara netlik kazandırmak hedeflenmektedir. Yine bu makalede sanatçıların; yaşamları, sanat eğitimleri ve sanat anlayışları ile ilgili var olan bilgi ve yorumlara yenileri eklenip geliştirilerek Türkiye'de heykel sanatındaki yerlerinin yeniden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

II. Meşrutiyet Sonrası Kadınların Sosyal Yaşamındaki Gelişmeler ve Sanat Eğitimi Yansıması

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat sonrasında yaşanan toplumsal değişimlerin bir sonucu olarak kadınların önemli bazı kazanımlar elde ettikleri görülmektedir. İkinci Meşrutiyet'in getirdiği yeni düzenlemeler ve ardından yaşanan Trablusgarb, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'nın sonucu olarak kadının çalışma hayatına daha fazla katılması, toplumsal

kimliğini daha da etkin bir hale getirmiştir. Özellikle Tanzimat ile hız kazanan batılılaşma politikasıyla, gazete ve dergilerde takip ettikleri batılı kadın tipini örnek alan yeni kadın kimliği, hem eğitilmiş ve toplumsal sınırlamalara karşı çıkan batılı bir karakter ortaya koymakta hem de geleneksel aile içi sorumluluklarına bağlı ve özverili kadın özelliğini sürdürmesi beklentilerine karşılık vermeye çalışmaktadır¹.

İkinci Meşrutiyet'in ardından aydın kadınlar tarafından kurulan kadın dernekleri dönemin kadın hareketleri açısından belirleyici bir rol üstlenmişlerdir. Aynı süreçte dergi ve gazetelerde kadın sorunları üzerine yazıların ve bu konuya ağırlık veren kadın yazarların da çoğaldığı gözlenmektedir. Kadın erkek eşitsizliği, kadınların iş yaşamında yer edinmesi ve kadınlara yükseköğrenim olanağı sağlanması gibi konular kadınların kurduğu dernekler ile çıkarılan *Kadınlar Dünyası* gibi dergilerde gündeme getirilmektedir. Aynı zamanda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin de kadının toplumda yer edinmesi, çalışma hayatına katılması ve özgürleşmesi doğrultusunda etkin bir rol oynadığı, kadın derneklerine ve bu konudaki yayınlara destek olduğu bilinmektedir².

Bu gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri kadınların eğitim ile ilgili kazanımlarıdır. Özellikle yükseköğrenimde eğitim görebilmeleri doğrultusunda 1914 yılında İnas Darülfünunu'nun açılmış olması bir kilometre taşıdır³.

Eğitim alanındaki gelişmeler kadınların sanat eğitimine yönelik yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Tanzimat sonrasında bazı varlıklı ailelerin, kız çocuklarının eğitimleri için konaklarda ders almalarını sağladıkları bilinmektedir. Bu konak içi eğitim, kız çocuklarının resim derslerini de kapsamaktadır ve aynı zamanda kızlar farklı ressamlardan da ders almaktadır. Örneğin ilk kadın ressamlardan Müfide Kadri, Osman Hamdi Bey'den aldığı özel derslerle resim sanatına yönelmiştir⁴. Ailelerinin sağladığı olanaklar dışında kızların eğitim aldıkları diğer kurumların müfredatında da resim dersleri vardır. Nitekim bu kurumların en önemlisi olan İstanbul Darülmüallimatı'nda konak eğitimi ile yetişen ve farklı ressamlardan ders alan Mihrî Hanım ile Müfide Kadri eğitimci olarak çalışmıştır. İnas Darülfünunu'nun açılmasının hemen ardından kızların yükseköğretim görebilecekleri bir sanat okulunun kurulmasında Mihrî Hanım'ın öncülüğü son derece önemli olmuştur⁵. 19. Yüzyılın ortalarından itibaren süregelen toplumsal ve kurumsal değişimlerin bir sonucu olarak kurulan bu okul, ilk heykeltraş kadınların yetişmesine olanak sağlamıştır.

1 Leyla Kaplan, "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi," *Osmanlı Ansiklopedisi*, c.5 (Ankara: Yeni Türkiye, 1999), 470.

2 Dilara Göktaş, "İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Kadın Dernekleri ve Basın Bağlamında Toplumda Kadın Konusuna Yaklaşımı" *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*6 (2019), 519-527.

3 Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*16 (1983), 5.

4 Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 7.

5 Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2000), 97.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

İnas Darülfünunu'nun kurulmuş olması, sanat eğitiminin devamlılığı için bir yükseköğretim kurumuna olan ihtiyacı doğurmuştur. O sırada Darülmuallimat'ta resim dersleri vermekte olan Mihri Hanım'ın öncü kadın kimliği, geniş çevresinin sağladığı olanaklarla yaptığı girişimler kızlar için bir güzel sanatlar okulunun kurulma düşüncesini ve eylemini hızlandırmıştır. Ancak okulun açılmasındaki temel gerekçe, kızların eğitim aldığı orta dereceli okullarda resim derslerini yürütecek kadın öğretmene duyulan gereksinimdir. Neticede İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, kızlar için sanat eğitiminde kurumsal bir açılım olarak, 13 Ekim 1914 tarihinde eğitim vermeye başlamıştır⁶.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, öncelikle idari ve akademik olarak müzeye bağlı olan Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin şubesi olarak kurulmuştur. Ancak bir süre sonra hem müze hem de okul müdürü Halil Edhem'in önerisiyle, okul yönetimi müzeden ayrılarak bağımsız bir yapı kazanmış ve bütçesi ortak olmakla birlikte ayrı bir bina, yönetim ve müfredata sahip olmuştur⁷.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin akademik ve idari kadrosu ise açık bulunduğu süre dahilinde dönemin sanatçı, aydın ve öğretmenlerinin sağladığı katkıyı ve okuldaki eğitime verilen önemi ortaya koymaktadır. Sırasıyla Salih Zeki, A. Sami Boyar, Mihri Hanım, Ömer Adil ve Feyhaman Duran müdürlük yapmış, atölye derslerini A. Sami Boyar ile Mihri Hanım, daha sonra Ömer Adil ile Mihri Hanım ve az bir zaman diliminde Aznif Mehderyan yürütmüşlerdir. 1919 yılında Mihri Hanım'ın ülkeden ayrılmasıyla atölye derslerini Feyhaman Duran üstlenmiştir⁸.

Okul yönetmeliğinin birinci maddesi doğrultusunda okulun öncelikli amacının kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek olduğu anlaşılmaktadır. Okulda ilk olarak resim atölyesinin kurulduğu, bir yıl sonra heykel atölyesinin de açıldığı bilinmektedir⁹. Eğitim süresi üç yıl olan okulda öğrencilerin, bir üst sınıfa geçebilmek için eğitim yılının sonunda düzenlenen yarışmalarda başarılı olmaları beklenmektedir. Tıpkı Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde olduğu gibi kızların yüksek öğrenim gördüğü bu okulda da yarışma için hazırlanan eserler toplu olarak sergilenmektedir¹⁰.

Tam gün eğitim verilen okulda atölye dersleri sabah diğer dersler ise öğleden sonra yapılmaktadır. Atölye eğitiminde alçı heykellerin yanında Arkeoloji Müzesi'nden alınan antik heykellerin getirilmesi ve canlı modelden çalışmalara yer verilmesi dikkat çekicidir. Aynı zamanda alınan özel izinlerle öğrencilerin açık havada da çalışma yapmalarına olanak sağlandığı bilinmektedir¹¹.

6 Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," *Tarih ve Toplum* 231, (2003), 51.

7 Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 53.

8 Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 10.

9 Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 55.

10 Uğurgül Tunç, "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-İ Alisi Örneği" (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018), 76.

11 Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," 10.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 1923 yılında kapatılarak Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi idaresi tarafından Maarif Nezareti'ne yazılan 25 Ocak 1923 tarihli yazıda bu iki kurumun birleştirilmesine dair soru işaretleri oluşsa da sonuç değişmemiş ve okullar birleştirilmiştir¹².

Okulların birleşmesinin akabinde 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi olarak okulun adı değişmiş, yeni düzenlemelerle geliştirilmiş ve tek güzel sanatlar yüksek okulu olarak karma bir eğitim sistemiyle güncel bir içeriğe oturtulmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi

Öncelikli amacı resim öğretmeni yetiştirmek olan okulda resim ile başlayan eğitimin ardından ancak bir yıl sonra resim eğitimini destekleyecek bir heykel (modelaj) atölyesinin açılması söz konusu olmuştur. Atölyenin hocası ise yine resim eğitiminin yanında ek olarak modelaj derslerinin verildiği Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde heykel eğitimini yürüten İhsan Özsoy'dur¹³.

Heykel atölyesine devam zorunluluğu olmadığı ve bu atölyede çamurdan dekoratif işlerle büst heykeller yaptırıldığı bilinmektedir. Canan Beykal'a göre heykel eğitimi daha çok bir tür modelaj atölyesi görünümündedir¹⁴.



Figür 1: Kız öğrencilerin heykel dersinden bir fotoğrafı. (Beykal, “Yeni Kadın ve İnas,”10.)

12 Ürekli, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi,” 55.

13 Ürekli, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi,” 55.

14 Beykal, “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi,” 10.

Atölye eğitiminin dışında, okuldaki diğer derslerin de öğrencilerin heykele dair bilgisini geliştirici niteliği bulunduğu göz ardı edilmemelidir. Canlı modelden ya da alçı ve antik heykellerden desen çalışmaları bu eğitimin önemli bir parçasıdır. Okulda verilen eğitimle ilgili süreçler ve materyaller konusunda bazı sorunlar yaşanmış olsa da bu sıkıntılar arşiv belgelerinden de anlaşıldığı üzere Mihri Hanım ve Ömer Adil Bey gibi öğretmenlerin özverileri ile çözülmüştür. Mihri Hanım'ın, kız öğrencilerin Topkapı Sarayı koleksiyonundaki resimleri görerek ve aynı zamanda açık havada resim çalışabilmeleri için Maarif Vekaleti'nden izinler aldığı bilinmektedir. Yıl sonu yarışmalarını izleyen dönemde ve tatil başlangıcında Mihri Hanım ve Hoca Ali Rıza tarafından yürütülen ve Gülhane, Köprüaltı ve Topkapı Sarayı gibi mekanlarda açık havada yapılan peyzaj dersi polis gözetiminde ve özel izinlerle yapılmaktadır.¹⁵ Açık havada resim çalışabilmenin haricinde önemli sorunlardan bir diğeri canlı model bulmaktır. Bu sorunu çözebilmek adına Arkeoloji Müzesi'nden Yunan heykeli getirilmesi düşünülmüştür. Ancak bu bile tepkiyle karşılanınca Mihri Hanım heykelin beline peştamal bağlayacaklarını söyleyerek sorunu çözmüştür¹⁶.

Okulda verilen anatomi derslerinde insan vücudunun yapısı incelenmekte ve sanat tarihi derslerinde heykele dair bilgi ve örnekler öğrencilere farklı bakış açısı kazandırmaktadır. Özellikle anatomi derslerinde kullanılacak birtakım alet ve edevatları temin edebilmek için okul müdürü Ömer Adil'in Almanya'ya gittiği devlet arşivindeki kayıtlarda yer almaktadır¹⁷. Yine arşiv belgelerine dayanarak, anatomi dersinde kullanmak üzere iki adet iskeletin İnas Sanayi-i Nefise Mektebi için Tıp Fakültesi tarafından gönderildiği anlaşılmaktadır¹⁸.

Bazı kaynaklarda¹⁹ okulda bir heykel bölümünün var olduğu belirtilmiş olsa da heykel eğitiminin bir ders kapsamındaki atölye çalışmalarıyla sınırlı olduğu sonucuna varılmaktadır. Nermin Farukî, 1920 yılında heykel eğitimi için ayrı bir bölümün varlığından söz edilemeyeceğini fakat bir modelaj eğitiminin olduğunu dile getirmiştir²⁰. Bununla birlikte bu atölyedeki eğitim ve çalışmalarla kimi öğrenciler heykel sanatına ağırlık vermiştir. Bu yönelimde atölye sorumlusu İhsan Özsoy'un yaklaşımının da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Sabiha Bengütaş eğitiminin ikinci yılında Rezan Ramiz ise üç yıl resim eğitiminin ardından hocalarının teşvikiyle heykel sanatına yönelmişlerdir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuş öğrenci listesini belirlemeye yönelik çeşitli yayınlarda bilgiler bulunmaktadır²¹. Bu öğrencilerin bazıları heykeltıraş olarak bilinmekte ve nitelenmektedir. Bunun yanı sıra yayınlarda belirlenmiş olan isimler öncelikle Galatasaray Sergileri ve Güzel Sanatlar Birliği Ankara sergileri olmak üzere dönemin çeşitli

15 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MK.MKT) 1224/43, H-01-05-1334.

16 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), 137-138.

17 Başbakanlık Osmanlı Arşivi BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Seyrüsefer Kalemi (DH. EUM.SSM) 60/15, H-14-09-1336.

18 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MK.MKT) 1207/49, (t.y.)

19 Hacer.Banu Paşaloğlu, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları".(Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 1996), 67.

20 Erdoğan Tanaltay, "Nermin Faruki ile Bir Gün," *Sanat Çevresi*139, (1990), 84.

21 Paşaloğlu, "İnas Sanayi-i.Nefise Mektebi.ve Mezunları," 67.

sergilerine heykelleriyle katılan sanatçı kadınlarla karşılaştırılarak, okulda heykel eğitimi alan ve bu alanda etkinlik gösteren bazı isimler saptanabilmektedir. Makaleye konu olan isimlerin yanında; Edibe Hanım, Melek Ahmet, Muhsine Hanım, ve Rita isimleriyle sıkça karşılaşılmıştır.

Atölyede heykel eğitimi ve çalışmaların daha çok natüralist anlayışta ve küçük boyutlu dekoratif nitelikte işlere odaklandığı anlaşılmaktadır. Yine de bu eğitimin ötesine geçmeye çalışan öğrenciler olmuştur. Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî'nin antik heykellerden kopyalar yapmaya başladıkları Nermin Farukî tarafından aktarılmaktadır²².

Farukî, İhsan Özsoy'un eğitiminden bahsederken, çamur ile çalışıp oluşturdukları heykellerin alçıya dökümünün İhsan Özsoy tarafından yapıldığını, bunu yaparken teknik bilgileri de öğrettiğini ifade etmiştir²³.

On yılı bulmayan eğitim yaşamıyla aralarında Belkıs Mustafa, Melek Celal Sofu, Nazlı Ecevit, Celile Hikmet gibi isimlerin bulunduğu çok sayıda ressam kadınların yetişmesine olanak tanıyan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir ders kapsamındaki heykel (modelaj) atölyesi çalışmalarının okulun programındaki diğer derslerle bütünlenmesiyle ve özellikle heykel atölyesinin hocası İhsan Özsoy'un destekleriyle heykelle yönelen Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî gibi isimler Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk kuşak heykel sanatçıları arasında önemli yer edinmişlerdir.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Eğitim Almış Heykeltıraşlar

Bu kurumda eğitim almış ve heykel alanında üretim gerçekleştirdiği ve kiminin özellikle Galatasaray Sergileri'nde eserlerinin sergilendiği bilinen isimler; Mukbile Reşat, Rezan Ramiz, Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî, Melek Celal Hanım, Rita Hanım, Edibe Hanım, Melek Ahmet, Muhsine Ahmet'tir. Besime Hanım, Mualla Ahmet, Roza Hanım ve Berzan Hanım'ın ise okulda eğitim aldıklarına dair bir bilgi bulunmamakla birlikte isimlerine heykel çalışmaları ile katıldıkları 1927 ve 1928 yıllarındaki Galatasaray Sergileri ve Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'nde rastlanmaktadır. Ancak bu isimlerin heykel alanındaki etkinlik ve üretimlerinin çeşitli nedenlerle sınırlı kaldığı tespit edilmiştir²⁴. Bununla birlikte bu okulda eğitim alan, Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî'nin Türkiye'de heykel sanatında daha belirgin bir yer edinebildiği görülmektedir.

Saime Rezan Ramiz Öker (?-?)

Öker'in, Kız Sanayi Mektebi'nde okurken hocası Saime Hanım tarafından sanata karşı olan becerisi keşfedilmiş ve sanata yönlendirilmiş, ardından Bezmialem Sultanisi'nde Madam Rafael'den resim dersleri almıştır²⁵. Sanata olan ilgisi ailesi tarafından da desteklenmiş ve

22 Naile Akıncı, "Nermin Faruki," *Ankara Sanat*117 (1976), 22.

23 Akıncı, "Nermin Faruki," 22.

24 Büşra Sokur, "Türkiye'de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2020,) 108.

25 Halil Özyiğit, "Türk Heykel Sanatının Az Bilinen Bir Yüzü: Rezan Ramiz Hanım," *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*28 (2017), 175.

nihayet bir arkadaşının yönlendirmesiyle İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almaya başlamıştır. Burada 3 yıl resim eğitiminin ardından, 1922- 1923 yıllarında heykele yoğunlaşmıştır. Hocası İhsan Özsoy'un teşvik ve desteğinin Rezan Ramiz'in heykele yönelmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim sanatçı Özsoy'un beğendiği Jül Sezar çalışmasıyla okulun yıl sonu yarışmasında birincilik ödülünü kazanmıştır²⁶. Rezan Ramiz'in bir eserinin ilk olarak sergilendiği 1924 yılındaki Galatasaray Sergisi'ne ilk heykel çalışması olan dayısının büstü ile katıldığı düşünülmektedir.²⁷ Bu ilk serginin ardından sanatçı sonuncusu 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açılmış olan Türk Heykeltıraşları Sergisi olmak üzere Güzel Sanatlar Birliği Ankara ve Galatasaray sergilerine farklı zamanlarda katılım göstermiştir²⁸.



Figür 2: Galatasaray Sergisi'nde Rezzan Hanım
(“Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951”, 7.)

Rezan Ramiz'in heykel eğitimine İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1923 yılındaki birleşme sürecinden sonra da devam ettiği ve hatta 1928 yılında kendisiyle yapılan röportajdan anlaşıldığı üzere bu tarihte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde heykel öğrencisi olduğu anlaşılmaktadır²⁹. Burada sabahları modelden çalışmalar yapmakta ve öğleden sonra ise zaman zaman dışarıdan kendisine gelen siparişler için çalışmaktadır.

Rezan Ramiz'in fotoğraftan yola çıkarak da heykel yaptığı anlaşılmaktadır. Henüz eğitimine devam ederken, eniştesi Şehit Yörük Selim Bey'in büst heykelini fotoğraftan yararlanarak yaptığı bilinmektedir. Bu heykeli okulu ziyareti sırasında gören Heinrich Krippel, Rezan Ramiz'in fotoğraftan heykeli yaptığını duyduğunda bunun çok zor bir yöntem olduğunu söyleyerek kendisiyle tanışmak istemiştir ancak Rezan Ramiz'in o an okulda bulunmamasından dolayı bu tanışma gerçekleşmemiştir³⁰.

26 Özyiğit, “Rezan Ramiz Hanım,” 175.

27 Özyiğit, “Rezan Ramiz Hanım,” 175.

28 Sokur, “Türkiye’de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950,” 42-43.

29 Özyiğit, “Rezan Ramiz Hanım,” 176.

30 Özyiğit, “Rezan Ramiz Hanım,” 175.

Sanatçının bugüne ulaşan herhangi bir çalışması tespit edilememiş olmakla birlikte katıldığı sergilerde yer alan eserlerinin niteliği ve röportajlarındaki anlatımlarından Rezan Ramiz'in daha çok büst- portre ürettiği anlaşılmaktadır³¹.

Büstler dışında sanatçının farklı türden de denemelerinin var olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, 1928 Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'ne bir nü çalışması ile katılmıştır. Bu çalışma için Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin modeli olan Tita'nın ona poz verdiği ve sergideki iki eserini beğenen Afgan kralının eserleri satın alma isteğinin kendisine iletiildiği anlaşılmaktadır³². Rezan Ramiz'in 1933 yılında yine Güzel Sanatlar Birliği Ankara sergisinde yer alan çalışmasının da bir figür çalışması olduğu şu sözlerden anlaşılmaktadır:

(...) Bir de genç ressamların tabloları, üstatlarınkinden en az on defa güzel: On yıldır üstatlar yerlerinde sayıyorlar ve genç sanatkarlar, on yılda hiç olmazsa on büyük adım atabilmişler.. Mesela: Maruf eski ressamlardan birinin kadınlık inkılabını gösteren daktilo resmi, heykeltraş Rezzan Hanımın koltuğunda kitabıyla serbest ve emin tavırlı cümhuriyet neslinin genç kız tipini canlandıran heykeli yanında ne kadar manadan ve bir de güzellikten uzak görünüyor³³.

Behçet Kemal imzalı yazıda ayrıca Cumhuriyet modernleşmesinin kadının toplumsal yaşamdaki konumunu nasıl olumlu yönde değiştirdiğini örneklemek üzere Rezan Ramiz'in sanatçı kimliği öne çıkarılmaktadır:

Daha on, onbeş yıl evel, kafeslerin ardında gergefini işliyen Türk kızının şimdi umulmaz bir meharet ve sanatla mermeri ve tuncu işlemesi önünde insanın hayranlık duymaması imkânı yok; hele bu eserler, olgun, itinali ve ilhamlı eserlerden olursa...³⁴.

Rezan Ramiz kendisiyle yapılan röportajda sanat anlayışını ve dönemin anıt heykeller konusundaki tartışmalarına bakış açısını ortaya koymaktadır. 1930'ların başlarından itibaren yurt dışında eğitimlerini tamamlayarak ülkeye dönen Ali Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Ratip Aşir Acudoğu gibi isimlerle figür heykeline yeni yaklaşımlar söz konusu olacaktır ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarında heykel sanatındaki genel yaklaşım daha natüralist bir anlayışı benimsemeyi sürdürmektedir. Bu nedenle Rezan Ramiz'in natüralist çizgide eserler yaptığı düşünülebilir. Dönemin heykel alanındaki önemli bir tartışma konusu ise Cumhuriyet devrimlerini ve ideallerini kamusal alanlarda Atatürk temsili ile yansıtmak üzere ülkenin dört bir yanına yaptırılmakta olan anıt heykellerdir. Rezan Ramiz, yabancılara yaptırılan anıt heykeller konusunda Türk heykeltıraşlara güvenilmesi gerektiğini belirtmektedir³⁵.

Heykel üretimini ve sergilere katılımını uzun süre devam ettiren Rezan Ramiz, aynı zamanda alanda uzun yıllar sürdürdüğü eğitimci kimliğiyle de dikkat çekmektedir. 1932 yılında Cumhuriyet gençler mahfilinde (gençlik örgütü) açılan kursta dersler verdiği görülmektedir³⁶.

31 Melih Nazmi, "Genç nesil arasında," *Vakit*, 5 Mayıs 1932, 9.

32 Özyiğit, "Rezan Ramiz Hanım," 175.

33 Behçet.Kemal, "On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi," *Hakimiyeti Milliye*, 27 Kasım 1948, 4.

34 Kemal, "On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi," 4.

35 Nazmi, "Genç nesil arasında," 9.

36 "Cumhuriyet gençler mahfeli umumî kâtipliğinden," *Vakit Gazetesi*, 19 Ekim 1932, 9.

Ancak eğitimci kimliği, Kadıköy Halkevi'ndeki çalışmalarıyla ağırlık kazanmış ve buradaki atölyede heykel dersleri vermiştir³⁷.

Sabiha Bengütaş (1904- 1992)

Sabiha Bengütaş 1904 yılında İstanbul'da doğmuştur. Eyüp Sultan Numune Mektebi'nde başladığı eğitimine, babası Ziya Bey'in görevlendirilmesi nedeniyle ikamet ettikleri Şam'da dört yıl daha devam etmiş, ardından yine Şam'da bir yıl Fransız Katolik Mektebi'ne gönderilmiştir³⁸. İstanbul'a döndükten sonra Büyükkada'da yaşamaya başlayan Bengütaş, Köprülü Fuat Paşa Okulu'na gitmiştir.

Sanata olan ilgisiyle 1920 yılında lise eğitimini tamamlamadan, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlamıştır. Burada iki sene Feyhaman Duran'dan resim eğitimi almış, aynı zamanda eğitiminin ikinci yılında İhsan Özsoy'un başında olduğu modelaj atölyesinde çalışmıştır³⁹. İhsan Özsoy'un teşvikiyle çalışmalarında heykele yönelmiş, bu yoğunlaşmanın göstergesi olarak 1922'de Galatasaray Sergisi'nde bir büstü ile yer almıştır. Ancak o dönem yaşadığı bir hastalık nedeniyle eğitimine iki yıl ara vermek durumunda kaldığı bilinmektedir⁴⁰. Bengütaş hastalığının ardından okula döndüğünde, okul 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ile birleşme sürecini tamamlamıştır ve sanatçı böylece Sanayi-i Nefise Mektebi heykel bölümü öğrencisi olarak burada İhsan Özsoy'un atölyesinde eğitimine devam etmiştir⁴¹.

Bengütaş, henüz eğitimi devam ederken bir yandan da sergilere katılmaya devam etmiştir. İlk olarak, 1922 yılında gerçekleşen 6. Galatasaray Sergisi'ne bir büst ile katılmış ardından 1927 yılına kadar düzenlenen bütün Galatasaray Sergileri'nde eserleriyle yer almıştır⁴².

1925 yılında Akademi'de, heykeltıraşlık eğitimi için yurt dışına burs ile gönderilecek öğrenciler arasında açılan sınavda birincilik almış, ancak Bengütaş'ın Resimli Ay dergisinde kullandığı ifadeyle 'sırf kadın olması' nedeniyle gönderilmemiş, onun yerine ikinci olan öğrenci⁴³ gönderilmiştir⁴⁴.

Sanatçının yurt dışına gönderilmesiyle ilgili benzer bir durum 1927 yılında da yaşanmıştır. Canonica ile birlikte İtalya'da çalışmak üzere gönderilecek öğrenci seçiminde, Taha Toros arşivinden edinilen bilgiler doğrultusunda⁴⁵, Bengütaş, Hadi Bara ile birlikte düşünülen iki isimden biridir. Ancak dönemin basınında yer alan tartışmalar Bengütaş'ın bir kadın heykeltıraş

37 Eminaalp Malkoç vd., "Kadıköy Halkevi ve Faaliyetleri 1935-1951," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*2012, 20.

38 Taha Toros, "İlk Kadın Heykeltıraşımız Sabiha Bengütaş," *SkyLife*, Temmuz 1995, 46.

39 Halil Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş," *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*9 (2014), 855.

40 Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş," 855.

41 Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş," 855.

42 Sokur, "Türkiye'de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950," 50-51.

43 Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş," 855. 'te de belirtildiği üzere bu öğrenci 1925 yılında Paris'e burslu gönderilmiş olan Ratip Aşir Acudoğlu olmalıdır.

44 Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş," 855.

45 "Sabiha Bengütaş," Taha Toros Arşivi, erişim 2 Mart 2020, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/42749>

olduğu için Canonica'nın yanında çalışmasının uygun olmadığına dair görüşlerin varlığını ortaya koymaktadır⁴⁶. Dönemin süreli yayınlarına konu olan bu durum, sanatçı kadınların sanat ortamında ve eğitiminde var olma mücadelesinin erken tarihli bir örneğidir.

Sonuç olarak Bara'nın Avrupa bursunu kazanarak Paris'e gittiği bilinmektedir⁴⁷ ve aynı yıl Bengütaş'ın Canonica'nın yanına çalışmak üzere İtalya'ya gittiği anlaşılmaktadır.



Figür 3: Canonica'nın Taksim Cumhuriyet Anıtı için yanında Roma'da çalışmak üzere iki akademi öğrencisi Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş'ın seçildiğine dair gazete haberi ("Taksim Cumhuriyet Anıtı İçin Yarışma," Taha Toros Arşiv. Erişim 15 Şubat 2020, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/42749>)

Bengütaş'ın yurt dışı deneyimi hakkında bilgi edinebildiğimiz kaynaklardan biri olan Nurullah Berk de sanatçının Abideler Komisyonu'nun İtalya'da Canonica'nın yanında çalışmak üzere açtığı yarışmayı kazanıp gittiğinden bahsetmektedir⁴⁸. Aynı zamanda Mevlüt Çelebi de, Taksim Cumhuriyet Anıtı ile ilgili dönemin gazetelerini⁴⁹ kaynak göstererek bu konuya netlik kazandırmaktadır;

Abide Komisyonu 1927'de, Türk heykeltıraşlarının yetişmesine katkıda bulmak amacıyla, İtalya'da Canonica'nın yanında çalışacak genç sanatçılar arasında bir yarışma açmıştı. Sınavı kazanan Sabiha (Bengütaş) Hanım komisyon tarafından harcırah olarak verilen 150 Lira ve aylık 1000 Lire bursla ve on sekiz aylığına Ağustos 1927'de İtalya'ya gitmiştir⁵⁰.

46 Özyiğit, "İlk Türk Kadın Heykeltıraş," 855.

47 Mehmet Üstünipek, "Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları" (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1994), 12.

48 Nurullah Berk, *Türk Heykeltıraşları* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1937), 35.

49 "Taksim Cumhuriyet Anıtı," *Cumhuriyet*, 15 Haziran 1927, 1.

50 Mevlüt Çelebi, *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*. (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2006), 249.

Nurullah Berk, Sabiha Bengütaş'ın İtalya'ya gidişinden sonra Canonica'nın yanında pek uzun durmadığını söylemektedir⁵¹. Çalışma disiplinlerinin çok uyuşmadığını, çünkü işlerinin çoğunu kısa zamanda daha çok fayda sağlanabilecek bir düzen ile atölyedeki asistanlarına yaptırdığını, ancak Bengütaş'ı bu çalışma yönteminin tatmin etmediğini belirterek sanatçının Luppi'nin atölyesinde çalışmak üzere Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolduğunu söylemektedir⁵².

Sabiha Bengütaş İtalya'da geçen bir yılın ardından⁵³ yurda dönmüştür. Paris'e gitme isteği doğrultusunda⁵⁴ Cumhuriyet gazetesinin 1930 tarihli haberinden anlaşıldığı üzere Akademi'de düzenlenen Avrupa konkuruna katıldığı bilinmektedir⁵⁵.

Sanatçı 1922 yılından itibaren Ankara ve Galatasaray sergilerine katılmıştır. Bununla birlikte, 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde gerçekleşen Birinci Genç Ressamlar Sergisi⁵⁶'nde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar'ın dördüncü sergisinde (1931), Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Heykeltıraşları Sergisi'nde (1936) de eserleriyle yer almıştır. 1937 ve 1938 yıllarında ise Birleşik Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmıştır⁵⁷. Yine 1938 yılında Şark Kültürleri Müzesi / Moskova'da *Ana Başı* adlı heykeli ve resimlerinden oluşan bir seçkiyle sergi açtığı da bilinmektedir⁵⁸. 1939 yılında ilki açılan Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin ikincisinde (1940) Sabiha Bengütaş heykel alanında tek sanatçı kadın sanatçı olarak dikkat çekmektedir⁵⁹.

Türkiye'de heykel sanatının ve özellikle anıt heykel çalışmalarının, Cumhuriyet sonrası dönemde büyük ivme kazanmış olması, hükümetin kültür politikalarının bir neticesi olarak görülebilir. Bahsi geçen dönemde, anıt heykel alanındaki talepleri karşılayabilecek teknik ve sanatsal birikime sahip ya da bu alanda üretim yapmış olan Türk heykeltıraş sayısı oldukça azdır. Bu nedenle anıt çalışmaları, sanat tartışmalarına uzun süre konu olacak yabancı heykeltıraşlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Canonica, Krippel, Thorak ve Hanak gibi isimlerin yanında anıt heykel yapan Türkiye'de ilk heykeltıraş kadın olarak Sabiha Bengütaş'ın önemi büyüktür.

Sabiha Bengütaş, kendine ait anıt projeleri haricinde, Canonica imzalı *Taksim Cumhuriyet Anıtı*'na da katkı sağlamıştır. Sanatçının, daha sonraki yıllarda gerçekleştireceği büyük anıt

51 Berk, *Türk Heykeltıraşları*, 35.

52 Berk, *Türk Heykeltıraşları*, 35.

53 Berk, *Türk Heykeltıraşları*, 35.'te sanatçının İtalya'da iki yıl çalışması ön görülmüş olmakla birlikte bu sürenin 1 yıla indirilmiş olduğunu belirtilmektedir.

54 Çelebi, *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, 249.

55 "Avrupa Konkurları," *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1930, 1.

56 15 Nisan 1929 yılında açılan Genç Ressamlar Sergisi'nde yer alan bütün sanatçılar Avrupa'da eğitim görmüş kişilerdir. Sergide doksan beş resim sergilenirken, beş heykel yer almaktadır. Sabiha Bengütaş bir heykeli ile, Muhtittin Sebati ise dört heykeli ile sergide yer almaktadır. "Avrupada tahsil eden genç sanatkarlar bugün Ankarada ilk sergiyi açtılar," *Hakimiyeti Milliye*, 15 Nisan 1929, 1.

57 Mehmet Üstünipek, "Türk Heykeli ve Sergiler," *Sanat Dünyamız* 156, (2017), 67.

58 "Moskovada açılan resim sergisi," *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1938, 3.

59 Bengütaş, bu sergide Hasan Âli Yücel ve Dr. Zeki Hakkı Pamir adlı iki çalışmasıyla yer almıştır. Bu serginin broşüründe sanatçının "Hiçbir birliği mensup değildir" şeklinde tanımlanmış olması onun daha önce sergilerinde yer aldığı Müstakiller ile bağının bu tarihte olmadığını göstermektedir.

projelerinin habercisi niteliğinde anıt heykel maketlerinin de olduğu bilinmektedir. 1930 tarihli Cumhuriyet gazetesinde sanatçının, dönemin inkılaplarını yansıtacak bir anıt heykel projesi için çalışma yapmış olduğu ifade edilmiş sonrasında anıt olarak tamamlanmayan bu çalışmanın maket görseline yer verilmiştir⁶⁰.

Yine Bengütaş'ın, Giresun için düzenlenen anıt yarışmasını kazandığı, fakat bu anıtın da gerçekleşmediği bilinmektedir. Anıtın maketinin sanatçıda bulunduğu sanatçının verdiği röportajdan anlaşılmaktadır⁶¹.

1938 yılında Bursa'ya dikilmek üzere İsmet İnönü anıtı ve Çankaya'ya dikilmek için Atatürk anıtı yarışmaları açılmış, Bengütaş bu iki yarışmayı da kazanmıştır. İnönü heykeli için bronz, Atatürk heykeli için Carrara mermerini kullanan sanatçı, anıtların maketlerini Türkiye'de tamamlamış dökümünü ise İtalya'da gerçekleştirmiştir⁶². İnönü heykeli için oluşturulan maket 1939 yılında şekillenmiş olup akabinde iki yıl daha üzerinde çalışılmıştır⁶³. Bu heykel için çalışmalarının 1946 yılına kadar İtalya'da devam ettiği ve aynı sene İstanbul'a getirildiği anlaşılmaktadır⁶⁴. 1948 yılının Eylül ayında anıtın açılışı yapılmıştır. Ancak sanatçının açılışı için davet edilmediği Vatan Gazetesi'nin 21 Kasım 1948 tarihli haberine konu olmuştur:

Heykellerin ikisi kırk iki bin liraya yaptırıldığı halde sanatkar henüz bu parayı almamıştır. Üstelik bütün masrafları kendi cebinden ödemiştir. Bir müddet evvel Mudanya'da İnönü heykelinin küşat resmi yapılmış, fakat Sabiha Bengütaş bu törene davet bile edilmemiş. Kendisi bu hikâyeyi anlatırken, çok asabi idi. Artık bundan sonra hiçbir siparişi kabul etmeyeceğini ve ancak kendi keyfi için çalışacağını ilave etti⁶⁵.

Sanatçının 1938 yılında yapılan yarışma sonucu kazanmış olduğu bir diğer anıt, Çankaya için yapılan Atatürk heykelidir. Bu iki anıtın da boyutu 3 metre uzunluğundadır. İlk önce Ankara Yedek Subay Okulu önüne konulması düşünülmüş ancak, İsmet İnönü'nün isteği üzerine Çankaya Köşkü'nün bahçesine konmasında karar kılınmıştır⁶⁶.

60 "Bir Abide Heykeltraş Sabiha Ziya Hanımın Eseri," *Cumhuriyet*, 25 Şubat 1930, 4.

61 "Sabiha Bengütaş", erişim 05 Mart 2020, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/41459>

62 "Mudanyada dikilecek tarihi abide," *Cumhuriyet*, 13 Mart 1939, 4.

63 "Mudanya abidesi," *Cumhuriyet*, 6 Ekim 1941, 2.

64 "Ebedi bir Bengütaş.." Dergi Bursa, erişim 15 Şubat 2020, <http://www.dergibursa.com.tr/ebedi-bir-bengutas-sabiha-bengutas-mudanya-mutareke-aniti/>

65 "Ebedi bir Bengütaş.." Dergi Bursa, erişim 15 Şubat 2020, <http://www.dergibursa.com.tr/ebedi-bir-bengutas-sabiha-bengutas-mudanya-mutareke-aniti/>

66 *Ankara Akşam Haberleri*, 26 Temmuz 1948, 1.



Figür 4: Sabiha Bengütaş Atatürk Anıtı'nın maketi ile birlikte ("Sabiha Bengütaş", erişim 05 Mart 2020, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/41459>)

Heykel maketinin İtalya'da bulunmuş olması birtakım sorular doğurmuştur. Eyice'nin anıtın Canonica tarafından yapılmış olduğu ifadesinin⁶⁷ akabinde Aylin Tekiner anıtın sanatçısının kimliği konusunda şüphesini ifade etmiştir⁶⁸. Fakat sanatçının bu anıtın maketi önünde çalışan pozunu, heykelin Bengütaş'a ait olduğunu kanıtlar niteliktedir (Figür 4).

Anıt heykelleriyle bilinen Bengütaş, aynı zamanda ulusal / uluslararası birçok sergiye katılım göstermiştir. Sanatçının Aralık 1960 - Ocak 1961 tarihleri arasında Türk-Amerikan Derneği Galerisi'nde gerçekleşen kişisel sergisi yaşamı süresince tespit edilen son sergisidir⁶⁹. Sanatsal üretimlerinde sürekliliği kaybetmeyen Bengütaş, 1991 yılında UPSD Onur ödülü almıştır.

Sabiha Bengütaş, baş ve büst heykelleri ile tanınsa da özellikle anıt heykel alanındaki öncü kimliğiyle dikkat çekmektedir. Figüratif bir çizgide olan sanatçı bazı çalışmalarında daha sade bir anlatım biçimi var ederken, bazı heykellerinde, ifadeyi yoğunlaştıran dokulu yüzeyler kullanmıştır.

Nermin Farukî (1904- 1991)

Nermin Farukî 1904 yılında Feriköy'de doğmuştur. Çok çeşitli ilgi alanları ve aldığı farklı eğitimleri olmasına rağmen Nermin Farukî'nin yönelimi sanat olmuştur. Ortaöğretimine

67 Semavi Eyice, *Atatürk ve Pietro Canonica* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1986), 13-14.

68 Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset*. (İstanbul: İletişim, 2010), 157-160.

69 "Sabiha", İstanbul Kadın Müzesi, erişim 28 Mart 2020, <http://istanbulkadınmuzesi.org/sabiha-bengutas/?tur=Alfabetik>

Avusturya Lisesi'nde başlamış I. Dünya Savaşı sonunda Almanya'nın savaşı kaybetmesi sebebiyle okulun kapanmasına kadar Alman Lisesi'nde eğitim almış, okulun kapanmasının ardından da Fransız Lisesi'ne geçiş yapmış ve buradan mezun olmuştur⁷⁰.

Ailesinin sanata olan düşkünlüğü ve teşvikiyle İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. İlk olarak Ömer Adil'den, bir sene sonra Feyhaman Duran'dan resim eğitimi görmüştür. Okulda ikinci senenin sonunda İhsan Bey'den modelaj dersi almıştır⁷¹.

Heykel eğitimine başlamasıyla birlikte 1923 senesinde *Leman'ın Portresi* ile Galatasaray Sergisi'ne katılmıştır. Sanatçı bu sergi hakkında verdiği röportajda, heykeli Leman adında canlı bir modelden çalışarak yaptığından ve sergiye gelen izleyiciler tarafından büyük ilgi gördüğünden bahsetmektedir. Yine bu sergide İbrahim Çallı, aynı zamanda arkadaşı olduğu Nermin Farukî'nin babasına, kızını heykel eğitimi için yurt dışına göndermesi gerektiğini söylemiş ve akabinde babası Nermin Farukî'yi o dönem Almanya'da okuyan ağabeyinin yanına eğitim için göndermiştir⁷².

Nermin Farukî Berlin'de, Birleşik Berlin Uygulamalı Güzel Sanatlar Devlet Okulları'nda⁷³ eğitimine hiç ara vermeden devam etmiştir. Berlin'de kaldığı üç yıl boyunca Reger, Scharff, Hitzberger gibi isimlerden heykel eğitimi alma fırsatı yakalamıştır⁷⁴.

Farukî'nin ülkeye döndüğü 1925 yılı, Türkiye'de Cumhuriyeti'nin ilanı ile birlikte yeni dönüşümlerin yaşandığı bir süreçtir. Bu süreç içinde Atatürk ve dönemin hükümeti; bir yandan Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni yüzünü tanıtmak, bir yandan yerli ürünlerin tanıtımınıyla ticareti canlandırmak için uluslararası bir sergi fikri geliştirmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda seyyar bir sergi düzenleme fikri gündeme gelmiştir. Tahsis edilecek bir vapur ile (Karadeniz Vapuru), yola çıkılacak ve pek çok ülke gezilerek bir seyyar sergi düzenlenecektir. Bu seyyar sergide; Kütahya çinileri, tütünlü, Uşak halıları gibi çeşitli yerli ürünlerin yanında Akademi öğrencilerinin yaptığı eserlere de yer ayrılmıştır. Avrupa'da pek çok farklı ülkeleri dolaşan bu vapurda, farklı alanlardan önde gelen kişiler de yer almıştır. Nermin Farukî, sanatçı ve kadın kimliğiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin aydın kadınlarının temsilcisi olarak vapurda yer alan isimlerden biridir⁷⁵.

Heykel üretiminde ve sergilerde varlığını uzun soluklu devam ettiren sanatçının anıt heykel alanında projesi olmamıştır. Fakat Nermin Farukî'nin, Sabiha Bengütaş'ın birincilik aldığı Mudanya Abidesi yarışmasına katılarak ikinci seçilmiş olduğu bilinmektedir. Anıt heykel deneyimi olarak eşi Nijat Sirel'in özellikle Bursa Atatürk Anıtı çalışması sırasında Mahir

70 Pınar Bolel, "Türkiye'nin İlk Kadın Heykeltraşı: Nermin Farukî," *Sanat Dünyamız*42, (1990), 50-51.

71 Akıncı, "Nermin Farukî," 22.

72 Akıncı, "Nermin Farukî," 22.

73 Eren Koyuncuoğlu, "Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2018,) 51.

74 Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim- Heykel* (İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 233.

75 İnciraltı Tarih Cemiyet'inden Çağdaş Babacan yazdı: Karadeniz Vapuru," TGB Gen, erişim 10 Haziran 2020, <https://tgb.gen.tr/serbest-kursu/inciralti-tarih-cemiyeti-nden-cagdas-babacan-yazdi-karadeniz-vapuru-18265>

Tomruk ile birlikte ön düzenlemelerde Sirel'e destek olduğu bilinmektedir⁷⁶.

Farukî'nin katıldığı bir diğer yarışma 1934 yılında gerçekleşen, dönemin 100 Kuruş madeni paranın yüzünde yer alacak kabartma için açılan yarışmadır. Sanatçı bu yarışma için yaptığı çalışma ile ikincilik almıştır⁷⁷.

Nermin Farukî gerek ulusal gerekse uluslararası pek çok sergiye katılım göstermiştir. Tespit edilen ilk karma sergisi 1923 yılında gerçekleşen 5. Galatarasay Sergisi'dir. Sanatçı ilk kişisel sergisini 16- 29 Kasım 1957'de İstanbul Şehir Galerisi'nde açmıştır. Ölmeden önce gerçekleştirdiği son kişisel sergisi ise 1989 yılında Pamukbank Nişantaşı Sanat Galerisi'nde açılmıştır⁷⁸.

Sanatçının figüratif anlayışa bağlı büst ve nü çalışmalarının yanı sıra özellikle 1960'ların devamında heykelde yoğun bir figür soyutlamasına yöneldiği görülmektedir.

Sanatçı 21 Mart 1991⁷⁹ yılında İstanbul'da hayata veda etmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı ile birlikte başlayan ve İkinci Meşrutiyet ile ivme kazanan toplumsal değişim sürecinde kadınlar; dernekler ve yayınlar gibi oluşumlarla taleplerini anlatmaya başlamıştır. Bu bağlamda, kadınların eğitim alanındaki kazanımlarının bir sonucu olarak ressam Mihri Hanım'ın girişimleriyle 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Okulun öncelikli amacı kadınların sanat eğitimi almasını sağlamak ve orta dereceli okullara resim öğretmeni yetiştirmektir. Ancak kuruluşunun ikinci yılında (1915) İhsan Özsoy'un başına getirildiği bir heykel (modelaj) atölyesi açılmıştır.

Heykel eğitimi kapsamında öğrencilere, ornman (süsleme) ve büst çalıştırılmıştır. Bunun yanında müfredatta yer alan desen, anatomik çizim, sanat tarihi, estetik gibi derslerin öğrencilerin heykel çalışmalarına dair ufuklarını ve yeteneklerini desteklemiş olması şüphesizdir.

Özellikle Özsoy'un yönlendirmesiyle öğrencileri, Rezan Ramiz, Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî, Melek Celal Sofu, Rita Hanım, Edibe Subay, Melek Ahmet, Muhsine Ahmet gibi isimler heykele yönelmiş ve eserleriyle Galatasaray Sergileri'ne katılmışlardır. Makaleye konu olan üç isim, okulun Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ile birleşmesiyle heykel eğitimi tercih edeceklerdir.

Makalede ele alınan isimlerin, dönemin koşullarında heykel eğitimi ve üretimleri için ailelerinden maddi ve manevi destek alabilmiş oldukları görülmektedir. Özellikle Bengütaş ve Farukî'nin yurt dışında heykel eğitimi almaları, dönemin şartları ve toplumun heykele karşı olan tutumu göz önünde bulundurulduğunda önemli atılımlardır.

76 Akıncı, "Nermin Farukî," 22.

77 1934 yılında 100 kuruş madeni paralar için açılan yarışmada Nermin Farukî Cumhuriyet'in ilk madeni paraları olacak bu 100 kuruşluklar için kazanan eserin Cumhuriyet inkılaplarını iyi yansıtmadığını ifade etmiştir. "Yeni gümüş paralar", *Cumhuriyet*, 29 Ağustos 1934, 1.

78 "Pamukbank sanat etkinlikleri", *Cumhuriyet*, 17 Aralık 1989, 5.

79 "Ressam- Heykeltıraş Nermin Farukî Öldü", *Sanat Çevresi*49 (1991), 49.

Heykeltıraş olarak uzun soluklu etkinlik gösteren bu sanatçıların sanat yaşamları incelendiğinde eğitim süreçlerinde çeşitli kısıtlamalara maruz kaldıkları görülse de sergilere katılım konusunda her üç sanatçı da etkin olmuşlardır. Aynı zamanda kişisel sergilerin çok az olduğu bir dönemde, Sabiha Bengütaş'ın 1936 yılında kişisel bir heykel sergisi açması önem taşımaktadır. Her üç sanatçının da Türk heykel sanatının elli yıllık gelişimini gösteren Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki 1937 tarihli sergide yer alması dikkat çekicidir.

Tablo 1: Rezan Ramiz, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî'nin Galatasaray Sergileri ve Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergilerine Katılımları

Yıl	Sergi Adı	Sanatçıların Katılımları		
		Rezan Ramiz	Sabiha Bengütaş	Nermin Faruki
1922	4. Galatasaray Resim Sergisi		+	
1923	5. Galatasaray Resim Sergisi		+	+
1924	6. Galatasaray Resim Sergisi	+	+	
1925	7. Galatasaray Resim Sergisi		+	
1926	8. Galatasaray Resim Sergisi		+	
1927	11. Galatasaray Resim Sergisi	+	+	+
	Güzel Sanatlar Birliği 4. Ankara Sergisi	+	+	
1928	12. Galatasaray Resim Sergisi	+	+	
	Güzel Sanatlar Birliği 5. Ankara Sergisi	+	+	
1929	Güzel Sanatlar Birliği 6. Ankara Sergisi	+	+	
1930	14. Galatasaray Resim Sergisi	+		
	Güzel Sanatlar Birliği 7. Ankara Sergisi	+	+	
1933	Güzel Sanatlar Birliği 10. Ankara Sergisi	+		

Bu sanatçıların hem eğitim süreçlerinde hem de sanat yaşamları boyunca elde ettikleri ödüller ve başarılar onların sanat ortamındaki varlıklarını ve konumlarını belirlemek açısından kayda değer verilerdir.

Bahsi geçen sanatçılar, dönemin önde gelen sanat ve eğitim kurumlarında etkin olamamakla birlikte, sadece Rezan Ramiz'in eğitimci kimliğiyle uzun yıllar Kadıköy Halkevi'nde heykel eğitimi verdiği bilinmektedir.

Makalede ele alınan üç heykeltıraşın eserlerinin çoğu büst – baş heykellerdir. Figüratif bir anlayışa sadık kaldıkları ancak farklı türden çalışmalar ürettikleri de görülmektedir. Her ne kadar Rezan Ramiz'in günümüze ulaşan eseri ya da eser görseli bulunamamışsa da nü çalışmasının da olduğu bilinmektedir. Nermin Farukî de yine figüratif anlatıma sahip nü heykelleriyle dikkat çekmektedir. Özellikle Nermin Farukî'nin *Nü* ve Sabiha Bengütaş'ın *Bedia'nın Başı* gibi bazı eserlerinde Art Deco etkileri görmek mümkündür. Heykeltıraşlar ilerleyen yıllarda farklı denemelere yönelmiş, Nermin Farukî heykellerinde soyutlamaya gitmiş, Sabiha Bengütaş ise anıt heykel uygulamalarıyla ilklere imza atmıştır.

Heykel üretiminde genel olarak kullanılan malzemelerin şekillendirilmesinde ve korunabilme koşullarında yaşanan güçlükler, heykelin üç boyutlu oluşu nedeniyle toplum tarafından uzun yıllar benimsenememiş olması, ancak cumhuriyetin ilanından sonra kamusal alanda yer bulabilmesi, bu alanda üretim yapan kişilerin ve dolayısıyla eserlerin azlığının sebepleri arasında gösterilebilir. Dönemin uzun soluklu sergilerinde ve devlet koleksiyonunda resimlere nazaran heykellerin her daim daha az sayıda yer alması bu zorlukların bir sonucudur. Tüm bu dezavantajlarla birlikte, heykel üretimi yapan heykeltıraş kadınların; sanatçı kimlikleri, üretimleri ve sanat ortamında var olabilme mücadeleleri ayrı bir önem taşımaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği şekliyle ve sanatsal kurum ve yapılanmalarla birlikte sanat tarihi yazımında da erkeklerin egemen olması Türkiye’de sanatçı kadınların konumlandırılmasına engel oluşturmuştur. Makalede bahsi geçen üç sanatçının eserleri, sanatsal etkinlikleri ve sanatçı duruşları üzerinde durularak Türkiye’de özellikle heykel sanatı tarihindeki konumlandırılma eksikliği ortaya konularak giderilmeye çalışılmıştır.

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 has no conflict of interest to declare.

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

Kaynakça/References

Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2000.

Akıncı, Naile. “Nermin Faruki.” *Ankara Sanat 117* (1976): 22-24.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Seyrüsefer Kalemi (DH.EUM.SSM) 60/15, H-14-09-1336.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubî Kalemi (MK.MKT) 1224/43, H-01-05-1334.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubî Kalemi (MK.MKT) 1207/49, (t.y.)

Berk, Nurullah. *Türk Heykeltıraşları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1937.

Beykal, Canan. “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.” *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* 16, (1983): 6-13.

Bolel, Pınar. “Türkiye’nin İlk Kadın Heykeltıraşı: Nermin Farukî.” *Sanat Dünyamız* 100 (2006): 88-92.

Çelebi, Mevlüt. *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2006.

Göktaş, Dilara. “İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin Kadın Dernekleri ve Basın Bağlamında Toplumda Kadın Konusuna Yaklaşımı.” *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* 6 (2019): 519-527.

Eyice, Semavi. *Atatürk ve Pietro Canonica*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1986.

Kaplan, Leyla. “II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi.” *Osmanlı Ansiklopedisi*. 5: 466-473. Ankara: Yeni Türkiye, 1999.

Koyuncuoğlu, Eren. “Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci.” *Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, 2018.

- Malkoç, Eminalp vd. “Kadıköy Halkevi ve Faaliyetleri 1935-1951.” *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, (2012): 105-164.
- Özyiğit, Halil. “İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş.” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*9 (2014): 853-866.
- Özyiğit, Halil. “Türk Heykel Sanatının Az Bilinen Bir Yüzü: Rezan Ramiz Hanım.” *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*28 (2017): 171-182.
- Paşalıoğlu, Hacer Banu. “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları.” Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 1996.
- Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Sokur, Büşra. “Türkiye’de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2020.
- Tanaltay, Erdoğan. “Nermin Faruki ile Bir Gün”, *Sanat Çevresi*139, (1990): 83-85.
- Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Tekiner, Aylin. *Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim, 2010.
- Toros, Taha. “İlk Kadın Heykeltıraşımız Sabiha Bengütaş.” *SkyLife*, Temmuz 1995.
- Tunç Uğurgül, “Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Örneği.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018.
- Ürekli, Fatma. “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.” *Tarih ve Toplum*231 (2003): 50-60.
- Üstünipek, Mehmet. “Hadi Bara’nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları.” Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1994.
- Üstünipek, Mehmet. “Türk Heykeli ve Sergiler.” *Sanat Dünyamız*156, Ocak- Şubat (2017): 64-71.



Hacı Selim Ağa'nın Kitaplarından 1386 Tarihli Bir Mesnevî: Kitap Sever Bürokratlar ve Aileler

A *Mathnavî* dated 1386 among the Manuscripts of Hacı Selim Ağa: Bibliophile Bureaucrats and Families

Zeren Tanındı¹ 



ÖZ

Türkiye müze ve kütüphanelerindeki el yazmalarla ilgili çalışmalar 12.-14. yüzyıllar boyunca Anadolu'da kurulan devletlerin, daha sonra Osmanlı sultanları ve devlet adamlarının sanatlı kitap biriktirme meraklarının öğrenilmesine yol açtı. Hacı Selim Ağa da bir devlet adamıydı ve 18. yüzyılın ilk yarısında yetmişmiş seçkin bir kişi, reisülküttap Mustafa Efendi'nin manevi evladıydı. Mustafa Efendi'nin oğlu Âşir Efendi babasının vasiyeti gereği zarif bir kütüphane binası yaptırmıştı. Torun Hafid Efendi de kitap biriktirme meraklıydı. Böyle bir çevrede yetişen Hacı Selim Ağa da içinde sanatlı kitapların da olduğu kitaplarını Üsküdar'da tesis ettiği kütüphaneye vakfetti. 1386 tarihli Mevlânâ'nın Mesnevîsi de bunlardan biridir. Kitabın tezhiplerinin tasarımı özelliği bir yüksek lisans tezine konu olmuştu; fakat kitabın hayat hikâyesi araştırılmamıştı. Makalede bu husus üzerine yoğunlaşıldı. Zira kitabın geçirdiği son onarımda meydana çıkarılan bir mühür ve bir kayıt eserin hayat hikâyesini aydınlatan önemli bir bulgu olarak öne çıktı. Hattatın çalışmasının bu kitapla sınırlı olmadığını da başka kitapların ketebelere kanıtladı. Kitabın muhtemel ilk sahibi ve varislerinin kimliği açıkça belli olmuyordu ama ailenin varisinin sahip olduğu bir kitabın ilk ve son yapraklarındaki kayıtların okunması aile hakkında ipuçları verdi. Nadide kitabın üstat bir elden çıkan tezhiplerinin üslubu tekrar incelendiğinde ise sanatçının takipçisinin olduğu ve onun üslubunun yankılarının 15. yüzyılın başlarına kadar sürdüğü anlaşıldı. Hacı Selim Ağa'nın bu kitabı ve makalede tartışılan diğer kitaplar, 14. yüzyıl sonlarıyla erken 15. yüzyılda yüksek kültürlü seçkinlerin sanatlı kitap biriktirme kültürünü, onların meraklarının ürünlerini göz önüne getirdi; bilinenleri zenginleştirdi.

Anahtar kelimeler: *Mesnevî*, Selim Ağa, Müstencid, mühür, kütüphane

ABSTRACT

Research on manuscripts preserved in Turkish museums and libraries have extended our knowledge of bibliophiles in the states established in Anatolia between the 12th and 14th centuries, and subsequently in the Ottoman Empire, where Ottoman sultans and statesmen collected artistic manuscripts. One Ottoman bibliophile was Hacı Selim Ağa, a statesman and member of the elite in the first half of the 18th century who was adopted son of the *reisülküttap* (the head of court scribes) Mustafa Efendi. The latter's biological son, Âşir Efendi,

¹(Emekli Prof. Dr.), Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa, Türkiye

ORCID: Z.T. 0000-0002-4464-6546

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Zeren Tanındı,
Bursa, Türkiye
E-posta: zeren@uludag.edu.tr

Başvuru/Submitted: 11.01.2022
Revizyon Talebi/Revision Requested: 25.04.2022
Son Revizyon/Last Revision Received: 27.04.2022
Kabul/Accepted: 19.05.2022
Online Yayın/Published Online: 24.05.2022

Atıf/Citation: Tanındı, Zeren, "Hacı Selim Ağa'nın Kitaplarından 1386 Tarihli Bir Mesnevî: Kitap Sever Bürokratlar ve Aileler", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 455-488.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.0001>



commissioned an elegant library building following his father's last wishes, and his grandson Hafid Efendi was also a bibliophile. Hacı Selim Ağa, founded a library in the district of Üsküdar and endowed it with his collection of books, which included illuminated manuscripts. One of these was a copy of Mavlânâ Jalâl al-Dîn Rûmî's *Mathnavî*, dating from 1386. The design of the manuscript's illumination has been the subject of a master's thesis; the manuscript's life story, which has so far not been researched, is the focus of this paper. A seal impression and an annotation revealed in the course of the latest repairs to the manuscript were important findings that shed new light on its life story. Colophons in manuscripts provide evidence of other works by the same calligrapher. Although the identities of the first owner and their heirs are not completely clear from these findings, annotations on the first and last leaves of a manuscript owned by a descendant have offered valuable clues about the family. Upon reexamining the illumination of the *Mathnavî* in question, which was the work of a master artist, it became evident that other artists also emulated his style, which continued to be influential into the early 15th century. This book, belonging to Hacı Selim Ağa, and other books discussed in the article have made significant contributions to our knowledge of book collecting among cultured intellectuals during the late 14th and early 15th centuries.

Keywords: *Mathnavî*, Selim Ağa, Mustanjid, seal, library

EXTENDED ABSTRACT

The 18th century was a period when sultans and dignitaries of the Ottoman state competed in the construction of independent library buildings and endowed these institutions with books. Hacı Selim Ağa (d. 1789), prominent figures of the period, was among those who commissioned a library and a primary school in Üsküdar, Istanbul; he endowed his books to the library. These books were stamped with Hacı Selim Ağa's *wakf* seal, which was large and oval with a pyriform crest and bore the date 1196 (1781-82). Hacı Selim Ağa was raised by Hacı Mustafa Efendi (d. 1749), a statesman during the reign of Mahmud I who served as ambassador to Vienna and was later appointed as the *reîsülküttâp* (the head of court scribes). Hacı Mustafa Efendi built a detached library building in Kastamonu and planned to build a similar library in the Bahçekapı district of Istanbul, but his death prevented the realization of this project. However, he had already had a large pyriform seal made, bearing the date 1154 (1741-42), for stamping the books to be endowed. The form of the crest and the writing on this seal reveal that Hacı Selim Ağa based his own seal on that of his patron. Hacı Mustafa Efendi's plan to found a library was carried out posthumously by his son Mustafa Âşir Efendi (d. 1804), one of the *şeyhülislâms* (a supreme religious authority) who served during the reign of Sultan Selim III. Âşir Efendi placed both his father's and his own books in what became known as the Âşir Efendi Library, and his son Hafid Efendi (d. 1811), who served as *kadıasker* (a supreme judge) of Rumelia, later endowed the library that had been founded according to the wishes of his grandfather with his own books. Âşir Efendi's adopted brother Hacı Selim Ağa also took a close interest in this library.

One of the books in Hacı Selim Ağa's library was a copy of Mavlânâ Jalâl al-Dîn Rûmî's (d. 1273) *Mathnavî* (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554). The first royal illuminated *Mathnavî* manuscripts were produced in Central and Eastern Anatolia during the late 13th and 14th centuries for intellectuals who adopted the literary culture of this locality. The *Mathnavî* manuscript belonging to Hacı Selim Ağa may also be considered a royal book. However, two chapters from the beginning

are missing, and the book currently consists of only the third, fourth, fifth, and sixth chapters. Recently, the book was restored, making folio 1a and the colophon readable. This provided valuable new information about the life story of this *Mathnavî*, and the repaired illuminations were examined. The manuscript was copied in *raykhâni* script by the calligrapher Ahmad ibn Muhammad al-Mavlavî al-Mutafaqqih between April 12 and April 21, 1386, and the start of each chapter was decorated by a master illuminator.

The same calligrapher transcribed a copy of *Dîvân* by Sultan Walad, Mavlânâ' son, between May 26 and June 3, 1391, for Mustanjid ibn Satı al-Mavlavî al-Arzinjânî, and this work was also illuminated. This suggests that Hacı Selim Ağa's *Mathnavî* might have been prepared for him or his father. The father, Amir Satı (d. 1386), was a statesman in Erzincan and its environs in the second half of the 14th century. The fact that the seal of Sultan Selim II was stamped on the first and last folios of Selim Ağa's *Mathnavî* indicates that the first two parts of the book were already missing when it came into the possession of Selim II. It is understood from the inscription *sancaktan gelen* (coming from *sanjak*), written on the first folio of the manuscript that Selim probably owned the book in Konya sanjak (sub-province) when he served as governor there. The *Mathnavî* manuscript may have been given to Hacı Selim Ağa, an important statesman, as a gift from the court.

This copy of the *Mathnavî* in the Hacı Selim Ağa Library in Istanbul has been produced by master illuminators of the medieval Islamic world and stands out among the other works of the period that have survived. When this book and others related to it are considered as a whole, it is found their artistic characteristics, colophons and records of ownership, seal impressions, and annotations on their pages contain enlightening information about the cultural milieu of the period. The cultural heritage of a bibliophile family with a long history and a tradition of high culture that can be traced to three generations, who lived in the central and eastern regions of Anatolia and had close relationships with their neighbours, is reflected in their books; it has let to a treasure trove of manuscripts surviving till the present day. Thus, two elite families of highly cultured bibliophiles who served as bureaucrats—one family in Erzincan and Konya consisting of a father, son and grandson and the other in Istanbul consisting of a father, two sons (adopted and biological), a grandson—were represented by manuscripts in a library in the Üsküdar district of Istanbul.

New research on Amir Satı and his family's patronage of manuscripts shows that they were not the only patrons in the second half of the 14th century. Based on the artistic features of an illuminated manuscript of the *Bazm u Razm*, the highly cultured Qadi Burhan al-Dîn Ahmad (d. 1398), known as the Sultan of Sivas, who ruled the Eretnids, was also a patron. When I examined royal manuscript copies of works by poets, some from Anatolia and others who had migrated to the area from other countries, it became clear that members of the Anatolian ruling classes, despite being beset by all kinds of difficulties, did not spend all their time at war and were able to indulge their tastes and interests. These members of the elite, who were highly cultured and refined, evidently had relations with the cultures around them and were aware of contemporary artistic activities. Thus the extent of cultural achievement in mediaeval Anatolia is attested not only by works of architecture but also manuscripts as silent witnesses in libraries.

Kitap Sever Hacı Selim Ağa

Osmanlı devletinde Sultan III. Ahmed (s. 1703-1730) ve I. Mahmud (s. 1730-1754) gibi padişahların ve devletin ileri gelenlerinin müstakil kütüphane binalarının inşası için adeta yarış içinde olduğu ve bu kütüphanelere kitap vakfettiği bir dönem 18. yüzyıl olmuştur.¹ Kütüphane banileri kitaplara basılmak üzere hem biçim hem de içerik olarak özel tasarlanmış vakıf mühürleri de hazırlamışlardır. Dönemin ileri gelen şahsiyetlerinden Hacı Selim Ağa (ö. 1789) da böyle davranmıştır. O, İstanbul'da Üsküdar'da 1782'de sıbyan mektebiyle birlikte bir de kütüphane inşa ettirmiş; kütüphaneye 1200 civarında kitap vakfetmiş ve bu kitaplara Hacı Selim Ağa'nın tepe kısmı armudi biçimli oval iri 1196 (1781-1782) tarihli vakıf mührü basılmıştır.² Hacı Selim Ağa, I. Mahmud dönemi devlet adamlarından Viyana elçiliğinden sonra reisülküttâplık görevine getirilen Hacı Mustafa Efendi'nin (ö. 1749) yanında büyümüştür. Hacı Mustafa Efendi'nin Belgrad'da ve Kastamonu'da hayır eserleri yaptırdığı, bunlar arasında Kastamonu'daki Nasrullah Cami avlusunda müstakil bir kütüphane binasının da bulunduğu bilinir.³ İstanbul'da Bahçekapı'da müstakil bir kütüphane yaptırma girişimi ise ölümüyle gerçekleşmemiştir. Ancak vakfettiği kitaplara basılmak üzere iri armudi biçimli 1154 (1741-1742) tarihli mührü hazırlamıştır.⁴ Bu mührün tepe kısmının biçimi ve içerdiği yazıdan anlaşıldığı gibi Hacı Selim Ağa da kendi vakıf mührünü hamisinin mühründen esinlenerek hazırlamıştır. Hacı Mustafa Efendi'nin kütüphane yaptırma girişimini oğlu, Sultan III. Selim (s. 1789-1807) döneminin şeyhülislâmlarından Mustafa Âşir Efendi (ö. 1804) yerine getirir.

- 1 Yavuz Sezer, "The Architecture of Bibliophilia: Eighteenth Century Ottoman Libraries" (Doktora tezi, Massachusetts Institute of Technology, 2016). Osmanlı padişahlarının ve devlet adamlarının mevcut kitap koleksiyonlarıyla ilgili yapılan araştırmalar son yıllarda fazlalaştı, yayımlar da yapıldı. Son yayımlar için: Tülay Artan, "El Yazmaları Işığında Bir Çevre ve Çehre Eskizi: Kadızâdeliler, Müceddidiler ve Damad İbrahim Paşa (1730)," *Müteferrika* 50 (2016): 51-143; Tülay Artan, "18. yüzyıl Başında Osmanlı Bilgi Üretimi ve Dağılımı: Yazma Eser Koleksiyonları ve Koleksiyonerler Arasında Şehit Ali Paşa'nın Yeri," *Müteferrika* 58/2 (2020): 5-40; Gülrü Necipoğlu, vd. haz. *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/03-1503/04)*, 2 cilt, (Leiden-Boston: Brill, 2019); Yoichi Takamatsu, "I. Mahmud Dönemine Ayasofya Kütüphanesi ve Koleksiyonu," *Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar: I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)* 1 içinde haz. Hatice Aynur (İstanbul: Dergâh, 2020), 344-345; Zeynep Atbaş, "Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi'ne Kayıtlı Kitaplardaki Mühür ve Mülkiyet Kayıtları/Stamps and Ownership Records on Books in the Ahmed III Collection of the Topkapı Palace Museum Library," *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 3-5 October/Ekim 2019. Bildiriler*, haz. Serpil Bağcı (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023), (baskıda); Nil Baydar, "Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Turhan Valide Koleksiyonundaki Sultan II. Mehmed'e İthaf Edilen Yazma Kitaplar: Kodikolojik Bir İnceleme," *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 3-5 October/Ekim 2019. Bildiriler*, haz. Serpil Bağcı (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023) (baskıda)
- 2 İsmail E. Erünsal, "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 14 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996) 498; İsmail E. Erünsal, *Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2008), 250; İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu* (İstanbul: Timaş, 2015), 226; Günay Kut ve Nimet Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1984), 189; Sezer, "The Architecture of Bibliophilia" 202-203.
- 3 Erünsal, *Osmanlı Vakıf*, 219-221, 270-271; Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler*, 200-201; Sezer, "The Architecture of Bibliophilia" 84-85.
- 4 Kut ve Bayraktar, *Yazma Eserlerde*, 183-184.

Kütüphane babasının planladığı yerde yapılır (1800). Bu zarif bina günümüzde Âşir Efendi caddesiyle, Sultanhamam caddesinin kesiştiği köşede yükselir.⁵ “Âşir Efendi Kütüphanesi” adını almış olan kütüphaneye Âşir Efendi hem babasının hem de kendisinin kitaplarını yerleştirir. Âşir Efendi’nin oğlu Rumeli Kadiaskeri Hafid Efendi de (ö. 1811) kitaplarını dedesinin vasiyeti olan bu kütüphaneye koyacaktır.⁶ Âşir Efendi’nin vakfiyesinden onun Hacı Selim Ağa’nın kütüphanesiyle de yakından ilgilendiğini anlıyoruz.⁷ 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir sürede İstanbul’da yetişmiş seçkin bir ailenin zengin kültür birikimi bu vakfiye kayıtlarından ve kütüphane binalarından izlenebilir.

Kitap biriktirme kültürünü yanında büyüdüğü Reisülküttâp Mustafa Efendi’den aldığına şüphe olmayan ve hamisinin çocukları ve torunuyla da yakın olduğu anlaşılın Hacı Selim Ağa’nın kütüphanesinin kitaplarından birisi bu makalenin konusu olan Mevlânâ Celâleddin Rûmî’nin eseri *Mesnevî*’dir (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554).⁸ Daha sonraki satırlarda kısaca HSA 554 şeklinde anılacak bu kitap olumsuz şartlarda kaldığı için son derece yıpranmış durumdaydı; dolayısıyla araştırmacılara çıkarılamıyordu ve kitapla ilgili bilgi kütüphane defterinde yazılanlarla sınırlıydı. Son yıllarda üstat ellerin onardığı kitap araştırmaya açılabilir ve Orta Çağ Anadolu kitap sanatını, kültür tarihini zenginleştiren yeni bilgilere ulaşılmasını sağladı.⁹

Mevlânâ Celâleddin Rûmî’nin (ö. 1273) *Mesnevî* adıyla tanınan eseri yazarın ölümünden kısa bir süre sonra yüksek kültür zevkine sahip seçkinlerin himayesinde 13. yüzyılın ikinci yarısında altı bölüm halinde tasarlanmaya başlanmış; her bölümün başlangıç sayfaları, zahriye, levha, serlevha, unvân olmak üzere tezhiplerle donatılmıştır. Bu tasarım düzeni 14. yüzyılda Orta ve Doğu Anadolu coğrafyasında hazırlanan *Mesnevî* nüshalarının sultanî olanlarında sürdü ancak yüzyılın sonlarına doğru hazırlananlarda zahriye ve levha tezhiplere nadiren yer verildi. Sadece Mevlânâ’nın değil oğlu Sultan Veled’in (ö. 1312) eserleri de 14. yüzyılda Orta ve Doğu Anadolu coğrafyasında tezhiplerle donatılarak bu coğrafyanın edebî kültürünü benimsemiş, yüksek kültür sahipleri için hazırlandı.¹⁰ Kitapların tezhipleri dışında önemli bir özelliği de kitap boylarının

- 5 Semavi Eyice, “Âşir Efendi Kütüphanesi: Mimari,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), 8-9; Erünsal, *Osmanlı Vakıf*, 271-272; Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler*, 243.
- 6 Erünsal, *Osmanlı Vakıf*, 250; Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler*, 243-244. Ailenin kitaplarının bir kısmı günümüzde Süleymaniye Kütüphanesi’ndedir. Reisülküttâp Mustafa Efendi’nin, oğlunun, torunun ve manevi oğlu Hacı Selim Ağa’nın mührünü taşıyan bir grup müzehhep ve musavver kitap da İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ne Âşir Efendi Kütüphanesi’nden ve Hacı Selim Ağa Kütüphanesi’nden getirilmiştir: Kemal Çiğ, “Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu,” *Şarkiyat Mecmuası* III (1958), 64-65, 67-68, 71, 74-76, 87.
- 7 Erünsal, *Osmanlı Vakıf*, 271; Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler*, 243.
- 8 Kitabın tezhip tasarımının ilk çalışması için: Hasan Korkmaz, “Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mesnevî’lerin Bezeme Özellikleri” (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2008), 71-86.
- 9 Onarım sonrasında bu nâdiye kitabı bana göstererek sanat özelliği konusunda görüşüme başvurma inceliğinde bulunan, onarımla ortaya çıkan bilgileri benimle cömertçe paylaşan, bitmek bilmeyen sorularımı sabırla yanıtlayan Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yazma Eser Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı Nil Baydar’a ve yayın izni veren kütüphane yetkililerine teşekkür ederim.
- 10 13.-14. yüzyıl müzehhep *Mesnevî* nüshalarının tezhip tasarımları için: Zeren Tanındı, “1278 Tarihli En Eski Mesnevî’nin Tezhipleri,” *Kültür ve Sanat* 8 (1990): 17-22; Zeren Tanındı, “Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhip: Müzehhip Muhlis b. Abdullah el-Hindî ve Halefleri,” *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları. Yıldız Demiriz’e*

bazısında elli santim dolayında tasarlanmasaydı. İslam dünyasında 13.-14. yüzyılda hiçbir edebiyat eseri Mevlânâ'nın eserlerinin hem ölçü hem tezhip tasarımı bakımından ihtişamlı haline ulaşamadı. Ulaşabilen sanatlı kitapların önde gelenleri ise, çoğu İlhanlı ve Memlûk topraklarında, padişahların ve seçkin çevrelerin yaptırdığı eğitim ve din kurumlarına, hanedan mensuplarının türbesine vakfedilmek üzere tasarlanmış üstat sanatkârların tezhiplediği ve ciltlediği, boyları elli santim ve daha büyük ölçüde hazırlanmış Kur'ân-ı Kerîm nüshalarıydı.¹¹

1386 Tarihli *Mesnevî*: Sayfalar, Mühürler ve Kayıtlar

HSA 554'ün sayfaları 53 x 37 cm ölçüsündedir.¹² Ancak kitabın sayfalarının özgün halinin iki üç santim daha büyük olduğu son onarımda anlaşılmıştır. Mevlânâ'nın *Mesnevî*si altı bölüm halinde yazılmıştır. *Mesnevî*'nin HSA 554 nüshasında bugün ilk iki bölüm eksiktir. 185 yapraklık metin reyhânî hatla her sayfada dört sütun üzerine 27 satır halinde siyah mürekkeple yazılmış; kırmızı renkle cetvelenmiş bazı sayfalara (y. 121-127) cetvel çekilmemiştir. Kitabın 1a yaprağı ile ketebe sayfası da onarıldıktan sonra bu sayfalardaki yazılar okunabilir hale gelmiş; kitabın hayat hikâyesini zenginleştiren bilgilere ulaşılabilmiş ve onarılan tezhipler incelenebilmiştir. Onarımla meydana çıkan bilgilerden biri y. 1a'da yer alır (F.1). Sayfanın üst kısmında devamı okunamayan *kitap mesnevî* ibâresi görülür. İbarenin alt kısmında *sancaktan gelen*, daha altta *mesnevî* yazısı vardır. Aynı sayfanın sol tarafındaki iri mühür Hacı Selim Ağa'nın vakıf, küçük oval mühür Sultan II. Selim'in şahsi (s. 1566-1574) mührüdür. Bu iki mühür ketebe sayfasına da basılıdır (y.185b) (F. 2). Hacı Selim Ağa'nın mührü kitabın 30a ve 52a yapraklarında da görülür. Y.1a'da alta doğru koyu siyah mürekkeple yazılmış, kime ait olduğu anlaşılamayan bir imza vardır.¹³

Sultan II. Selim (s. 1566-1574) şehzadeliğinin ilk sancak görevini 1542-1544'te Konya'da yapar.¹⁴ 1544-1558 arasında Manisa'ya, sonra tekrar Konya'ya gönderilir. Konya'ya gitmeden

Armağan içinde haz. M. Baha Tanman ve Uşun Tükel (İstanbul: Simurg, 2001), 141-150; Zeren Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin Tezhipli Kitapları," *M. Uğur Derman. 65 Yaş Armağanı/65th Birthday Festschrift*, içinde haz. Irvin C. Schick (İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2000), 513-536; Zeren Tanındı, "Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin ve Sultan Veled'in Konya Mevlâna Müzesindeki Eserlerinin Tezhipli İlk Örnekleri," *Mevlâna Ocağı. Mevlâna'nın Doğumunun 800. Yılına Armağan*, içinde haz. M. Bayyığıt (Konya: Kombasan Vakfı, 2007), 163-177; Zeynep Demircan Aksoy, "XIV.Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları" (Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2011), 165-245; Cailah Jackson, *Islamic Manuscripts of Late Medieval Rûm. 1270s-1370s. Productions, Patronage and the Arts of the Book*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), 104-25, 246-53,169-204, 261-65; Cailah Jackson, "The 1373 *Maşnavî* of Tâj al-Dîn Shaykh Hûsayn Bey," *Journal of the Royal Asiatic Society* 31/2 (2021): 195-217.

11 David James, *Qur'âns of the Mamlûks* (London: Alexandria Pres, 1988).

12 Kitabın özgün cildi kayıptır. Bugünkü niteliksiz şemseli deri cildi muhtemelen yirminci yüzyılın başlarında yapılmış ve esere geçirilmiştir.

13 HSA 554'ün ilk sayfasında yer alan koyu siyah mürekkeple yazılmış imza, Sultan III. Ahmed'in Topkapı Sarayı'nda tesis ettiği müstakil Enderûn Kütüphanesi'ne, Sultan I. Mahmud'un tesis ettiği müstakil Ayasofya ve Fatih Kütüphanesi'ne Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesinden gönderilen kitaplarda genelde vardır: Necipoğlu, vd., *Treasures*, 166, 172, 225, 1025,1027, 1029-1030, 1034, 1036-1037,1040, 1043-1045, 1047, 1049-1050.

14 Şerafettin Turan, "II. Selim," *İslâm Ansiklopedisi*, c.10 (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1966), 434-441; Sultan II. Selim'in kitap sanatı hamiliğiyle ilgili: Zeren Tanındı, "Kitap Sanatında II. Selim Dönemi," *Sultan II. Selim*

önce Bursa'da kalır ve ancak 1559'da Konya'ya geldiğinde, önce Mevlânâ'nın makamını ziyaret eder. 1559-1562 arasında kaldığı Konya'da imar işleriyle ilgilendiği, Konya Karapınar'da bir külliye yaptırma girişiminde bulunduğu, bu isteğini babasına ilettiği görülür. Sultaniye adını alan külliye 1560'ta başlanırsa da tamamlanması 1570 yılına kadar uzar.¹⁵ Günümüzde Konya Mevlânâ Müzesi'nde olan iki Kur'ân-ı Kerîm nüshası Sultan II. Selim'in 949 (1542) tarihli vakıf kaydını ve onun oval mührünü taşır. Bu kayda göre, Selim Kur'ân nüshalarını Konya'daki ilk görevi sırasında Mevlânâ'nın türbesine vakfetmiştir.¹⁶ Aynı müzedeki bir grup Kur'ân-ı Kerîm nüshası da Sultan II. Selim'in Konya Karapınar'daki Sultaniye camine vakfettiği kitaplardır.¹⁷ Bu kitapların son sayfasındaki vakıf kaydında vakıf tarihi yazılı değildir ama kaydın satırları arasında Sultan II. Selim'in oval mührü basılıdır. HSA 554 nüshasının ilk ve son yaprağına basılı II. Selim'in mührü de Kur'ân nüshalarındakiyle aynıdır. II. Selim'in mührünün üçüncü bölümün ilk yaprağının a yüzüne basılı olması yazmanın baştan iki bölümünün kitap II. Selim'in eline geldiğinde de eksik olduğunu gösterir. Kitabın ilk yaprağında yazılı *sancaktan gelen* ibâresi ise kitaba padişahın şehzadelik döneminde, sancak görevi sırasında muhtemelen Konya'da sahip olduğuna işaret eder. Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde *sancaktan gelen* ibâresinin ve Sultan II. Selim'in mührünün de bulunduğu başka kitaplar da tespit edilmiştir.¹⁸ HSA 554'ün ilk sayfasında yer alan mühür, imza ve *sancaktan gelen* ibâresi, kitabın Sultan Selim'in şehzadelğinde sancaklarda görevliyken yanında olduğu, tahta çıkmak üzere İstanbul'a geldiğinde kitaplarının da diğer şahsi eşyalarıyla birlikte İstanbul sarayına getirildiği, kitaplarının Hazine-i Hümayûn'a yerleştirildiği anlaşılır. 1a yaprağındaki imzanın ise kitabın Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesine yerleştirilmesinden sonra yazıldığını düşünüyorum.

HSA 554'ün ketebe kitabın altıncı bölümünün sonundaki alana, sol sütunun alt kısmına nesih hatla yazılmıştır (y. 185b). Ancak sayfanın bu kısmı fazlasıyla yıpranmış, istinsah tarihi ile ilgili satırların siyah mürekkebi de kısmen silinmiştir. Silintilere göre ketebe kaydı şu şekilde okunabilmiştir (F. 2)¹⁹:

Dönemi ve Bursa, içinde haz. Fırat Yaşa (Bursa: Osmangazi Belediyesi, 2020), 367-391.

- 15 Gülrü Necipoğlu, *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire* (London: Reaktion Books, 2005), 234-238.
- 16 Zeki Oral, "Kitap Kitabeleri," *Anıt* 14 (1950), 10-14; Abdübâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzelik Yazma Kitaplar Kataloğu* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003), 8-9. Tarihsiz olan ve uzun kenarları 30 cm civarındaki kitaplardan biri erken 15. yüzyıl naif tezhip üslubunda, diğeri erken 16. yüzyıl üslubunda süslüdür. Ciltleri özgün değildir.
- 17 Ayşin Yoltar Yıldırım, "Mevlâna Müzesi'ndeki II. Selim'in Karapınar Camii'ne Vakfettiği Kur'an-ı Kerimler," *Mevlâna Ocağı*, içinde haz. Mehmet Bayyigit (Konya: Kombassan Vakfı, 2007), 359-384.
- 18 Bunlardan biri de Mevlânâ'nın müzehhep *Mesnevi* nüshasının İbrahim bin Hasan bin Ali el-Hafiz'in nesih hattıyla 24 Safer 927'de (1521) Bağdat'ta istinsah edilmiş bir nüshasıdır. El yazmasının 1a yaprağında üstte *sancaktan gelen* ibâresi, y. 2a ve 289b'de Sultan II. Selim mührü, y.2a'da Sultan III. Ahmed'in kütüphanesine vakfettiği kitaplarda bulunan iri yuvarlak mührü ve Saray Kütüphanesi'ndeki bir çok kitapta da görülen siyah mürekkeple yazılmış kimliği okunamayan imza yer alır: TS. A. 1358; Fehmi E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961), 516. Bu kitabın y. 1a ve 2a'daki bilgilerini gönderen Zeynep Atbaş'a teşekkür ederim. II. Selim'in mührünü taşıyan kitaplar için: Tanındı, "Kitap Sanatında II. Selim Dönemi," 384; Takamatsu, "I. Mahmud," 344-345.
- 19 Ketebe kaydının son okumasını yapan Abdurrahim Aygün'a teşekkür ederim.

*Ketebehû el-'abdü'daif el-fakîr
el-mu'terefu bi'z-zünûbi'l-kebîr er-râcî afve rabbihi'l-kadîr
Ahmed bin Mehmed el-Mevlevî el-Mütefakkih gafarallahu lehumâ
fî evâsıt-i şehri rebîülevvel ... seb'a mie*

“Bunu, zayıf, fakir, büyük günahlarla tanınan (bu sebeple ki) her şeye kadir olan Allah'tan af dileyen fıkıh âlimi ve Mevlevî tarikatına mensup Ahmed bin Mehmed, Rebîülevvel ayının ortalarında yedi yüz ... de yazdı”.

Ketebe kaydının alt kısmındaki boşluğa tarih ta'lik hatla da yazılmış ancak nesih ve ta'lik hatla yazılan tarih satırının son harfleri okunamayacak kadar yıpranmıştır. Bu tarih rakamla 788 şeklinde altta ayrıca kaydedilmiştir. Rakamla yazılan tarih kaydına göre kitabın kopya tarihini şöyle okumak mümkündür: *Senet- i semane ve semânîn ve seb'a mie*. Sene evâsit Rebîülevvel 788 (12 Nisan-21 Nisan 1386). HSA 554'te metnin son satırları, 185b'de orta sütunda son iki satırdır. Bu sütunların alt kısmındaki boşluğa Sultan II. Selim'in ve Hacı Selim Ağa'nın mührü basılmıştır. 185b sayfasının kâğıdının sol kenarı ve özellikle sol sütunun metin kısmı ve alta doğru olan yerler fazlasıyla yıpranmış ve onarılmıştır. Ketebe satırlarının üst kısmında yaklaşık yedi satırlık bir boşluk vardır. Onarım sırasında bu boşlukta yazı izine rastlanmamıştır. Hattatın bu alanı eseri hazırlatan kişiyle ilgili bilgiyi yazmak için boş bırakmış olabileceğini ancak bilinmeyen bir nedenle yazmadığını öngörüyorum.

Mesnevî'nin Tezhipleri

13.-14. yüzyılda hazırlanan sanatlı *Mesnevî* nüshalarında tercih edilen hat karakteri küçük nesih hat olmasına rağmen bu nüshada kullanılan reyhânî hattır.²⁰ Serlevha tezhipli mukaddime metinlerini ana metne göre irice reyhânî hatla, beyne's-sütürlü halde yazan hattat serlevha başlıklarını beyaz mürekkeple celi sülüs hatla (F. 3-6), unvân tezhipli alanın ortasındaki başlıkları y. 51b'de sülüs, diğerlerini reyhânî hatla yazmıştır (F. 7-10). Üçüncü bölümün mukaddimesinin ilk satırının başlangıcı olan besmeleyi yazarken de sülüs hat kullanmayı tercih etmiştir (F. 3). Hattat beşinci bölümün mukaddimesinin ilk satırının ilk kelimesi olan *bismillah* sözündeki *Allah* ifadesini satırın üst kısma yazarak farklı bir tasarım uygulamıştır (F. 5).

Eserin bölümlerinin mukaddime sayfalarının metni ve tezhipleri (F. 3-6)²¹ bölümlerin ilk sayfasını süsleyen unvân tezhiplerinin motifleri (F. 7-10)²² birbirinden farklı tasarlanmıştır. Üçüncü bölümde mukaddime metni kenarları dış bükey dilimli basık yuvarlak alanın ortasına yazılmıştır (F. 3). Dilimli alanın köşelerinin tezhibi yıpranmış olmasına rağmen bu bölümün

20 Üstat hattatlar reyhânî hattı genelde Kur'an-ı Kerim istinsahında kullanmıştır. Bu hattın ustalıklı olanlarının ilk örneklerini 14. yüzyılın ortalarına doğru, İlhanlı döneminin üstadı Argun Kâmilî'nin istinsah ettiği Kur'an-ı Kerim nüshalarında buluyoruz: James, *Qur'ân's*, 159-160, 166.

21 3. bölüm: y. 1b-2a; 4. bölüm: y. 50b-51a; 5. bölüm: y. 89b-90a; 6. bölüm: y. 135b-136a.

22 3. bölüm: y. 2b; 4. bölüm: y. 51b; 5. bölüm: y. 90b; 6. bölüm: y. 136b.

altın zemine, siyah konturlu altın iri çiçeklerle süslediği fark edilebiliyor. Bu çiçeklerin benzeri üstte ve altta yatay uzanan alanın siyah zemine beyazla yapılmış süslemelerinde de kullanılmıştır. Orta alanı üç taraftan kuşatan pervaz içte dar, dışta biraz geniştir. Dış pervazın tezhibinin konturu ok başı biçiminde sayfa kenarına uzanmış ve tığ süsleme yapılmamıştır. Dördüncü bölümün mukaddimesi kare alanın ortasına yazılmıştır (F. 4). Bu alanın üst ve alt kısmında uzanan yatay bölümlerde iki yana dört dilimli biçimler yerleştirilmiştir. Orta alanı çeviren iç dar ve dışı geniş pervazların dolguları bir önceki bölümün tekrarı değildir. Dış pervazda da bir önceki bölümde olduğu gibi ok başı biçimli çıkmalar vardır ve tığlar yoktur. Beşinci bölüm sekizgen alanın içine yazılmıştır (F. 5). Alanın köşelerinde karşılıklı gelen kısımların süsleme tasarımı farklıdır. Tasarımın biri kırmızı, eflatun renkle boyalı sarmal rûmîler, diğeri kırmızı, yeşil, eflatun renklerle boyalı iri çiçekli bir bukettir. Buketi oluşturan çiçeklerin bazıları çam kozalağı kesitini hatırlatır. Orta alanın üst ve alt kısmında uzanan yatay alanın iki yanında kenarı dört dilimli ve daire biçimli süsleme yer alır. İç dar pervazın dolgu, dış dar pervazın rûmîli süsleri öncekilerden farklıdır. Dış dar pervazda sayfa kenarına doğru uzanan mavi tığlar minicik çıkmaların tepesine yerleştirilmiştir. Altıncı bölümün mukaddimesi kenarları dilimli basık yuvarlak alanın ortasına yazılmıştır (F. 6). Bu alanın köşe kısımlarına, beşinci bölümde olduğu gibi karşılıklı gelen yerlerde benzer olmak üzere iki tür dolgu yapılmıştır. Birincisi örgülü sarmal rûmî dolguludur. İkicisi farklı özellikte çiçekleri olan bir bukettir. Buketlerden birinde çam kozalağının kesitini hatırlatan tarzda tasarlanmış, eflatun, yeşil, kırmızı, mavi renklerle boyanmış iri bir çiçek dikkat çeker. Bu çiçeğin daha da irileşmiş olanı orta alanın üst ve alt kısmında uzanan yatay dikdörtgenin iki tarafındaki dolgu motifinde de vardır. Dış dar pervazda, bir önceki bölümde olduğu gibi sayfa kenarına doğru uzanan mavi tığlar minicik çıkmaların tepesine yerleştirilmiştir. İç ve dış dar pervazların dolgu motifleri önceki bölümlerin tekrarı değildir. Bölümlerin serlevha ve unvân tezhiplerinin dolgularının tasarımı, motifleri, renkleri, birbirinden farklıdır. Sadece dördüncü bölümün unvân tezhibi, dördüncü bölümün mukaddime tezhibinin yatay dikdörtgen alandaki tasarımı çok az farkla tekrarlar (F. 4, 8). Tezhipli sayfaların özenli işçiliği, metnin yazıldığı diğer sayfalarda kâğıdın aharında, metin sayfalarının cetvelinde, bölüm sonlarının ve ketebe sayfasının tasarımında yoktur.

1278-1400 yılları arasında Anadolu dışında kalan İslam dünyasının kitap sanatı merkezlerinde Mevlânâ'nın *Mesnevî* nüshasının müzehhep ve musavver örneklerine henüz rastlanmamıştır. HSA 554 nüshasından önceki tarihte Anadolu'da üretilen müzehhep *Mesnevî* örnekleri arasında HSA 554 ile yakın özelliklere sahip olan tek nüsha Erzincan ve dolaylarını yöneten Mevlevî seçkin ve bürokrat emir Sâtî el-Mevlevî bin Hüsamü'd-Dîn Hasan için (ö. 1386), 56.2 x 40 cm ebadında Gurre-i Receb 773'te (8 Ocak 1372) hazırlanmıştır.²³ Sâtî el-Mevlevî için hazırlanan müzehhep eser bununla sınırlı değildir. Onun için hazırlananlar Mevlânâ'nın bir *Dîvân-ı Kebir* nüshasıyla Sultan Veled'in *Rebâbnâme* ve *İntihânâme*'sinin bir nüshasıdır.²⁴ Sâtî

23 Konya Mevlâna Müzesi (KMM) 1113; Gölpinarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzeliği*, 233-236; Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 521-526; Jackson, *Islamic Manuscripts*, 193-204, 261-265.

24 KMM: 68-69; Gölpinarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzeliği*, 88-89; Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 513-521;

b. Hüsameddin el-Hasan b. Mahmud el-Konevî el-Erzincanî el-Hanefî el-Mevlevî, İslamşah Hatun için 1378'de yazmaya başladığı *Tarih-i Cengiz Han* isimli bir kitabın da yazarıdır.²⁵

HSA 554 ve KMM 1113 yaklaşık aynı ebattadır. Her iki kitabın da ciltleri özgün değildir. HSA 554 güzel bir reyhanî hatla, KMM 1113 güzel bir nesih hatla yazılmıştır. Tezhipler her ikisinde de sayfa boyuna yaklaşan büyüklükte tasarlanmıştır. Bölüm başlarının tezhip tasarımı, motifleri ve renkleri farklıdır. Her iki eserin tezhipleri arasındaki üslup farklılıkları tezhip işlerini yapanların üstat iki sanatçı olduğunu gösterir.²⁶ Bu iki sanatçının eserleriyle karşılaştırılabilecek çağdaş olanlar Memluk topraklarında çalışan müzehhib İbrahim Amidi'nin tezhipleridir. İbrahim Amidi'nin sultanî üslûptaki tezhipleri Memluk sultanı Şaban için (h. 1363-1377) 1367-1374 arasında hazırlanan, bazısının yüksekliği bir metre olan Kur'an-ı Kerim nüshalarında görülür.²⁷ Anadolu coğrafyası dışında kalan Müslüman ülkelerin nakkaşhanelerinde üretilmiş çok bölümlü edebiyat kitapları arasında ise ne HSA 554, ne de Sâtî el-Mevlevî için hazırlanan kitaplar gibi sultanî üslûpta tezhip edilmiş olanına henüz rastlamadım.

HSA 554 ve Sâtî el-Mevlevî'nin kitaplarının hiçbirinde istinsah yeri ve müzehhibin ismi yazılı değildir. Önceki çalışmamda Sâtî el-Mevlevî'nin kitaplarının Erzincan'da veya Şam'da hazırlanmış olabileceğini gerekçeleriyle ileri sürmüştüm.²⁸ HSA 554 nüshasının tezhipleriyle Sâtî el-Mevlevî'nin kitaplarının tezhipleri arasında üslup yönünden benzerlik olmamasına rağmen, kitabın bütününe incelenmesi onun yüksek kültürlü seçkin biri için hazırlanmış lüks bir eser olduğunu gösterdi. Ayrıca HSA 554'ün hattatının istinsah ettiği ikinci bir kitabı Konya Mevlânâ Müzesi'nde tespit etmem ve iki kitabın tezhip üslupları arasında da etkileşim görmem, daha önce bildiğim ama ayrıntılı çalışmadığım, yayınlara da konu olmuş bir kitaptan burada ayrıntılı söz etmek istiyorum. Bu kitap Sultan Veled'in *Dîvân* nüshalarından biridir.

Jackson, *Islamic Manuscripts*, 171-195, 258-261; Viyena Österreichischen Nationalbibliothek. Mixt. 1594: Dorothea Duda, *Islamische Handschriften: Persische Handschriften*, c. I (Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983), 30-33, 178-180.

- 25 Saint Petersburg University Library, O.P.950(b); Charles Melville, "Genealogy and Exemplary Rulership in the Tarikh-i Chingiz Khan," *Living Islamic History: Studies in Honour of Professor Carol Hillenbrand* içinde, haz. Yasir Suleiman (Edinburgh: Edinburgh University Press: 2010): 129-150; Jackson, *Islamic Manuscripts*, 215-216. Kitapta döneminde yapılmış tezhip ve tasvir yoktur. İslamşah Hatun, Aziz b. Erdeşir-i Esterâbâdî'nin *Bezm ü Rezm* isimli eserinde Eretna Emiri Ali Bey'in (ö. 1380) büyükannesi olarak geçen İsfahânşah Hatun ile aynı kişi olmalıdır: Aziz b. Erdeşir-i Esterâbâdî, *Bezm u Rezm. Eğlence ve Savaş*, çev. Mürsel Öztürk (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014), 167-68. İslamşah Hatun veya İsfahânşah Hatun Celâyirli padişahı Şeyh Üveys'in (s. 1356-74) karısı, Şeyhzade Şeyh Ali'nin (s. 1374-82) de annesidir. *Bezm ü Rezm*'de Şeyhzade Şeyh Ali'nin İsfahânşah Hatun'un oğlu olduğu yazılmıştır. Bu hanımefendi Eretna Beyliği'ni yöneten torunu Ali Bey'i görmek için Bağdat'tan Sivas'a gelmiştir. Ali Bey'in veziri de daha sonra Sivas padişahı olarak anılacak Kadı Burhaneddin'dir. (s. 1381-98). Kadı Burhaneddin, İslamşah-İsfahânşah Hatun ile torunu arasındaki problemin çözümünde aracı olmuştur.
- 26 Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," makalesinde tartıştığım kitapların hepsinin tezhiplerinin aynı müzehhibin elinden çıktığı üslup özelliklerinden anlaşılmıştır.
- 27 James, *Qur'âns*, 186, 190-191, 193-195, 198, 203, 205-207; Martin Lings, *Kur'an Hat ve Tezhibinden Pırıltılar*, çev. Turan Koç (İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012), 62, 66-67.
- 28 Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 531-532.

Sultan Veled'in *Dîvân*'i²⁹

Kitap y. 1b-2a'daki levha tezhipte açılır (F. 11). Tezhipli alanın merkezine bir daire yerleştirilmiştir. Dairenin içinde kesişen iki kare motifi yer alır. Kesişen karelerin boşluklarının bazısının içine altın bir buket yerleştirilmiştir. Bazısının içinde ise lacivert zeminde rumiler vardır. Dönüşümlü yerleşmiş sarmal rumiler ve bir buket dairenin dışındaki köşelerde görülür. Dairenin üst ve alt kısmındaki yatay dikdörtgen alanın içine sülüs hatla Kuran-ı Kerim'den şu ayet yazılmıştır: "Ulu ve münezzeh Allah yüce kitabında şöyle buyurdu: Güzel bir söz, kökü (yere) sabit (sağlam), dalları ise gökyüzüne yükselen güzel bir ağaç gibidir" [İbrahim (14), 24]. Levha tezhibin dar pervaz süsleri alternatif dizilmiş iki tür *orta bağ* motifinden oluşur. Pervazdan sayfa kenarına uzayan mavi renk *tğlar* yer yer silinmiştir. Renklerdeki silintiler tezhibin birçok alanında vardır. y. 2b'deki sade tasarımlı unvan tezhipte dikkati çeken tasarım daire içini dolduran, çok köşeli yıldız etrafında dizilmiş *orta bağ* motiflerdir. Dar pervaz süsleri ve *tğlar*, y.1b-2a gibidir (F. 12).

Dîvân'ın tezhiplerinin motifleri dikkatli incelendiğinde HSA 554'ün bazı motifleriyle, özellikle buket tasarımlarıyla, rûmilerle yapılan kompozisyonlarla benzer olduğu görülür. Dar pervazın *orta bağ* süsleri ve *tğ* biçimi ise aynıdır. Ancak HSA 554'ün kozalak kesitini hatırlatan motif gibi (y. 136a) bazı motiflerinin biçimi *Dîvân*'ın tezhiplerinde olmadığı gibi, özenli işçilik de görülmez. KMM 74 numaralı eseri, HSA 554'ü tezhipliyen üstadın bir çırağının süslemiş olabileceğini düşünüyorum.³⁰

Sultan Veled'in *Dîvân*'ının Kayıtları

Dîvân'ın y. 122a'daki ketebe kaydı şöyle okunmuştur (F.13):

Vaka 'a 'l-ferâğ min tenmiki hâzihi 'l-esrâr ve 'l-envâr alâ yedi 'l-abdi 'r-râci ğufrâni rabbihî Ahmed bin Muhammed el-Mütefakkih el-Mevlevî ahmedallâhu hâlehumâ fi evâhiri Cemâziyelâhir li-sene selâse ve tis 'în ve seb 'a mi 'e, hamiden ve musalliyen.

29 KMM 75. 31 x 20.7 cm ölçülerindedir. Cilt özgün değildir. y.1 a ve 1b-2a'da, içinde siyah mürekkeple *Vakf-i Kitaphâne-i Hazret-i Mevlânâ kuddise sirru 'l-a 'lâ* yazılı oval, y. 122a'da, içinde makılı harflerle kırmızı mürekkeple *Muhammed Yusuf* ve aynı yapıda içinde mor mürekkeple *Konya Raiyye Müzesi Müdüriyeti* yazılı yuvarlak mühürler basılıdır: Gölpinarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzelik*, 110-112; Demircan Aksoy, "XIV. Yüzyıl Anadolu," 328-338; Zeren Tanındı, "The Arts of the Book: Patrons and Interactions in Erzincan between 1365 and 1410," *At the Crossroads of Empires: 14th and 15th Century Eastern Anatolia. Proceedings of the International Symposium held in Istanbul, 4th-6th May 2007*, içinde haz. Deniz Beyazıt ve Simon Rettig (Paris: De Boccard, 2012), 222; Jackson, *Islamic Manuscripts*, 208-209.

30 HSA 554 ve KMM 75'in tezhiplerini oluşturan motifleri ayrıntılı incelemem, bu eserlerin müzehhibinin üslubunun yukarıda tartıştığım eserlerin yapıldığı dönemde yaşayan ve kitapların hazırlandığı çevrelere uzak olmayan yerde yetişmiş, Amasyalı şair Ahmedî'nin (ö. 1413?) *İskendernâme* nüshalarından musavver birinin tasvirlerinin etrafında kalan boş alanları doldurmak için yapılmış renk renk bol çiçekli süslemeleri de etkilediğini düşünmemeye yol açmıştır. Bu nüshayı Mehmed bin Mevlânâ Pîr Hüseyin el-müştehir bin el-ashâbu'l-cemîu'l-müslimin vü müslemân Hacı Baba el-Sivasî 17 Cemâziyelevvel 819'da (13 Temmuz 1416) Amasya'da kopya etmiştir: Paris Bibliothèque National de France, turc. 309, y. 75a, 162a: Serpil Bağcı, "Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver Osmanlı Nüshası," *İskendernâme. İnceleme-Tenkitli Metin. Ahmedî*, 1 içinde haz. Robert Dankoff (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2020), 90-97. Kitapla ilgili bilgileri benimle paylaşan, eserin görsellerine ulaşmamı sağlayan Serpil Bağcı'ya teşekkür ederim.

(Bu sırların ve nurların yazımı, yedi yüz doksan üç senesi Cemâziyelâhîr ayının sonlarında, Rabinin affını uman Ahmed bin Mehmed el-Mütefakkîh el-Mevlevî eliyle nihayet buldu.)³¹

Bu okumaya göre Hacı Selim Ağa nüshasını istinsah eden fıkîh âlimi, Mevlevî tarikatına mensup Ahmed bin Mehmed, onu istinsah ettikten beş yıl sonra, evâhîr Cemâziyelâhîr 793'te (26 Mayıs -3 Haziran 1391), bu sefer Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in eseri olan *Dîvân* nüshasını, sülûsü hatırlatan kıvrımlara sahip güzel bir nesih hatla yazmıştır.³² Ketebe satırlarının sol tarafındaki kadîm ta'lik veya dîvânî hattı hatırlatan tarzda yazılmış şu ibâre kitabı yazdıran haminin bilgisini de verir:

În dîvânü'l-uşşâk râ cihet-i mütâla'a nüvişt dâde şîd ki âşîkîn ve tâlibîn mütâla'a fermûde be-hayr yâd âverd fermâyend. Ketebehu el-abd Müstencid bin Satı el-Mevlevî ahmedullâhe hâtîmetehu. Âşîri Rebûlâhîr li-sene hamse ve tis'in ve seb'a mi'e.

(Bu âşîklar dîvanı mütalaa olunması için yazdırıldı ki âşîklar ve talipler okuyup hayırla yâd etsinler. Bunu yazan Müstencid bin Satı el-Mevlevî, on Rebûlâhîr yedi yüz doksan beş.)

Müstencid bin Satı el-Mevlevî'nin 10 Rebûlâhîr 795'te (23 Şubat 1393) yazdığı bu satırlara göre, o bu kitabı tarikat mensuplarının okumaları için Hacı Selim Ağa *Mesnevî* nüshasının hattatı fıkîh âlimi Mevlevî, Ahmed bin Mehmed'e yazdırmıştır. Böylece kitabın sahibinin Müstencid bin Satı el-Mevlevî olduğu anlaşılır.

Dîvân'ın son yaprağının b yüzündeki bilgiler de önemlidir (F.14). Bu sayfada Müstencid'in iki oğlunun; 19 Cemâziyelâhîr 796'da Perşembe günü Nevruz gecesinde (11 Nisan 1394) doğan Muineddin Mu'tasım ve 9 Muharrem 799'da (13 Ekim 1396) doğan Şerafeddin Satı'nın doğum kaydı da vardır. Sayfanın alt kısmında sağda yer alan iki şekilde stilize "lillah" yazmaktadır. Bu şekil Oğuzlar'ın Bayındır boyunun damgası olarak tanımlanabilir. Bu şekil eğer Müstencid tarafından çizilmişse, ailenin soyunun aydınlanmasına yardım edebilir.³³ Kitabın 1a yaprağında Müstencid'in oğlu Mu'tezid'in 8 Ramazan 821 (9 Ekim 1418) tarihli kadîm ta'lik hatla yazdığı mülkiyet kaydı da vardır (F.15).³⁴ Bu kayıta Mu'tezid ailenin silsilesi şöyle yazmıştır: *Mu'tezid*

31 KMM 75 numaralı eserin y. 122a'daki ketebesi, ön ve arka yan kâğıtlarındaki ve y. 1a'daki Arapça ibâreleri, Farsça manzumeleri son olarak Abdullah Okal tarafından tekrar okunmuş ve Türkçe'ye aktarılmıştır. Kendisine teşekkür ederim.

32 Bu hattatın kopya ettiği bilinen ilk eseri Mevlânâ'nın *Mesnevî* nüshasıdır. Hattat Ahmed bin Mehmed el-Mütefakkîh, kitabı nesih hatla 15 Receb 781'de (27 Ekim 1379) istinsah etmiştir. İsmi sonunda el-Mevlevî nisbesi yoktur. Ancak ketebe satırlarının bir kısmı, bu sayfanın arka yüzünde olan muhtemelen iri bir mührün yerinden kesilip alınması sırasında kesildiği için tam okunamamaktadır. Kitabın tezhipleri de fazlasıyla yıpranmış, özelliği kısmen kaybolmuştur: Ankara Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Damat İbrahim 36: Demircan Aksoy, "XIV. Yüzyıl Anadolu," 230-235; Jackson, *Islamic Manuscripts*, 221, n. 62.

33 Damga için: İsmail H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988), 1: 96.

34 KMM 75, y. 122b'de Müstencid'in ismini yazdığı oğulları arasında Mu'tezid'in adının geçmemesi, Mu'tezid'in 1394 tarihinden önce doğduğuna işaret eder. Müstencid'in oğlu Mu'tezid bir başka esere Gurre Zilhicce 819'da (15-20 Ocak 1417) yazdığı mülkiyet kaydında ismini şu şekilde yazmıştır: Mu'tezid bin Müstencid bin Satı bin el-Hasan el-Mevlevî: KMM 2111, y. 2a: Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*, (Ankara:

*bin Müstencid bin Satı bin el-Hasan bin el-Celâleddin Mahmud bin el-Kalavun el-Çaşnigîr... el-Konevî el-Mevlevî.*³⁵ Bu satırlar ailenin geçmişinin Eyyubîler döneminde Karadeniz'in kuzeyinden (Kıpçak veya Tatarların ülkesi) Suriye topraklarına köle olarak getirilen ve daha sonra Memlûk sultanı olan Kıpçak kökenli Kalavun'a (s. 1279-1290) kadar uzanıp uzanamayacağı sorusunu akla getirir.³⁶ Nitekim Kalavun soyundan gelenlerin bir kısmının Anadolu'ya yerleştikleri, bazılarının da 14. yüzyılın ikinci yarısı boyunca Memlûk sultanlığı yaptığı bilirse de şimdiki bilgilerimiz bu konuyu açıklamaya yetmez.

Kitabın 1a ve 122b yapraklarına güzel nesta'lik hatla Fars dilinin ünlü şairleri Enverî (ö. 1189?), Sadi Şirazî (ö. 1292), Hafız Şirazî (ö. 1390) ve Kemal Hocendî'den (ö. 1401) dizeler de yazılmış; y. 1a ve y. 122b'deki dizeler arasına siyah mürekkeple minik çiçekler çizilmiş; içinde Allah ifadesi geçen harflerle küçük ölçüde güzel istifler yapılmıştır. Y. 1a'da güzel ta'lik hatla yazılan Şaban 843 (Ocak 1440) tarihli mülkiyet kaydı ise eserin o tarihte Yusuf el-kâtib'in elinde olduğunu gösterir. *Dîvân*'ın ilk ve son yaprağındaki mülkiyet kayıtlarının içeriği, kayıtların münşilerin kullandığı gibi sola yukarı doğru meyilli halde, kadim ta'lik veya divânî tarzı hatırlatan yazı üslubu, şekiller, şiirler, kitabın yüksek kültür geleneğine sahip bir ailenin elinde olduğunu belli eder.³⁷ Ayrıca bu satırlar Sultan Veled'in *Dîvân* nüshasının sahibi olarak ismi zikredilen Müstencid bin Satı el-Mevlevî'nin sıradan bir kişi olmadığını da anlaşılmasını sağlar.

-
- Türk Tarih Kurumu, 1971), 2: 173-174. Aynı eserde y. 172b'de Müstencid'e ait de mülkiyet kaydı ve Timur ile ilgili değerli bilgiler vardır. Burada Müstencid babası Emir Satı el-Mevlevî'nin ölüm tarihini 5 Cemâziyülevvel 788 (4 Haziran 1386) olarak verdiği gibi, Karakoyunlu Türkmen hükümdarı Karayusuf'un 6 Safer 813'te (10 Haziran 1410) Erzincan'ı kuşattığını ve aynı yıl Rebülevvel Cuma günü (Temmuz) zaptettiğini, Zilka'de 823'te (Kasım 1420) Karayusuf'un öldüğünü de yazmıştır. Dolayısıyla Karayusuf'un ölümüne şahit olan Müstencid 1420'de hayatta olmalıdır.
- 35 *el-Kalavun* ibâresi önceki okumalarda *el-Alaaddin* şeklinde okunmuş, *el-Çaşnigîr* ibâresi ise okunamamıştır. Son okuma İstanbul Millet Kütüphanesi uzmanı Abdullah Okal'a aittir. *el-Çaşnigîr*'den sonra gelen kelimeyi A. Okal okuyamamıştır.
- 36 Anadolu'daki Kıpçaklarla ilgili: Andrew C. S. Peacock, *Islam, Literature and Society in Mongol Anatolia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 179-187. Memlûklerin Kıpçak ve Tatar kavimleriyle olan bağı için: M. C. Şehabettin Tekindağ, *Berkuk Devrinde Memlûk Sultanlığı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1961), 24-27, 31-33; M. Sobernheim, "Kalavun," *İslâm Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1967), 121-123; Ali Aktan, "Memlûklerden Sultan Kalavun ve Hanedanı," *Belleten* 59/226 (1995), 605-620. Kalavun ve onun soyundan gelenlerin Memlûklerde kitap biriktirme kültürüne olan katkıları için: Doris Behrens-Abouseif, *The Book in Mamluk Egypt and Syria (1250-1517). Scribes, Libraries and Market* (Leiden ve Boston: Brill, 2018), 15-33. Yukarıda adı geçen yazarlar Kalavun'un *el-Çaşnigîr* unvânından bahsetmezler. Bu unvânı daha sonra Sultan II. Baybars (s. 1309-1310) kullanmıştır. Sultan Kalavun ile ilgili verdiği bilgilerle beni aydınlatan Doris Behrens-Abouseif'e teşekkür ederim.
- 37 Kadim ta'lik veya divânî denilen tarzda yazılmış belgelerin bilinen ilk örnekleri Moğollar döneminden, 13. yüzyıl sonlarındandır: Abolala Soudavar ve Milo Cleveland Beach, *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection* (New York: Rizzoli, 1992), 34-35. Bu hat üslubu ile ilgili ufuk açıcı bir makale için: Francis Richard, "Divânî ou Ta'liq. Un calligraphe au service de Mehmet II, Sayyidî Mohammad Monşî," *Les Manuscrits du Moyen-Orient. Essais de codicologie et de paléographie. Actes du coleque d'Istanbul (Istanbul, 26-29 Mai 1986)*, içinde haz. François Déroche (İstanbul ve Paris: Institut français d'études anatoliennes et Bibliothèque Nationale, 1989), 89-93.

Müstencid'in (1420'de hayatta) mülkiyet kaydını taşıyan başka kitapların da olduğu bilinmektedir.³⁸Müstencid'in, Emir Satı el-Mevlevî isim ve unvânıyla tanıttığı babası, yukarıdaki satırlarda da sözü edilen ve vefat ettiği 5 Cemaziyevvel 788 (4 Haziran 1386) yılına kadar Erzincan ve dolaylarını yöneten Mevlevî tarikatına mensup bir emirdir.³⁹ Müstencid miras yoluyla babasının kitaplarına sahip olmuş; bu kitaplara kadim ta'lik veya dîvânî benzeri hatla yazdığı ve hepsi dönemin kültür tarihini aydınlatan bilgi dolu notlarda ismini şöyle kaydetmiştir: Müstencid bin Sâtı el-Mevlevî el-Konevî el-Erzincanî.⁴⁰ Müstencid'in bu kitaplara yazdığı notlardan bir diğesinde onun, Timurlu devletinin kurucusu Timur'un (s. 1370-1405), bugün Kazakistan'ın güneyindeki Otrar'da öldüğünde (1405) orada olduğunu, şehzade Halil'in (s. 1405-1409) tahta çıkmasından sonra Sultan Halil'in izniyle Rûm'a, ikamet yeri olan Erzincan'a doğru yola çıktığını ve memleketine Receb 808 (23 Aralık 1405-21 Ocak 1406) tarihinde ulaştığını öğreniyoruz.⁴¹ Müstencid'in kaleminden çıkan bir başka notta miras yoluyla sahip olduğu kitapları Mevlânâ'nın türbesine Gurre Muharrem 812'de (16 Mayıs 1409) şartlı vakfetmiştir (F.16).⁴² Müstencid, Timur'un yanında olma sebebini bu notlara yazmamıştır. Ben, kaynakların verdiği bilgilerden ve adı geçen kitapların üzerinde yazılı notlardan yola çıkarak Müstencid'in Semerkant'a kendi isteğiyle gitmediğini düşünüyorum.⁴³ İsmail Aka'nın, Timurlu dönemi tarih yazarı Hafız Ebru'dan (ö. 1430) aktardığına göre, Timur Ankara Savaşı (1402) sonrası Semerkant'a dönmeden önce Selçuklular döneminde Doğu Anadolu'ya yerleşen Tatarları sürüleriyle Semerkant'a göç ettirmeye karar verir (1403).⁴⁴ Aynı kaynakta, yolda Tatarların isyan çıkarttığı ve onların ileri gelenlerine bukağı-boyunduruk takılarak götürüldükleri de belirtilir.⁴⁵

- 38 KMM 2111: Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar*, 172-174; Müstencid'in miras yoluyla sahip olduğu ve belge değeri taşıyan notlarını içeren bir diğer müzehhep ve özgün deri ciltli kitap da Şems-i Tebrizi'nin *Makâlât* nüshasıdır: Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 2788: Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Yazmalar*, 173; Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 526-529; Jackson, *Islamic Manuscripts*, 213-214.
- 39 Bu ailenin kitap sanatı hamiliğini 2000 yılında yayımladığım makalede ilk defa ben tanıttım: Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin." HSA 554'ü çalışmam sırasında, Emir Satı ve ailesi için hazırlanan kitaplarla HSA 554 arasında bir bağ olabileceğini fark ettim ve aradan geçen yirmi yıldan sonra ilk makalemin devamı olarak bu makaleme aile ile ilgili ulaştığım kırtım da olsa yeni bilgi ve yorumlarımı ekledim.
- 40 KMM 69, y. 146b: Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzelik*, 97; Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 520. Bu vakıf kaydı ve Satı el-Mevlevî ve ailesinin kitaplarının diğer kayıtları ilk olarak ayrıntısıyla Abdülbâkî Gölpınarlı tarafından okunmuş ve *Mevlânâ Müzesi Müzelik*, 94-99; 233-236'da yayımlanmıştır. Jackson, *Islamic Manuscripts*, 259-265'te bu kayıtların İngilizce çevirisini transkripsiyonlu olarak tekrar yayımlamıştır.
- 41 KMM 1113, y. 198b: Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzelik*, 236; Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 522.
- 42 KMM 69, y. 146b: Gölpınarlı, *Mevlânâ Müzesi Müzelik*, 96-97.
- 43 Bu düşüncemi ilk kez Tanındı, "Seçkin Bir Mevlevî'nin," 531'de yazmıştım. Düşüncemi son bilgiler ışığında ekler ve yeni yorumlarla tekrarlıyorum.
- 44 İsmail Aka, *Timur ve Devleti* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1991), 30.
- 45 Boynunda bukağı olduğu halde sürgüne giden Tatar soyluların hazin yolculuğu hafızalarda derin iz bırakmış olmalı ki, boynunda bukağı olduğu halde oturur pozda bir Tatar soylusunun görsel imgeleri, albüm resmi olarak günümüze kadar gelmiştir: "Esir Tatar soylu" adıyla bilinen bu portrelerin özgün olanının 15. yüzyıl sonlarına doğru Timurlu döneminde Herat'ta hazırlandığını sanıyorum: Ada T. Adamova, *Persian painting and drawing of the 15th-19th centuries from the Ermitage Museum* (Saint-Petersburgh: Ermitage Museum, 1996), 196-197; Ali Nihat Kundak, "An Ottoman Album of Drawings Including European Engravings (TSM, H. 2135)," *Thirteenth International Congress of Turkish Art*, içinde haz. Gèza Dàvid ve Ibohya Gerelyes (Budapest: Hungarian National Museum, 2009), 429, 436.

Dolayısıyla bu ailenin köklerinin Kıpçak-Tatar olduğunu, Timur'un da bu yüzden Tatar ileri gelenlerinden olduğu anlaşılan Müstencid'i de Erzincan'dan Otrar'a sürgün-esir götürdüğünü söylemek hatalı olmayacaktır. Nitekim Müstencid'in Rûm'a dönüş için Halil Sultan'dan izin istemesi de onun Timur'un çevresinde olduğu sırada özgür olmadığına işaret eder.

HSA 554'ün Muhtemel Sahipleri

Müstencid'in sahibi olduğu kitaplarda olduğu gibi bazı el yazma eserlerde ön ve arka yan kâğıtlar ile ilk sayfa kitabın hayat hikâyesiyle ilgili nâdide bilgiler içerir. HSA 554'ün ön yan kâğıdı, ilk iki bölümü ve arka yan kâğıdı eksik halde günümüze gelmiştir. Dolayısıyla kitabın ilk sahibi hakkında bilgilerin yazılmış olduğunu düşündüğüm notlara sahip değiliz. Ancak HSA 554'ü, Kur'ân-ı Kerim dışındaki eserlerde ender görülen bir hat türünde -reyhânî hatla- kopya eden üstat hattat Ahmed b. Mehmed ile ilgili bilinenler konuya açıklık getirmiş ve yukarıdaki satırlarda açıklandığı gibi hattatın Müstencid'in çevresinden biri olduğu anlaşılmıştır.⁴⁶ HSA 554'ün tezhipleriyle Emir Sâtî el-Mevlevî'nin Konya Mevlânâ Müzesi'nde olan kitaplarının tezhipleri aynı elden çıkmamıştır ama onlarla eşit değerde üstat bir müzehhibin işidir ve sultanî bir kitaptır. Satı el-Mevlevî'nin, ölüm tarihinin 5 Cemâziyelevvel 788 (4 Haziran 1386) ve HSA 554'ün tamamlanma tarihinin, evâsit Rebiülevvel 788 (12 Nisan-21 Nisan 1386) olduğu göz önünde tutulursa, kitabın Erzincan'da yaşayan, Konya ile de bağları olan, yüksek kültür sahibi Emir Satı el-Mevlevî ve ailesinin yaşadığı çevrede muhtemel Emir Satı el-Mevlevî veya oğlu Müstencid için hazırlanmış olduğunu düşünüyorum. Müstencid babasının hazırlattığı kitapları nasıl Konya Mevlânâ Celâleddin Rumî'nin türbesine vakfettiyse, HSA 554 nüshasını da aynı yere vakfetmiş olmalıdır. Ancak bu eserde bugün Mevlânâ'nın türbesine vakfedildiğine dair vakıf kaydı yoktur. Vakıf kayıtları genelde kitapların ilk sayfasına veya arka yan kağıdına yazılmıştır. HSA 554'ün ilk iki bölümü ve arka yan kâğıdı kayıptır. Kayıp ilk iki bölümün kitap II. Selim'in eline geçtiğinde de yerinde olmadığını anlıyoruz. Çünkü Selim'in şehzadelik mührü üçüncü bölümün başına, yani kitabın mevcut durumdaki ilk sayfasına basılmıştır. Osmanlı padişahları ve devlet adamlarının vakıf şartında yazılı olan vakıf eserlerini vakfedildikleri yerden çıkarılmaması yasağına genellikle uydukları bilinir.⁴⁷ Şehzade Selim bir vakıf kaydı olmadığı için bu sultanî *Mesnevî* nüshasını sahiplenmekte sakınca görmemiş olmalıdır. Tahta çıkmak üzere İstanbul'a geldiğinde de kitaba *sancaktan gelen* ibaresi yazılarak sultanın diğer kitaplarıyla birlikte Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesine yerleştirilmiştir.

HSA 554'ün Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesinden Hacı Selim Ağa'ya nasıl intikal ettiği konusuna ise şöyle bir açıklama yapabilirim: Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesindeki İslam

46 Hattat Ahmed bin Mehmed el-Mevlevî el-Mütefakkih bilinen iki eserini de başlıklar da dahil nesih hatla yazmış, HSA 554'te ise nesih hattı sadece ketebe satırlarında kullanmıştır. Hattatlar ketebe satırlarını metinden farklı hat karakterinde de yazmıştır.

47 Veziriazam Hekimoğlu Ali Paşa'nın (ö. 1758) vakıf mührünü taşıyan birçok sanatlı kitapta Erdebil'deki Şeyh Safî asitanesinin kitaplarına basılan vakıf mührünün de basılı olması, bu kitapları Ali Paşa'nın Erdebil'de görevli olduğu yıllarda asitaneden aldığını ve Osmanlıların bazen vakıf şartlarına uymadıklarını gösterir: Osman Özgüdenli, "İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Farsça Yazmaların Öyküsü: Bir Giriş," *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi* XXVII/43 (2008), 30-35.

dünyasının farklı coğrafyalarında hazırlanmış musavver ve müzehhep kitapların mülkiyet kayıtları okunduğunda bazılarının reîsülküttâpların muhallefatından alındığı ve bu kitaplarda sahiplenilmeden öncesine ait Osmanlı sultanın mührünün de basılı olduğu görülüyor.⁴⁸ Hacı Selim Ağa'nın hamisi olan Mustafa Efendi reîsülküttâb olarak görevi gereği Saray'ın kitap hazinesinden sorumlu olanlara yakın olduğu için makaleye konu olan *Mesnevi* nüshasını da Saray'ın kitap hazinesinden ödünç almış, ancak aldığı kitabı geri verememiş olmalıdır.⁴⁹ Diğer taraftan Hacı Selim Ağa da üst düzeyde bir devlet adamıdır. Dolayısıyla o da Saray'ın kitap hazinesinden bu kitabı ödünç almış fakat geri verememiş olabileceği gibi kitap Reîsülküttâp Hacı Mustafa Efendi'ye veya Hacı Selim Ağa'ya hediye edilmiş de olabilir.⁵⁰ Hacı Selim Ağa kitabı sağlığında tesis ettiği kütüphaneye vakfettiği için Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesine ait *Mesnevi* artık vakıf malıdır. Dolayısıyla Selim Ağa öldürüldüğünde de değerli bu kitap onun muhallefatında olmadığı için saray hazinesine geri alınamamış, Üsküdar'daki kütüphanede kalmıştır.

İstanbul Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nin bu *Mesnevi* nüshası Orta Çağ İslâm kitap sanatının üstat eller tarafından hazırlanmış ve günümüze birçok örneği gelmiş kitaplarından herhangi biri değildir. Bu kitap ve onunla bağlantılı olduğunu makalem boyunca anlattığım diğer kitaplar bir arada düşünüldüğünde, onların sanat özelliklerinin yanı sıra, ketebe ve mülkiyet kayıtlarının, mühürlerinin, sayfalara yazılmış notlarının okunmasıyla dönemin kültür ortamının aydınlanması için ufuk açıcı bilgiler edinilebileceği görülmüştür. Yaklaşık üç nesil boyunca izi kesin sürülebilen, köklü bir geçmişe, yüksek kültür geleneğine sahip kitapsever bir aile, Anadolu coğrafyasının orta ve doğu kesiminde, komşularıyla da yakınlaşarak oluşturduğu kültür birikimlerini kitaplara yansıttı ve bir kitap hazinesinin günümüze ulaşmasını sağladı. Böylece biri Erzincan ve Konya'da baba-oğul-torun'dan, diğeri İstanbul'da baba, mânevî evlât, öz oğul ve torun'dan oluşan bürokrat, yüksek kültürlü, seçkin kitapsever iki aile aynı ortamda İstanbul'da, Üsküdar'da bir kütüphanede kitaplar sayesinde bir araya gelebildiler.

Yeni araştırmalar Emir Satı ve ailesinin kitap sanatları hamiliği konusunda 14. yüzyılın ikinci yarısında tek olmadığını da gösteriyor. Bunlardan birinin yüksek kültürlü bir seçkin Eretna Devleti'ni yöneten, Sivas Sultanı olarak tanınan Kadı Burhaneddin Ahmed olduğunu söyleyebilirim.⁵¹ Celâyirilerin yönetimindeki Bağdat'ta yetişen Aziz bin Erdeşir-i Esterâbâdî

48 Zeren Tanındı, "Kitapseverlerin Hazinesi: Osmanlılarda Sanatlı Kitaplar/A Treasury for Bibliophiles: Ottoman Illuminated Books," *Uzak Komşu Yakın Anılar: Türkiye-Polonya İlişkilerinin 600 Yılı*, içinde haz. Aşen Anadol (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2014), 105-106.

49 İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde T. 1949'da kayıtlı musavver, müzehhep, deri ciltli bir edebiyat kitabı müzeye Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nden getirilmiştir. Nadide kitabın seçkin bir kişi için 1460 civarında Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Şiraz veya Bağdat'ta üretilmiş olduğunu düşünüyorum: Çığ, "Türk ve İslam Eserleri," 11. Kitabın ilk yaprağına Hacı Selim Ağa'nın vakıf mührü basılıdır. Aynı sayfada Kanuni Sultan Süleyman'ın oval mührünün de basılı olması kitabın Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesine ait olduğunu gösterir. Saray'dan çıkarılarak geri gelmeyen kitaplara ilgili Sultan IV. Mehmed'in (s. 1648-1687) ve Sultan III. Selim'in (s. 1789-1807) hattı hümayunları vardır: İsmail Baykal, "Hazine-i Hümayun ile Bağdat Köşkü ve Revan Odası Saray Kütüphaneleri Hakkında İki Hattı Hümayun," *Tarih Vesikaları* 9/II (1942), 188-191.

50 Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesinden ödünç kitap verme ve hediye edilmesiyle ilgili: Necipoğlu, "The Spatial Organization," 30-31.

51 Yaşar Yücel, *Anadolu Beylikleri Hakkında Araştırmalar: Eratna Devleti, Kadı Burhaneddin Ahmed ve Devleti*,

(ö. 1399?), 1394 civarında Anadolu'ya gelmiş ve ününü iştittiği Kadı Burhaneddin'e sığınmıştır. O, Kadı Burhâneddin için günümüzde *Bezm u Rezm* olarak bilinen *Kitâb menâkıb Burhaneddin fi Tevârih*'i Farsça yazar.⁵² Kadı Burhaneddin'in adeta şahnâmesi gibi yazılmış bu kitabın temize çekilmiş ilk nüshası Süleymaniye Kütüphanesi'ndedir ve eseri Kadı Burhaneddin'in öldürülmesinden kısa bir süre önce Halil es-Sultanî Receb 800'de (Mart 1398) nesih hatla *darü'l-ülâ* Sivas'ta temize çekmiştir (F.17-19).⁵³ Kitabı incelediğimde aslında müzehhep ve musavver olarak sultanî tarzda olacak şekilde tasarlandığını, ancak baş kısmından birkaçı da tezhipli olabilecek yaprağın eksik olduğunu gördüm.⁵⁴ Bilgilerimin şimdiki durumuna göre süslemelerin Kadı Burhaneddin'in 1398'de öldürülmesiyle bitirilemediğini, tasvirler için ayrılan alanların tamamen boş kaldığını, metin arasındaki tezhiplerin bazılarının yapılabildiğini söyleyebilirim. Öyle ki özgün metin arası tezhiplerinde yukarıdaki satırlarda anlattığım Müstencid için hazırlanan Sultan Veled'in *Dîvân* nüshasının tezhiplerinin titreşimlerini bile bulmak mümkündür. Kitabın sonraki sahibi ise Amasya'da şehzadelikliğini geçiren Osmanlı şehzadelerinden biri veya Kadı Burhaneddin'in saray çevresinden bir seçkin olabilir. Levha ve serlevha tezhipleri de 15. yüzyılın başlarında yine bu bölgede veya kitabın ulaştığı Bursa veya Edirne'de, dönemin üstat bir müzehhibi tarafından tamamlanmağa çalışılmış ama o yıllarda da tamamlanamamıştır.⁵⁵

Mutahharten ve Erzincan Emirliği II (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989).

52 Esterâbâdi, *Bezm u Rezm*.

53 Ayasofya 3465, 38 x 28 cm ölçülerindedir. Cildi özgün değildir. Y. 1a'da Sultan II. Bayezid'in (s. 1481-1512) badem biçimli mührü basılıdır ve kitabın isimlerinden biri şu şekilde kayıtlıdır: *kitâb menâkıb Burhaneddin fi tevârih*. Ayrıca bu kitap II. Bayezid'in emriyle saray kütüphanecisi Atufî'nin (ö. 1541) 909'da (1503-04) hazırladığı saray kütüphanesinin kataloğunda da *Kitâb menâkıb Kâdi Burhâneddin fi el-tevârih* adıyla kayıtlıdır: Cornell H. Fleischer ve Kaya Şahin, "On the Works of a Historical Nature in the Bayezid II Library Inventory," *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/03-1503/04)* 1 içinde, haz. Gürlü Necipoğlu vd. (Leiden-Boston: Brill, 2019), 574, 588. Bu bilgi kitabın Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesine 1500 yılından önce ulaştığını gösterir. Kitabın 1a yaprağında Sultan I. Mahmud'un vakıf mührünün ve vakıf kaydının olması, onun Topkapı Sarayı'ndan, I. Mahmud'un Ayasofya Camii'ne bitişik yerde 1740'ta tesis ettiği kütüphaneye taşındığını gösterir. Kitap bu kütüphanenin diğer kitaplarıyla birlikte 1968'de Süleymaniye Kütüphanesi'ne taşınmıştır. Eserin 1880'li yılların sonuna doğru Yıldız Sarayı'nda tesis edilen kütüphanelerden birine gönderilme ihtimali de vardı. 1909'da başlayan Yıldız Sarayı'nın tasfiyesi sırasında kitabın tekrar Ayasofya'ya dönmüş olabileceğini düşünüyorum.

54 Bu nüshanın varlığını haber veren ilk bilim insanı, müzeler müdürü, Yıldız Sarayı tasfiye komisyonu üyesi Halil Ethem Eldem'dir (ö. 1938): *Aziz, Bezm u Rezm*, 1-3. Yayınlarda kitabın sanat özelliğinden ve eksik sayfalarından söz edilmemiştir. Yayınlanmış tezhipli bir sayfadan yola çıkarak kitabın eksik sayfalarının Lizbon Gülbenkiyan Müzesi M. 28'de olduğunu tespit ettim: Eleanor Sims, "The Art of Illumination in Islamic Manuscripts in the Gulbenkian Museum Lizbon," *Halı* 114 (2001): 99. Lizbon sayfaları hakkında daha fazla bilgi veren Elaine Wright'a teşekkür ederim. Söz konusu kitapla ilgili ayrıntı bir çalışmayı yayıma hazırlamaktayım.

55 *Bezm u Rezm*'in levha ve serlevha tezhip tasarımı 807'de (1404-5) İbrahim b. Murad el-Hafız'ın nesih hattıyla yazılan ve aynı kişi tarafından tezhipleri yapılan bir Kuran'ın levha ve serlevha tezhiplerinin tasarımıyla aynıdır: David James, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries* (London: The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992), 49-51. Dönemin tezhipli kitap sanatı etkinliği ve benzer örnekler için: Tanındı, "The Arts of the Book," 221-238; Serpil Bağcı, "Sözden Surete-Sureten Söze: Edirmeli Bir İskendernâme," *Zeren Tanındı Armağanı: İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü/Zeren Tanındı Festschrift: Art and Culture of Books in the Islamic World*, içinde haz. Aslıhan Erkmen ve Şebnem Tamcan Parlador (İstanbul: Lale Yayıncılık, baskıda), 138-139.

Makaleye konu olan, bazıları Anadolu'da yetişmiş, bazıları başka ülkelerden göçüp gelmiş şairlerin sultanî özelliklerde hazırlanmış el yazmalarını incelediğimde, Anadolu'da her türlü olumsuz koşullarla mücadele eden devlet adamlarının, günlerini savaşlarla geçirmedeği, onların kişisel zevklerinin de olduğu açığa çıktı. İncelmiş estetik beğenilere sahip bu seçkinlerin çevre kültürlerle de ilişkilerinin sürdüğü, sanat etkinliklerini bildikleri de gözler önüne serildi. Diğer taraftan bu değerler Orta Çağ Anadolu coğrafyasında zenginliğin ve yüksek kültürün tanıklarının sadece göz önünde olan mimari eserler olmadığını, el yazma kütüphanelerindeki kitapların da tanıklar olduğunu kanıtladı.

Teşekkür: 1-Onarım sonrasında bu nâdide kitabı bana göstererek sanat özelliği konusunda görüşüme başvurma inceliğinde bulunan, onarımla ortaya çıkan bilgileri benimle cömertçe paylaşan, bitmek bilmeyen sorularımı sabırla yanıtlayan Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yazma Eser Kurumu Başkanlığı Kitap Şifhanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı Nil Baydar'a ve yayın izni veren kütüphane yetkililerine teşekkür ederim. 2- Arapça ve Farsça ibarelerin okunmasındaki yardımları için Abdullah Okal ve Abdurrahim Aygan'a teşekkür ederim. 3- TS.A.1358 numaralı kitapla ilgili bilgi gönderen Zeynep Atbaş'a 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.

Kaynakça/References

- Adamova, T. Ada. *Persian Painting and Drawing of the 15th–19th Centuries from the Ermitage Museum*. Saint-Petersburg: Ermitage Museum, 1996.
- Aka, İsmail. *Timur ve Devleti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1991.
- Aktan, Ali. "Memlûklerden Sultan Kalavun ve Hanedanı." *Türk Tarih Kurumu. Belleten* LIX/226 (1995): 605-620.
- Artan, Tülay. "El Yazmaları Işığında Bir Çevre ve Çehre Eskizi: Kadızâdeliler, Müceddidiler ve Damad İbrahim Paşa (1730)." *Müteferrika* 50 (2016): 51-143.
- Artan, Tülay. "18. Yüzyıl Başımda Osmanlı Bilgi Üretimi ve Dağılımı: Yazma Eser Koleksiyonları ve Koleksiyonerler Arasında Şehit Ali Paşa'nın Yeri." *Müteferrika* 58/2 (2020): 5-40.
- Atbaş, Zeynep. "Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi'ne Kayıtlı Kitaplardaki Mühür ve Mülkiyet Kayıtları/Stamps and Ownership Records on Books in the Ahmed III Collection of the Topkapı Palace Museum Library." *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 3-5 October/Ekim 2019. Bildiriler*; hazırlayan Serpil Bağcı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023 (baskıda)
- Aziz b. Erdeşir-i Esterâbâdî. *Bezm u Rezm. Eğlence ve Savaş*. Çeviren Mürsel Öztürk. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014.
- Bağcı, Serpil. "Resimlerin Anlattığı İskendernâme: Üç Musavver Osmanlı Nüshası." *İskendernâme. İnceleme-Tenkitledi Metin. Ahmedî*, 2 cilt, hazırlayan Robert Dankoff içinde 85-122. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2020.

- Serpil Bağcı. “Sözden Surete-Suretten Söze: Edirneli Bir *İskendernâme*.” *Zeren Tanındı Armağanı: İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü/Zeren Tanındı Festschrift: Art and Culture of Books in the Islamic World*, hazırlayan Aslıhan Erkmen ve Şebnem Tamcan Parladr içinde 127-141. İstanbul: Lale Yayıncılık, baskıda.
- Baydar, Nil. “Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Turhan Valide Koleksiyonundaki Sultan II. Mehmed’e İthaf Edilen Yazma Kitaplar: Kodikolojik Bir İnceleme.” *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 3-5 October/Ekim 2019. Bildiriler*, hazırlayan Serpil Bağcı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023, (baskıda)
- Baykal, İsmail. “Hazine-i Hümayun ile Bağdad Köşkü ve Revan Odası Saray Kütüphaneleri Hakkında iki Hattı Hümayun.” *Tarih Vesikaları* 9/II (1942): 188-191.
- Behrens-Abouseif, Doris. *The Book in Mamluk Egypt and Syria (1250-1517). Scribes, Libraries and Market*. Leiden ve Boston: Brill, 2018.
- Çığ, Kemal. “Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu.” *Şarkiyat Mecmuası* III (1958): 50-90.
- Demircan Aksoy, Zeynep. “XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2011.
- Duda, Dorothea. *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln Österreichischen Nationalbibliothek. Islamische Handschriften I. Persische Handschriften. Text und Tafelband*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983.
- Eyice, Semavi. “Âşir Efendi Kütüphanesi: Mimari.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 4: 8-9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.
- Erünsal, E. İsmail. “Hacı Selim Ağa Kütüphanesi.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 14: 498. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996.
- Erünsal E. İsmail. *Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2008.
- Erünsal E. İsmail. *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik. Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu*. İstanbul: Timaş, 2015.
- Fleischer, Cornell H. ve Kaya Şahin. “On the Works of a Historical Nature in the Bayezid II Library Inventory,” *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/03-1503/04)* 1, hazırlayan Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer, içinde 569-596. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî. *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*. 4 cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967-1974.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî *Mevlânâ Müzesi Müzelik Yazma Kitaplar Kataloğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003.
- Jackson, Cailah. *Islamic Manuscripts of Late Medieval Rûm. 1270s-1370s. Productions, Patronage and the Arts of the Book*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- Jackson, Cailah. “The 1373 *Maşnavî* of Tāj al-Dīn Shaykh Ḥusayn Bey.” *Journal of the Royal Asiatic Society* 31/2 (2021): 195-217.
- James, David. *Qur’ans of the Mamlûks*. London: Alexandria Press, 1988.
- James, David. *After Timur: Qur’ans of the 15th and 16th Centuries*. London: The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.
- Karatay, F. Ethem. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961.

- Korkmaz, Hasan. "Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mesnevi'lerin Bezeme Özellikleri." Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Kundak, Ali Nihat. "An Ottoman Album of Drawings Including European Engravings (TSM, H. 2135)." *Thirteenth International Congress of Turkish Art*, hazırlayan Gèza Dàvid ve Ibolya Gerelyes içinde 423-437. Budapest: Hungarian National Museum, 2009.
- Kut, Günay ve Nimet Bayraktar. *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1984.
- Lings, Martin. *Kur'an Hat ve Tezhibinden Pırıltılar*. Çeviren: Turan Koç. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012.
- Melville, Charles. "Genealogy and Exemplary Rulership in the Tarikh-i Chingiz Khan." *Living Islamic History: Studies in Honour of Professor Carole Hillenbrand*, hazırlayan Yasir Suleiman içinde 129-150. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Necipoglu, Gülrü. *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005.
- Necipoglu, Gülrü, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer. hazırlayan. *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/03-1503/04)*. 2 cilt. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Necipoglu, Gülrü. "The Spatial Organization of Knowledge in the Ottoman Palace Library: An Encyclopedic Collection and its Inventory." *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/03-1503/04)* 2 cilt, hazırlayan Gülrü Necipoglu, Cemal Kafadar ve Cornell H. Fleischer içinde 1-77, 1011-1074. Leiden-Boston: Brill, 2019.
- Oral, Zeki. "Kitap Kitabeleri." *Anıt* 14 (1950): 10-14.
- Özgüdenli, Osman. "İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Farsça Yazmaların Öyküsü: Bir Giriş." *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi* XXVII/43 (2008): 1-75.
- Peacock, Andrew, C. S. *Islam, Literature and Society in Mongol Anatolia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Richard, Francis. "Dīvānī ou Ta'liq. Un calligraphe au service de Mehmet II, Sayyidī Mohammad Monšī," *Les Manuscrits du Moyen-Orient. Essais de codicologie et de paléographie. Actes du coleque d'Istanbul (Istanbul, 26-29 Mai 1986)*, hazırlayan François Dèroche içinde 89-93. İstanbul ve Paris: Institut français d'études anatoliennes et Bibliothèque Nationale, 1989.
- Sezer, Yavuz. "The Architecture of Bibliophilia: Eighteenth Century Ottoman Libraries." Doktora Tezi, Massachusetts Institute of Technology 2016.
- Sims, Eleanor. "The Art of Illumination in Islamic Manuscripts in the Gulbenkian Museum Lizbon." *Halı* 114 (2001): 96-99.
- Sobernheim, M. "Kalavun." *İslâm Ansiklopedisi* 6: 121-123. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1967.
- Soudavar, Abolala ve Milo Cleveland Beach. *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*. New York: Rizzoli, 1992.
- Takamatsu, Yoichi, "I. Mahmud Döneminde Ayasofya Kütüphanesi ve Koleksiyonu." *Gölgelenen Sultan, Unutulan Yıllar. I. Mahmud ve Dönemi (1730-1754)* 2 cilt, hazırlayan Hatice Aynur içinde 309-356. İstanbul: Dergah, 2020.
- Tanımdı, Zeren. "1278 Tarihli En Eski Mesnevi'nin Tezhipleri." *Kültür ve Sanat* 8 (1990): 17-22.
- Tanımdı, Zeren. "Seçkin Bir Mevlevi'nin Tezhipli Kitapları." *M. Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*, hazırlayan Irvin C. Schick içinde, 513-536. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2000.

- Tanıdı, Zeren. “Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhip: Müzehhip Muhlis b. Abdullah el-Hindi ve Halefleri.” *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları. Yıldız Demiriz’e Armağan*, hazırlayan M. Baha Tanman ve Uşun Tükel içinde 141-150. İstanbul: Simurg, 2001.
- Tanıdı, Zeren. “Mevlâna Celâleddin Rûmî’nin ve Sultan Veled’in Konya Mevlâna Müzesindeki Eserlerinin Tezhipli İlk Örnekleri.” *Mevlâna Ocağı. Mevlâna’nın Doğumunun 800. Yılına Armağan*, hazırlayan M. Bayyigit içinde 163-167. Konya: Kombassan Vakfı, 2007.
- Tanıdı, Zeren. “The Arts of the Book: Patrons and Interactions in Erzincan between 1365 and 1410.” *At the Crossroads of Empires: 14th and 15th Century Eastern Anatolia. Proceedings of the International Symposium held in Istanbul, 4th-6th May 2007*, hazırlayan Deniz Beyazıt ve Simon Rettig içinde, 221-238. Paris: De Boccard, 2012.
- Tanıdı, Zeren. “Kitapseverlerin Hazinesi: Osmanlılarda Sanatlı Kitaplar/A Treasury for Bibliophiles: Ottoman Illuminated Books.” *Uzak Komşu Yakın Anılar. Türkiye-Polonya İlişkilerinin 600 Yılı*, hazırlayan Ayşen Anadol içinde 96-109. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2014.
- Tanıdı, Zeren. “Kitap Sanatında II. Selim Dönemi.” *Sultan II. Selim Dönemi ve Bursa*, hazırlayan Fırat Yaşa içinde 367-391. Bursa: Osmangazi Belediyesi, 2020.
- Tekindağ, M. C. Şehabeddin. *Berkuk Devrinde Memlûk Sultanlığı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1961.
- Turan, Şerafettin. “II. Selim.” *İslâm Ansiklopedisi* 10: 434-441. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1966.
- Uzunçarşılı, İsmail H. *Osmanlı Tarihi*. 3 cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Yoltar Yıldırım, Ayşin. “Mevlâna Müzesi’ndeki II. Selim’in Karapınar Camii’ne Vakfettiği Kur’an-ı Kerimler.” *Mevlâna Ocağı*, hazırlayan Mehmet Bayyigit içinde 359-384. Konya: Kombassan Vakfı, 2007.
- Yücel, Yaşar. *Anadolu Beylikleri Hakkında Araştırmalar. Eratna Devleti, Kadı Burhaneddin Ahmed ve Devleti, Mutahharten ve Erzincan Emirliği II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989.

RESİMLER



Resim 1: Kayıtlar ve mühürler. *Mesnevî-i Manevî'î-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.1a.



Resim 2: Ketebe sayfası. *Mesnevi-i Manevî' l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.185b.



Resim 3: Serlevha. *Mesnevî-i Manevîü'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.1b-2a.



Resim 4: Serlevha. *Mesnevî-i Manevîü'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.50b-51a.



Resim 5: Serlevha. *Mesnevî-i Manevîü 'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.89b-90a.



Resim 6: Serlevha. *Mesnevî-i Manevîü 'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No.554, y.135b-136a.



Resim 7: Unvân. *Mesnevî-i Manevîü'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.2b.



Resim 8: Unvân. *Mesnevî-i Manevîü'l-Mevlevî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.51b.



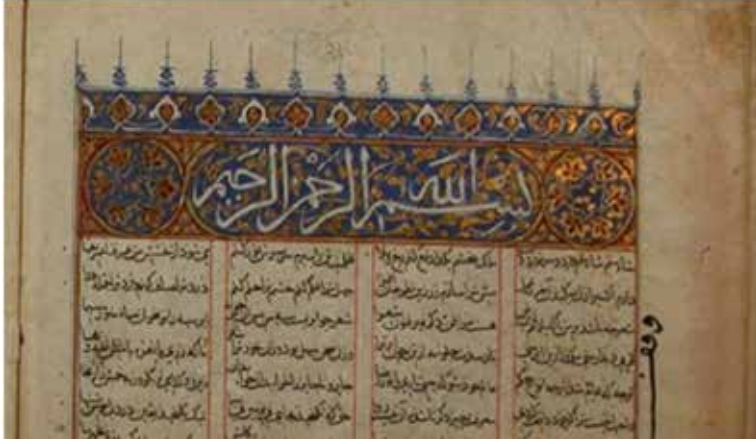
Resim 9: Unvân. *Mesnevî-i Manevî*'l-Mevlevî. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.90b.



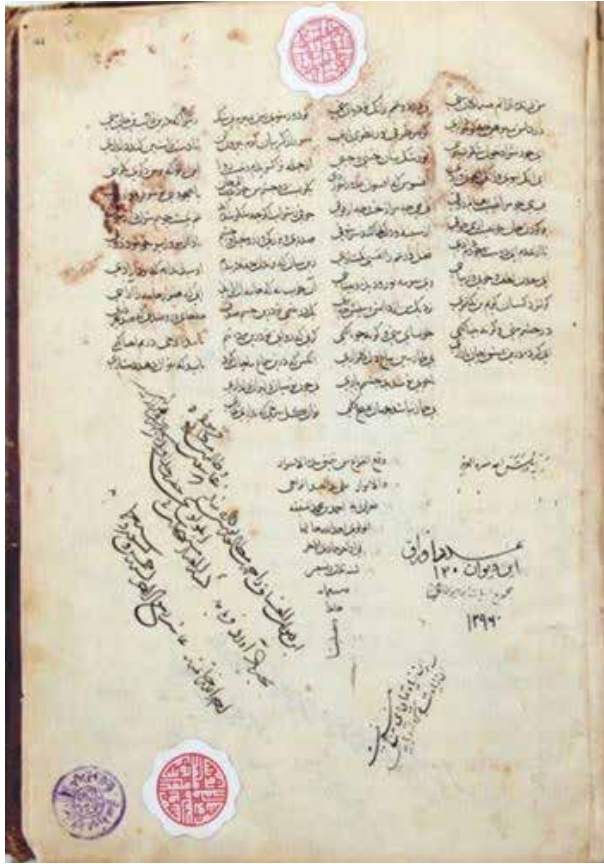
Resim 10: Unvân. *Mesnevî-i Manevî*'l-Mevlevî. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Hacı Selim Ağa Yazma Eser Kütüphanesi. No. 554, y.136b.



Resim 11: Serlevha. *Dîvân-ı Sultan Veled*. Konya Mevlânâ Müzesi. No. 75, y.1b-2a.



Resim 12: Unvân. *Dîvân-ı Sultan Veled*. Konya Mevlânâ Müzesi. No. 75,y.2b.



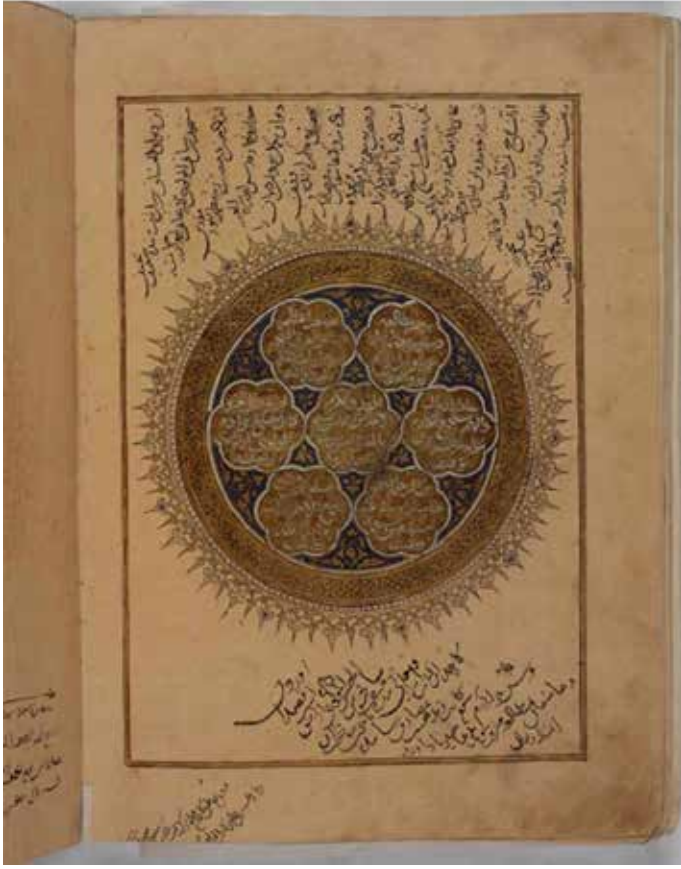
Resim 13: Ketebe ve Müstencid'in kaydı. *Dîvân-ı Sultan Veled*.
Konya Mevlana Müzesi.No.75, 122a.



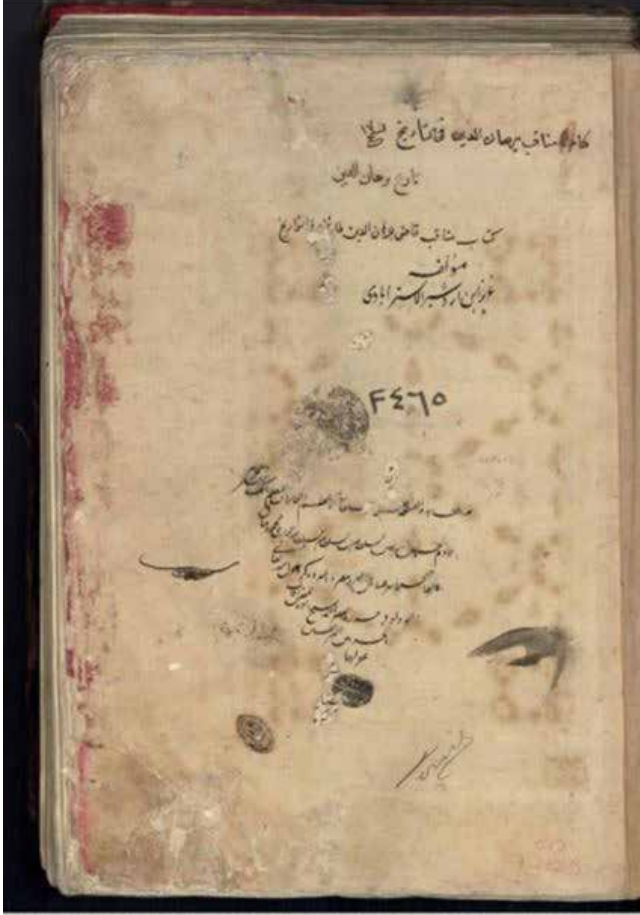
Resim 14: Müstencid'in kaydı. *Divân-ı Sultan Veled*.
Konya Mevlana Müzesi. No. 75, y.122b.



Resim 15: Mu'tezid b. Müstencid'in notları. *Dîvân-ı Sultan Veled*.
Konya Mevlana Müzesi. No. 75, y.1a.



Resim 16: Tezhipli daireler içinde kitabın kim için hazırlandığı ve kopya tarihi yazılıdır. Dairenin dışında Müstencid'in vakıf kaydı ve diğer notları. *Dîvân-ı Kebîr*: Konya Mevlana Müzesi. No. 69, y.146b.



Resim 17: *Bezm u Rezm*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 3465, y.1a.



Resim 18: Tamamlanamamış levha tezhîp. *Bezm u Rezm*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 3465, y.1b-2a.




Resim 19: Resim için ayrılan alan ve tezhîpler. *Bezm u Rezm*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 3465, y.49b-50a.



Bekâretin Korunması Adına Erkek Benzeri Olmak ve Tanrı'nın Kadına Lütfu 'Sakal': Azize Wilgefortis (Virgo Fortis) Kültü ve İkonografik Zemini

Impersonating a Male with a "Beard" in the Protection of Virginity as God's Grace to Women: The Cult of Saint Wilgefortis (Virgo Fortis) and its Iconographic Background

Işık Eflan Tınaz¹ 



¹(Doktora Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: I.E.T. 0000-0002-9755-3140

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Işık Eflan Tınaz,
İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta: eflant@gmail.com

Başvuru/Submitted: 20.01.2022
Revizyon Talebi/Revision Requested: 25.04.2022
Son Revizyon/Last Revision Received: 25.04.2022
Kabul/Accepted: 13.05.2022
Online Yayın/Published Online: 23.05.2022

Atf/Citation: Tınaz, Işık Eflan, "Bekâretin Korunması Adına Erkek Benzeri Olmak ve Tanrı'nın Kadına Lütfu 'Sakal': Azize Wilgefortis (Virgo Fortis) Kültü ve İkonografik Zeminini". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 489-513.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1060957>

ÖZ

Bu makale, bekâretin korunması hususunda, Tanrı tarafından kendisine erkek benzeri yüz kılları verilmiş, çarımha gerilmiş ve bu yolla adanmışlığın sembolü haline gelmiş Azize Wilgefortis'in ikonografik gelişim sürecini ele almaktadır. Azizenin hayat hikâyesinin en eski kayıtlarının 12. yüzyıla tarihlendiği ve kültürünün ise 13. yüzyıl içinde gelişim gösterdiği bilinmektedir. Fransa, Almanya, Hollanda ve İspanya topraklarında adı ve hayat hikâyesi detayları değişkenlik gösterse de kültürü yaklaşık üç yüz yıl sürmüştür. Buna karşılık 16. yüzyılda yapılan eleştiriler ile bu ikonografik düzenlemenin ve dahi Azize'nin gerçek şahsiyetinin meşruluğu sorgulanmaya başlanmıştır. Volto Santo Haçı temsilleri ile olan kuşkusuz benzerlikleri nedeniyle 1969 yılında Katolik Kilisesi tarafından azizler takviminden çıkarılmıştır. Bu makale, yorumlar arasında bir seçim yapmaksızın, her bir tezi inceleyerek, kültürün yükseldiği 13.-15. yüzyıl arası Güney Avrupa coğrafyasındaki temsillerin kökenine inmeyi amaçlamaktadır. Çarımhtaki sakallı bakire Azize Wilgefortis, ister gerçek ister gerçek dışı olsun, belirli kültürlerde adanmışlık sembolüne dönüşen bir hagiografik varlık içermesi, temsillerin üretiminin ve ikonografik düzenlemesinin ilerleme gösteriyor olması açısından metodolojik olarak ele alınması gereken bir tasarımdır.

Anahtar kelimeler: Azize Wilgefortis, Azize Kümmernis, Volto Santo, Ortaçağ Sanatı, İkonografi

ABSTRACT

This study investigates the iconographic process of Saint Wilgefortis (the bearded virgin on the cross) who was given male-like facial hair by God, for the protection of virginity, was crucified and became a symbol of devotion. The oldest known record of this Saint, dates back to the 12th century after which her cult emerged in the 13th century. Although her name details of her life include certain differences in France, Germany, Netherlands, and Spain, her cult lasted for approximately three hundred years. On the other hand, due to the criticism



and emerged in the 16th century, the legitimacy of this iconographic arrangement and the actual personality of the Saint herself began to be questioned. Moreover, due to its undoubted similarities with the representations of Volto Santo Cross, she was removed from the canonist calendar by the Catholic Church in 1969. Thus, this study also examines each argument, without choosing between the interpretations, and focusing on the origins of the representations in Southern Europe where the cult emerged, between the 13th and 15th centuries. Overall, Saint Wilgefortis, regardless of whether she was fictitious or real, should be methodologically considered, especially in terms of the representations showing the iconographic progress, and in terms of containing a hagiographic entity which has become a symbol of devotion in certain cultures.

Keywords: Saint Wilgefortis, Saint Kummernis, Volto Santo, Medieval Art, Iconography

EXTENDED ABSTRACT

In 12th century Europe, the representation of the virgin on the cross with a beard given by God (for the protection of virginity) was generally accepted by the European people. This was due to the philosophical and theological culture of the Middle Ages which did not give much weight to women. However, this was the same period in which the understanding of the Brides of Christ (which shows the contrast between pleasure and regret and lust and chastity), and the recurring theme of disguise in the 4th-century theologian Pelagius legend were discussed. At that time, the idea of a bearded virgin seemed to have opened the door to Sainthood, since it highlighted both the representation of devotion and the fact that such obedience is sealed with a symbol of masculinity. Meanwhile, various religious and mythological texts include many names of women who aimed to be accepted, to prove their power, or to disguise themselves as men in order to avoid being persecuted.

Information about Ishtar (20th century BC) with a beard in Babylonian and Assyrian sources, the bearded Aphrodite (Aphrodite) in the Cyprus Aphrodite cult, and Hatshepsut (15th century BC) with her portable beard to legitimize the pharaohs, are the main examples of women impersonating men during pre-Christian times. Interestingly, while Ishtar and Aphrodite were expressing the dualism of the universe as an androgyne, Hatshepsut chose masculinity, which represented the necessity of power.

In Christian hagiography, along with Saint Thecla (1st century), Saint Margaret- Pelagius (4th century), Saint Eugene (7th century), and Saint Galla (6th century) of Rome all of whom disguised themselves as men and lived monastic lives, Saint Wilgefortis, constitutes a different state of transformation, one shaped by the grace of God. In other words, the beard given to her was a blessing. However, also what caused her to be crucified, since she was accused of witchcraft. Previous studies of Wilgefortis representations on a cross, with women's clothes and beards, have revealed three different perspectives. First, she was a fictional character who was realized as an actual person in the representation of Lucca Volto Santo. The second interpretation does not consider her actual existence, but sees her as a symbol of the duality of Christ. As for the third interpretation she was a real person who became a martyr.

Although there are different opinions regarding the dates of the Saint's life, the most specific source indicates that she was crucified in 1139 at Lusitania, Castralevca (the region in the

southwestern part of the Iberian Peninsula). However the fact that this legend is not included in the Golden Legend index, indicates that the cult emerged after the 13th century. Next, there is the 16th-century Martyrologium Romanum index which is the oldest text containing a more detailed life story of the Saint. Accordingly, Saint Wilgefortis was Portuguese, in her quest for faith and chastity, she triumphed on the cross. Interestingly, there is no mention of a beard. Then, there is the Acta Sanctorum, in which her entire life narrative and legend appear. According to legend, Wilgefortis, the daughter of the King of Portugal, was asked to be married to the King of Sicilia. Yet, the Princess wanted to continue her vow of chastity and refused this arranged marriage. She begged God after which she received a long beard. Due to her appearance, the marriage did not occur and she was punished by being crucified (because she was accused of witchcraft, according to some sources). Finally, the Church of Siguenza blessed her with the name Liberata and proclaimed her the patron Saint of the city. The first explanation of how she was iconographically represented can also be found in the Acta Sanctorum. Here the Saint is depicted on a cross, with a long tunic, a beard, and a crown with a veil. One of her shoes has fallen off as a pitiful violinist prays toward her.

After the 16th century, criticism and questioning of the legends of Wilgefortis increased. For example in 1628, the Spaniard Ramirez de Prado questioned the origin of this mysterious cult, legend, and iconographic representation. Over time, such criticism progressed until the Saint's removal from the calendar of Saints in 1969. Accordingly, her iconography, which owes its origin to a mere accident, was found to be nothing but myth about a bearded virgin, inspired by the best-known example of a Byzantine production of the Volto Santo design. Charles Cahier, French theologian and author, stated that the reason why it is confused with the Luca cross is not a translation error, but the fact that the eastern robe was seen as women's clothing. He also argued that this version of the Volto Santo, that is, the idea of being like a woman, could have created a scandalous counter God. In order to prevent this, an image of a faithful martyr woman was introduced. Conversely, Louis Réau, French historian and art historian, argued that Wilgefortis, a popular interpretation of the Volto Santo, (originating from a Byzantine cross design), is actually the feminine double of the Lucca Messiah.

In this regard, Hippolyte Delehay, Belgian academician, stated that "the homage to Wilgefortis was made directly to Jesus, because she was revered as the Cross of Luca before her interpretation of being a woman," and this was the reason the cult maintained longevity in Southern Europe, even though it was known as a fictional story.

In sum, although her name has been removed from the Saints list and from the newly arranged martyrdom list, the story of Saint Wilgefortis has become a part of common culture. Her image has also come to symbolize devotion, obedience, and martyrism. Therefore, the image of Saint Wilgefortis, and its various iconographic interpretations, is worth considering more comprehensively in the field of art history.

Giriş

“Bir kadın gebe kalmak ve doğurmak için var olduğu sürece, erkekte bedende olduğu kadar ruhta da farklıdır. Fakat Mesih’e herkesten çok hizmet ederse işte o zaman kadın olmayı bırakacak ve erkek olarak adlandırılacaktır.”¹
Aziz Jerome,² Efesliler İçin Mektup Üzerine Yorum, III:5

12. yüzyıl Avrupa coğrafyasında, bekâretin korunması adına Tanrı tarafından verilmiş bir sakala sahip, çarımhta gösterilen bakire temsili ile karşılaşmak çok da şaşırtıcı değildir. Ortaçağ’ın felsefi ve teolojik kültürü, kadınlara çok fazla yer vermez.³ Fakat buna karşılık aynı dönem *Mesih’in Gelinleri* kavrayışının aktif olduğu,⁴ 4.yüzyıl teoloğu Pelagius⁵ efsanelerinin içindeki zevk ve pişmanlık, şehvet ve iffet arasındaki zıtlığa yoğunlaşılan ve sürekli tekrar eden kılık değiştirme temasının ele alındığı bir dönemdir.⁶ Bu noktada sakallı bir bakire fikri hem adanmışlığın temsilini içermesi hem de bu itaatin bir erkeklik sembolü ile mühürlenmiş olması özelliği ile Azizeliğin kapısını açan önemli bir faktör gibi görünmektedir. Bir kadının kabul görmesi, iktidarını ispat edebilmesi yahut sadece saldırılardan kurtulmak için erkek kılığına girmesi ile ilgili olarak dini ve mitolojik metinler birçok isimden bahseder. Babil ve Asur kaynaklarındaki sakalları olan İştâr (MÖ. 2. binyıl).⁷, Kıbrıs Afrodit kültü içindeki sakallı Afrodit (Afrodios)⁸, firavunluğunu meşrulaştırmak adına takma sakal takan Hatşepsut (MÖ. 15.yüzyıl)⁹ bilgileri, Hristiyanlık öncesinden itibaren erkek gibi olmak üzerine iki farklı yorumu içermektedir. İştâr ve Afrodit birer *androgyn*e olarak evrenin düalizmini ifade ederken, Hatşepsut, iktidarın gerekliliği olan erkekliği seçmiş ve bunu bir sakal ile ifade etmiştir.

Hristiyan Hagiografisi içindeki, Azize Thekla (1.yüzyıl), Azize Margaret-Palagius (4.yüzyıl) Azize Eugène (7.yüzyıl) ve Romalı Azize Galla (6.yüzyıl)¹⁰ gibi, erkek kılığına girerek manastır

- 1 Karen Amstrong, “The Acts Of Paul And Thecla”, *Feminist Theology: A Reader*, ed. Ann Loades, (Westminster John Knox Press,1990), 87.
- 2 Aziz Jerome (Aziz Hieronymus), 347-420. Kilise Babası, Teolog, Tarihçi ve Kilise Doktoru (1298 yılında Papa 8. Bonifacius tarafından Kilise Doktoru ilan edilmiştir.)
- 3 Claudio Fiocchi, “Aydın Kadınlar”, *Ortaçağ; Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2012), 312.
- 4 Ilse E. Friesen, *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*, (Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2001), 20.
- 5 Ayrıntılı bilgi için bkz: Myres, J. N. L. “Pelagius and the End of Roman Rule in Britain.” *JRS-Journal of Roman Studies*, 50,1-2 (1960): 21–36. doi:10.2307/298284.
- 6 Père Hippolyte Delehaye, *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography, S.J., Bollandist*, çev. V. M. Crawford, (1961), 205.
- 7 Morris Jastrow, “The Bearded Venus.” *Revue Archéologique*, 17, (1911), 271. Erişim 20.01.2022. <http://www.jstor.org/stable/41021741>. Burada İştâr kültürünün merkezlerinden biri olan Ninaveh tapınağındaki adına yazılmış bir ilahide; “*Tanrı Ashur benzeri sakalları vardı*” denmektedir.
- 8 Jastrow, “The Bearded Venus”, 282. *Buna göre, 4.yüzyıla ait Macrobius metinde şöyle yazar; “ Bu Kıbrıs’ta bulunan sakallı Venüs heykeli, bedenlen kadındır ancak bir erkek karakteristiğindedir. Buradakiler O’nun hem kadın hem erkek olduğuna inanırlar ve Aristoteles ona Afrodisius der.”*
- 9 Anneke Bart, “Ancient Egypt-Hatshesut (Maatkare), *Saint Louis University Digital Archive*, (2007). Erişim 20.01.2022. <https://mathstat.slu.edu/~bart/egyptianhtml/kings%20and%20Queens/Hatshesut.html>
- 10 Acta Sanctorum, Kasım, 3, 147-163.

hayatında var olan bakire martirlerin yanında, Azize Wilgefortis, oldukça farklı bir yer teşkil eder. Diğerlerinin kendi seçimleri ile şekillenen ve kişinin kontrolünde olan bu biçim değiştirme hadisesi, Wilgefortis'e Tanrı'dan gelen bir *lütuf* sayesinde gerçekleşmiştir. Ona verilen sakal bir lütuftur ve çarمیha gerilmesine de bu neden olur, zira büyüçlölükle suçlanmıştır. Bir çarمیhta, kadın kıyafetleri ve sakalı ile gösterilen Wilgefortis temsilleri ile ilgili çalışmalar, üç farklı bakış açısını ortaya koyar. Bunlardan ilki, Lucca Volto Santo temsildeki belirli bir tuhafliğın yeniden yorumlanması ile ortaya atılan, gerçek bir varoluşun atfedildiği hayali bir şahsiyet oluşu yorumu, ikincisi şahsiyeti gerçek bir varoluş içinde ele almayan fakat Mesih'in dualitesinin sembolü olduğu yorumu ve son olarak da şahsiyetin gerçek bir kimliği olduğu ve yaşanmış bir martirlik hikâyesi olduğu yorumudur.

Seçilmiş Cinsiyet

*“Kadınlar erkek giysisi, erkekler de kadın giysisi giymesin.
Tanrınız Rab, bu gibi şeyleri yapanlardan tiksindir.”
Tesniye, 22:5*

1275 yılı Genoa Başpiskoposu Jacobus de Voragine (1230-1298) tarafından yazılan *Altın Efsane* metni, bekâret yeminleri ve adanmışlıkları adına cinsiyetlerini gizleyerek, erkek kılığına giren ve manastırda bir rahip olarak senelerce hizmet veren Azizelerden bahsetmektedir. Azize Marguerite, (4.yüzyıl) ailesi tarafından evlendirilmek istenir fakat evliliğin sonrasında yaşanacak olan *acılardan* korkarak bekâret yemini eder, saçlarını keser ve erkek gibi giyinip düğün günü kaçarak bir manastıra sığınır. Adını Pelagius olarak değiştirdikten sonra burada bir keşiş hayatı sürmeye başlar. Kadınları daha doğru anlayabileceğini düğündüğu için rahibelerin başındaki rahip olarak görev alması, onun bu rahibelerden birini hamile bıraktığına dair suçlamaya uğramasına neden olur, zira bu yolla metinde, rahibelerden bir kaçının manastır kurallarına uymadığı da vurgulanmıştır. Hapse atılır ve yazdığı son mektubunda durumunu itiraf etmesine rağmen idamdan kurtulamaz. Öldüğünde durumu anlaşılır ve büyük bir coşkuyla onun itaati ve suçsuzluğu kutlanır.¹¹ Bir diğer anlatı ise Azize Egéne (Marin) ile ilişkilidir. İskenderiye Dükü'nün kızı olan genç kız, iki hizmetçisi ile birlikte düğün öncesi evinden kaçar ve erkek kılığında bir manastıra girer. Benzer bir suçlama ile zina yaptığı gerekçesi ile idam edilir ve kadın olduğu öldükten sonra anlaşılır, azize ilan edilir.¹² Fakat belki de, bir cinsiyetin, bir diğeri yararına tersine çevrilmesine dair, erkek benzeri olmanın onurlandırıldığı en çarpıcı örnek Azize Thekla örneğidir. Bekâret adına kılık deđiştirerek¹³, Hristiyanlığın ilk

11 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, çev. William Caxton, 5, (Cambridge: Cambridge University Press, 1914), 113.

12 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, 2, 68.

13 Gina Lea Christ, “The Thecla Narr The Thecla Narrative: Gender, Eschat, Eschatology, and Divine Patronage in Second Century Social-Sexual Identity”, (Yüksek Lisans Tezi, Saint Catherine University, Teoloji Anabilim Dalı, Minnesota, 2013), 40, erişim 20.01.2022.

https://sophia.stkate.edu/ma_theology/3/?utm_source=sophia.stkate.edu%2Fma_theology%2F3&utm_

yüzyıllarında çileciliğın değerini yücelten ve kadın çileciliğının tanımını sunan Azize Thekla, kadının manastırdaki yaşamını sunan ilk örnek olmuştur. Kadın olmasının ona acıdan başka bir şey getirmediğini, çeşitli saldırılar ve aşağılanmalarla öğrendikten sonra erkek kılığına girerek Havari Aziz Paulus'un öğrencisi olur.¹⁴

Bahsedilen azizelerin, görünüşlerini değiştirirken ne tür bir yol izlediklerini bilemiyoruz, giysilerin değiştirilmesinin dışında bir uygulama yapıp yapmadıklarına dair bir açıklama mevcut değil. Ancak öyle görünüyor ki, erkek benzeri görünmenin belki de en belirgin ifadesi, sakal ya da beden kılına sahip olmaktır. Bir kadının bekâretinin beden ya da yüz kılı ile korunmaya alınması durumu, doğrudan kadınlığın reddinin temsilidir.

Benzer bir noktada, 1596–1665 tarihleri arasında Heribert Rosweyde ve Jean Bolland gibi Bollandistsler tarafından kaleme alınan ve tüm azizlerin hayat hikâyelerini içeren Acta Sanctorum metninde, Avılalı Azize Paula (3.yüzyıl) hayat hikâyesinde, sakal teması doğrudan bekâret ile ilişkilidir.¹⁵ Buna göre, Papa Gregorius Magnus (540-604) tarafından bir vaaz sırasında anlatıldığı ifade edilen hikâyede, kadın, yeniden evlenmeyi kabul etmezse, sakallarının çıkması korkusu ile tehdit edilir. Tanrı tarafından kendisine bir sakal yahut herhangi bir vücut kılı lütfedilmez ancak inancına olan itaatının sonucunda idam edilir. Erkek benzeri olmanın, bir kadın için korku ve tehdit ögesi şeklinde sunulması açısından çarpıcı bir örnektir nitekim bu erkek benzeri olma durumu hali hazırda meşru olmamakla birlikte olumlanmış bir durum gibi de görünmektedir. Öyle ki, 4. yüzyıl teoloğu ve Latin Kilise Babası Aziz Ambrose, bir kadının kadınlığından vazgeçerek erkek benzeri olması durumunu olumlayan bir söyleme sahiptir;

“Kadın olduğuna ve cinsiyeti ile kimliklendirilmesi gerektiğine inanmayan, buna karşılık erkekliğin kusursuz devamlılığına ve İsa'nın yetişkinlik ölçütlerine inanan kadın, cinsiyetinden, gençliğin kışkırtıcılığından ve yaşlılığın boşboğazlığından kurtulmuş olur.”¹⁶

Seçilmeyen Kadınlık

İncil yazarları ve sonrasında Kilise Babaları döneminden itibaren kadınların toplum içindeki yeri kısıtlamalar, engellemeler ve yasaklar çerçevesinde tasarlanmıştır. Aziz Paulus'un söylemleri dâhilinde ilerleyen bu bakış açısı, kadınlara erkekler ile eşit eğitim fırsatını kesinlikle vermediği gibi, birçok açıdan da onları eleştirmektedir. Nitekim kadınlar, Âdem'den

medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages Ayrıca bkz: Anne Jensen, *Thecla-die Apostolin: Ein Apokrypher Text Neu Entdeckt* (Freiburg:Herder, 1995) 100-116. Ayrıca bkz: “The Acts of Paul and Thecla”, çev. Jeremiah Jones, erişim. 20.01.2022: <https://www.ccel.org/ccel/schaff/anf08.vii.xxvi.html> Azize'nin erkek kıyafetleri giymiş olduğu ve saçlarını kesmiş olduğu bilgisi mevcuttur. Jensen, erkek kıyafeti giyilmesi hadisesinin, asetik kültür içinde herkesin aynı kıyafeti giyesi noktasında uygulanma gelmiş bir durum olduğunu işaret eder.

14 Frédérique Villemur, “Saintes Et Travesties Du Moyen Âge”, *Clio; Histoire, Femmes Et Sociétés*, (1999), 3.

15 Great Gregory, *Dialogues* 4,13, erişim 20.01.2022:

https://www.tertullian.org/fathers/gregory_04_dialogues_book4.htm#C13 Ayrıca bkz: Acta Sanctorum, Şubat, 3,174.

16 Armstrong, “The Acts Of Paul And Thecla”, 87.

İtibaren var olan günah anlamını taşıyan *asli günah*¹⁷ içindeki Havva'nın rolü nedeniyle erdemsizdirler, sahip oldukları akıl erkeklerin aklından aşağı düzeydedir, zayıf ve dönektirler.¹⁸

Bu aşamada Aziz Paulus , 1. Korintoslular 14: 34-35 'de

“Kadınlar cemaat toplantılarında ulu orta konuşmasınlar; herkes gibi sakin olsunlar. Tevrat'ın da dediği gibi, cemaatin nizamına uysunlar. Öğrenmek istedikleri bir şey varsa, evde kocalarına sorsunlar. Çünkü yüksek sesle konuşup toplantının düzenini bozmak ayıptır” diyerek, kadınların düzeni bozan bir tutum içinde olduklarını ve özellikle de eğitimlerinin kocaları tarafından yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Kadının toplum içindeki konumuna dair diğer söylemleri ise birbirinden farklı eleştiriler içermektedir.

“Kadın başını açarsa, saçını kestirsin. Ama kadının saçını kestirmesi ya da tamamen kazınması ayıpsa, başını örtün. Erkek başını örtmemeli; o, Tanrı'nın benzeri ve yüceliğidir. Kadın da erkeğin yüceliğidir. Çünkü erkek kadından değil, kadın erkekten yaratıldı. Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı. Bu nedenle ve melekler uğruna kadının başı üzerinde yetkisi olmalıdır.”

1. Korintoslular, 1: 6-9

“Ey kadınlar; Rab'be bağımlı olduğunuz gibi, kocalarınıza bağımlı olun.”

Efesliler, 5:22

Birçok noktada Aziz Paulus'un kadına dair olumsuz bir duruşu olduğu sonucuna varılabilir. Ancak aslında söylemlerinin her biri bedensel gerçeklik ile ilişkilidir. Kadın beden ile ilişkili bir varlık anlamı içerirken, erkek ruhsal bir noktaya konumlandırılmıştır. Bu noktada, Galatyalılar, 3:28'de *“Artık ne Yahudi ne Grek, ne köle ne özgür, ne erkek ne dişi ayrımı var. Hepiniz Mesih İsa'da birsiniz.”* diyerek aslında kadının toplumdaki konumunun bedeni ve aklı ile ilişkili olduğunu ancak ruhta herkesin eşit olduğunu işaret etmiştir. Kadının bedeni, erkeğin ruhsallığını tehdit eder ve kadın ancak kadınlığından sıyrılarak saf bir noktaya gelebilir. 4.yüzyılda Kutsal Kitap'ın Latince çevirisini üstlenmiş ve Vulgata metnini oluşturmuş Aziz Jerome (Aziz Hieronymus, 347-420) ise Aziz Paulus kadar dengeli bir düşünceye sahip değildir. Öyle görünüyor ki, zaten görece negatif olan konumlandırılışı, daha da öteye taşımıştır.

Jane Barr, editörlüğünü Janet Martin Soskice'in yaptığı *After Eve* kitabındaki *“The Influence Of Saint Jerome On Medieval Attitudes”* (1990) makalesinde Aziz Jerome'un Vulgata metninde, İbranice ve Latince arasındaki bazı farklılıkları tespit etmiş ve ele almıştır. Buna göre, Aziz Jerome, Tekvin 34:3'de İbranice olarak ifade edilen *“kızın kalbine konuştu”* ifadesini *“kızı tatlı sözlerle rahatlattı”* şeklinde çevirerek, kızın kalbine konuşma eyleminin etkisinin azaltmış olur.¹⁹ Barr, aynı metinde daha çarpıcı olarak, Tekvin 38:24'de *“işte çocuk taşıyan kadın*

17 Günay Tümer, *“Asli Günah”*, TDV İslam Ansiklopedisi, 3, (İstanbul: Türkiye Diyanet İşleri Yayınları, 1991), 496.

18 Fiocchi, *“Aydın Kadınlar”*, 312. Ayrıca bkz: Alixe Bovey, *“Women In Medieval Society”*, *University Of Kent, The Courtauld Institute of Art, British Library Articles*, 2015

19 Jane Barr, *“The Influence Of Saint Jerome On Medieval Attitudes”*, *After Eve*, haz. Janet Martin Soskice, (Marshall Pickering, 1990), 92. Ayrıca bkz: Jane Barr *“The Vulgate Genesis and Jerome's Attitudes to Women”*,

geliyor” ifadesinin, “*işte zinalı kadın*” olarak çevrildiğini tespit etmiş, böylelikle Jerome’un kadın cinsiyeti karşısında tikslenme duygusu ile hareket ettiği sonucuna varmıştır.²⁰ Nitekim, *Jerome’un Mektupları* metni de benzer bir bakış açısını taşımaktadır. Kadın burada, özellikle 1:4’de “*zayıf cins*” olarak tanımlanmıştır.²¹ 22. Mektup (Eustochium’a mektup) metninin 2. bölümünde ise, “*evliliğin, hamilelik, ağlayan bebekler, rakibinin işkenceleri, kocanın ilgisini sabit tutma çabası, bütün kutsamaların ölmesi ya da en azından kısa sürmesi gibi sakıncaları*” olduğunu ifade etmiştir.²² Bu ve buna benzer kültürel kodlar içeren bir ortamda, bekâretin korunması mutlaktır. Havva ile başlayan günahkâr durum Meryem ile temizlenmiş, aksi durumlarda evlilik dahi ahlaksızlık boyutunda yorumlanmıştır. Nitekim *kutsamanın bitişi* olarak gördüğü evlilik içine Jerome’un yerleştirdiği *rakipler* de dikkat çekicidir.

Imitatio Christi

*“Wigefortis’e kalbi ve beyniyle bakanlar sadece bir bakireden
ziyade aslında İsa’nın kendisini görürler.”
Ussard Martirologium, Jacques Bouillart, 1718.²³*

Hristiyanlık, beden ve ruhun farklı iki kavram olarak ele alındığı bir temele dayanmaktadır. Platoncu bir yaklaşımla beden dünyaya, ruh Tanrı’ya aittir.²⁴ Din içindeki tüm doktrinler, *İsa benzeri* bir hayat sürmek üzerine inşa edilmiştir. İsa’nın dünyevilikten uzak, ilahlılığa yakın olma doktrini, günaha dair yorumların şekillenmesinde önemli rol oynamış, nitekim Augustinus (354-430), felsefesini ilahi doğrulardan (*aversio*) uzaklaşıp dünya malına (*conversio*) yönelmenin günah kabul edildiği zemini üzerine kurmuştur.²⁵ Böylelikle doğuda hâkim olan *asketizm*²⁶ ve çilecilik formundaki ibadet şekli ortaya çıkmış olur. 12. yüzyıl, özellikle çileciliğin, seküler olandan uzaklaşma eyleminin, dindarlığın, adanmışlığın ve tövbenin, Fransisken tarikatının²⁷

Studia, Patristica, 18, (Oxford-New York: Pergamon Press,1982), OTWSA 20/21 (Pretoria, 1982), 1-20.

20 Barr, “The Influence Of Saint Jerome On Medieval Attitudes, 93.

21 Letters Of Saint Jerome, 1, “to Innocent”, 4, erişim 20.01.2022 <https://www.newadvent.org/fathers/3001.htm>

22 Letters Of Saint Jerome, 22, “to Eustochium”, 2.

23 David Williams, *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*, McGill-Queen’s Press – MQUP, (1999), 320.

24 Mustafa Kaya, “Platon’un Ruh Kuramı” *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15,1, (Afyon: 2013), 173.

25 Carla Casagrande, “Günah ve Felsefe”, *Ortaçağ; Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2012), 317.

26 Asketizm, ruhun manevi kötülüklerden arındırılması amacıyla, meşru şeylerden dahi feragat edip, dünyadan el etek çekerek günahlardan uzak durma hedefi; mistisizm ise, bu yaşam şeklinde Tanrı’nın sevgisine ulaşmayı ve ruhun Tanrı ile birleşmesini gaye edinen bir çaba olarak kabul edilmektedir. Detaylı bilgi için bkz: Walter O. Kaelber, “Asceticism”, *Encyclopedia of Religion*, 2, 1, (Detroit. Thomson/Gale, 2005), 526.

27 “1221 yılında Assisi’de düzenlenen tüzük ile Papa III. Honorius’un yazılı onayını almayı başarmıştır. İnsanlar, yaşadığı lüks hayatı terk ederek inzivaya çekilen ve “Kutsal İncil’in öngördüğü modele uygun bir yaşam sürme” ilhamı alan Francis’in etrafında insanlar toplanmaya başlamış ve kurucusu daha hayattayken tarikatın üç halkası da oluşmuştur. Erkek tarikat üyeleri (Lesser Brothers veya Friars Minor), kadın tarikat üyeleri ve kadın veya erkek günah çıkarıp tövbe eden ve toplum içinde yaşamlarını sürdüren üyeler. Tarikat üyeleri, büyük oranda, bir

kurucusu Assisili Aziz Francesco (1181-1226) ve Dominiken tarikatının²⁸ kurucusu Aziz Dominigo de Guzman (1170-1221) yoluyla yeniden yorumlandığı bir dönemdir.²⁹ Yoksulluğa ve tövbekârlığa dayalı ruhani hareketin hâkimiyeti elbette ki beraberinde adanmışlığın merkezîyetçiliğini de getirecektir. Tanrı'nın görünmez etkinliğinin görünür işaretleri olarak kabul edilen *sacramentum* sır, gizem uygulamaları, Tanrı'nın *inayetine*, sonsuz iyiliğine sahip olmak, itaat içinde kalabilmek ve günahattan uzak durmayı mümkün kılmak dolayısıyla inancın temel taşıını oluşturmaktadır.³⁰ Vaftiz, Efkarist/Ökharist (İsa'nın kanı olarak Kutsal Şarap ve İsa'nın bedeni olarak Kutsal Ekmek), Krizmasyon (Kutsal Ruh ile güçlendirme), Tövbeye/Barışma, Ruhbanlık, Evlilik (Kilise ile evli olma), Hasta Gizemi (yağ sürme) olarak 7 sacrament belirlenmiştir. İşte bu sacramentlerde belirlenmiş olan evlilik gizemi, aslında isminin tam karşılığı olan erkek ile kadın evliliği ile değil, kilise ile evliliği, yani bekâretin muhafazası kavramlarını içermektedir. 12. yüzyıl başından itibaren, manastırlarda kendisini Tanrı'ya adanmış rahibeler içinde *Mesih'in Gelini* olma durumu ortaya çıkmış, Kilise buna sadece izin vermekle kalmamış, Tanrı ile olan ilişkilerinde daha yaratıcı ve zengin olmaları konusunda destek de vermiştir.³¹

Bu konuda, Hristiyan bakışını en belirgin noktalarda etkilemiş olan metin hiç kuşkusuz ki, Thomas Kempis'in 1418-1427 yılları arasında yazdığı *Imitatio Christi* kitabıdır. Burada İsa benzeri bir hayat yaşamamanın erdemliliği, dünyevi her türlü durumdan uzaklaşarak hem hayat şartlarının İsa'nın önerdiği gibi olmasının gerekliliği hem de İsa'nın acılarına iştirak edilmesinin en önemli nokta olduğu vurgulanmaktadır.³² Metinde geçen anlatımlar, Ortaçağ Avrupası için acının öncelendiği, özellikle haça gerilmenin arzulandığı bu dönemin ilham kaynağı olmuştur.

yandan münzevi bir yaşam sürerken, diğer yandan gezici vaizler olarak toplumsal görevlerini de yerine getirmeye çalışan laik insanlardan, yani ruhban sınıfı dışındakilerden oluşan bir grup olarak başlamıştır. Bunlar, yaşam standartlarını en aza indirirler, daimi meskenler edinmezler, bildikleri işleri yaparak veya dilenerek geçimlerini sağlarlardı." Ayrıntılı bilgi için bkz: Muhammet Tarakçı, *Felsefe Ansiklopedisi*, 6, ed. Ahmet Cevzici, (Ankara: Ebabil Yayıncılık, 2009), 830

- 28 1215-1221 yılları arasında Aziz Dominik'in şekillendirdiği bu tarikat, iki temel prensibi uyumlu bir şekilde bir araya getirmiştir: Düşünceye dayalı manastır hayatı ve havarilerinkine benzer bir din hizmeti. Düşünceye dayalı manastır hayatı; fakirlik, ahlaklı olma, itaat, günlük duaların okunması, manastır kurallarına uyma ve kutsal hakikat üzerine sürekli çalışma anlamına gelmektedir. Havarilere benzemek ise, Mesih'in İncil'de anlatılan hayatını taklit etmeyi ve vaazlarla Katolik inancını öğretip savunmayı ifade etmektedir. Dominikenlerin "Düşün ve düşüncelerinin meyvelerini başkalarına ver" şeklindeki düsturları, onların yaşam tarzı ve prensiplerini özetlemektedir. Dominikenlerin görev ve misyonları, toplum içinde fakir bir yaşam sürerken, okumuş şehirli halkın ruhi ihtiyaçlarını karşılamak üzere seyyar din görevlisi olarak çalışmaktır. Avrupa'da yeni kurulmaya başlayan üniversitelerde Dominiken tarikatına mensup kişilerinde görev alması, üniversite geleneği ile tarikat arasında olumlu bir ilişkinin kurulmasına ve bu ilişkinin Avrupa düşünce hayatında etkili olmasına yol açmıştır." Ayrıntılı bilgi için bkz: Tarakçı, *Felsefe Ansiklopedisi*, 6, 832.
- 29 Errico Cuozzo, "Dine Adanma", *Ortaçağ: Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2012), 243.
- 30 Thomas Michel, *Hristiyan Tanrı Bilimine Giriş*, (İstanbul: Sak Yayıncılık, 2012), 87.
- 31 Friesen, *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*, 20
- 32 Thomas A Kempis, *The Imitation of Christ*, çev. William Benham, (Project Gutenberg, 1999), 2. 62.

"Tanrı için daha kabul edilebilir, bu dünyada sizin için daha sağlıklı hiçbir şey, Mesih için isteyerek acı çekmekten daha iyi olamaz. Ve eğer sen bunu seçersen, çok sayıda teselli ile tazelenmektense, Mesih için sıkıntı çekmeyi dilemelisin, çünkü o zaman Mesih'e daha çok benzeyeceksin ve tüm azizlere daha uygun olacaksın."³³

Böylelikle Ortaçağ dindar kadını için, dünyevilikten uzaklaşarak bir münzevi hayata geçiş, bekâretin korunması ve dolayısıyla kadınlıktan feragat, bu feragat ile erkeklığe yaklaştıkça Mesih'in Gelini olmaya da yaklaşmak, İsa'nın acılarına ortak olmayı istemek, hatta bu acıları hissetmek, yaşamak yani *stigmata*³⁴ erişmek, Azize olmanın en kesin yoludur. Femina Virilis/ Virago, yani erkeksi-savaşçı bakireler kavramı en ideal bekâret olarak ifade edilmiştir. Bu yolla, kadın ruhsal anlamda İsa benzeri olabilir, İsa'ya dönüşebilir.³⁵

Wilgefortis ve Bahşedilen Erkeklik

Kurtarılmış, Kederli, Güçlü Bakire Kültü ve ikonografik Yorumlar

Bekâret ve adanmışlık kavramlarının bir araya gelerek, erkek benzeri olma kavrayışının bedenın kıllanması ile birlikte bir bütüne ulaşması tasarımı, 13. yüzyıl içinde gelişmeye başlamış gibi görünmektedir. Öyle ki *Golden Legend* metni Azize Agnes (3.yüzyıl) anlatısı, Tanrı tarafından itaat duası sonrası kadına korunma amaçlı verilen vücut kılı, saç, sakal mitinin ilk örneği gibi görünmektedir Roma valisi tarafından pagan tanrılara kurban vermeyi kabul etmediği için, kendisi kurban olarak sunulmak üzere götürülürken, çıplak olan bedeni uzayan vücut kılları ile tamamen kaplanır.³⁶ Ancak elbette ki sakal ile erkekleşme, itaat ve bekâret bileşenlerinin en belirgin örneği Azize Wilgefortis efsanesidir. Azize'nin en basit şekli ile efsanesi 12. yüzyıl içinde şekillenmeye başlar. Zira Azize'nin yaşamının tarihlenmesinde farklı görüşler olsa da en belirli bulgu, 1139'da Lusitanie, Castraleveca'da (İber Yarımadası'nın güneybatısındaki bölge) çarınıha gerilmiş olduğunu işaret etmektedir.³⁷ Efsanenin *Golden Legend* dizini içinde yer almıyor olması, kültürün 13. yüzyıldan sonra tamamlandığını göstermektedir. Azize'nin daha ayrıntılı hayat hikâyesinin yer aldığı eski metin ise, 16. yüzyıla ait Martyrologium Romanum dizinidir. Buna göre, Azize Portekizlidir ve inancı ve iffeti adına çabalayarak çarınıhta zafere ulaşmıştır.³⁸ Fakat burada sahip olduğu sakaldan bahsedilmez. Tüm hayat anlatısı ve efsanesi en ayrıntılı biçimde Acta Sanctorum metninde karşımıza çıkmaktadır.³⁹ Efsaneye göre, Portekiz kralının kızı olan Wilgefortis, bazı kaynaklarda adının

33 Kempis, *The Imitation of Christ*, 2, 12:14, 62-63

34 Stigmata, Galatyalılar 6:17 de "Bedenimde İsa'nın sahip olduğu yaraları taşıyorum" ifadesi üzerine kurulu olan anlayış, İsa'nın çarınıhtaki açılarının insan bedeninde kendiliğinden oluşması anlamını taşıyan, işaretlerdir. Tespit edilebilmiş ilk stigmata olayı Assisili aziz Francis'in stigmatasıdır. Tarakçı, *Felsefe Ansiklopedisi*, 6, 832

35 Friesen, *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*, 20

36 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, 2, 109

37 Raymond Castex P., *Sainte Livrade : Étude Historique et Critique Sur Sa Vie, Son Martyre, Ses Reliques et Son Culte*, (Société De Saint-Augustin, Lille, 1890), 80.

38 Martyrologium Romanum, Temmuz 20, E 7, Venetiis Typis Franciscis, N. Pezzana, University Of Toronto, 136. Metin Katolik Kilisesi Papaları arasındaki Papalar 13. Gregory (1572-1585), 7. Urban (1623-1644), 10. Clement (1670-1676), 16. Benedict (1740-1758) tarafından oluşturulmuş ve 1784 de tamamlanmıştır.

39 Acta Sanctorum, 32, Temmuz 5, 50-70 "De S. Liberata Alias Wilgeforte; Virgine et Martyre". erişim 20.01.2022 <https://archive.org/details/actasanctorum32unse/page/n87/mode/2up>

Amaste olduğu belirtilen Scilya Kralı ile evlendirilmek istenir.⁴⁰ Fakat prenses bekâret yeminini devam ettirmek ister ve bu evliliği reddeder. Zorlamalar karşısında Tanrı'ya yalvarır ve Tanrı ona uzun bir sakal bahşeder. Bu görüntümü nedeniyle evliliğin gerçekleşmediği gibi –bazı kaynaklarda büyücülükle suçlandığı için–⁴¹ babası tarafından çarمیha gerilmekle cezalandırılır. Siguenza Kilisesi onu Liberata adı ile kutsar ve şehrin koruyucusu Patron Azize olarak ilan eder.⁴² İkonografik olarak temsillerinin nasıl olduğuna dair ilk açıklama yine Acta Sanctorum'da verilmiştir. Azize burada, uzun bir tunik giymiş olarak, başında bir taç ve tacının üzerinden dökülen bir duvak ile sakallı bir şekilde çarمیhta betimlenmiştir. Azizenin ayaklarındaki ayakkabılarından biri çıkmış ve hemen önüne düşmüştür. Hemen önünde acınacak bir haldeki kemancı ona doğru dua etmektedir.⁴³ Azizenin önünde keman çalan dilenci için farklı anlatımlar mevcuttur. Bir efsane bu kemancının, Azizenin ilk yapılan heykellerinin biri önünde zenginlik ve sağlık için dua ederken heykelin ayağından bir ayakkabının düşmüş olduğu yönündedir. İkinci bir efsane, bu düşen ayakkabı için dilenci onu çalmakla suçlanmış ve daha sonra ikinci ayakkabı da düşünce masumluğu ispat edilmiştir. Diğer bir anlatımda ise dilenci kemancı Azizeye hayrandır ve önünde dua eder.⁴⁴ Böylece ikonografik düzeni tamamlanmış olur. Azize, sakallı, taçlı, duvaklı, uzun tunikli olarak, tek ayakkabılı, önünde bir kemancı ile temsil edilmeye başlanır.

12. yüzyılda efsanesi ve 13. yüzyılda ikonografik gösterim düzeni tamamen ortaya çıkan Portekizli Bakire Martir Wilgefortis, geleneksel dindarlıktan beslenen hikâyesi 1581 yılı itibarı ile⁴⁵ özellikle İspanya, İtalya, Hollanda, Almanya, Belçika ve Kuzey Fransa köylü halkları arasında artan bir saygıyla karşılanır. Grotesk yapısının izleri hem imajın kendisi hem de isminin coğrafyalara göre farklılık gösteriyor olmasında bulunabilmektedir. Buna göre; Azize, İngiltere'de “Uncumber” “Uncomer”, Almanya'da “OntKommer” ya da daha bilindik olarak “Kummernis”, Fransa'da “Viergeforte”, “Livrade”, “Debarras”, İtalya'da “Liberata” olarak adlandırılmıştır. İsimlerinin anlamları her coğrafyada farklılık içermektedir. Nitekim Uncumber ve Livrade köklü olan isimleri Serbestlik, Kurtuluş, Sınırsızlık anlamlarını taşıırken, Viergeforte köklü olanlar dişil olan Viegre(bakire) ile eril olan Forte (güçlü) birleşimini sunarak iki cinsiyetlilik kavrayışı içinde Güçlü Bakire anlamlarını taşımaktadır. Kummernis ise Keder anlamını ifade etmektedir.⁴⁶ Böylece isimlerinin anlam katmanları bağlamında Azize, Tanrı tarafından kurtarılmış (Liberata, Livrade, Uncomer, Débarras), çarمیhta acı çeken, kederli (Kummernis) Güçlü Bakire (Virgo Fortis, Wilgefortis) olarak bütün bir anlam bileşkesi sunmaktadır.⁴⁷

40 Castex P., *Sainte Livrade : Étude Historique et Critique Sur Sa Vie, Son Martyre, Ses Reliques et Son Culte*, 77.

41 Gustav Schnürer, Joseph Maria Ritz, “Sankt Kummernis Und Volto Santo. Studien Und Bilder.” *Zeitschrift Für Volkskunde*, ed. Fritz Boehm, 4, 42, Berlin: Walter De Gruyter & Co, (1933), 270.

42 P.Ch. Cahier, *Caractéristiques Des Saints Dans L'art Populaire*, 1, (Paris: Librairie Pousielque Frères,1867),121.

43 Louis Réau, *Iconographie De L'art Chrétien; Iconographie Des Saints*. 3, P-Z, (Paris: Presses Universitaires de France,1959),1498. Ayrıca bkz: Acta Sanctorum, 32, Temmuz 5, 69.

44 Castex P., *Sainte Livrade : Étude Historique et Critique Sur Sa Vie, Son Martyre, Ses Reliques et Son Culte*, 77.

45 Castex P., *Sainte Livrade : Étude Historique et Critique Sur Sa Vie, Son Martyre, Ses Reliques et Son Culte*, 64.

46 Williams, *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*, 309.

47 Villemur, “Saintes Et Travesties Du Moyen Âge”, 28.

Azize'ye edilen dualar, evlilikleri korumak,⁴⁸ bebeklikten çocukluğa geçişte bireylerin utangaçlığını gidermek, kadınlara yaşlılığın getirdiği sıkıntıları hafifletmek, tacizci ya da iktidarsız kocalarından kurtulmaları için yardım etmek bağlamlarında düzenlenmiştir. Nitekim Fransızca olan ismi Débaras, içinde “*débarresse moi de ça*” (beni ondan kurtar) cümlesini içeren dua doğrultusunda seçilmiştir.⁴⁹ Azizeye adak olarak karakurbağasının seçilmiş olması, bu hayvanın Ortaçağ'da vajinanın sembolü olması ile açıklanmıştır. Azize'nin bir ayağının ayakkabısız diğerinin ise çıplak olarak gösterimi ise kimliğinde işaret edilen androgyne durumunu sembolize etmektedir.⁵⁰

Tespit edilebilen en erken örnek Almanya Hankensbütte, Isenhagen Manastır Kilisesi, Crypt Şapeli, fresko örneğidir. Ortalama 1350 senesine tarihlenen temsil, Azize'yi çarمیha gerilmiş, sakallı, uzun bir tunik giymiş, tek ayağı çıplak olarak, yanında keman çalan dilenci ve Şapelin banisi olduğu tahmin edilen bir diğer figür ile birlikte betimlenmiştir. **(R.1)**. 1400 yılına tarihlenen Schlossbibliothek in Aschaffenburg Koleksiyonu'nda yer alan Netherlandish dua kitabı, sayfa 49, Aziz Ontkommer (Wilgefortis) minyatürü örneği ise Azizeyi, sakalları ile çarمیhta olarak göstermekte, kemancı ve ayakkabı detayı bulunmamaktadır. Burada bir Fransiskan rahip ile bir kral dua pozisyonunda yer almaktadır. **(R.2)**. Yine en eski örneklerden biri olan 1420 tarihli, Morgan Infancy Cycle imzalı, British Library, Ms. Add. 50.005 Pl. 14 and Figs. 19-20. cat. no. 15 olarak kaydedilmiş saatler kitabında Azize, geleneksel tipolojisi dahilinde güçlü sakallarla ifade edilmiştir. Dağlık yahut kayalık bir arazide sadece çarمیha gerilmiş olarak gösterilen Azizenin, kemancı ve ayakkabı detayları yer almamaktadır. **(R.3)** Benzer bir şekilde, Liège, Bibliothèque de l'Université, Ms. Wittert Koleksiyonu'nda bulunan, 1415 tarihli aynı yazara ait 35 Pl. 13 and Figs. 17-18, cat no. 13 kayıtlı minyatürde, Azize, Aziz Francis, Meccelli Meryem ve Azize Dorothea ile birlikte gösterilmektedir. Burada ön planda Aziz Francis gösterilirken, elinde artibüsü olan yağ kabını tutan ve uzun saçlarıyla belirginleşen Azize Meccelli Meryem, çelenk ya da gül demetleriyle gösterilen Azize Dorothee⁵¹ ve güçlü sakallarıyla vurgulanarak bir haç taşımakta olan Wilgefortis bir arada gösterilmiştir. **(R.4)** Diğer bir örnek Düsseldorf'un eski kentindeki eski Saint Lambertus Kilisesi'nin 1450 tarihli freskidir. **(R.5)** 1470 yılına tarihlenen Lieven van Lathem (1430-1493) ve Simon Morimon (1425-1498) imzalı, Koninklijke Bibliotheek'de muhafaza edilen Trivuzio Book of Hours-KW SMC1-S 136 örneği ise, sakalları ile çarمیhta gösterilen bir kadın olması dışında bahsedilen hiçbir atribüsünü içermemektedir. **(R.6)**. 1470 yılına ait bir diğer örnek ise Book of Hours of Mary of Burgundy, ca., Master of Mary of Burgundy. Codex Vindobonensis 1857, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek kayıtlarındaki minyatürdür. Burada Azize, ormanlık bir alanda, sakalları ve tacı ile uzun bir tunik giymiş olarak, haçta betimlenmiştir. **(R.7)**

48 Réau, *Iconographie De L'art Chrétien; Iconographie Des Saints*, 1344.

49 Williams, *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*, 311.

50 Williams, *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*, 316.

51 https://azizler.org/content_letter/d/

15. yüzyıla ait örneklerde çoğunlukla kemancı figürün olmaması, Azizenin kültürünün şekillenmeye başlaması doğrultusunda değerlendirilebilir. Kemancı anlatısı öyle görünüyör ki 15. yüzyıl ve sonrasında Azizenin ikonografik tasarımına dâhil edilmiştir. (Ancak erken tarihli Isenhagen örneği bu konudaki görüşü desteklememektedir. Elbette ki yerinde bir çalışma ile tespitinin yenilenmesi gereksinimi mevcuttur.) 1513 tarihli, Kümmernis ve Eltersdorf Kilisesi'nde efsanesi isimli pano çalışması, aslında Azizenin hayat hikâyesinin dizini içinde gösterimi açısından en erken örnek gibi görünmektedir.⁵² Burada, bir bütün olarak hayatına dair anlatılan her ayrıntı yer almakta ve atribüleri tam olarak belirtilmektedir. Sol üst köşede Azize'nin doğumu, sağ üst köşede Azize'nin babası tarafından evlendirilmek istemesi, sol alt köşede Azize'ye yapılan işkenceler (burada Azize bazı kaynaklarda bahsedildiği üzere yaklaşık 10-11 yaş aralığında gösterilmiştir) ve sağ alt köşede ise Azize'nin Tanrı'ya yalvarması sahneleri yer almaktadır. Merkezde, Azize, sakallı, taçlı, uzun bir tunik giymiş ve çarımha gösterilmiştir. Azize'nin bir ayakkabısının çıkık olması ve önündeki kemancı efsanesi de bu temsile eklenmiştir. Temsilde, İsa'nın çarımha gerilişi sahnelerinde olduğu gibi bir kap yerleştirilmiştir. Kemancının yanında kilise banisi yer almaktadır. **(R.8)**

Azizeyi ve efsanesini meşrulaştıran ve prestij kazandıran belki de en belirgin eser, Londra Westminster manastır Kilisesi VII. Henry şapeli heykel grubundaki yeridir. 1502-1512 yılları arasında tamamlanan şapel, Avrupa'nın, içinde tüm azizlerin yer aldığı en geniş dizine sahip olan Kilisesi olması ile ünlüdür. Sadece Şapel içinde 95 aziz heykelinin bulunduğu bu dizinde Wilgefortis Henry'nin lahdinin sağında, prestijli bir noktada konumlandırılmıştır. Dizide, Azizeler, Martha, Mezdelli Meryem, Dorotheie, Barbara ve Wilgefortis bir arada gösterilmiştir. Burada Wilgefortis, uzun sakalı ile bir haçı taşımakta ve bir kitap okumaktadır. ⁵³ **(R.9)**

Gerçek Bir Varoluşun Atfedildiği Hayali Bir Şahsiyet

Wilgefortis Kültürünün Kökeni Lucca Volto Santo (Lucca'nın Kutsal Yüzü)

16. yüzyıl sonrasında Wilgefortis ile ilgili efsanelerin eleştirilerinde, sorgulamalarında artış görülmekle birlikte temsilin özellikle güney Avrupa coğrafyasında yaygınlaşması ve sanatsal üretimlerin artması devam ediyorken, bu yükselişe karşılık 1628'de İspanyol Ramirez de Prado bu gizemli kültürün, efsaneinin ve temsilin ikonografik yapısının kökenini işaret etmiş⁵⁴ ve böylece ileride Azize'nin 1969 yılında Azizler takviminden çıkartılmasına kadar ilerleyecek olan soruna dair yorumunu kaleme almıştır. Buna göre, kökenini bir kazaya borçlu olan Liberata/ Kümmernis/Wilgefortis ikonografisi, bir Bizans üretimi olan Volto Santo (Kutsal Yüz) tasarımının en iyi bilinen örneğinden ilham alınarak yaratılmış sakallı bir bakire kadın mitinden başka bir şey değildir. ⁵⁵

52 Schnürer, Ritz, "Sankt Kümmernis Und Volto Santo. Studien Und Bilder", G1.

53 Friesen, *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*, 59.

54 Schnürer, Ritz, "Sankt Kümmernis Und Volto Santo. Studien Und Bilder", 270.

55 Delehay, *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography*, 109.

Bahsedilen yanlış yorumun zeminini açıklayabilmek için önce Volto Santo tasarımının incelenmesi uygun olacaktır. Lucca imajı olarak bilinen Kutsal Yüz tasarımı, efsaneye göre Nicodemus⁵⁶ tarafından, bir uyku sırasında İsa'nın kendisini yönlendirmesi ile uygulanmış, gerçek boya yakın ölçülerde olan bir ahşap *Acheiropoietia*⁵⁷ (insan eli değmeden üretilmiş, kutsal imaj) bir heykeldir.⁵⁸ İsa'nın çarmıhtaki gerçek görüntüsünün bir yansıması olduğuna inanılan Volto Santo tasarımı öyle görünüyor ki sıklıkla kopya edilmiştir ve belirlenen en eski kopyası 782 yılına tarihlenen bu gün Lucca Katedralinde bulunan heykeldir.⁵⁹ Doğal boyutlardan biraz daha büyük olan (247 cm) heykel, Nazareth için uygun fizyonomik özellikler içermektedir. Figür sakallı, uzun bir tunik giymiş ve çıplak ayaklı olarak tasvir edilmiştir.⁶⁰ Bir Doğu üretimi olan bu tasarımın örneği 11. yüzyılda İtalya Lucca şehrine, Lucca Katedrali'ne getirilmiş, burada *gerçek imaj* olarak kabul edilmiş ve özgürlüğün savunucusu olarak saygı görmeye başlamıştır.⁶¹ **(R.10).**

12. ve 13. yüzyıllar içinde bu imaj Lucca Santo Volto olarak şehrin koruyucusu ve sembolü haline gelmiştir nitekim Hristiyan dünyasının kültürel coğrafyasında, tüm şehri nitelemek ve yüceltmek, ona insanın zihinsel imajında belirli koordinatlar vermek bağlamında önemli bir örneği teşkil etmektedir.⁶² İmajın bir imparatorluk imajı gibi görünmeye başladığının izleri ise 1087'de İngiltere Kralı II. William'ın (1056-1100), bu imaj üzerine yemin etmesi ile başlayan süreçte izlenebilmektedir.⁶³ Buna ek olarak, Kutsal Roma İmparatoru IV. Charles'ın (1316-1378) 1369 yılında Volto Santo'nun da olduğu bir Lucca şehri tasarımı istemiş olması ve 1374 yılında tamamlanan bu kumaş üzerine şehit betimlemesinin bir bayrak benzeri olarak "*üretildi ve şimdi göğe yükseliyor*" cümlesiyle tanımlanması, imajın prestiji açısından oldukça önemli kayıtlardır.⁶⁴

12. yüzyıl sonunda, Lucca Volto Santo tasarımına bir kemancı eklenmesi söz konusu olmuştur. Bu efsaneye göre, kemancı heykelin önünde dua etmekte ve müzik çalmaktadır ve heykelin ayağındaki bir gümüş ayakkabı önüne düşer. Müzisyen ayakkabıyı alırken onu görenler, ayakkabıyı çalmakla suçlarlar ve fakat ikinci ayakkabı da müzisyenin önüne herkesin görebileceği şekilde düşünce masumiyeti ispatlanmış olur.⁶⁵ **(R.11)** Büyük bir ticaret kenti

56 Nicodemus, 1. yüzyıl Yahudi bilgini, teolog, tarihçi. Yuhanna 3:1-21, 7:50-51 ve 19:39-42 bölümlerinde hakkında bilgiler mevcuttur. İsa'ya destek veren Yahudi bilgin topluluğu içinde yer almaktadır. İsa'nın çarmıhtan indirilişi sırasında Arimathea'lı Joseph ile birlikte yer almıştır. Nicodemus İncili adı ile birleştirilen 4. yüzyıl apokrif metin adına ithaf edilmiştir.

57 <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095347462>

58 Stefano Martinelli, *L'immagine del Volto Santo di Lucca; Il Successo Europeo Di Un'iconografia Medievale*, Edizioni ETS, Pisa,(2016), 10.

59 <https://www.catholicpilgrimageph.com/the-holy-face-of-lucca-italian-crucifix-is-the-oldest-wood-sculpture-in-europe/>

60 Martinelli, *L'immagine del Volto Santo di Lucca; Il Successo Europeo Di Un'iconografia Medievale*, 7.

61 Stefano Martinelli, "The Volto Santo of Lucca: An Iconographical and Devotional Theme in East-Central Europe." *Art Around 1400: Global and Regional Perspectives*, (2012), 173.

62 Martinelli, *L'immagine del Volto Santo di Lucca; Il Successo Europeo Di Un'iconografia Medievale*, 10.

63 Martinelli, *L'immagine del Volto Santo di Lucca; Il Successo Europeo Di Un'iconografia Medievale*, 10.

64 Martinelli, "The Volto Santo of Lucca: An Iconographical and Devotional Theme in East-Central Europe.", 174.

65 Schnürer, Ritz, "Sankt Kümmernis Und Volto Santo. Studien Und Bilder", 269-270.

olan Lucca'nın İtalya, Fransa, Almanya ve Hollanda ile arasında güçlü iletişimler Lucca imajı ve kültürünün bu kültürlerle doğru taşınmasını sağlamış, 15. yüzyıl başından itibaren, özellikle Katolik olan Güney Avrupa coğrafyasında hızla yayılmaya başlamıştır.⁶⁶

Virgo Forte ya da Wilgefortis imajının, efsanesinin hatta ikonografik programının dahi Lucca Volto Sano ile neden ötürü bu denli aynılık gösteriyor olmasına dair en geçerli açıklama, bahsedildiği üzere 1628'de İspanyol Ramirez de Prado tarafından getirilmiştir. Buna göre, 1507 yılına ait Hans Burgkmair imzalı bir gravürde, bir altarda yerleştirilmiş Volto Santo Lucca imajı bulunmakta ve hemen yanındaki yazıtta "Die Bildnus Zu Luca" (Lucca'nın Resimleri) yazmaktadır. Önünde bir kemancının bulunduğu ve ayakkabı ayrıntısının da yer aldığı altar çiziminin yanındaki metnin başlığı ise "Sankt Kümmerus"tur. Böylece, metin ile seçilen imaj bir araya gelmiş olur.⁶⁷ (R.12).

Cahier, Luca haçı ile karıştırılmasının altında bir çevirim hatasının değil, doğuya ait olan cübbenin batıda kadın giysisi olarak görülmüş olmasında yattığını ifade etmiş bu versiyonun, yani bir kadın gibi oluşu fikrinin, skandal bir karşı tanrı anlayışını yaratabilir olduğunu ve bunun engellenmesi için, sadık bir martir kadın imajı yaratıldığını savunur.⁶⁸ Buna karşılık Réau, bir Bizans haç tasarımı kaynaklı olan Volto Santo'nun popüler bir yorumu olan Wilgefortis'in, Lucca Mesihî'nin dişil çifti olduğunu iddia eder.⁶⁹

Sonuç

Rönesans ve özellikle sonrasında Reform dönemi boyunca, Luca Kutsal Yüzü ile olan kuşkusuz benzerliği nedeniyle bir kopya olduğu düşüncesi nedeniyle kültü ve efsanesi eleştirilmiş olan Wilgefortis, 17. yüzyıla geldiğinde Orta Avrupa coğrafyasında yavaş yavaş ortadan kaldırılmaya başlanmış, resimleri ve heykelleri depolara kaldırılmış, duvar resimlerinin üzeri boyanmaya başlanmıştır.⁷⁰ Delehay, bu durum için, "*Kadın olduğuna dair olan yorumundan önce Luca Haçı olarak saygı görmesinden dolayı, Wilgefortis'e yapılan hürmet, doğrudan İsa'ya yapılmış oluyordu*"⁷¹ diyerek, kültün Güney Avrupa coğrafyasında uzun süre daha devam edişinin, artık hayal ürünü bir hikâye olduğu bilinmekle birlikte, saygınlığını kaybetmeyişinin açıklamasını yapar gibi görünmektedir. Nitekim ismi artık Azizler listesinden ve yeni düzenlenmiş Martirlik kayıtlarından çıkartılmış olsa da⁷², imaj, zemininde kadın, erkek, itaat, adanmışlık, Martirlik ve bir coğrafi bölgenin özgün bilişsel tasarımına dair izler taşıması dolayısıyla, artık ortak kültürün bir parçası haline gelmiştir. (R.13-14) Hem bir kültür tarihi kavrayışı hem de ikonografik yorumları açısından sunduğu zengin içerik, Azize Wilgefortis temsilinin sanat tarihi alanında daha kapsamlı olarak ele alınmaya değer olduğu kanısındayım.

66 Schnürer, Ritz, "Sankt Kümmeris Und Volto Santo. Studien Und Bilder", 271.

67 Schnürer, Ritz, "Sankt Kümmeris Und Volto Santo. Studien Und Bilder", 270.

68 Williams, *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*, 311.

69 Réau, *Iconographie De L'art Chrétien; Iconographie Des Saints*, 1343 ve 1501

70 Friesen, *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*, 1.

71 Delehay, *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography*, 209.

72 <https://catholicsaints.info/saint-wilgefortis/>

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

- Acta Sanctorum, 32, Temmuz 5, “*De S. Liberata Alias Wilgeforte; Virgine et Martyre*”, 50-70. Erişim 20.01.2022 <https://archive.org/details/actasanctorum32unse/page/n87/mode/2up>
- Armstrong, Karen. “The Acts Of Paul And Thecla”, *Feminist Theology: A Reader*. Ed. Ann Loades. Westminster John Knox Press. (1990): 83-90.
- Barr, Jane. “The Influence Of Saint Jerome On Medieval Attitudes”. *After Eve*. Ed. Janet Martin Soskice. Marshall Pickering. (1990): 89-103.
- Barr, Jane. “The Vulgate Genesis And Jerome’s Attitudes To Women”. *Studia, Patristica, 18*. Oxford-New York: Pergamon Press. (1982): 1-20.
- Bart, Anneke.”Ancient Egypt-Hatshepsut (Maatkare)”, *Saint Louis University Digital Archive*, (2007). Erişim 20.01.2022. <https://mathstat.slu.edu/~bart/egyptianhtml/kings%20and%20Queens/Hatshepsut.html>
<https://web.archive.org/web/20080720162329/http://euler.slu.edu/Dept/Faculty/bart/egyptianhtml/kings%20and%20Queens/Hatshepsut.html>
- Bovey, Alixe. “Women In Medieval Society”, *University Of Kent, The Courtauld Institute Of Art, British Library Articles*, (2015). Erişim 20.01.2022. <https://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/women-in-medieval-society#>
- Casagrande, Carla. “Günah ve Felsefe”, *Ortaçağ; Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. Ed. Umberto Eco. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. 317-323. İstanbul: Alfa Yayınları, 2012.
- Castex, Raymond P. *Sainte Livrade: Étude Historique Et Critique Sur Sa Vie, Son Martyre, Ses Reliques Et Son Culte*. Lille: Société De Saint-Augustin, 1890. Erişim 20.01.2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6567162p/f7.item.r=wilgeforte>
- Cahier, P.Charles. *Caractéristiques Des Saints Dans L’art Populaire*.1. Paris: Librairie Pousielque Frères, 1867. Erişim 20.01.2022. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/5468/?offset=#page=3&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>
- Christ, Gina Lea. “The Thecla Narrative: Gender, Eschatology, And Divine Patronage in Second Century Social-Sexual Identity”. Yüksek Lisans Tezi. Saint Catherine University, 2013 Erişim 20.01.2022. https://sophia.stkate.edu/ma_theology/3/?utm_source=sophia.stkate.edu%2Fma_theology%2F3&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Cuozzo, Errico. “Dine Adanma”. *Ortaçağ; Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. Ed. Umberto Eco. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. 239-243. İstanbul: Alfa Yayınları, 2012.
- Delehaye, Père Hippolyte. *The Legends Of The Saints: An Introduction To Hagiography, S.J., BollandiSaint* Çev. V. M. Crawford, 1961. Erişim 20.01.2022 <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/delehaye-legends.asp>
- Fiocchi, Claudio. “Ayдын Kadınlar”. *Ortaçağ; Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. Ed. Umberto Eco. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. 312-317. İstanbul: Alfa Yayınları, 2012.

- Friesen, Ilse E. *The Female Crucifix: Images Of Saint Wilgefortis Since The Middle Ages*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press. 2001.
- Great Gregory, *Dialogues* 4:13, Erişim 20.01.2022. https://www.tertullian.org/fathers/gregory_04_dialogues_book4.htm#C13
- Jensen, Anne. *Thecla-die Apostolin: Ein Apokrypher Text Neu Entdeckt*. Freiburg: Herder, 1995.
- Jastrow, Morris. "The Bearded Venus." *Revue Archéologique*. 17. (1911): 271–298. Erişim 20.01.2022. <http://www.jstor.org/stable/41021741>.
- Kaelber, Walter O. "Asceticism", *Encyclopedia Of Religion*, 2. 1. Detroit: Thomson/Gale, 2005.
- Kaya, Mustafa. "Platon'un Ruh Kuramı". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 15.1. (2013): 171-182. DOI : 10.5578/JSS.6784
- Kempis, Thomas A. *The Imitation Of ChriSaint* Çev. William Benham. Project Gutenberg,1999. Erişim 20.01.2022 <http://www.gutenberg.org/ebooks/1653>
- Letters Of Saint Jerome, Erişim 20.01.2022 <https://www.newadvent.org/fathers/3001.htm>
- Martinelli, Stefano. *L'immagine Del Volto Santo Di Lucca; Il Successo Europeo Di Un 'iconografia Medievale*, Edizioni ETS, Pisa, 2016.
- Martinelli, Stefano. "The Volto Santo Of Lucca: An Iconographical And Devotional Theme In East-Central Europe." *Art Around 1400: Global And Regional Perspectives*. (2012): 173-177
- Martyrologium Romanum. Temmuz 20. E 7. Venetiis Typis Franciscis, N. Pezzana. *University Of Toronto*, 1784. Erişim 20.01.2022 <https://archive.org/details/martyrologiumrom00cath/page/136/mode/2up>
- Michel, Thomas. *Hristiyan Tanrı Bilimine Giriş*. İstanbul: Sak Yayıncılık,2012.
- Myres, J. N. L. "Pelagius And The End Of Roman Rule in Britain." *JRS-Journal Of Roman Studies*, 50,1-2 (1960): 21–36. doi:10.2307/298284. Erişim 20.01.2022 www.jstor.org/stable/298284
- Réau, Louis. *Iconographie De L'art Chrétien; Iconographie Des Saints*. 3. Paris: Presses Universitaires De France, 1959. Erişim 20.01.2022 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33646394/f15.item.texteImage>
- Schnürer, Gustav ve Ritz, Joseph Maria. "Sankt Kümmernis Und Volto Santo; Studien Und Bilder." *Zeitschrift Für Volkskunde*. Ed. Fritz Boehm, 4. 42. Berlin: Walter De Gruyter & Co, (1933): 270-272. Erişim 20.01.2022 https://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001929014/290/LOG_0043/
- Tarakçı, Muhammet. *Felsefe Ansiklopedisi*. 6. Ed. Ahmet Cevizci. 830-832. Ankara: Ebabil Yayıncılık, 2009.
- Tümer, Günay. "Asli Günah". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3. 496-497. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- "*The Acts Of Paul And Thecla*". Çev. Jeremiah Jones. Erişim. 20.01.2022: <https://www.ccel.org/ccel/schaff/anf08.vii.xxvi.html>
- Villemur, Frédérique. "Saintes Et Travesties Du Moyen Âge". *Clio; Histoire, Femmes Et Sociétés*. (1999) erişim 20.01.2022 <https://journals.openedition.org/clio/253>
- Voragine, Jacobus D. *The Golden Legend*. Çev. William Caxton. Cambridge: Cambridge University Press, 1914. Erişim 20.01.2022 <http://www.intratext.com/ixt/ENG1293/https://sourcebooks.fordham.edu/basis/goldenlegend/goldenlegend-volume5.asp>
- Williams, David. *Deformed Discourse: The Function Of The Monster in Mediaeval Thought And Literature*. Mcgill-Queen's Press – MQUP. 1999.

RESİMLER



Resim 1: Azize Kümmernis, Isenhagen Manastırı, Manastır Kilisesi, Mahzen Şapeli, Duvar resmi Hankensbüttel, Almanya, 1350 (Kaynak: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/>)



Resim 2: Azize Ontkommer (Wilgefortis) Minyatürü, Netherlandish Dua Kitabı, Schlossbibliothek Aschaffenburg Koleksiyonu, s.49, 1400 (Kaynak: Ilse E. Friesen, *The Female Crucifix: Images of St Wilgefortis Since the Middle Ages*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2001, görsel 86.)



Resim 3: Azize Ontkommer, Morgan Infancy Cycle Saatler Kitabı, British Library, Ms. Add. 50.005 Pl. 14 and Fig. 19-20. cat. no. 15, 1420 (Kaynak: James H. Marrow, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, Stuttgart: Belser, 1989, görsel, 22)



Resim 4: Soldan sağa, Azizeler Mecdelli Meryem, Dorothea, Aziz Francis ve Azize Wilgefortis. Morgan Infancy Cycle Liège, Bibliothèque de l'Université, Ms. W 35, Stundenbuch Froymont-De Vinck-Wittert Koleksiyonu, sayfa 35, figürler 17-18, Katalog no. 13v, 1415



Resim 5: Aziz Kümmernis, Saint Lambertus Kilisesi, Fresk, Düsseldorf, 1450.
(Kaynak: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienW/Wilgefertis.html>)



Resim 6: Azize Ontkommer, Lieven van Lathem (1430-1493), Simon Morimon (1425-1498), Trivulzio Saatler Kitabı, Koninklijke Bibliotheek, KW SMC1-S 136, 1470. (Kaynak https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trivulzio_book_of_hours_-_KW_SMC_1_-_folio_138r.jpg)



Resim 7: Azize Wilgefortis, Master of Mary of Burgundy, Mary of Burgundy Saatler Kitabı, Codex Vindobonensis no.1857, Österreichische National bibliothek, Viyana 1470. (Kaynak: <https://sites.google.com/site/saintuncumber/image-gallery/for-religion-396>)



Resim 8: Azize Kümmernis, Evanjelik-Lutheran Egidiendirche Kilisesi, Altar Panosu, , Eltersdorf, Almanya, 1513 (Kaynak:https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/6173/file/Boll_FS_Ehlert_formatiert_End.pdf)



Resim 9: Soldan sağa, Azizeler, Martha, Mezdelli Meryem, Dorotheie, Barbara ve Wilgefortis (No.52), Westminser Manastır Kilisesi VII. Henry Şapeli, Güney triforium heykel grubu, Londra, 1502-1512 (Kaynak:<https://stuckinthemiddleages.com/new-faith-new-face-was-medieval-christianity-transgender/>)



Resim 10: Volto Santo Heykeli, Lucca Katedrali, Saint Martin Kilisesi, İtalya,782.
(Kaynak:http://www.archiviovoltosanto.org/sites/www.archiviovoltosanto.org/files/_limmagine_del_volto_santo_di_lucca_il_libro_si_presenta_alla_ubik.pdf)



Resim 11: Volto Santo, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Palatinus Latinus 1988, fol. 1r. Vatican, 15.yüzyıl (Kaynak: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0132/ch5.xhtml>)



24 Hans Burgkmair, St. Kümmeris. Holzschnitt. Augsburg um 1507

Resim 12: Azize Kümmernis, Hans Burgkmair (1473–1531), Gravür, Holzschnitt, Augsburg, 1507.



Resim 13: Azize Wilgefortis, Azize Mısırlı Meryem, Hans Memling,(Jan van Menninghen 1430-1494), Adriaan Reins Triptiği, Hans Memlingmuseum, Brugge, Belçika, 1480. (Kaynak: <https://eclecticlight.co/2016/07/10/hieronymus-bosch-saint-wilgefortis-triptych/>)




Resim 14: Azize Wilgefortis'in Çarmıha geriliş, Hieronymus Bosch (Jeroen Anthoniszoon van Aken. 1450-1516), Altar Panosu, Gallerie dell'Academia, Venedik, 16.yüzyıl.
(Kaynak:http://boschproject.org/view.html?pointer=0.255,0.011&i=23_24_25_MCPVIS-after)



II. Mahmut Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri*

The Beyoğlu Fountains from the Era of Sultan Mahmud II

Dilek Tunçez¹ 



öz

İnsanoğlunun devamlılığı için su, geçmişten günümüze kadar her dönem değerli olmuştur. Mimari alanda gelişen teknoloji, su kemerleri, suyolları, çeşmeler, sarnıçlar gibi etmenlerle, su, kaynağından uzaklaşmış ve yeni yerleşim yeri kurulmasında oldukça önemli rol oynamıştır. Türk – İslam mimarisinin en küçük ölçekli yapılarından olan çeşmeler hem hayır hem de ihtiyacı karşılama amacı ile yapılmışlardır. Bu doğrultuda çeşmeler dönemin kültür ve estetik anlayışını yansıması açısından önemlidir. Beyoğlu'nda artan nüfusa bağlı olarak bölgede su sıkıntısı ortaya çıkmıştır. Bu sebeple II. Mahmut döneminde Beyoğlu'nda çeşme inşası hem ihtiyaca karşılık verme amaçlı hem de dönemin süsleme üslubunu yansıtabilecek şekilde yapılmıştır. Su mimarisinin revaçta olduğu dönemlerde, dönemin mimari ve dekoratif üslubunu yansıtan çeşmelerin yapımı artmıştır. II. Mahmut dönemi çeşmeleri, Osmanlı Devleti'nin tüm alanlarda yaşadığı değişimlere paralel şekilde mimari ve süsleme değişimlerini göstermeleri açısından Osmanlı Sanatında önemli yer tutmaktadır. Bu çalışma kapsamında, II. Mahmut dönemi Beyoğlu'nda inşa edilen dokuz adet çeşme tespit edilmiştir. Araştırma dahilindeki çeşmeler daha önceki çalışmalarda detaylıca ele alınmamıştır. Tespit edilen çeşmelerin malzemeleri, süsleme üslubu, kitabeleri ve ölçüleri detaylı olarak incelenmiştir. Türk mimarisindeki yeri ortaya konmaya çalışılarak, dönemin birer somut örneği olan harap durumdaki çeşmelerin gelecek nesillere aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Çeşme, II. Mahmut, Mimari, Beyoğlu, Osmanlı

ABSTRACT

Water has been valuable for the continuity of humankind in every period from the past to the present. With factors such as technological developments in the architectural field such as aqueducts, waterways, fountains, and cisterns, water has been moved away from its source, and this has played a very important role in establishing new settlements. As one of the small-scale structures of Turkish–Islamic architecture, fountains have been built for the purposes of both charity and for satisfying needs. In this respect, fountains are important in terms of reflecting the cultural and aesthetic understanding of a period. Water shortages had arisen in Beyoğlu due to its growing population. For this reason, fountain constructions in Beyoğlu were carried out during the reign of Sultan Mahmud II both to satisfy needs and to reflect the ornamental style of the period. During periods when water architecture had been popular, the construction of fountains reflecting the architectural and decorative style of the

* Bu makale, 2018 yılında, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Kasım İNCE danışmanlığında hazırladığım "19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

¹(Doktora Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.T. 0000-0002-3857-0493

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Dilek Tunçez,
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi,
İstanbul, Türkiye
E-posta: dilektuncez@gmail.com

Başvuru/Submitted: 30.01.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.03.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 20.04.2022

Kabul/Accepted: 15.06.2022

Online Yayın/Published Online: 20.06.2022

Atıf/Citation: Tuncez, Dilek, "II. Mahmut Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 515-565.
<https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065473>



period increased. Fountains from the reign of Sultan Mahmud II have an important place in Ottoman art in terms of showing architectural and ornamental changes in parallel with the changes the Ottoman Empire was undergoing in all areas. Within the scope of this study, nine fountains built in Beyoğlu during the reign of Sultan Mahmud II have been chosen. These fountains have not been discussed in detail in any previous known study. The materials, decoration styles, epitaphs, and dimensions of the chosen fountain have been examined in detail. The study aims to transfer the dilapidated fountains to future generations as concrete examples of the period by trying to reveal its place in Turkish architecture.

Keywords: Fountains, Mahmut II, Architecture, Beyoğlu, Ottoman

EXTENDED ABSTRACT

Fountains have always had documental value in terms of showing changes in architecture over time as well as the tastes and technological levels of the state at the time. The population in the region north of Istanbul's Golden Horn has gradually increased. The Taksim water-distribution pipeline was built in order to meet the water needs of the region. It took its final form during the reign of Sultan Mahmud II in 1839. The nine fountains that were built in Beyoğlu during that time are fed with water from the Taksim water-distribution pipeline. The fountains were built in accordance with the innovations and architectural changes brought by the period. The construction techniques and decoration elements in particular were compatible with the period. Accordingly, the ornamental elements that entered the Ottoman architecture after the Tulip Era in particular are noteworthy.

This study evaluates the writing styles, writing sizes, constructors, and people who wrote the epitaphs of these fountains. When taking all the epitaphs into account, constructor as well as poet/calligraphy information has been obtained for six fountains. Only one epitaph was written in prose, with the others having been written in verse. Two epitaphs were written in Thuluth calligraphy, and three epitaphs are written in Ta'liq calligraphy. The ornamental slabs of the fountains are made of marble. Noteworthily, only one fountain has a bowl holder. One of the most important structural elements of fountains is the opening that provides passage to the storage section. The openings have been made with dimensions that allow a person access. The cover systems, on the other hand, have no specific standard. Ornamental elements are mostly concentrated in the main usage area. These ornamental elements are the ones that entered Ottoman art mostly through the Westernization process. Herbal decorations have been made such as curly branches, stylized flowers, acanthus leaves, rosettes, chrysanthemums, or leaves coming out of a vase. In addition, objective and geometric decorations were used exclusively, such as curtains, tassels, bows, crescent and star and volute, and S- and C-shaped curves.

The fountains from the reign of Sultan Mahmud II are distinctly different from the classical Ottoman forms with their design principles and decorations. However, one architectural behavior has been exhibited that is unique to the Ottoman Empire. The fountains from this period were no longer just intended to meet the people's water needs, as had been the case in previous centuries. Nor do they possess the intense decorations as in the 18th century. Architecturally,

they were built not only to bring water to the city (i.e., satisfy water needs) but also as a city ornament with decorative elements. An increase in ornate fountains has been observed since the 18th century. However, due to the decreased need and the changes in socio-economic structures, the Beyoglu fountains from the reign of Sultan Mahmud II period are seen to have been simplified, with a decrease in attempts at innovation.

As a result, the chosen fountains are important in terms of showing the artistic understanding of the late Ottoman Empire. Ornamental elements were used and included in architectural elements, ones that had developed since the Tulip Era. However, the 18th century lacked creativity, as the fountains were seen to have been built more simply. The effects from Westernization, which had inspired the changes in Ottoman architecture and decoration, were maintained. These fountains have a unique place in the history of art and are understood to have been more functional compared to the periods when fountain architecture was the most popular. These fountains met water needs in the 19th century and are concrete examples of the period, but they are in quite a dilapidated state these days.

Giriş

Suyun kaynaktan kente ulaştığı son nokta olan çeşmeler Osmanlı mimarlığının geçmişten günümüze değişimini, beğenisini ve devletin teknolojik düzeyini yansıtması bakımından her biri belge niteliği taşımaktadır¹. Çeşme kelimesi Farsça'da "göz" anlamına gelen "çeşm"den gelmektedir². Suyun insan hayatındaki öneminden dolayı, tarih boyunca tüm toplumlar, suyu temin etmek, ona kolay ve kesintisiz olarak ulaşabilmek için çeşitli mimari çözümler aramışlar ve bulmuşlardır³. İçme ve temizlik amacıyla yapılan çeşmeler, Anadolu Türk mimarlığında suyla ilgili yapılar arasında önemli bir grubu oluşturmaktadır⁴.

Haliç'in kuzeyinde nüfusun günden güne artması üzerine Boğaz'ın batı sahili, Beyoğlu, Kasımpaşa, Galata, Fındıklı, Beşiktaş ve Ortaköy'de su kıtlığı meydana gelmiştir (F.1). Su ihtiyacına cevap vermek amacıyla III. Ahmet döneminden itibaren Bahçeköy'den su getirilmeye çalışılmıştır. Sultan I. Mahmut'un 1732'de Bahçeköy su şebekesini yaptırması, Beyoğlu'nun su sorununu çözmede büyük rol oynamıştır. 25 km. uzunluğundaki isale hattı Bahçeköy Kemerinden geçtikten sonra 400 m. uzunluğunda 21 gözlü I. Mahmut Kemerinden Acıelma, Derbent, Maslak, Ayazağa, Zincirlikuyu, Mecidiyeköy, Şişli üzerinden Harbiye'deki makseme ve oradan da Taksim'deki büyük su deposuna ulaşmıştır. Taksim suyu tesisleri Boğaziçi'nde Yeniköy'den Kasımpaşa'ya kadar olan sahilin, Beşiktaş, Galata, Beyoğlu ile Kurtuluş'un bir bölümünün su ihtiyacını karşılamaktaydı⁵ (F.2).

Taksim Suyu Bahçeköy'de Topuzlubent, Valide Bendi ve Bend-i Cedid olarak adlandırılan Sultan Mahmut Bendi ile katma sularından oluşmaktadır. Taksim Suyu isale hattı 1839 yılında II. Mahmut döneminde Sultan Mahmut Bendi'nin yapılması ile son halini almıştır⁶ (F.3). Bu bentler Türk sanatı tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. İnşa tarihleri artık Türk mimarisinin klasikten çıkıp Avrupa'nın etkisi altında kaldığı zamana denk geldiği için Türk sivil mimarisinin bu örnekleri de Barok ve Ampir üsluplarının etkilerini taşımaktadır⁷.

II. Mahmut döneminde Beyoğlu'nda inşa edilen dokuz adet çeşme bu bentlerden gelen sular ile beslenmektedir. Bölgedeki su ihtiyacını karşılamak amacı ile yapılan çeşmeler, dönemin çeşme mimarisini ve süsleme anlayışını yansıtması bakımından önemlidir.

1 Nuran Kara Pilehvarian, "Osmanlı Çeşme Mimarisi," *Türkler Ansiklopedisi*, c.VII (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2012), 247.

2 Semavi Eyice, "Çeşme," *TDVİA*, c.VIII (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 277.

3 Mustafa Denktaş, "Anadolu Türk Mimarisinde Çeşmeler," *Türkler Ansiklopedisi*, c.VII (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2012), 872.

4 Ayla Ödekan, "Çeşme," *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.I, (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2008), 396.

5 Kazım Çeçen, *İstanbulun Vakıf Sularından Taksim ve Hamidiye Suları* (İstanbul: İSKİ Yayınları, 1992), 38; Mustafa Cezar, "Ondokuzuncu Yüzyılda Beyoğlu Neden ve Nasıl Gelişti", *XI. Türk Tarih Kongresi Bildirileri* (5-9 Eylül 1990) içinde (Ankara: Türk Tarih Kurumları Yayınları, 1994), VI: 2675; *Vakıf Su Defterleri: Su Keşif Defteri (1842-1862) [İstanbul Su Külliyyatı XXVII]*, proje yön. Ahmet Kala, yay. haz. Ahmet Tabakoğlu ve diğ. (İstanbul: İSKİ Yayınları, 2003), I: XIV.

6 *Vakıf Su Tahlilleri 19. ve 20. Yüzyılda İstanbul Suları [İstanbul Su Külliyyatı XIII]*, proje yön. Ahmet Kala, yay. haz. Ahmet Tabakoğlu ve diğ. (İstanbul: İSKİ Yayınları, 2000), I: 18-19.

7 Saadi Nazım Nirven, *İstanbul Suları* (İstanbul: İstanbul Halk Basımevi, 1946), 183.

Çeşmeler

1. Paşa Baba Çeşmesi

Çeşme, Katip Mustafa Çelebi Mahallesi Sıraselviler Caddesi üzerindedir (F.4). Kitabesi üzerinde olmayan çeşme kaynaklara göre H. 1227 / M. 1812 tarihinde inşa edilmiştir⁸. Kaynaklarda yazan kitabesinin tarih beyti şöyledir:

نوش ايدوب آبن عزيزم سويلدم تاريخنى
ماء زمزم ايچ امامين عشقنه بو چشمهدين

Kitabenin Transkripsiyonu:

*Nûş idüp âbın azizim söyledim târihini
Mâ-i zemzem iç imameyn aşkına bu çeşmeden*

Kitabenin son mısrasında, ebced hesabı ile tarih düştürülmüştür. Harflerin sayı değerlerinin toplamından 1227 tarihi sonucu çıkmaktadır⁹.

Günümüzde mülkiyeti Mehmet Tahir Efendi Vakfı'na verilmiş olan çeşme Beyoğlu Belediyesi tarafından 2007 yılında restore edilmiştir¹⁰. Kullanılmayan bu çeşme güneybatı – kuzeydoğu doğrultusunda, 4.20 x 4.65 m. ölçülerinde, dikdörtgen planlı, tek yüzlü ve depoludur (F.5). Zamanında Taksim Maksemi'nden çıkan Sıraselviler Kolu ile beslenmiştir¹¹.

Çeşme eğimli bir arazi üzerinde ve kot seviyesinin altındadır. Asıl kullanım alanının olduğu ana yüzü güneydoğu yöne bakan çeşmenin yüksekliği 2.65 metredir. Deponun köşelerinden 0.12 m. içeride cepheden 0.04 m. taşıntı yapan 0.22 m. genişliğinde gömme sütunlar bulunmaktadır. Deponun üst kısmında parmaklıklar olduğundan çatısı yoktur. Bu parmaklıkların 11 tanesinin restorasyon sırasında yenilediği eski fotoğrafından¹² ve malzemenin ton farkından anlaşılmaktadır (F.6).

Güneydoğu cephesinin ortasındaki yuvarlak kemerin 1.62,5 m. genişliğinde açıklığı vardır. Kemerin içindeki ayna taşı ve musluğu günümüze ulaşmamıştır. Eski bir fotoğrafında teknesi yere gömülüyken, muhtemelen geçirdiği onarım sonrasında açığa çıkarılmış ancak kot seviyesinin altında kalmıştır (F.7). Yuvarlak kemer, sütun başlığını andıran kilit taşı ile öne çıkarılmıştır. Güneydoğu cephesine ise 0.51 x 0.41 m. boyutunda bir açıklık yapılmıştır (F.8). Çeşmenin kuzeybatı ve kuzeydoğu cepheleri başka yapılarla bitişik durumdadır. Açık durumda olan güneybatı cephesine bakıldığında deponun bir kısmının yıkılmış olduğu görülmektedir (F.4).

Güneydoğu cephenin iki yanındaki köşeli gömme sütunların üzerinde dairesel kabartma motifleri bulunmaktadır. Saçak kısmının üstündeki parmaklıkların arasındaki her bir açıklığın

8 Kitabeye aynen alınmıştır. Bkz. İbrahim Hilmi Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri: Beyoğlu ve Üsküdar Cihetleri* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945), II: 172.

9 Dilek Bayfıdan (Tunçez), "19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri" (Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2018), 21.

10 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," *İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü*, Sıra 83.

11 Çeçen, *İstanbul'un Vakıf Sularından*, 119.

12 Paşa Baba Çeşmesi Erişim: 18 Aralık 2019,

<http://www.suvakfi.org.tr/cesme/pasa-baba-cesmesi-h-1227-m-1812/1062/>

ortasına daireler konularak sütunlarla birlikte cephe hareketlendirilmeye çalışılmıştır. Küçük detaylar ile cepheye hareketlilik kazandırmak dışında herhangi bir süsleme unsuruna rastlanılmamaktadır. Malzeme bakımından incelendiğinde, ana kullanım alanının olduğu güneydoğu cephesi kesme taş ve üst kısmındaki parmaklıkların mermer malzemeden olduğu anlaşılmaktadır. Açık olan güneybatı cephesinden, deponun yıkılmayan kısmından, bir sıra moloz taş iki sıra tuğla ile almaşık duvar örgüsüyle yapıldığı görülmektedir.

2. Salih Ağa Çeşmesi

İstiklal Mahallesi, Ali Kabuli Caddesi ve Sıhhat Sokak kavşağında, Sahaf Muslihiddin Camii avlu köşesinde konumlanmaktadır (F.9). Çeşmenin Yusuf Şükrü¹³ tarafından manzum şekilde yazılan sülüs hatlı kitabesinde, Salih Ağa¹⁴ tarafından H. 1229 / M. 1813 tarihinde yaptırıldığı yazmaktadır. 1.00 x 0.46 m. ölçülerindeki kitabe şöyledir (F.10-11):

والده باش آغاسی صالح آغای ذوالعطا
نیّتی خیره آنک خیراته سعی دایما
لطفی جاریدر آنک هر بر محلّه صد کبی
آب اجرا ایله یوب بو چشمه یی قلدی بنا
بو محلّ تشنه ده عطشا نی ریان ایله دی
ایچ حسن ایله حسینک عشقنه کل تازه ما
قطره قطره بنده سی شکر و دیدی تاریخی
ماء زمزم قیلدی اجرا نوبنو صالح آغا
سنه ۱۲۲۹

Kitabenin Transkripsiyonu:

*Vâlîde Başağası Ağa-yi-zü'l-atâ
Nıyyeti hayre anın hayrata sa'yi dâima
Lutfu cârîdir anın her bir mahallede sû gibi
Âb icrâ eyleyüp bu çeşmeyi kıldı binâ
Bu mahalle-i teşnede atşâmı reyyan eyledi
İç Hasan ile Hüseyin-in aşkına gel tâze mü
Katre katre bendesi Şükri didi târihini
Mâ-i zezem kıldı icrâ nev-be-nev Sâlih Ağa
Sene 1229*

13 Tam adı El-Hac Yusuf Şükrü b. Osman b. Mustafa b. Feyzullah el-Harputi el-Hanefi er-Rumi'dir. Harput'ta doğması sebebiyle bu şekilde anılmaktadır. Harput ve İstanbul'da eğitimler almıştır. Sonrasında Vefa Medresesi müderrisliğine tayin olmuştur. İslami ilimlerde yetkin bir alim olmuş ve Arapça, tefsir, hadis ve kelam gibi dersler vermiştir. Bkz. İbrahim Saylan, "Yusuf Şükrü Harputî ve Eserlerinin Hadis Açısından Değeri" (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimler Anabilim Dalı, 2008), 5-6.

14 Sarayda yetişmiş ve Babüssade ağası olduktan sonra azledilmiştir. H. 1223 / M. 1808'de ikinci defa göreve alınmıştır. H. 1229 / M. 1813'de tekrar azledilmiş olup H. 1245 / M. 1829'da vefat etmiştir. Bkz. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmani*, çev. Seyit Ali Kahraman, yay. haz. Nuri Akbayar (İstanbul: Tarih Vakfı Türk Yayınları, 1996), V:1464.

Kitabenin son mısrasında sadece noktalı harfler kullanılarak tarih düşürülmüştür. Noktalı harflerin sayı değerlerinin toplamından 1229 tarihine ulaşılmaktadır¹⁵.

Günümüzde kullanılmayan çeşme harap durumdadır. Doğu – batı doğrultusunda, 4.20 x 4.80 m. ölçülerinde, tek yüzlü, dikdörtgen planlı ve depolu bir çeşmedir (F.12). Çeşmeye, inşa edildiği dönemde Taksim Maksemi'nden önce ayrılan kollardan olan, Pangaltı'dan ayrılan Kurtuluş kolu ve Kasımpaşa'ya inen koldan dördüncüsü ile su ulaşmıştır¹⁶. Ana kullanım alanının olduğu güney cephesi 3.40 m. yüksekliğindedir (F.13). Batıdan 1.20 m. doğudan ise 1.00 m. ortalanarak ana kullanım alanı ve iki yanına 0.24 m. genişliğinde plasterler yerleştirilmiştir. Plasterlerin iki yanında dikey olarak ölçüleri 0.4 m. ile 0.6 m. olan silmeler yapılmıştır. Silmeler ve plasterler özellikle aşağı kısma doğru kırılmış durumdadır. Bu iki sütunun arasında 1.00 m. genişliğinde ayna taşı konumlandırılmıştır. Ayna taşı, 1.15 m. yükseklikte basık kemer ile sonlandırılmıştır. Ayna taşının içerisine günümüzde olmayan musluğun lüle deliği görülmektedir. Çeşmenin seki taşlarından biri kot seviyesinin altında gömülü, diğeri ise yıkık durumda olduğundan ölçüsünü belirlemek zordur. Teknenin ise ancak 0.27 m. kadar kısmı kot seviyesinin yukarısında kalmıştır. Derinliği 0.65 m. olan teknenin içi beton ile doldurulmuştur. Yatay şekildeki silmeyle bölünen plaster ve basık kemerin üst kısmında, kısa plasterler arasında kitabe konumlandırılmıştır. Kitabe kısmının yukarısında ise, üzerinde aleme benzeyen kabartma motiflerinin olduğu bir silme bulunmaktadır (F.14). Eski fotoğraflarından madalyon olduğu anlaşılan bu kısımda¹⁷ (F.15), günümüzde sadece madalyonun izine rastlanılmaktadır (F.10). Doğu cephede yer alan açıklıktan, çeşmenin duvar kalınlığının 0.65 m. olduğu anlaşılmaktadır (F.16). Depo iç kısmında beşik tonozla, dışarıdan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Kuzey cephesine sonraki dönemlerde tekne eklenip, abdest almak için şadırvan yapılmıştır (F.17).

Asıl kullanım alanının taş işçiliği ile hareketlendirildiği çeşmede herhangi bir süsleme unsuruna rastlanılmamıştır. Malzeme olarak bakıldığında, asıl kullanım alanının kesme taş malzeme ağırlıklı olduğu anlaşılmaktadır. Depo kısmı bir sıra kesme taş iki sıra tuğla ile inşa edilmiş olup tonoz örtüsü kiremit ile kaplanmıştır. Yalnızca tekne kısmı mermerdir. Güney yöndeki cephe sonradan kırmızı boya ile boyanmıştır. Çeşmeye ekleme yapılan şadırvan ise yine kesme taş malzeme ile yapılmış ve sıvanmıştır.

3. II. Mahmut Çeşmesi

Çukur Mahallesi, Kalyoncu Kulluğu Caddesi üzerinde, Aya Konstantin Rum Ortodoks Kilisesi duvarında konumlanmaktadır (F.18). Çeşmenin, Enderunlu Vâsıf¹⁸ tarafından yazılan

15 Bayfidan (Tunçez), "19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri", 25.

16 Çeçen, *İstanbul'un Vakıf Sularından*, 142.

17 Salih Ağa Çeşmesi, Erişim 23 Aralık 2019.

<http://www.suvakfi.org.tr/cesme/salih-aga-cesmesi-h-1229-m-1813/1081/>

18 Daha çok şarkılarıyla bilinen ve divan şiirinin tanınan son temsilcilerinden olup asıl adı Osman Vasıf'tır. Enderun'da yetiştiği için Enderunlu veya Enderuni olarak da bilinmektedir. Devlet kademelerinde önemli görevler üstlenmiş, haccanlık rütbesi almıştır. Divanı bulunmaktadır. Kasır, saray ve köşk gibi yapılar için kitabeler de yazmıştır. Bkz. Abdülkadir Karahan, "Enderunlu Vasıf," *TDVİA*, c.XI (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları,

manzum kitabesinde, H. 1235 / M. 1815 tarihinde II. Mahmut tarafından yaptırıldığı yazmaktadır. Talik hatlı 1.86 x 0.69 m. ölçülerindeki kitabesi şu şekildedir (F.19-20):

منبع انهار شوکت آب روی سلطنت
غازی خان محمود عدلی شان و اسکندر کمال
امر ایدوب بر چشمه دلجو ترن انشاسنی
یاپدی هر سود ه هزاران چشمه سار بیمثال
حق قلوب تحتنده دائم اول خدیو عالمی
سایهسنده ملک اوله معمورسؤال
تشنه کا نه بویله قیل تاریخنی واصف بیان
ناسه خان محمود اجرا ایلدی ماء زولال
۱۲۳۵

Kitabenin Transkripsiyonu:

*Menba ‘-ı enhâr-ı şevket âb-ı rûy-ı salţanat
Gâzî Hân Maĥmûd-ı ‘Adli-şân ü İskender-Kemâl
Emr edüib bir çeşme-i dil-cû-teriñ inşâsını
Yaptı her sûda hezârân çeşme-sâr-ı bi-mişâl
Ĥaĥ kılıb taĥtında ihyâ ol ĥıdiv-i ‘âlemi
Sâyesinde mülk ola ma ‘mûr su ‘âl
Teşnegâna böyle kıl târihini Vâşif beyân
Nâsa Hân Maĥmûd icrâ eyledi mâ-i zülâl
1235*

Tuğranın Transkripsiyonu:

Maĥmûd Hân bin ‘Abdülĥamid el-muzaffer dâ ‘ima ‘Adli

Günümüzde mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından Rum Ortodoks Kilisesi’ne verilen harap durumdaki çeşme kullanılır durumda değildir¹⁹. Çeşme, eğimli bir arazi üzerinde, kuzey – güney doğrultusunda tek yüzlü bir duvar çeşmesi olarak inşa edilmiştir (F.21). Zamanında Taksim Maksemi’nden çıkan dağıtım kollarından en kuzeydeki kola (3. kol) bağlı olan çeşmelerdendir²⁰.

Asıl kullanım alanı batı cephesinde olup 2.28 m. genişlikte ve 4.05 m. yüksekliktedir (F.22). Ayna taşını çevreleyen en dıştaki plasterler kırılmış durumdadır. 1.08 m. genişlikte 1.79 m yükseklikteki ayna taşı kıvrımlı başlayan bir kemerle sonlandırılmıştır. Kemerin üstünde kırılmış kısımlardan dışa taşkın bir silme olduğu anlaşılmaktadır. Bu silmenin yukarısına kitabe konumlandırılmış ve iki yanında 0.21 m. genişliğinde plasterler bulunmaktadır.

1995),189-190.

19 Mülkiyet durumu için bkz. “Beyoğlu Çeşmeleri Listesi,” İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü, Sıra 64.

20 Çeçen, *İstanbul’un Vakıf Sularından*, 86.

Çeşme harap durumda ve yüzeyi büyük ölçüde silinmiştir. Günümüze ulaşabilen süslemeler, ayna taşının yüzeyinde ve kitabenin iki yanındaki plasterlerde yoğunlaşmış durumdadır. Ayna taşının yüzeyine büyük ve açık şekilde kabartma olarak akantus yaprağı motifi işlenmiştir. Motifin iki yanından aşağı doğru sarkan kıvrık yapraklar ile hareketlilik sağlanmıştır. Kitabenin iki yanındaki plasterlerin yüzeyine sivri uçlu ve kıvrımlı akantus yaprakları işlenmiştir. Ayrıca yukarıdan aşağı doğru inen görünümde olan yaprakların sadece uç kısımlarının görünüyorsa, devamı varmış hissi vererek cephe tasarımına üç boyutlu bir görünüm kazandırmaktadır (F.23-24). Tüm bu süsleme unsurlarına bakıldığında, dönemin Barok üsluptaki süsleme anlayışı izlenebilmektedir. Malzeme bakımından, çeşme tamamen mermerden inşa edilmiştir.

4. Galata Mevlevihanesi Çeşmesi

Çeşme, Şahkulu Mahallesi, kuzeydoğu – güneybatı doğrultusunda Galip Dede Caddesi üzerindeki Galata Mevlevihanesi'nin güneyinde ve Halet Efendi Kütüphanesi'nin alt katında bulunmaktadır (F.25). Çeşmenin kitabesi yoktur. Kaynaklarda ise H.1235 / M. 1819 yılında Halet Efendi²¹ tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir²². Ayna taşı yüzeyindeki vazodan çıkan akantus yaprakları motifi 1826 tarihli Nusretiye Camii'ndeki pencere sövelerinin alınlıklarındaki süslemelerle benzer olması bu çeşmenin de Nusretiye Camii mimarı Krikor Balyan tarafından yapılmış olabileceğini ihtimalini akla getirmektedir (F.26). Durumu iyi olan çeşme kullanılmamaktadır.

Çeşmenin mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından İskender Paşa Vakfı'na verilmiştir²³. Kuzey – güney doğrultuda uzanan, 2.37 m. genişliğinde olan bir duvar çeşmesidir (F.27). Yapıldığı dönemde, Taksim Maksemi'nden çıkan dağıtım kollarından İstiklal Caddesi Kolu (Anakol) ile su temin edilmektedir²⁴. Çeşme yol seviyesinden yukarıda kalmıştır. Ana kullanım alanı iki plaster arasına açılmış 1.98 m. genişliğinde niş içerisinde (F.28). Niş 0.47 m. derinliktedir. Ayna taşı ise 0.89 m. genişliğinde 1.50 m. yüksekliğinde olup yüzeyine 0.46 m. x 0.65 m. ölçülerinde madalyon yerleştirilmiştir. Ayna taşının dört köşesinde 0.10 m. x

21 Asıl adı Mehmed Said olup küçük yaşlarda Halet takma adını almıştır. Önce Şeyhülislam Mehmed Şerif Efendi'nin aracılığıyla kadılık yapmış, daha sonra rikab-ı hümayun reisi Mehmed Raşid Efendi'nin yanında mühürdar yardımcısı olmuştur. Sonraki dönemlerde İstanbul'da Galata Mevlevihanesi şeyhi Galib Dede'ye bağlanmıştır. 1803 yılında baş muhasebecilik payesi ve ortaelçi unvanı ile birlikte Paris'e gönderilen Halet Efendi üç yıl Fransa'da kalmıştır. Dönmesiyle birlikte beylikçi vekili, ardından rikab-ı hümayun reisülküttabı olmuştur. İngilizlerle gizlice işbirliği yaptığı gerekçe gösterilerek Kütahya'ya sürülmüştür. Orada bir yıl kaldıktan sonra II. Mahmud tarafından Bağdat'a gönderilmiştir. İstanbul'a döndüğü zaman rikab-ı hümayun kethudalığı ile gizli haberleşme işinin başına geçmiştir. Ardından da nişancılık görevine getirilmiştir. Hareketlerinden şüphe edilen Halet Efendi hasmı Mehmed Said Galib Paşa'nın etkisiyle önce Bursa'ya ardından Konya'ya sürülmüş; bir süre sonra da padişahın emriyle kuru-yı hümayun ağası Arif Ağa tarafından 1238/1822'de öldürülmüştür. Cesedi Konya'ya defnedilmiştir. Bütün mal varlığına devletçe el konulmuştur. Bkz. Abdülkadir Özcan, "Halet Efendi," *TDVİA*, c.XV (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 249-250.

22 Affan Egemen, *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri* (İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1993), 295.

23 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," *İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü*, Sıra 96.

24 Çeçen, *İstanbul'un Vakıf Sularından*, 104.

0.10 m. rozetler vardır. Yukarı kısımda sonlanacak şekilde 0.02 m. genişliğinde iki şerit kemer yapılmıştır. Kemerin içine 0.17 m. yükseklikte vazodan kabartması yer almaktadır. Tekne kısmı 0.08 m. derinliktedir. Galata Mevlevihanesi Çeşmesi bağlı olduğu yapı ile incelendiğinde, zemin katı çeşme ile muvakkithaneye, üst katı kütüphane – mektep mekanına ayrılmış olan sebül – küttab Osmanlı mimari tarihinde türünün son örneğini oluşturmaktadır²⁵.

Süslemeler nişin içerisinde yoğunlaşmıştır (F.29). Dönemin süsleme anlayışı ile denk olarak Ampir üslubunda yapılmış ve cephe hareketli bir görünüm kazanmıştır. Ayna taşının köşelerinde bulunan rozetlerin içerisine sivri uçlu yapraklı gülbezek motifleri yapılmıştır. Beyzi madalyon ve madalyonun üst kısmına yine gülbezek motifi konulmuş, bu çiçeğin iki yanından çıkarak madalyonu çevreleyen stilize edilmiş kabartma yapraklar bezemeyi tamamlamıştır. Lüle de gülbezek motifinin merkezine yerleştirilmiştir. Beyzi madalyonun yukarisına büyük bir kurdele ile fiyonk motifi yapılarak ortasına kabartma bir çiçek eklenmiştir.

Çiçeğin alt kısmından madalyonun üzerindeki çiçeğe uzanan kurdelenin devamı kıvrımlı olarak yapılmıştır. Ayrıca kurdelenin iki yanından simetrik olarak aşağı doğru uzanan kıvrımın devamı görülmektedir (F.30). Ayna taşının yukarisında iki dış bükey silmenin oluşturduğu yuvarlak kemerin içerisine vazodan iki yana dökülen stilize edilmiş akantus yaprakları yapılmıştır (F.26). Ampir üslubundaki bu süslemeler cepheye estetik bir görüntü kazandırmaktadır. Malzeme olarak çeşme mermerden inşa edilmiştir.

5. II. Mahmut Çeşmesi

Kalyoncu Kulluğu Mahallesi'nde, Kurdela Sokak'ta konumlanmaktadır (F.31). Çeşmenin mevcut olmayan, ancak kaynaklarda geçen kitabesinde H. 1246 / M. 1830 tarihinde II. Mahmut tarafından yaptırıldığı yazmaktadır. Şair Rifat Efendi'ye²⁶ ait kitabesi şu şekildedir²⁷:

رفعت عادل ويرسه تاريخه سزا ماء حيات
عدل خان محمود آب لطفى اجرا ايلدى
١٢٤٦

Kitabenin Transkripsiyonu:

*Rıf'atâ dil virse târihe sezâ mâ-i hayat
Adl-i Han Mahmud âb-ı lûtfu icra eyledi
1246*

25 M. Baha Tanman, "Galata Mevlevihanesi," *TDVİA*, c.XIII (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), 317.

26 Tam adı Mir-i Alem-zade Rif'at Halil İbrahim Bey olup İskeçe'de doğmuştur II. Mahmut dönemi şairlerindedir. 1834'de Havass-ı Refi'a kazası mollası olmuştur. Bkz. Hamza Koç, "İskeçeli Mir-i Alem-zade Rif'at ve Saki-Namesi," *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume 3 Issue 4, (Autumn 2017), 117.

27 Kitabe aynen alınmıştır. Bkz. Tanışık, İstanbul Çeşmeleri, II: 180.

Kitabenin son mısrasında ebced hesabının *eksik ta'miye* formülü²⁸ ile tarih düşürülmüştür. Harflerin sayı değeri 1245 olup bir önceki mısradaki (1) harfinin sayı değeri olan 1, son mısradaki toplam değere eklendiğinde, çeşmenin yapım yılı olan 1246 tarihine ulaşılmaktadır²⁹.

Beyoğlu Belediyesi tarafından 2007 yılında restore edildiği bilinen ve günümüzde mülkiyeti İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait olan çeşme kullanılmamaktadır³⁰. Dikdörtgen planlı, tek yüzü depolu³¹ bir çeşmedir (F.32). Zamanında Taksim Maksemi'nden çıkan dağıtım kollarından en kuzeydeki kolun (3. kol) uzandığı son çeşmedir³². Batı cephesi 5.59 m. genişliğindedir. kuzey – güney ve doğu cephesi ise başka yapılarla bitişik olması sebebiyle ölçüsü alınmamıştır. 2007 yılına ait bir görselinde³³ batı cephesinin tuğla kaplıdır, ayna taşı, teknesi ve musluğu yoktur (F.33). Restorasyon sonrası kaynaklarda bahsedildiği³⁴ gibi ve benzer örneklerle³⁵ uygun şekilde ayna taşı ve madalyon yapılmıştır.

Bugünkü hali dikkate alınarak ölçümü yapılan batı cephesi 5.59 m. genişlikte ve 4.34 m. yüksekliğindedir. Çeşme, yola göre 0.86 m. kadar kot seviyesinin altında kalmaktadır (F.34). Cephenin iki köşesine, kuzeydeki 0.45 m., güney tarafındaki 0.48 m. olan birer plaster yapılmıştır. Bu plasterler arasında, 3.61 m. olan ve cepheden yukarı çıkıntı yapan büyük bir yuvarlak kemer vardır. Çeşme geniş yuvarlak kemerli bir cephe düzenlemesine sahiptir. Ayna taşı 1.89 m. yükseklikte ve 1.02 m. genişliktedir. İki yanına 1.63 m. yükseklikte ve 0.27 m. genişlikte plasterler yerleştirilmiştir. Plasterlerin yukarisına yivli plasterler yapılmıştır. Bu plasterler arasına da yatay dikdörtgen kartuşların olduğu levha yerleştirilmiştir. Levhanın yukarisında mermerin yuvarlak kemer ile sonlandığı görülmektedir. Kemerin orta kısmında ise dışbükey bir silmenin çevrelediği kabartma bir beyzi madalyon yerleştirilmiştir.

Cephede süsleme unsurlarına rastlanılmamıştır. Özgün malzemeleri günümüzde büyük oranda kaybolmuş olan çeşmenin mevcut malzemeleri, iki sıra kesme taş ve iki sıra tuğla ile örülmüş şekildedir. Ayna taşı, levha ve madalyon mermer olup kemer ise tuğla malzeme ile inşa edilmiştir. İki köşedeki plasterler ve tuğla kemerin etrafını çevreleyen kemer, kesme taş malzemedendir.

6. II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi)

Çukur Mahallesi, Karakurum Sokak'ta konumlanmaktadır (F.35). Çeşmenin, günümüzde kısmen silinmiş olan ve Şair Rifat Bey tarafından yazılan manzum kitabesinde, H. 1246 / M. 1830 tarihinde II. Mahmut tarafından yaptırıldığı yazmaktadır. Kitabenin transkripsiyonu şu şekildedir³⁶ (F.36-37):

28 İsmail Yakıt, *Türk – İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme* (İstanbul: Ötügen Yayınları, 1992), 431.

29 Bayfidan (Tunçez), "19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri", 32.

30 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," *İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü*, Sıra 63.

31 İstanbul Beyoğlu Belediyesi Dokümanlarından edinilen plan çiziminden depolu olduğu anlaşılmaktadır.

32 Çeçen, *İstanbul'un Vakıf Sularından*, 86.

33 İstanbul Beyoğlu Belediyesi Dokümanları, 2007.

34 İ. Hilmi Tanışık "mermer kaplı muazzam çeşme" diyerek bahseder ve "ayna taşı kabartma süslerle şekillendirilmiştir" der. Bkz. Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, II: 180.

35 II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi).

36 Kitabe aynen alınmıştır. Bkz. Naci Yüngül, *Taksim Suyu Tesisleri* (İstanbul: Sular İdaresi Yayınları, 1952), 57.

*Şeh-i derya-himam Sultân Mahmûd-i kerem-kârın
Fürûg-i mihr-i eltâfi cihânı rûşenâ kıldı
İdüb hayrâtı ihyâ enderûn-ı mülkü ez-cümle
Çukurundaki bu âb-ı lâtifî pür-safâ kıldı
Hüdâ ikbâl-ü ömr-ü şevket,ü şanın ide efzûn
O şâhun âb-ı lûtfu rub'-i meskûna vefâ kıldı
Becâdır yazsa Rif'at bendesi târih-i dil-cûsun
Bu sûye Şah-ı devran çeşme-i bâlâ bina kıldı
1246*

Beyoğlu Belediyesi tarafından 2009 yılında restore edilen, günümüzde mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından Süha Ali Efendi Vakfı'na verilen çeşme kullanılmamaktadır³⁷.

Çeşme, güneydoğu – kuzeybatı doğrultusunda, dikdörtgen planlı, tek yüzlü ve depoludur (F.38). Yapıldığı dönemde Taksim Maksemi'nden çıkan dağıtım kollarından en kuzeydeki kolun (3. kol) beslediği çeşmedir³⁸. Orijinal durumunu büyük ölçüde kaybeden çeşme parmaklık ve tel örgülerle kapatıldığı için ölçü alınamamıştır. Kuzeydoğu cephesi 5.26 m. genişlikte ve yol hizasından yaklaşık 1.50 m. kot seviyesinin altında kalmış olup ana kullanım alanı bu cephededir (F.39). Bu cephenin iki köşesine birer plaster yerleştirilmiş ve bu plasterlere oturan cepheden yukarı çıkıntı yapan yuvarlak kemer konulmuştur. Ayna taşının iki yanında plasterler vardır.

Plasterlerin yukarısına silme üzerine, yanlardan yivli plasterlerle sınırlandırılan kitabesi yerleştirilmiştir. Kitabenin yukarısına yine silmeler yapılarak yuvarlak kemer yerleştirilmiştir. Kemerin orta kısmında, içinde II. Mahmut'un tuğrası bulunan beyzi madalyon bulunmaktadır. Diğer yapılarla bitişik olan güneydoğu ve güneybatı cepheleri ölçülememiştir. Kuzeybatı cephesinde yuvarlak kemerli bir niş bulunmaktadır (F.40). Depo kısmı tonoz örtülüdür.

Süsleme açısından değerlendirildiğinde, süslemeler asıl kullanım alanında ve kitabenin yukarısındaki madalyon çevresinde yoğunlaşmaktadır. Günümüzde süslemelerin bir kısmı silinmiş durumdadır. Ayna taşının iki yanındaki plaster başlıklarından birbirine doğru uzanan görüntüde, katlı havası veren, kabartmalı ve dalgalı kumaşla perde motifi yapılarak ayna taşına hareketlilik getirilmiştir (F.41). II. Mahmut'un tuğrası bulunan beyzi kabartma madalyon geometrik desenli silmelerle çevrelenmiştir. Silmeler madalyonun aşağısında fiyonk ile bitmektedir. Madalyonun etrafı, kemerin iç kısmında günümüzde tam belli olmayan kabartmalı geometrik desenler vardır. Özgün malzemeleri çoğunlukla kaybolmuş durumda olan çeşmenin mevcut malzemelerinden, moloz taş ve tuğla ile inşa edildiği anlaşılmaktadır. Ayna taşı, kitabe ve madalyon mermer malzemedен inşa edilmiştir. Ana cephedeki kemerde ise tuğla malzeme kullanılmıştır. İki köşedeki plaster ile birlikte tuğla kemeri çevreleyen kemer kesme taş malzeme ile yapılmıştır.

37 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü, Sıra 65.

38 Çeçen, *İstanbul'un Vakıf Sularından*, 85.

7. II. Mahmut Çeşmesi

Arap Cami Mahallesi'nde, Perşembe Pazarı Caddesi ile Çeşme Sokak kavşağında konumlanmaktadır (F.42). 0.86 x 0.46 m. ölçülerine sahip kitabesi harap durumda olduğundan net tarihleme yapmak mümkün olamamıştır. Kalan harflerden, kitabenin talik hatla yazılmış olduğu anlaşılmaktadır (F.43). Kaynaklara göre kitabenin transkripsiyonu şu şekildedir³⁹:

*İçen bu çeşmeden her katrede ayn-i şifâ bulsun
İlâhi devleti Mahmud Hanın câvidan olsun*

Mülkiyeti İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait olan çeşme kullanılmamaktadır⁴⁰. Çeşme, kuzeybatı – güneydoğu doğrultusunda uzanmaktadır. 5.10 m. genişliğinde ve duvara bitişik olarak yapılmıştır (F.44). Ana kullanım alanı güneybatı cephede yer almaktadır (F.45). Cephenin iki yanında 0.55 m. genişliğinde plasterler vardır. Güneydoğudaki plasterden 1.27 m. kuzeybatıdaki plasterden 1.46 m. ortalanarak asıl kullanım alanı oluşturulmuştur. Lülesi dahil, kullanım alanının yarısı zemine göre kot seviyesinin altında kalmıştır. Bundan dolayı teknesi ve dinlenme sekisi hakkında bilgi edinilememiştir. Ayna taşının güneydoğu tarafında 0.19 m. genişliğinde, yivli plaster vardır. Plaster başlığı, 0.27 m. yüksekliğinde akantus yaprağı motifinden oluşmaktadır. Aynı plaster ve başlığının, kuzeybatı kısmında da olabileceği düşünülebilir. Kitabenin üzerine 0.20 m. yükseklikte ve 1.91 m. genişliğinde korniş yerleştirilmiştir. Kornişin üzerine iki yandan uzanan ve yay görünümü veren silmeler konularak, üstü açık yarım daire şeklinde alınlık oluşturulmuştur. 0.30 m. yüksekliği ve 0.39 m. genişliği olan, volütlü yaprak motifleriyle sarılan beyzi bir madalyon, alınlık kısmının ortasına yerleştirilmiştir. Cepheye günümüzdeki zemin seviyesinden 1.20 m. yükseklikte, 0.76 x 0.65 m. ölçülerinde açıklık yapılmış ve içi tuğla ile doldurulmuştur. Açıklığın iç kısmı yuvarlak kemerle sonlanmaktadır. Kuzeybatı – güneybatı köşesi dairesel formdadır. Dairesel köşe kısmında dikdörtgen açıklık bulunmaktadır. Bu açıklığın dönemine ait olması veya sonradan yapılmış olma durumu hakkında bilgi edinilememiştir. Ancak üstündeki yuvarlak kemerle ana kullanım alanındaki malzemenin aynı olması, bu kısmın dönemine ait olduğunu düşündürmektedir. Çeşme harap ve yıkık durumdadır (F.46).

Süsleme unsurları incelendiğinde, ayna taşının yüzeyindeki kemer şeklinde kabartma ve bu kemerden aşağı dökülen, kıvrımlı perde şekli dikkat çekmektedir. Kemer kabartmasının güneydoğusunda ay yıldız motifi vardır (F.47). Yivli plaster başlıklarında palmet motifinin uzayıp ve sivrileşerek stilize olup akantus yaprağına benzediği görülmektedir. Ayrıca kitabenin yukarıdaki alınlıkta da bu anlayış belirgindir. Beyzi madalyonu volütle başlayan sivri uçlu yaprak iki yandan sarmaktadır. Yaprakların bitim noktasında ve yay şeklindeki silmelerin arasındaki boşlukta, madalyonun üzerine denk gelen silmelerle alınlık vurgulanmıştır (F.48). Çeşmenin cephesi kesme taş ile inşa edilmiştir. Ana kullanım alanında, plasterler ve alınlık kısmında mermer kullanılmıştır. Açıklık kısmının sonradan tuğlayla kapatıldığı düşünülmektedir.

39 Egemen, *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri*, 535.

40 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," *İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü*, Sıra 118.

8. Rıza Bey Çeşmesi

Yenişehir Mahallesi, Hacı İlbey Sokak ve Mirmiran Sokak kavşağında, Evangelistra Rum Kilisesi karşısında konumlanmaktadır (F.49). Ahmet Lebip Mehmet Efendi⁴¹ tarafından yazılan kitabede, H. 1249 / M. 1833 tarihinde II. Mahmut tarafından yaptırıldığı yazmaktadır. 0.84 x 0.94 m. ölçülerindeki, talik hatlı kitabe şu şekildedir (F.50-51):

خاصیت درکاهیدر محمود خانه قول اولان
ایجاد خیراته هوس ایتمکدهدر لیل و نهار
آب حیات سکندری کزدیردی هر سوی سراسر
خاقان دهرن چاکری بولدی هم ایتدی آشکار
بر بندهسینی بی کمان خیراته سوق ایچون همان
فرمان ایدوب شاه جهان یاپدیردی رعنا چشمه سار
وقتنده ایدوب جستجونوش ایتسه ایدی بویله صو
آب حیات ایچدم دیو خضر ایلهمزدی افتخار
اول شاه صاحب شوکته نائل اولانلر خدمته
دنپاده ده دوشدی جنته ایتسه نوله کوثر نثار
بو خیر جاری بی ریا الله ایچون اولدی بنا
تا حشره دک اولسه سزا زمزم کیی شهرت شعار
اول بندهه والا نسب اقدام ایدر خیراته هپ
مقصودیدر هر روز شب جلب رضای شهریار
دائم ایده رب کریم تحتنده اول شاه مقیم
هپ بندهکان مستقیم لطفیله اولسون کامکار
تاریخی بو چشمهنگ آب کهرله یاز لیبیب
یاپدی رضا بگ سایه شاهانهده نوجویبار
کتبه علی حفید ملگ پاشا غفرلهما
سنه ۱۲۴۹

Kitabenin Transkripsiyonu:

*Hassiyet suy-ı seraser Mahmûd Han'a kûl olan
İcâd-ı hayratâ heves etmektedir leyl-ü nehâr
Âb-ı hayât İskenderi gezdirdi her suya Nisar
Hakan-ı dehrin çâkeri buldu hem etti âşikâr
Bir bendesini bi gümân hayrâta sevk için hemân
Fermân edüb şâh-ı cihân yaptırdı ra'nâ çeşmesâr
Vaktinde edüb cüstücû nûş etse idi böyle sû
Âb-ı hayat içtim deyû Hızr eylemezdi iftihâr
Ol şâh-ı sâhib Şevket'e nâil olanlar hizmete
Dünyada düştü cennete etse nola kevser şiar
Bu hayr-î cârî bî riya Allah için oldu binâ
Tâ haşre dek olsa sezâ zemzem gibi şöhret nümâ*

41 Araştırmalar sonucu hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır.

*Ol bende-i vâlâ neseb ikdâm eder hayrâta hep
Maksûdudur her rûz-u şeb celb-i rızayı Şehriyar
Dâim ede Rabbi Kerim tahtından ol şahı mukîm
Hep bendegân-ı müstakim lütfuyla olsun kâmgâr
Târihini bu çeşmenin âb-ı güherle yaz Lebîb
Yaptı Rıza Bey sâye-i şâhânedev mev cuyibâr (nev cayiber)
Ketebehu Ali Hâfîd-i Melik Paşa gafar lehuma
Sene 1249*

Kitabenin sondan ikinci mısrasında sadece noktalı harfler kullanılarak tarih düşürülmüştür. Noktalı harflerin sayı değerlerinin toplamından 1249 tarihine ulaşılmaktadır⁴².

Çeşme günümüzde harap durumda ve kullanılmamaktadır. Güneydoğu – kuzeybatı doğrultusunda uzanan 4.84 x 4.71 m. ölçülerinde, dikdörtgen planlı, tek yüzlü ve deposu olan bir çeşmedir (F.52). Yapıldığı dönemde Taksim Maksemi’nden önce ayrılan kollardan olan Pangaltı’dan ayrılan Kurtuluş kolu ve Kasımpaşa’ya inen kol ile su temini sağlanmıştır⁴³.

Asıl kullanım alanı kuzeydoğu cephesindedir. Bu cephe 2.00 m. yüksekliğindedir (F.53). Ayna taşı ve musluğun olduğu asıl kullanım alanı 0.27 m. genişliğinde iki plasterin arasına konumlandırılmış 1.00 m. genişliğindeki bu alan, 1.28 m. yüksekliğinde, düz bir silmeyle sonlanan nişten oluşmaktadır. Çeşme, zemine göre kot seviyesinin altında olduğu için teknesi ve dinlenme sekisinin varlığı hakkında bilgi edinilememiştir. Kitabenin iki yanına yerleştirilen 0.21 m. genişlikteki plasterler kırılmıştır. Depo içinde ve kitabenin arkasından çıkan ağaç sebebiyle çeşme oldukça tahrip olmuştur (F.54). Kuzeybatı cephesindeki açıklıktan, duvar kalınlığının 0.56 m. olduğu tespit edilmiştir.

Çeşmenin günümüze ulaştığı kadar ki kısmı dikkate alındığında herhangi bir süsleme unsuruna rastlanılmamıştır. Asıl kullanım alanını oluşturan kısım tamamen mermer malzemeden yapılmıştır. Depo ise moloz taş ve tuğla kullanılarak inşa edilmiş, ayrıca sıvanmıştır.

9. Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi (Turşucu Çeşmesi)

Piri Paşa Mahallesinde, Çopur Sokak ve Turşucu Çeşmesi Sokak kavşağında konumlanmaktadır (F.55). Hattat el-Hac Abdülfettâh’ın⁴⁴ nesir olarak yazdığı H. 1259 / M. 1843 tarihli tamir kitabesinde Mehmet Hüsrev Paşa⁴⁵ tarafından H. 1234 / M. 1818

42 Bayfidan (Tunçez), “19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri”, 41.

43 Çeçen, *İstanbul’un Vakıf Sularından*, 141.

44 Abdülfettâh Efendi Sakızlı’dır ve Müslümanlığı kabul ettikten sonra Hüsrev Paşa’nın yanında yetişerek hattatlık yapmıştır. Daha sonra sikkeken olarak yıllarca göreve devam etmiştir ve bâlâ rütbesini almıştır. 1896’da ise vefat etmiştir. Bkz. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmani*, çev. Seyit Ali Kahraman, yay. haz. Nuri Akbayar (İstanbul: Tarih Vakfı Türk Yayınları, 1996), II:107.

45 Gerçek adı Mehmed Hüsrev Paşa’dır ve Abaza asıllıdır. Osmanlı sadrazamı olan Hüsrev Paşa’nın 1756 tarihinde doğduğu tahmin edilmektedir. Enderun’a kabul edilmiştir ve III. Selim’in döneminde başçuhadar olmuştur. III. Selim devrinin ıslahat hareketinin taraftarlarından olup II. Mahmud döneminde seraskerlik makamına getirilmiştir. II. Mahmud’un yeni ordu düzeninde kilit rolü olan Hüsrev Paşa, hem “gulâm sisteminin” son temsilcilerindendir hem de Tunus – Cezayir seyahati sırasında halkta gördüğü fes giyme adetini Osmanlı Devleti’ne tanıtan ve fesin kabulünü sağlayan kişi olmuştur. 1855 tarihinde vefat etmiştir. Bkz. Halil İnalçık, “Hüsrev Paşa,” *TDVİA*,

tarihinde yaptırıldığı belirtilmektedir. 1.57 x 0.45 m. ölçülerindeki sülüs hatlı kitabesi şu şekildedir (F.56):

صدر اسبق دولتلو محمد خسرو پاشا حضر تلرینک
 بوندن اقدام اوتوز درت سنهسی حالنده
 دفعه اولی دریا قپودانلغی هنکامنده مجددا بنا
 وانشا بیورمش اولدقلری ایشبو چشمهء لطیفک
 بو دفعه بینه همت حضرت مشار الیه ایله
 وقعبولان تعمیرى تاریخیدر
 ۱۲۵۹

Kitabenin Transkripsiyonu:

Sadr-ı esbak devletlû Mehmed Husrev Paşa Hazretlerinin bundan akdem otuz dört senesi hilâlinde def'a-i ûla derya Kapudanlığı hengamında müceddeden binâ ve inşâ buyurmuş oldukları işbu çeşme-i lâtifin bu def'a yine himmet-i hazret-i müşarünileyh ile vuku'bulan tamiri tarihidir. 1259

Mülkiyeti İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait olan çeşme iyi durumdadır ancak kullanılmamaktadır⁴⁶. Kuzeydoğu – güneybatı doğrultuda eğimli arazi üzerinde olan çeşme, 7.24 x 8.37 m. ölçülerinde, dikdörtgen plânlı, tek yüzlü ve depoludur. 15.90 x 6.34 m. ölçülerinde zemin oluşturularak arazideki eğim giderilmiş ve çeşme bu zeminin üzerine yapılmıştır (F.57-58). Asıl kullanım alanının bulunduğu kuzeybatı cephesinin, güneybatı köşesi 4.60 m. kuzeydoğu köşesi 5.20 m. yüksekliğindedir (F.59). Bu cephenin ortasına 0.75 m. genişliğinde bir niş açılmıştır. Niş içerisine 0.50 x 0.50 m. ölçülerinde ayna taşı yerleştirilmiştir. Ayna taşının içerisinde ise 0.20 x 0.21 m. ölçülerinde tas yuvası bulunmaktadır. Bu tas yuvasının hemen altına 0.04 m. çapında lüle deliği bulunmaktadır. Lüleden akan suyun tekneye kadar mermeri aşındırmış olduğu gözlemlenmektedir. Ayna taşının yukarısına 0.26 m. x 0.30 m. ölçülerinde açıklık yapılmıştır. Açıklığın iki yanına 0.35 m x 0.08 m. ölçülerinde yarım kubbeli nişler açılmıştır. Kuzeydoğudaki dinlenme sekisi 0.71 m. güneybatıdaki dinlenmek sekisi ise 0.61 m. genişliğindedir. Her iki dinlenme sekisi de 0.70 m. yüksekliğindedir. Teknesi 1.44 m. genişlik ve 0.56 m. derinliğe sahiptir. Kitabenin yukarısındaki süslemeli madalyon 0.77 m. yüksekliktedir (F.60). Çeşmenin diğer cephelerinde herhangi bir mimari detaya rastlanılmamıştır.

Üç cephesi sade ve işleve yönelik olan çeşmenin süslemeleri kuzeybatı cephesindeki asıl kullanım alanında yoğunlaşmaktadır. Ayna taşının üst iki köşesine krizantem motifli yapılmıştır (F.61). Niş içinde, ayna taşının yukarısında kalan kısımda dalgalı hatları olan açıklık bulunmaktadır. Açıklığın iki yanında dilimli ve yarım kubbeli ince uzun nişlerin açılmasıyla asıl kullanım alanı vurgulanmıştır. Ayrıca kitabenin üst kısmındaki madalyonun etrafına stilize

c.XIX (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 41-45.

46 Mülkiyet durumu için bkz. "Beyoğlu Çeşmeleri Listesi," İBB İSKİ Genel Müdürlüğü Plan Proje Yatırım Daire Başkanlığı Vakıf Su Müdürlüğü, Sıra 125.

yapraklar işlenmiştir. Madalyonun altında başlayıp iki yana doğru yükselerek açılan ve üstten başlayıp iki yana dökülen yapraklar, madalyonu sarmalamaktadır. Böylelikle kitabe kısmını öne çıkarmıştır. Madalyonun içindeki tuğra kazındığı için günümüze ulaşamamıştır (F.62).

Çeşmenin ayna taşında, dinlenme sekisinde, teknede, kitabe ve yukarısındaki süslemelerde tamamen mermer malzeme kullanılmıştır. Deponun cephelerinde ise bir sıra kesme taş ve iki sıra tuğla ile almaşık duvar tekniği kullanılarak horasan harcı ile sıvanmıştır. Deponun köşelerinde düzgün kesme taş kullanıldığı görülmektedir. Çatıya kiremit, çeşmenin konumlandırıldığı zemine ise kesme taş döşenmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Geçmişten günümüze insanlığın vazgeçilmezlerinden olan su, insan yaşamını ve çevreyi etkilediği gibi mimariyi de etkilemiştir. Çeşmeler, sadece su sağlamak ya da ihtiyacı karşılamak için değil, dekoratif unsurlu şehir süsü olarak meydanlara da yapılmıştır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren Beyoğlu bölgesinde artan nüfus ile birlikte su sıkıntısı gündeme gelmiş ve Taksim Suyu İsale Hattı yapılarak yeni yerleşim bölgelerine su ulaştırılmıştır. Buna bağlı olarak, II. Mahmut dönemi Beyoğlu çeşmeleri süsleme bakımından, 18. yüzyıla göre daha sade ve yeni yerleşim yerlerine su verme amacıyla daha işlevsel yapılmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri'yle birlikte Osmanlı mimarisine giren üsluplar çeşmelerde yoğun olarak kendini göstermiştir. Süslü meydan çeşmeleri yoğun olarak bu dönemde yapılmıştır. Ancak gerek ihtiyacın azalması gerek sosyo – ekonomik yapıların değişmesi sebebiyle 19. yüzyıl çeşmelerinde sadeleşmeye gidildiği ve yenilik denemesinin azaldığı görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında, Beyoğlu ilçesinde, II. Mahmut döneminde inşa edilmiş dokuz adet çeşme tespit edilmiştir. Araştırma dahilindeki II. Mahmut döneminde inşa edilen çeşmelerin mimari özelliklerine ve kitabelerine bakıldığında; hayır ve dua kazanma, halkın su ihtiyacını karşılama amacıyla birlikte dönemin getirdiği yenilikler ve mimari değişimlere denk olarak inşa edildikleri saptanmıştır. Buna bağlı olarak özellikle Lale Devri'nden sonra Osmanlı mimarisine giren süsleme unsurları dikkat çeker.

İncelenen çeşmelerden üç adedi yuvarlak kemerli, bir adedi kemersiz – nişli, beş adedi kemersiz – nişsiz düz cephelidir. Ayrıca üç adet çeşme bir yapıyla bağlantılı olarak, altı adedi ise bağımsız ve depolu inşa edilmiştir. Çeşmelerin asıl kullanım alanlarında genellikle mermer malzeme kullanılmıştır. Depolarında ise kesme taş, moloz taş ve tuğla kullanımı görülmektedir. Örtü sistemlerine bakıldığında belli bir standardı olmadıkları anlaşılmaktadır. Teknelerinde ise, yoğunluk olarak mermer malzemenin kullanıldığı dikkat çeker. Ancak kesme taş malzemeye de rastlanılmıştır.

Kitabeler eseri tarihlendirme bakımından belge niteliği taşıdığı için önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada araştırma konusuna dahil edilen çeşme kitabeleri; konumu, yazı türü, ölçüsü, banisi, kitabeyi yazan gibi nitelikleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Altı adet çeşmenin banisi bilgisine, altı çeşmenin ise kitabe şairi ya da hattatı bilgisine ulaşılmıştır.

Yalnızca bir kitabe nesir, diğerleri ise manzum olarak kaleme alınmıştır. Var olan kitabelerin yazı türlerine bakıldığında iki adet kitabe sülüs hatla, üç kitabe ise talik hatla yazılmış durumdadır. Kitabeler genel olarak ana kullanım alanının yukarısına veya nişine içine, kemerin altına konumlandırılmıştır. Genelde konumlandırıldıkları bölgenin genişliğine yüksekliğine göre şekillenmişlerdir.

Çeşmelerin ayna taşlarına bakıldığında bazı çeşmelerin yere gömülü olması nedeniyle net olarak bilgi edinilememiştir. Günümüze gelebilenlerin tamamı mermer malzemeden yapılmıştır. Yalnızca bir adet çeşmenin ayna taşının içine taslık yapılmıştır. Bir diğer önemli yapı elemanlarından biri de depo bölümüne geçişi sağlayan açıklıklardır. Bazı depolu çeşmelerin bitişiklerine sonradan yapıların yapılmasından kaynaklı açıklık kısmı görülememektedir. Bir insanın geçebileceği boyutlarda yapılmış olup sonradan birçoğu demir parmaklıklar ve kapaklarla kapatılmışlardır.

Çeşmelerin süslemelerine bakıldığında, genellikle asıl kullanım alanında yoğunlaştığı görülmektedir. Süsleme unsurları daha çok Batılılaşma süreci ile birlikte Osmanlı Sanatına giren öğelerdir. Birçok mimari öğede kendini gösteren batı etkisi çeşmelerde de görülmektedir. Kıvrık dallar, stilize akantus yaprakları, gülbezeler, krizantem, vazodan çıkan yapraklar gibi bitkisel bezemeler; perde, püskül, fiyonk, ay yıldız ve volüt, gibi nesneli bezemeler; “S” ve “C” kıvrımları ve rozet, gibi geometrik bezemeler yoğun olarak kullanılmıştır. Figürlü örnek bulunmamaktadır.

Değerlendirme dahilindeki dokuz adet çeşme, İstanbul’un diğer semtlerindeki örneklerle süsleme unsurları bağlamında karşılaştırıldığında; Seyyit Kethüda Mehmet Ağa Çeşmesi (1811)⁴⁷, Hafız İsa Ağa Çeşmesi (1811-12)⁴⁸, Kasapbaşı Hasan Efendi Çeşmesi (1815)⁴⁹, Nefise Hatun Çeşmesi (1817)⁵⁰, Ümmügülsüm Hanım Çeşmesi (1817)⁵¹, Derviş Paşa Çeşmesi (1819)⁵², İsmail Ağa (Hacı) Çeşmesi (1819-20)⁵³, İhsaniye Çeşmesi (1824)⁵⁴, Kocamustafapaşa’daki II. Mahmut Çeşmesi (1825)⁵⁵ ve Mihrimah Sultan Çeşmesi’yle (1838-39)⁵⁶ bitkisel bezeme çeşitliliği ve süslemelerin kullanıldığı alan bakımından benzenmektedir. Nefise Hatun Çeşmesi, Derviş Paşa Çeşmesi, Cevri Usta Çeşmesi (1819-20)⁵⁷, Hatice Hanım ve Mustafa Tahir Efendi Çeşmesi (1825-26)⁵⁸, Kocamustafapaşa’daki II. Mahmut Çeşmesi, Selim Paşa Çeşmesi (1828)⁵⁹,

47 İbrahim Hilmi Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri: İstanbul Ciheti* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943), I: 172.

48 Necdet Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı* (İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006), I:110.

49 Necdet Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı* (İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006), II:196.

50 Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, I: 238.

51 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, I:87.

52 Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, I: 244.

53 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, II: 184.

54 Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, II: 418.

55 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, II: 238.

56 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, I: 216.

57 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, II: 80

58 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, II:152.

59 Necdet Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı* (İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006), III:44.

Hacı Hanım Çeşmesi (1831)⁶⁰ ve Üsküdar II. Mahmud Han Çeşmesi (1831-32)⁶¹ de perde, püskül, fiyonk, ay yıldız ve volüt gibi nesneli bezemelerin kullanılması yönüyle II. Mahmut dönemi Beyoğlu çeşmeleri ile uyumludur. İstanbul'un diğer bölgelerindeki örneklerle genel olarak karşılaştırıldığında, incelenen çeşmelerin süsleme, malzeme, ölçü ve cephe tasarımı yönünden dönemindeki yapılar ile benzer bir anlayış ve beğeni ile inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Gerek tasarım ilkeleri gerekse bezemelerinde kullanılan motiflerle klasik formlardan belirgin biçimde ayrılan II. Mahmut dönemi Beyoğlu çeşmeleri, Avrupa ile benzer bir mimari oluştururcasına, kimi zaman eşzamanlı kimi zaman geçmiş Avrupa mimari beğenisine ait ayrıntıları geleneksel formlara uyarlayarak Osmanlı'ya özgü bir mimari davranış sergileyen çeşmeler oldukları anlaşılmaktadır. Mimari açıdan dönemin eşzamanlı Avrupa mimari modasında çeşitlilik ve eklektisizm sergileyen 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığı içinde değerlendirildiğinde, yalnızca biçim ve kullanılan bezeme öğelerinin değil yapılış amaçlarının da oldukça farklı olduğu dikkat çekmektedir. Bu dönem çeşmeleri artık ne 15., 16., kısmen 17. yüzyıllarda olduğu gibi halkın salt su gereksinimini karşılamaya yönelik, ne de 18. yüzyılda olduğu gibi yönetimin Avrupa kentlerinin fiziksel görüntüsüne uygun yeni bir İstanbul oluşturma isteği içindedir. Bu istek gelenekten kopmadan, küçük ve korkak adımlarla gerçekleştirilmiştir ve büyük yatırımlar gerektirmeyen en uygun mimari yapı türlerini oluşturmuştur. II. Mahmut dönemi Beyoğlu çeşmeleri, devletin yeniden güçlenme isteğine temellenen Tanzimat ideolojisini yansıtan, yeni imar düzenlemeleri ve kuralları çerçevesinde tasarlanan, "Avrupalı benzerleri ile yarışabilecek nitelikteki" anıtsal yapılar içerisinde su gereksinimini karşılama amacı kadar kent dokusuna katkıda bulunan yapı cephesi işlevini de üstlenmiş, kentsel tasarımda yeri olan, yapı yüzeyinden kopmuş, başlı başına mimari bir anlam taşıyan bağımsız bir yapı konumuna gelmiş yapılarıdır.

Sonuç olarak yapılan çalışma neticesinde tespit edilen çeşmeler, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki sanatsal anlayışını, bu yapılar üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Lale Devri'nden itibaren gelen süsleme unsurları kullanılmış olsa da 18. yüzyıldaki yaratıcılık yoktur. Ancak Osmanlı mimari değişikliğine ilham veren Batılılaşma arzusuna yönelik vurgular azalarak devam etmiştir. Plastik değerleriyle sanat tarihinde kendine özgü bir yerleri olan bu çeşmelerin, çeşme mimarisinin en gözde olduğu dönemlere kıyasla daha işlevsel olduğu, bezemelerin azalmasından anlaşılmaktadır.

19. yüzyılda su ihtiyacını karşılayan bu çeşmeler günümüzde oldukça harap durumdadır. Çeşmeler harap durumlarından kurtarılmalı, bir dönemin somut birer örneği olarak yaşatılmalı ve kültürel mirası olarak gelecek yüzyıllara aktarılmalıdır.

60 Tanışık, *İstanbul Çeşmeleri*, II: 428.

61 Ertuğ, *İstanbul Tarihi Çeşmeler*, I: 87

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

- Bayfıdan (Tunçez), Dilek. “19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri.” Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2018.
- Cezar, Mustafa. “Ondokuzuncu Yüzyılda Beyoğlu Neden ve Nasıl Gelişti.” *XI. Türk Tarih Kongresi Bildirileri* (5-9 Eylül 1990) içinde 2673-2690. VI.cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumları Yayınları, 1994.
- Çeçen, Kazım. *İstanbul'un Vakıf Sularından Taksim ve Hamidiye Suları*. İstanbul: İSKİ Yayınları, 1992.
- Denktaş, Mustafa. “Anadolu Türk Mimarisinde Çeşmeler.” *Türkler Ansiklopedisi*. VII: 872-877. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2012.
- Egemen, Affan. *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri*. İstanbul: Arıtan Yayınevi, 1993.
- Ertuğ, Necdet. *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı I*. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006.
- Ertuğ, Necdet. *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı II*. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006.
- Ertuğ, Necdet. *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyyatı III*. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006.
- Eyice, Semavi. “Çeşme.” *TDVİA*. VIII: 277-287. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.
- İnalçık, Halil. “Hüsrev Paşa.” *TDVİA*. XIX: 37-40. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1999.
- Kara Pilehvarian, Nuran. “Osmanlı Çeşme Mimarisi.” *Türkler Ansiklopedisi*. VII:247-251. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2012.
- Karahan, Abdülkadir. “Enderunlu Vasıf.” *TDVİA*. XI:189-190. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.
- Koç, Hamza. “İskeçeli Mir-i Alem-zade Rif’at ve Saki-Namesi.” *Journal of Turkish Language and Literature Volume 3 Issue 4*, (Autumn 2017):109-126.
- Nirven, Saadi Nazım. *İstanbul Suları*. İstanbul: İstanbul Halk Basımevi, 1946.
- Ödekan, Ayla. “Çeşme.” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. I: 396-397. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2008.
- Özcan, Abdülkadir. “Halet Efendi”, *TDVİA*. XV:249-251. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.
- Saylan, İbrahim. “*Yusuf Şükrü Harputî ve Eserlerinin Hadis Açısından Değeri*.” Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimler Anabilim Dalı, 2008.
- Süreyya, Mehmed. *Sicill-i Osmani*. Hazırlayan Nuri Akbayar. Çeviren Seyit Ali Kahraman. II. cilt. İstanbul: Tarih Vakfı Türk Yayınları, 1996.
- Süreyya, Mehmed. *Sicill-i Osmani*. Hazırlayan Nuri Akbayar. Çeviren Seyit Ali Kahraman. V. cilt. İstanbul: Tarih Vakfı Türk Yayınları, 1996.
- Tanışık, İbrahim Hilmi. *İstanbul Çeşmeleri I İstanbul Ciheti*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943.
- Tanışık, İbrahim Hilmi. *İstanbul Çeşmeleri II Beyoğlu ve Üsküdar Cihetleri*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945.

- Tanman, M. Baha. "Galata Mevlevihanesi." *TDVİA*. XIII: 317-321. İstanbul: Türk Diyanet 1996.
- Vakıf Su Tahlilleri 19. ve 20. Yüzyılda İstanbul Suları [İstanbul Su Külliyyatı XIII]*. Proje yöneticisi Ahmet Kala, Yayına hazırlayan Ahmet Tabakoğlu ve diğ. I. cilt. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2000.
- Vakıf Su Defterleri: Su Keşif Defteri (1842-1862) [İstanbul Su Külliyyatı XXVII]*. Proje yöneticisi Ahmet Kala, Yayına hazırlayan Ahmet Tabakoğlu ve diğ. I. cilt. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2003.
- Yakıt, İsmail. *Türk – İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1992.
- Yüngül, Naci. *Taksim Suyu Tesisleri*. İstanbul: Sular İdaresi Yayınları, 1952.

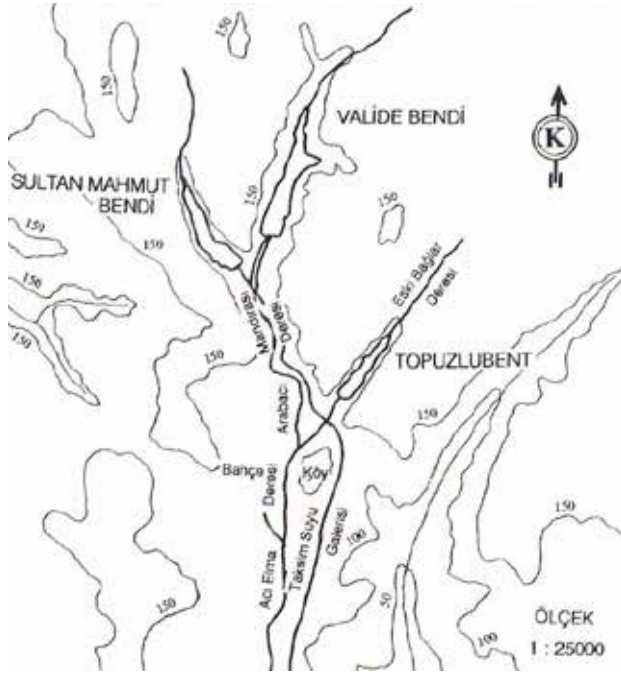
FOTOĞRAFLAR, HARİTALAR ve ŞEKİLLER



F. 1: Sultan II. Abdülhamit Han'ın Mühendis Hübner'e çizdirdiği harita (İSKİ Vakıf Su Arşivi'nden)



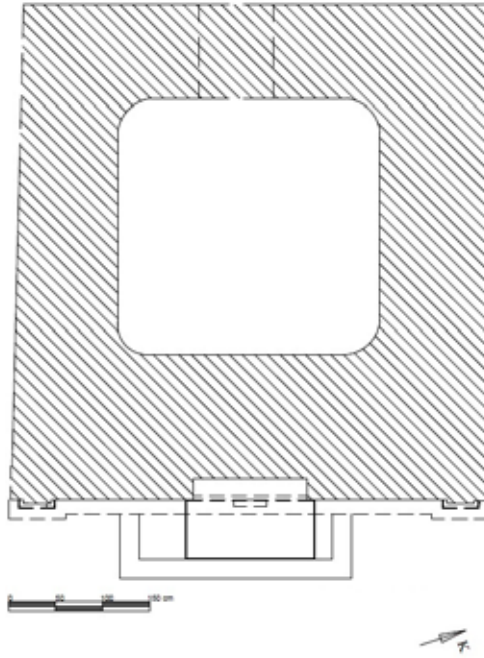
F. 2: Taksim Suyu İsale Hattı (Naci Yüngül, 1)



F. 3: Topuzlubent, Valide Bendi ve Sultan Mahmut Bendi (Kazım een, 38)



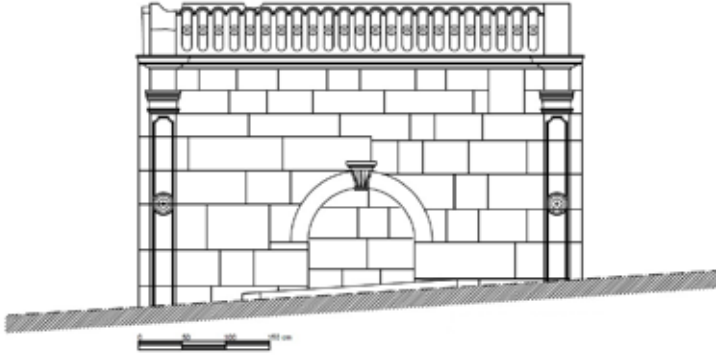
F. 4: Paşa Baba eşmesi genel görünüşü (Tunçez, 2018)



F. 5: Paşa Baba Çeşmesi plânı (Tunçez, 2018)



F. 6: Paşa Baba Çeşmesi'nin restorasyon öncesi görünümü (Su Vakfı)



F. 7: Paşa Baba eşmesi'nin güneydoğu cephesinin çizimi (Tunçez, 2018)



F. 8: Paşa Baba eşmesi'nin güneydoğu cephesi (Tunçez, 2018)



F. 9: Salih Ağa Çeşmesi genel görünüşü (Tunçez, 2018)

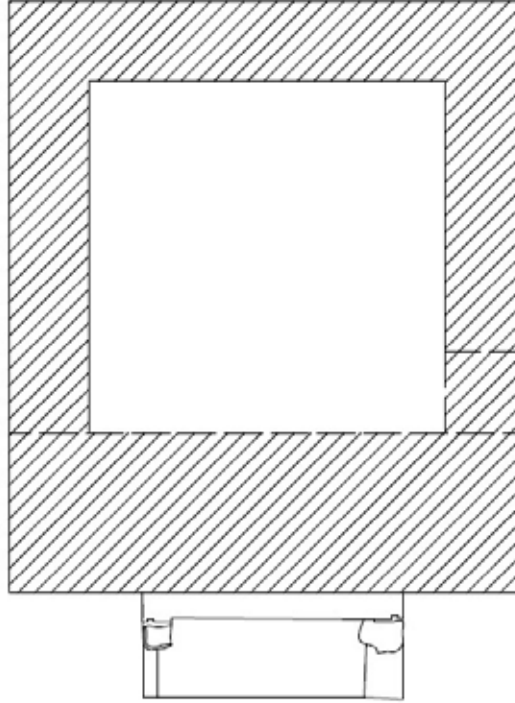


F. 10: Salih Ağa Çeşmesi'nin kitabesi (Tunçez, 2018)



0 5 10 15 20 cm

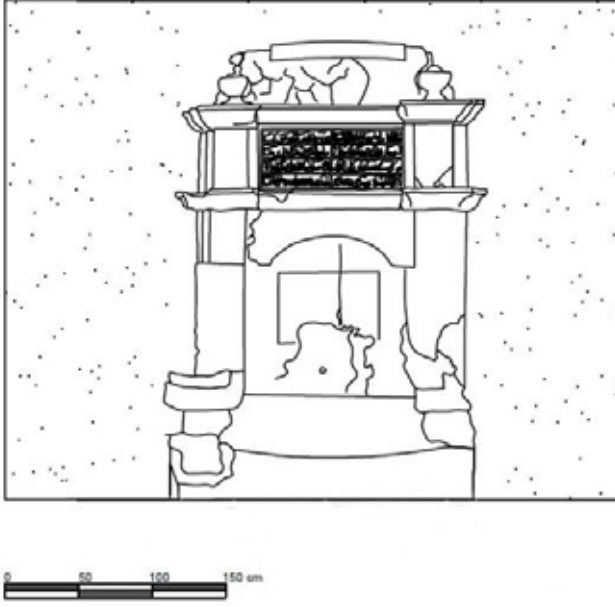
F. 11: Salih Ağa Çeşmesi'nin kitabesini çizimi (Tunçez, 2018)



0 50 100 150 cm



F. 12: Salih Ağa Çeşmesi'nin plânı (Tunçez, 2018)



F. 13: Salih Ağa Çeşmesi cephe çizimi (Tunçez, 2018)



F. 14: Salih Ağa Çeşmesi ana cephesi (Tunçez, 2018)



F. 15: Salih Ağa eşmesi eski görünüşü (Su Vakfı)



F. 16: Salih Ağa eşmesi doğu cephesi (Tunçez, 2018)



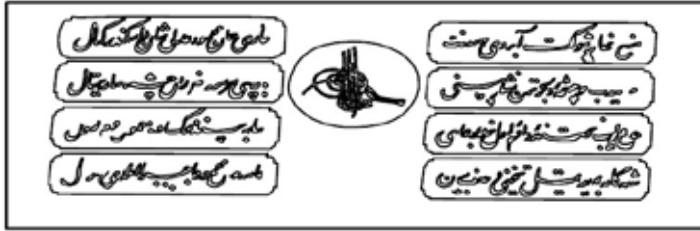
F. 17: Salih Ağa Çeşmesi kuzey cephesi (Tunçez, 2018)



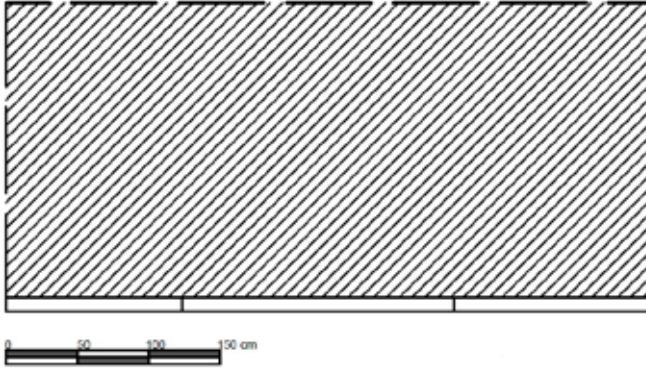
F. 18: II. Mahmut Çeşmesi genel görünüşü (Tunçez, 2018)



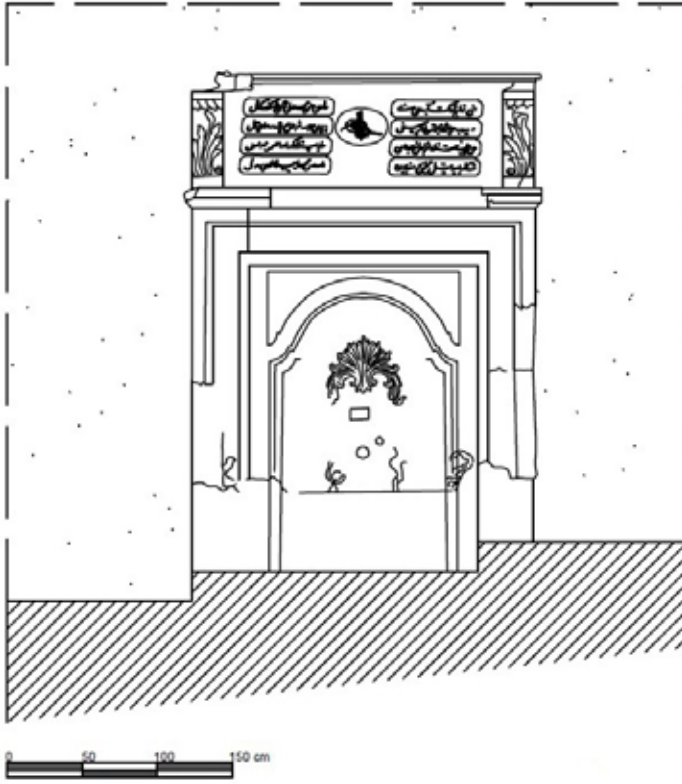
F. 19: II. Mahmut Çeşmesi kitabesi (Tunçez, 2018)



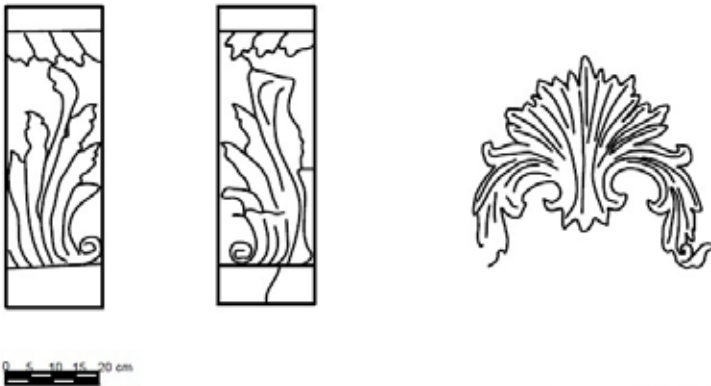
F. 20: II. Mahmut Çeşmesi kitabe çizimi (Tunçez, 2018)



F. 21: II. Mahmut Çeşmesi plâni (Tunçez, 2018)



F. 22: II. Mahmut Çeşmesi cephe çizimi (Tunçez, 2018)



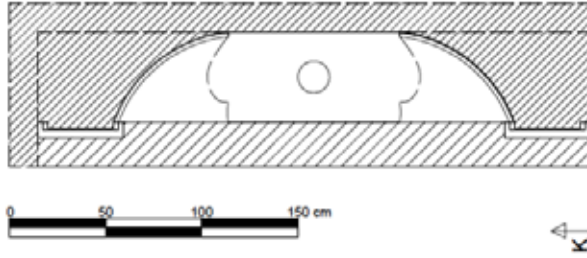
F. 23-24: II. Mahmut Çeşmesi bezeme ayrıntıları (Tunçez, 2018)



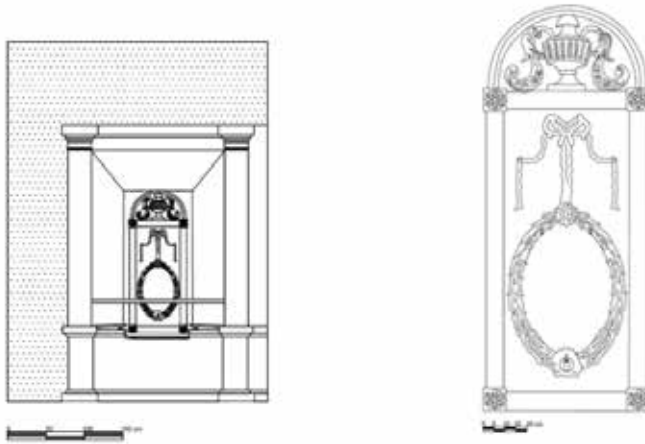
F. 25: Galata Mevlevihanesi eşmesi genel grntş (Tunez, 2018)



F. 26: Galata Mevlevihanesi eşmesi bezeme ayrıntısı (Tunez, 2018)



F. 27: Galata Mevlevihanesi Çeşmesi plânı (Tunçez, 2022)



F. 28: Galata Mevlevihanesi Çeşmesi cephe çizimi ve detayı (Tunçez, 2018)



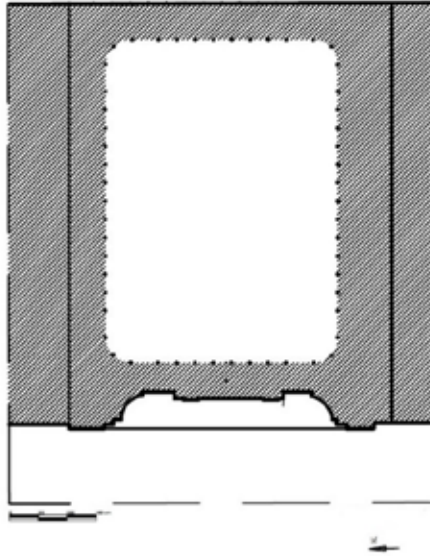
F. 29: Galata Mevlevihanesi Çeşmesi nişin içindeki bezeme programı (Tunez, 2018)



F. 30: Galata Mevlevihanesi Çeşmesi bezeme ayrıntısı (Tunez, 2018)



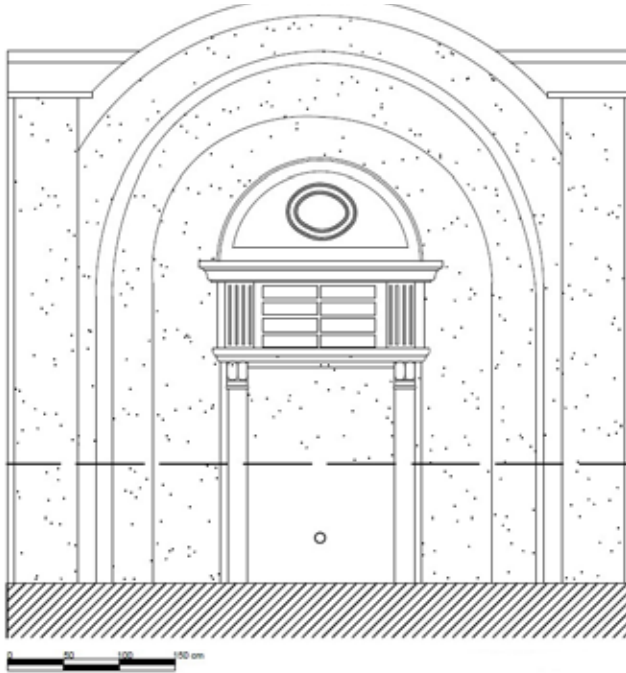
F. 31: II. Mahmut Çeşmesi genel görünüşü (Tunçez, 2018)



F. 32: II. Mahmut Çeşmesi plânı (Beyoğlu Belediyesi)



F. 33: II. Mahmut eşmesi restorasyon öncesi görünümü (Beyoğlu Belediyesi)



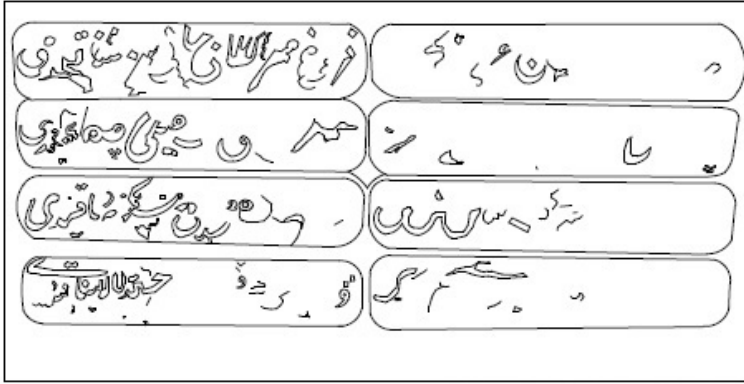
F. 34: II. Mahmut eşmesi cephe izimi (Tunez, 2018)



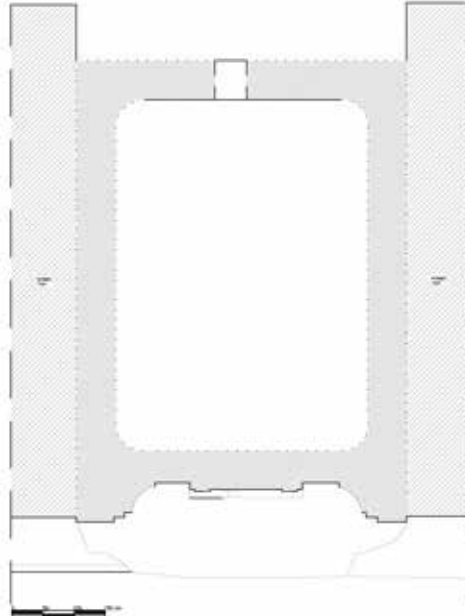
F. 35: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) genel görünüşü (Tunçez, 2018)



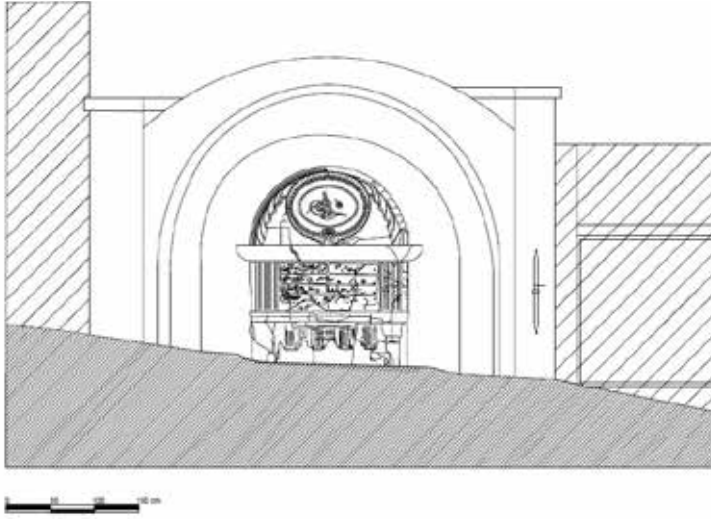
F. 36: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) kitabesi (Tunçez, 2018)



F. 37: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) günümüze ulaşabilen kitabenin çizimi (Tunçez, 2018)



F. 38: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) plânı (Beyoğlu Belediyesi)



F. 39: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) cephe çizimi (Tunçez, 2018)



F. 40: II. Mahmut Çeşmesi (Karnavola Çeşmesi) kuzeybatı cephesindeki nişi (Tunçez, 2018)



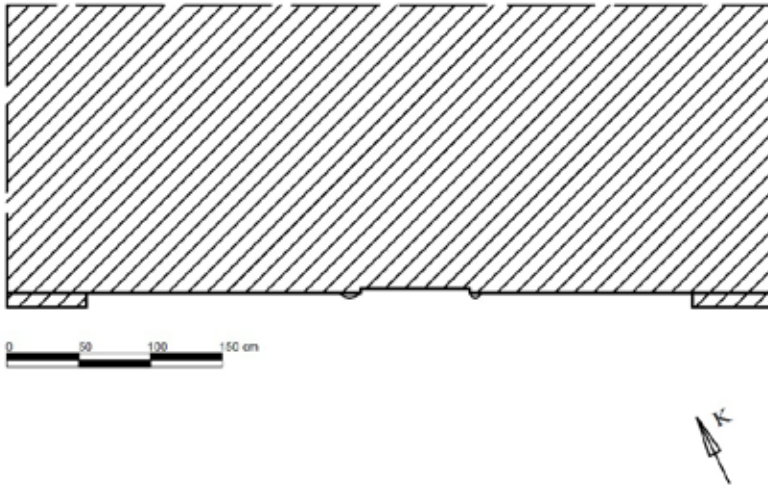
F. 41: II. Mahmut eşmesi (Karnavola eşmesi) bezeme ayrıntısı (Tunez, 2018)



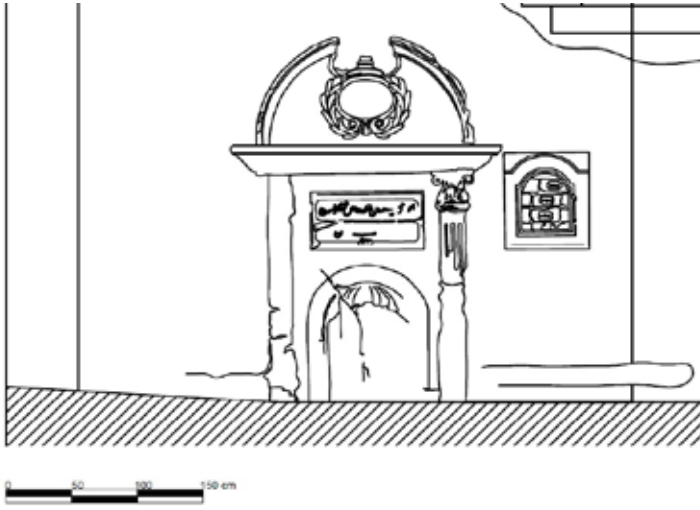
F. 42: II. Mahmut eşmesi genel görünüşü (Tunez, 2018)



F. 43: II. Mahmut Çeşmesi kitabesi (Tunçez, 2018)



F. 44: II. Mahmut Çeşmesi plânı (Tunçez, 2018)



F. 45: II. Mahmut eşmesi cephe izimi (Tunez, 2018)



F. 46: II. Mahmut eşmesi koşesindeki aıklık (Tunez, 2018)



F. 47: II. Mahmut Çeşmesi bezeme ayrıntısı (Tunçez, 2018)



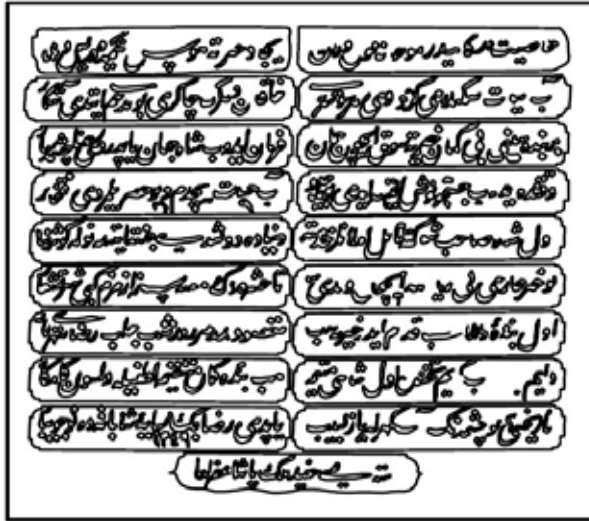
F. 48: II. Mahmut Çeşmesi bezeme ayrıntısı (Tunçez, 2018)



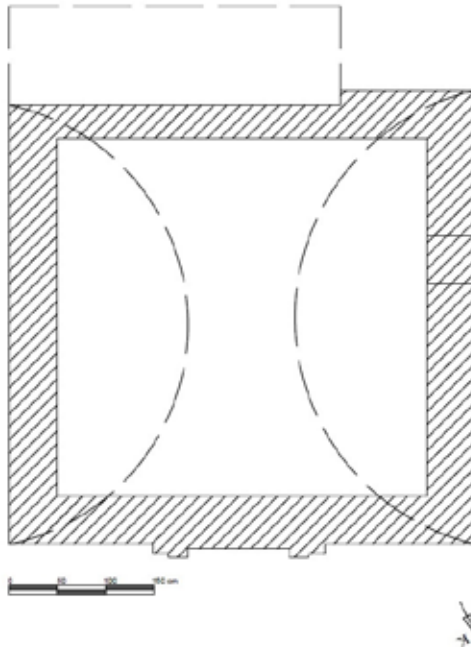
F. 49: Rıza Bey eşmesi genel görünüşü (Tunez, 2018)



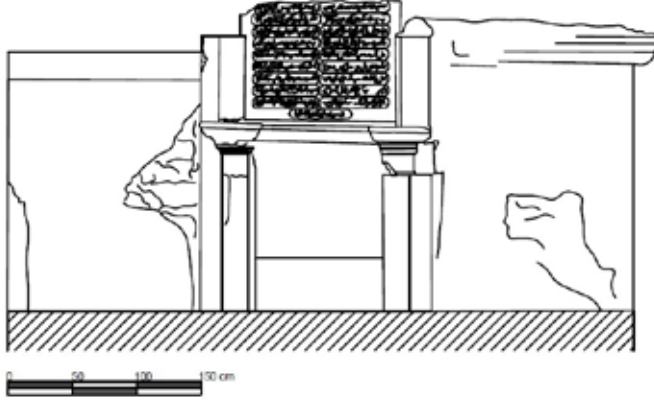
F. 50: Rıza Bey eşmesi kitabesi (Tunez, 2018)



F. 51: Rıza Bey Çeşmesi kitabe çizimi (Tunçez, 2018)



F. 52: Rıza Bey Çeşmesi plânı (Tunçez, 2018)



F. 53: Rıza Bey eşmesi cephe izimi (Tunez, 2018)



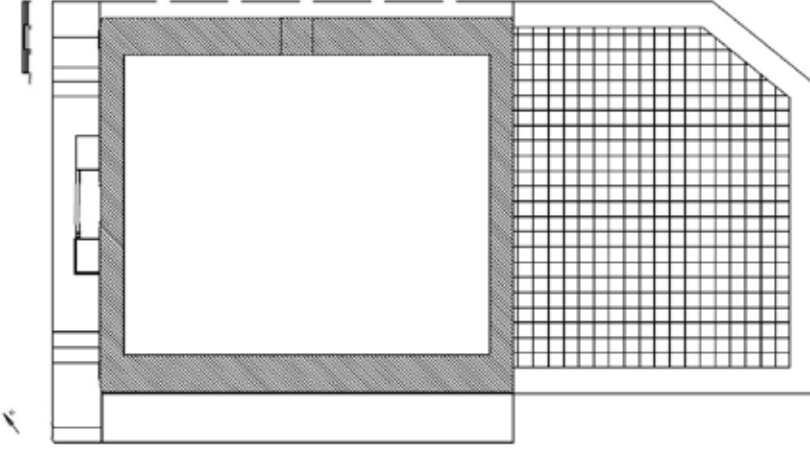
F. 54: Rıza Bey eşmesi kuzeydoğu cephesi (Tunçez, 2018)



F. 55: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi genel görünüşü (Tunçez, 2018)



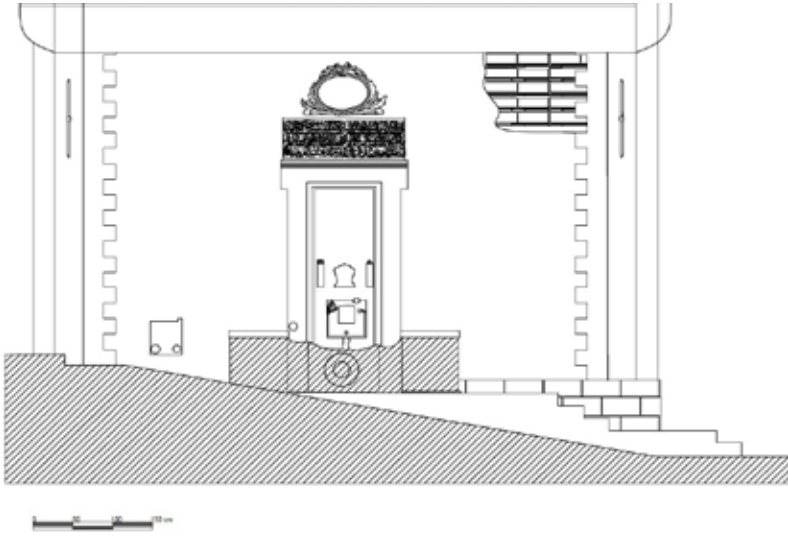
F. 56: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi kitabesi (Tunçez, 2018)



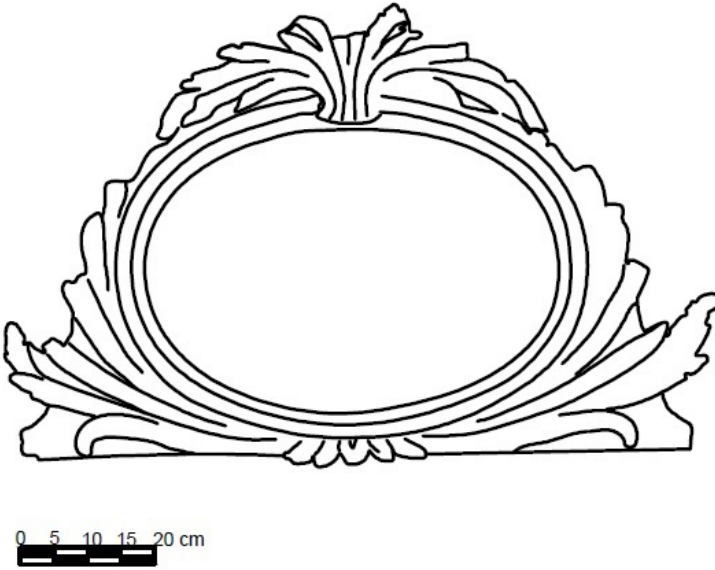
F. 57: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi plânı (Tunçez, 2018)



F. 58: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi inşa edildiği arazi (Tunçez, 2018)



F. 59: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi kitabeli cephenin çizimi (Tunçez, 2018)



F. 60: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi madalyon detayı (Tunçez, 2018)



F. 61: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi ayna taşı bezeme ayrıntısı (Tunçez, 2018)



F. 62: Kaptan-ı Derya Sadrazam Hüsrev Paşa Çeşmesi madalyon ayrıntısı (Tunçez, 2018)



Osmanlı Matbuatının Sekiz Punto Nesih Yazı Karakteri ve Türk Hurufat Yapımcısı Mehmed Emin Efendi

The Ottoman Printers' 8 Point Naskh Typeface and its Turkish Type Maker Mehmed Emin Efendi

Onur Fatih Yazıcıgil¹ 



öz

Bu makalede 1870-1875 yılları arasında İstanbul'da hakkedilip dökülmüş ve Osmanlı matbaalarında çeşitli tipografik düzenlemelerde kullanılmış 8 punto nesih yazı karakteri ve onun hurufat yapımcısı incelenmiştir. Osmanlıca matbu eserlerin mizanpajının 1880'lerden itibaren daha ayrıntılı bir tipografik hiyerarşi ile düzenlendiği bilinmektedir. Çeşitli cinslerde ve boylarda üretilmiş yazı karakterlerinin artması, bu gelişimin başlıca sebeplerindedir. Müteferrika matbaasının kuruluşundan 1928 Türk Harf İnkılâbına kadar geçen iki yüz yıllık sürede matbu eserlerin basımında kullanılan, punto ve şekil açısından özgün olan dokuz nesih yazı karakteri saptanmıştır. Bunların içerisinde sekiz punto nesih yazı karakterinin Osmanlı matbaalarında kullanılmış en küçük Arap harfli hurufat olması ve tipografik hiyerarşinin düzenlenmesinde önemli rol oynaması onu diğer yazı karakterlerinden ayırmıştır. İlk baskı uygulaması 1875'te cep kitabı şeklinde *Hilye-i Hakani* eserinde yapılmıştır. Bu makalede 8 punto nesih yazı karakterinin görsel analizi ile bu karakterin üretimini yapan Türk hurufat yapımcısı Mehmed Emin Efendi üzerine yoğunlaşmıştır. Söz konusu hurufatın üretilmesindeki itici güç ve ardından edinilen üretim imtiyazı belgeler üzerinden irdelenmiştir. Mecmua, gazete, kitap ve cep sözlüğü gibi çeşitli tipografik düzenlemelerdeki kullanım örnekleriyle birlikte sunulmuştur. Yazı karakterinin madeni hurufatının mevcut olmaması nedeniyle çalışmada yalnızca baskıda oluşturduğu şekli incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Matbaacılığı, Hurufat, Hakkâk, Dökümhane, Tipografi

ABSTRACT

This paper discusses the 8 point (pt) naskh typeface created in Istanbul between 1870 and 1875 and utilized by Ottoman printers during the late 19th and early 20th centuries. In the 1880s, Ottoman printed material began to display a more sophisticated typographic hierarchy, with the proliferation of typefaces in various styles and point sizes being the main reason for this visual development. The historical analysis of Ottoman Arabic typefaces reveals the existence of nine original naskh typefaces that were created and used from 1729 until the 1928 Turkish script reform. Among these nine fonts, the 8 pt naskh typeface distinguished itself by its size as the smallest Arabic type used by Ottoman

¹(Dr.), Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul, Türkiye

ORCID: O.F.Y. 0000-0002-4591-1479

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Onur Fatih Yazıcıgil,

Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul, Türkiye
E-posta: oyazicigil@sabanciuniv.edu

Başvuru/Submitted: 01.02.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.03.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 18.05.2022

Kabul/Accepted: 15.06.2022

Online Yayın/Published Online: 22.06.2022

Atıf/Citation: Yazıcıgil, Onur Fatih, "Osmanlı Matbuatının Sekiz Punto Nesih Yazı Karakteri ve Türk Hurufat Yapımcısı Mehmed Emin Efendi". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 31 (2022), 567-602. <https://doi.org/10.26650/sty.2022.1066671>



printers, earning it a crucial role in page layout design. It was first utilized in the 1875 pocket book, *Hilye-i Hakani*. This study focuses on the visual and historical development of the 8 pt naskh typeface and sheds light on its creator, Mehmed Emin Efendi and uses archival documents to scrutinize the driving force for its creation. Due to the absence of metal types, this paper examines only the printed form of types found in journals, newspapers, and books.

Keywords: Ottoman printing, Metal type, Punchcutter, Type foundry, Typography

EXTENDED ABSTRACT

This paper discusses the 8 pt naskh typeface created in Istanbul between 1870 and 1875 and utilized by Ottoman printers during the late 19th and early 20th centuries. From its emergence in 1729 until the 1928 Turkish script reform, Ottoman Turkish printed material was predominantly composed in the naskh style, especially in terms of the running text. A historical analysis of Ottoman typefaces reveals the production of nine original naskh typefaces, all closely based on the calligraphic practices of the time. Among these nine fonts, the 8 pt naskh typeface distinguished itself by its size as the smallest Arabic type used by Ottoman printers, earning it a crucial role in page layout design.

Two news articles written by Ahmed Rasim and published in the newspaper *İkdam* in 1922 and 1924 constitute the first collected study of the history of Ottoman foundry types. Through the provision of a Latin transcription published in *Istanbul Encyclopaedia* in 1948, Reşat Ekrem Koçu shed further light onto Rasim's 1924 article. In the two aforementioned articles, Rasim concentrated on Kevorkyan and other celebrated Armenian type makers, including Boğos Araboğlu and Hovhannes Mühendisyan. Rasim enumerated 19 Ottoman typefaces—notably excluding those produced by Müteferrika and Araboğlu — in the naskh, ta'liq, ruq'ah, and kufic styles. The contributions Armenian type makers made to Ottoman typographic culture have been thoroughly discussed in Teotig Lapçinciyan's *Dib u Dar* [Print and Letter]. Aside from Lapçinciyan, two renowned 19th-century journalists and publishers, Ebüzziya Tevfik and Ahmed İhsan, had also highlighted Araboğlu and Mühendisyan's typefaces, recognizing the significant role they played in Ottoman print culture.

In addition to these celebrated Armenian type makers, one Muslim type maker was referenced in Rasim's news articles as the creator of the 8 pt naskh typeface. Rasim referred to him as Saatci Hafız Efendi. Until recently, information pertaining to this typeface and its creator had remained limited, with the only reference appearing in Rasim's article. The 8 pt naskh typeface has yet to be investigated in detail, nor has its visual characteristics and punchcutter's identity been scrutinized.

A recently uncovered court petition dated from 1875 reveals detailed information regarding the 8 pt naskh typeface and the impetus behind its creation. The documents identify by name two Turkish type makers as the co-creators of this font: İmameci-zade Mehmed Emin Efendi and Karaağaçlı Mustafa Asım Efendi. Upon following a series of correspondences with the state, Asım Efendi was revealed to have withdrawn from his co-ownership, and the full rights

to the font were then granted to Emin Efendi. In 1875, three months after the petition, Emin printed the popular book *Hilye-i Hakani*, set entirely with the new 8 pt naskh typeface. This book essentially served as a type specimen, as Emin provided lengthy information regarding its creation in its final pages. Like Mühendisyan, he also referred to his naskh font as *huruf-ı cedide* [the new type]. In colophon-like prose, he stated, “I am very pleased to inform you of my achievement in having smoothly written and produced this tiny naskh typeface with and without *harakat* [vowel marks],” which suggests that the typeface was based on his own naskh penmanship. The overall shapes of the 8 pt font reflect the conventions of the Ottoman naskh style and indicate that it was not a copy of its predecessors. Aside from Mühendisyan’s unexploited 6 pt naskh, Emin’s 8 pt font remained the smallest naskh typeface among Ottoman Arabic typefaces and was mostly used to set captions, subtitles, and text in pocket dictionaries. In rare instances, it was also employed for the main body text. This 8 pt naskh also held a unique position among all Ottoman typefaces as the only type that was drawn and cut by the same person.

This paper presents a visual and historical analysis of the 8 pt naskh typeface created by Mehmed Emin Efendi. The typeface’s *raison d’être* is discussed in the context of typography and layout design. Historical references to the typeface are investigated over a range of documents and sources retrieved from Ottoman publications and Imperial court archives. Over the course of the investigation, no punches, matrices, or cast types of the 8 pt font were found; as a result, this essay only examines the printed form of the type found within primary sources.

Giriş

Tipografi geleneğinin özünde, yazının mekanikleştirilerek çoğaltması sürecinde kullanılan harufat sistemi ile kompozisyon oluşturulması yatmaktadır. Bütün bu çoğaltma işlemine *basım* ya da *tab*¹ denirken; *tipografi*, bu genel çatının altında harflerin çoğaltma sürecine uygun olarak tasarlanmasını, üretilmesini ve baskıda uygulanmasını içermektedir. Osmanlıca matbu eserler, Müteferrika'dan başlayarak 1928 Türk Harf İnkılâbına kadar geçen iki yüz yıllık sürede ağırlıklı olarak nesih yazı karakterleriyle basılmıştır. Nesihin yanı sıra, *ta'lik*, *rik'a* ve *küfi* gibi hat çeşitlerinin de tipografi sistemine uyarlandığı görülmektedir. Ancak bu hat çeşitleri tipografik uygulamalarda daha çok başlık ya da alt başlık işlevi gören metinlerde kullanılagelmiştir.¹ Hem hat sanatında hem de matbu eser basım geleneğinde nesih yazının daha çok uzun soluklu metinlerde kullanılması onu diğer hat çeşitlerinden ayırmıştır.²

Osmanlı matbaalarında kullanılan çeşitli harufat ve hakkâklarına ilk toplu bakışım, önce 1922'de³ ardından 1924'te⁴ *İkdâm* gazetesinde yayımladığı iki makaleyle Ahmed Rasim tarafından yapıldığı görülmektedir. Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'nin "Arab Asıllı Türk Harfleri" maddesinde Rasim'in 1924 tarihli makalesini referans alıp Latin harflerine çevirerek sunması konunun daha da aydınlığa kavuşmasını sağlamıştır.⁵ Rasim, bu iki makalede çağdaşı olan Ermeni hakkâk Haçik Kevorkyan'ın (1856-1932)⁶ ürettiği *küfi* yazı karakterlerini duyurup matbaacılığa olan katkılarını vurgulamıştır. Kevorkyan'ın yanı sıra Osmanlı matbaacılığında büyük üne kavuşmuş diğer Ermeni hakkâklardan Boğos Araboğlu (1742-1835)⁷ ve Hovhannes Mühendisyan'a (1810-1891)⁸ da değinmiştir. Rasim'in

- 1 Matba'a-i 'Âmire'de basılan *Risâle-i İ'tikâdiye* (1842) ve *Hilye-i Hâkânî* (1848) eserlerinde *ta'lik* hattıyla üretilmiş iki yazı karakterinin uzun soluklu metinde kullanılması istisna olarak karşımıza çıkar. Bunlara ek olarak *rik'a* hattıyla üretilmiş bazı yazı karakterlerinin çeşitli kitap ve süreli yayınların birkaç sayfasında uzun soluklu metinlerin dizgisinde kullanıldığı tespit edilmiştir ancak bunlar nesih yazı karakterlerine nazaran daha sınırlı sayıdadır.
- 2 Onur Fatih Yazıcıgil, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Nesih Hattının Tipografik Evrimi (1729–1928)" (Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020), 32.
- 3 Ahmed Rasim, "Haft-ı Küfi – Haçik Kığorkyan: Duyup üstâd Râsim'den dedim târif / Dizildi haft-ı küfi kırk sekiz punto," *İkdâm*, 18 Ağustos 1922, 3.
- 4 Ahmed Rasim, "Yeni Yirmi Dört Punto Küfi Yazı," *İkdâm*, 13 Ağustos 1924, 3.
- 5 Reşat Ekrem Koçu, "Arab Asıllı Türk Harfleri," *İstanbul Ansiklopedisi*, c.2 (İstanbul: Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1958), 924–931.
- 6 Haçik ya da Haçik. Kevorkyan, Kığorkyan ya da Kığorkyan. Ermenice: Խաչիկ Կեօրկեան. 1870 ve 1880 yılları arasında Dikran Arslanyan'ın Vezir Hanı'ndaki dökümhanesinde çalışmıştır. 1890 yılının başında ürettiği 12 punto nesih yazı karakteri uzun soluklu metinlerde oldukça tercih edilen bir yazı karakteri olmuş, ardından çeşitli boylarda *nesih*, *rik'a* ve *küfi* harufat hakkekip dökmüştür. Kevork Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler* (İstanbul: Aras, 2003), 32–33.
- 7 Boğos Araboğlu ya da Arabyan. Ermenice: Պողոս Արաբուղլու. İlk önce matbaacı babası Hovhannesyan ile birlikte, ardından 1792'den itibaren Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyün matbaası için çalışmıştır. Bu matbaa için hakkekip döktüğü 16 punto nesih yazı karakteri, Osmanlı matbaalarında en çok kullanılmış harufat olup Araboğlu adıyla anılmıştır. Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler*, 32–33.
- 8 Hovhannes Mühendisyan ya da Oğannes Mühendisoglu. Ermenice: Հովհաննիս Գևորգեան. Babası Mühendis Kevork, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyün müderrisi olup soyadını babasının mesleğinden almıştır. İlk Arap harfli harufatı Matba'a-i 'Âmire için 1842'de *ta'lik* hattıyla hakkekip döktükten sonra 1848'de ikinci *ta'lik* harufatını imal etmiştir. 1867'de hakkekip döktüğü 24 punto nesih, onun Türkler arasında Doğu'nun Gutenberg'i

1924 tarihli makalesinde Osmanlı matbaalarında kullanılmış toplam on dokuz yazı karakteri sırasıyla punto birimi, hat cinsi ve hakkâkı ile birlikte listelenmiştir. Bu liste Müteferrika matbaasının nesih hurufatını ve Boğos Araboğlu'nun 16, Artin Araboğlu'nun 10 punto nesih hurufatlarını kapsamayıp ağırlıklı olarak Mühendisyan ve Kevorkyan'ın hakkedip döktüğü yazı karakterlerinden oluşmaktadır. Ermeni hakkâkların Osmanlı matbaacılığının ve tipografi kültürünün gelişimindeki oldukça önemli hizmetlerinin, Lapçinciyan'ın *Dib u Dar* kitabında etraflıca anlatıldığı bilinmektedir.⁹ Lapçinciyan'ın yanı sıra on dokuzuncu yüzyılın önde gelen yazar ve matbaacılarından Ebüzziya Tevfik¹⁰ ve Ahmed İhsan¹¹, Araboğlu ve Mühendisyan'ı ürettikleri yazı karakterleriyle anarak Osmanlı matbaacılığına olan katkılarını vurgulamışlardır. Rasim her iki makalesinde de bahsi geçen meşhur Ermeni hakkâkların yanı sıra, lakabından Müslüman olduğu anlaşılan başka bir hurufat yapımıcısını "Sā'atci Hâfız Efendi" şeklinde zikretmiştir.¹² Rasim'in değindiği bu hurufat yapımıcısının kimliği ve ürettiği sekiz punto nesih yazı karakteri hakkında henüz bir çalışma yapılmamıştır.

Osmanlı devlet arşivlerinde yapılan araştırmada, sekiz punto nesih yazı karakterinin Mehmed Emin ve Mustafa Asım adında iki Türk hurufat yapımıcısı tarafından ortaklaşa üretildiği saptanmıştır. Ermeni hakkâk ve dökümcüleriyle anılan Osmanlı matbaacılığında ilk defa Türk hurufat yapımıcılarının zikredilmesi, konunun kültür ve sanat tarihi açısından önemine işaret etmektedir.

Bu makalede bahsi geçen yazı karakterinin biçimsel ve tarihsel araştırması üzerinde yoğunlaşmıştır. İlk önce müteharrik hurufat sistemi, madenî hurufat üretimi ve uygulamaları üzerine mevcut bilgiler doğrultusunda genel bir bakış sunulmuştur. Ardından çalışmanın konusu olan 8 punto yazı karakteri ve hurufat yapımıcıları hakkında Osmanlı arşivlerindeki araştırmalarda saptanmış bilgi ve belgeler, ilk defa bu çalışmayla birlikte ortaya konulmuştur. Araştırma sürecinde müteharrik madenî hurufatın mevcut olmaması sebebiyle yazı karakterinin matbu eserlerde basılmış şekli üzerinden inceleme yapılmıştır.

1.1. Osmanlı Nesih Yazı Karakterlerine Genel Bakış

Arap harfli Osmanlı hurufatı yaklaşık iki asırlık süre zarfında çeşitli punto ve yazı türlerinde imal edilmiş ve dönemlerine göre matbaaların demirbaşı olarak kullanılmıştır.¹³ Bunların içinde nesih hattında hakkedilip dökülmüş dokuz özgün hurufat saptanmıştır (Şekil 1).¹⁴

olarak anılmasını sağlamıştır. Teotig Lapçinciyan, *Dib u Dar, Baskı ve Harf Ermeni Matbaacılık Tarihi*, çev. S. Malhasyan ve A. İncidüzen (İstanbul: Bırzamanlar Yayıncılık, 2012), 97–105.

9 Lapçinciyan, *Dib u Dar*, 86–116.

10 Ebüzziya Tevfik, "İhtira'at-ı Bedi'a, Tıba'at," *Muharrir* 1/3 (1293/1876), 70–74.

11 Ahmed İhsan, "Mühendisöğlü," *Servet-i Fünûn* 1/5 (Rabiulâhır 1308/1891), 53–54.

12 Rasim, "Hatt-ı Kûfi," 3.

13 Osmanlı tipografi tarihi kapsamında Arap harflerinin yanı sıra İbrani, Ermeni ve Yunan alfabeleriyle de matbaa hurufatı üretilmiştir. Bkz. M. Şinasi Acar, *Osmanlı'dan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar* (İstanbul: Yem Yayın, 2013), 114–123.

14 Yazıcıgil, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Nesih Hattının Tipografik Evrimi (1729–1928)," 121.

اوزن کلور نصر بن نصر نصر کی واکر لازم اولورسه فعول وزنی وزره کلور دخل بدخل

1. Yona Ben Ya'kov Aşkenazi, 16-18 punto nesh (Müteferrika Matbaası, 1729)

سنة خسروانی تعلق ميسرا ولدینی خالدہ باریکت اکسیر نظر بادشاه فلاتون خصلت کتابین

Boğos Araboğlu, 16 punto nesh (Mühendishâne Matbaası, 1798)

مملکتزده ایسه آلمانیاده ایجادندن ایکی یوز آلتمش آتی سنه

Hovhannes Mühendisyán, 24 punto nesh (Mühendisyán Matbaası, 1867)

آغاز عندلیب ناله - آرتکشافی ازهار و اختلال اشجار - قرلا توح فورتمدی

Harutyun Araboğlu ve İstavrakı, 10 punto nesh (Matba'a-ı 'Amire, 1874)

قریز بیوک بیاض نکت و اورزنده اوتورادی کوردوم آله حضورندن زمین آله سما

Mehmed Emin ve Mustafa 'Asım, 8 punto nesh (Mehmed Emin Bey Matbaası 1875)

ایله ویه کتورلسنه بذل عنایت و عاطفت بیوره کادکلی کبی بالخاصه

Hovhannes Mühendisyán, 16 punto nesh (Mühendisyán Matbaası, 1883)

تور کویسک جردن فالیری دیوره کورمه نوق اوشکوره

Hovhannes Mühendisyán, 6 punto nesh (Mühendisyán Matbaası, 1888)

واکر مارتک بگرمی اوچندن نموزک اون اوچنه قدر مراد ایدیلرسه اولا

Haçık Kevorkyan, 12 punto nesh hurufatı (1892)

ایکی عصرلق نوطه مجموعه سنک

Haçık Kevorkyan, 36 punto nesh hurufatı (1911)

Şekil 1. İstanbul'da imal edilip kullanılmış dokuz özgün nesih yazı karakteri, hakkâkları ve saptanmış ilk baskı tarihleri.¹⁵ Ölçek: 1/1

Kevorkyan'ın ürettiği 16 ve 24 punto kalın (siyah) nesih yazı karakterleri, Mühendisyán'ın yazı karakterlerinin kopyası olmasından ötürü bu listeye dahil edilmemiştir. Ayrıca hurufat dökümcüsü Mehmed Ali'nin Metanet Hurufat Dökümhanesi için hakke dip döküdüğü 8, 12, 16 ve 24 punto nesih yazı karakterleri de seleflerinin kopyası olmasından dolayı listeye

15 Yazı karakterlerinin hurufat ölçüleri için madeni hurufat gövdelerinin ölçülmesi gerektiğinden punto birimleri konusunda kesin bilgiler sunulamayıp tarihsel kaynaklarda geçtiği şekliyle verilmiştir.

eklenmemiştir.¹⁶ Bu listede bulunan Araboğlu'nun 16, Mühendisyan'ın 16 ve 24 punto yazı karakterleri, Osmanlı matbuatının en sık kullanılan ve en çok zikredilen yazı karakterleri olmuştur.¹⁷ Listede yer alan, Mühendisyan'ın 1888'de ürettiği 6 punto nesih yazı karakteri, ölçü olarak en küçük hurufat olmasına rağmen Osmanlı matbaalarında kullanımına rastlanmadığı için konunun bağlamından çıkarılmıştır.¹⁸ Dolayısıyla çalışmanın konusu olan 8 punto nesih yazı karakteri, çalışmada işaret edilen iki Türk hurufat yapımcısı tarafından üretilmiş ve kullanılmış en küçük Arap harfli Osmanlı hurufatı olarak öne çıkmaktadır.

1.2. Madenî Hurufat ve Punto Bilmecesi

Ebüzziya Tevfik 1885'te mecmuası için kaleme aldığı makalede, Mühendisyan tarafından üretilen ve matbaasında kullandığı 16 punto nesih yazı karakterinin 519 neviden¹⁹ oluşan hurufat parçalarının baskısını sunmuştur.²⁰ Bunun yanında Tahir ve Diyarbekirli Ahmed tarafından mürettepler için hazırlanan *San'at-ı Tıbā'at yāhūd Mürettiblik* kitabında aynı yazı karakterinin 516 parçadan oluşan hurufat kasasının düzeni sunulmuştur (Şekil 2).²¹

16 Yazıcıgil, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Nesih Hattının Tipografik Evrimi (1729–1928)," 217–230.

17 Ebüzziya Tevfik 1912 yılında yayımladığı makalesinde bu konuyu şu sözlerle özetlemiştir: "Hakkāka gelince, 'Osmanlı 'ālem-i tıba'atine 3 hattāt-ı kāmilin, beş nev'i yazısını hakk ile yadigār eden Mühendisyan Ohannes idi ki "Büyük Araboğlu"ndan sonra bu mülkte anın [onun] gibi bir hakkāk gelmemiştir". Ebüzziya Tevfik, "36 Punto Huruf ve Haçik Kığorkyan Efendi," *Mecmū'a-i Ebüzziyā* 128 (Muḥarrem 1330/Ocak 1912), 371.

18 Mühendisyan'ın 1888'de Sultan İkinci Abdülhamid için bastığı hurufat albümü, Mühendisyan tarafından çeşitli ölçüde ve cinsten üretilmiş hurufatı sunmaktadır. Mühendisyan'ın burada sunduğu 6 punto hurufata tarafımızdan başka bir Osmanlı matbaa uygulamasında henüz rastlanmamıştır. Mühendisyan'ın söz konusu hurufat albümü ve içeriği için bkz. Uğur Derman, "Yazı San'atının Eski Matbaacılığımıza Akisleri," *Türk Kütüphaneciler Derneği Basım ve Yayıncılığımızın 250. Yılı Bilimsel Toplantısı* içinde, haz. Necmeddin Sefercioğlu (Ankara: Türk Kütüphaneciler Derneği, 1979), 97–118. Bunun haricinde 6 punto hurufatın Lapçincian'ın Ermenice yayınladığı *Dib u Dar* kitabının 79. sayfasında numune amaçlı dizilerek basıldığı tespit edilmiştir. Teotig Lapçincian, *Dib u Dar* (G. Bolis [İstanbul]: Vahram ve Hiraç Der-Nersesyan, 1912), 79.

19 Hurufat kasasında bulunan bir ya da birden fazla harf ve harf şekillerinin işlendiği döküm kurşun parça. (İngilizce: type sorts)

20 Ebüzziya Tevfik, "İşlāh-ı Huruf Meselesi," *Mecmū'a-i Ebüzziyā* 43 (1302/1884), 1370–73.

21 Tāhir ve Diyarbekirli Ahmed, *San'at-ı Tıbā'at yāhūd Mürettiblik* (İstanbul: Karabet Matba'ası, 1311/1893), 15.



Şekil 2. Şan 'at-ı Tıbb'at yāhūd Mürettiblik, 1893. Ölçüleri 268 × 156 mm'den küçültülmüştür. Mühendisyan tarafından 1883'te üretilen nesih yazı karakterinin 516 parçadan oluşan hurufat kasasının düzeni.²² (Ömer Durmaz ve Emin Nedret İşli arşivi).

Buradan, Arap harflerinin muttasıl yazım şeklinin mekanikleştirilerek matbaaya uyarlanabilmesi için yaklaşık 500 küsür hurufat nevisine ihtiyaç olduğu anlaşılmaktadır.²³ Hurufat üretimi, önce çelik hurufat babalarının²⁴ elle oyularak şekillendirilmesi, ardından bakır ya da daha yumuşak bir metale hakkedilerek dışisinin²⁵ kalıbının oluşturulması ve son olarak sıvı haldeki sıcak kurşun alaşımının bu kalıba dökülerek üretilmesinden oluşmaktadır (Şekil 3–3.1).²⁶ Böylelikle, Gutenberg paradigmasını teşkil eden müteharrik hurufat sistemi, ayrıık neviler şeklinde uygulanmış olmaktadır. Hurufat üretimi için bir hattat tarafından yazılan ve görsel model teşkil eden harf kombinasyonlarının motifi baz alınmaktadır. Dolayısıyla, hakkâkın ve dökümcünün yanı sıra, hattatın kabiliyeti de yazı karakterinin kabul görmesi ve kullanımında büyük rol oynamaktadır.²⁷

22 Başlıkta "On sekiz puntoya mahsüs hurufat-ı Osmāniye kasasının şeklidir" ibaresiyle sunulmuşsa da aynı hurufat başka dökümhanelerin kataloglarında 16 punto olarak sunulmuştur.

23 Koçu, İstanbul Ansiklopedisi'nde 476 parçadan oluşan hurufat kasasını, müretteplerce zikredilmiş tüm nevi parçalarının isimleriyle birlikte sunmuştur. Koçu, "Arab Asıllı Türk Harfleri," 930–931.

24 Ābā (baba) olarak adlandırılan, hakkâkın çelik üzerine oyarak şekillendirdiği üç boyutlu çubuk. (İngilizce: punch) Ebüzziya Tevfik, "Huruf-ı 'Arabiye'nin Tıbb'ate Taṭbiki Hakkında Tettebb'uat-ı Tārīhiye," *Mecmū'a-i Ebüzziyā* 81 (1316/1898), 1676.

25 Ümmehāt (anne) olarak adlandırılan, hakkâkın hurufat babasını bakır ya da benzeri bir malzemeye vurarak oluşturduğu harf şeklindeki oyuk kalıp. (İngilizce: matrix). Tevfik, "Huruf-ı 'Arabiye," 1676.

26 Fred Smeijers, *Counterpunch, making type in the sixteenth century designing typefaces now* (London: Hyphen Press, 1996), 55–59.

27 Boğos Araboğlu'nun Deli 'Osmān'ın hattını, Mühendisyan'ın ise Kādi' asker Muştafā 'İzzet Efendi'nin hattını baz alarak nesih yazı karakterlerini oluşturdukları, dönemin çeşitli kaynaklarında işaret edilmiştir. Ebüzziya Tevfik, Kevorkyan'ın bir nesih yazı karakterinin şeklini eleştirdiği yazısında, hakkâkın yanında hattatı da eleştirerek hurufat yapıcılığında hattatların üretim sürecindeki önemli rolüne işaret etmiştir. Tevfik, "36 Punto Huruf", 370.



Şekil 3. Solda: Tel Aviv, İsrail’de bir sahafta bulunmuş eksik bir hurufat kasasının 24 punto kurşun alaşımla dökülmüş nesih hurufat nevisi. Tek bir nevi üstünde ortadaki *kef* (ك) ve sondaki *ye* (ي) harflerinin bitişmiş şeklinin kabartma halindeki üst yüzey görüntüsü. Sağda: Bu nevisin baskı sonrasında elde ettiği yazı karakterinin sureti. (Fotoğraf ve Baskı: Yazarın kişisel arşivi, İstanbul, 2017)



Şekil 3.1. Şekil 3’teki hurufat nevisinin baskısından yola çıkılarak sayısal ortamda üretilmiş varsayımsal hurufat babası (solda) ve hakkedilmiş dişisinin kalıbı (sağda). (Blender yazılımında üretilmiştir, yazarın kişisel arşivi, İstanbul, 2021)

Kelime gruplarını oluşturan hurufat neveleri, kumpas üzerine dizildikten sonra matbaa mürekkebinin kabartma yüzeylerine sürülmesinin ardından bir merdane yardımıyla kâğıda basılarak ters (aynalı) yüzü transfer olunmaktadır. Emanuela Conidi ile tarafımızdan, Oxford Üniversite Matbaası’nın 1928’de döktüğü 24 punto nesih hurufat tekrar dizilerek talim baskısı yapılmıştır (Şekil 4 ve 4.1).²⁸ Bu deneme baskısından harflerin kusursuz bir şekilde

28 Bu deneme baskısının video dokümantasyonu için bkz. “Setting and printing with OUP’s 24 PT metal naskh typeface,” Vimeo, erişim 3 Şubat 2022, <https://vimeo.com/665111820>

birleşebilmeleri için kurşun nevilerin milimetrik ölçekte hatasız bir şekilde hakkedilip dökülmüş olması gerektiği saptanmıştır. En küçük bir hasarda hurufat birleşim yerlerinin tahrip olmasının, hattın sürekliliğinin bozulmasına sebep olduğu görülmüştür.

Milimetrik ölçekte çalışılan bu meşakkatli sanat, Arap hurufatı ile uygulandığında şüphesiz Latin hurufatına göre yaklaşık üç kat daha fazla emek istemektedir.²⁹ Dolayısıyla elle oyularak şekillendirilen hurufat babalarının ölçüsü küçüldükçe üretimi de çetinleşmektedir. Harflerin baskı yüzeyinde oluşturduğu en yüksek ve en alçak mesafenin ölçümü doğru punto birimini vermemekle birlikte dikey eksende uygulanan harf espasından³⁰ ötürü yanıltıcı olabilmektedir. Doğru punto ölçüsü, yazı karakterlerinin kurşun alaşım dökülerek oluşturulan fiziksel hurufatının dikey yüzünün ölçülmesiyle elde edilmektedir (Şekil 5). Günümüzde Osmanlı döneminden madenî hurufatın kalmaması sebebiyle matbu eserlerde kullanılan yazı karakterlerinin punto ölçüleri hakkında güvenilir kaynaklar oldukça sınırlıdır. Dönemin yazar ve matbaacılarının bu yazı karakterlerinin puntolarına gösterdikleri çelişkili referanslar da onları güvenilir kılmaktan uzaklaştırmıştır.³¹ Bu sebeple bilfiil hurufat yapımcısı tarafından yazılmış bir istidada ya da basılmış bir ketebede zikredilen punto ölçüsü güvenilir birincil kaynak olarak ele alınmıştır.

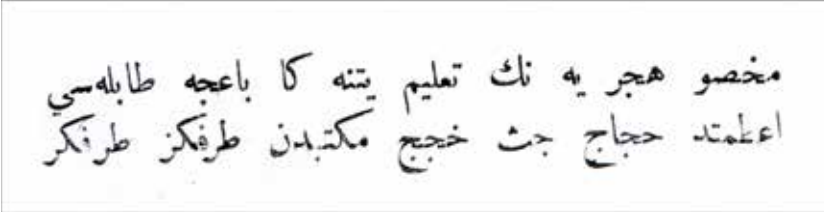


Şekil 4. Hurufat dökümü gerçekleştirildikten sonra kurşun neviler yan yana dizilerek elde edilen metin satırları. (Fotoğraf: Emanuela Conidi Arşivi, University of Reading, İngiltere, 2016)

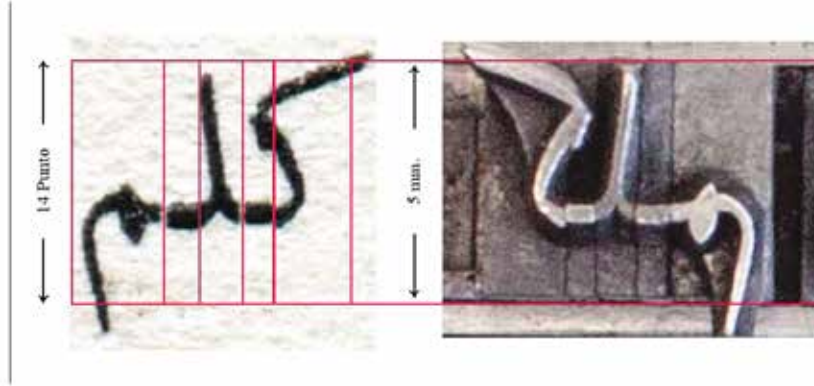
29 İngiliz yazar John Southward 1884'te yayınladığı kitapta munfasıl yazım şekli ile uygulanan Latin yazı karakterlerinin hurufat kasasını 151 nevi ile sınırlandırmıştır. Osmanlı hurufat kasasının yaklaşık 500 küsur neviden oluştuğu düşünüldüğünde yaklaşık üç kat ve daha fazla nevi üretimine ihtiyaç olduğu anlaşılmaktadır. Latin hurufat kasaları ve nevi sistemi için bkz. John Southward, *Practical Printing. A Handbook of the Art of Typography* (London: J.M. Powell & Son, 1884), 30.

30 Daha dengeli bir metin lekesi oluşturmak için azaltılan ya da artırılan harf arası boşluklar. (İngilizce: kerning).

31 Ahmed İhsan'ın, Mühendisyan'ın en büyük nesih hurufatını 22 punto, Ebüzziya Tevfik'in ise aynı hurufatı 24 punto olarak işaret etmesi bu çelişkiye bir örnektir. İhsan, "Mühendisöğlü," 54. Tevfik, "36 Punto Huruf," 371.



Şekil 4.1. Şekil 4'te görülen kurşun nevilerin ters yüzünün baskı sonrasında kâğıda transfer olunmuş görüntüsü. (Baskı: Bu makalenin yazarı ve Emanuela Conidi, University of Reading, İngiltere, 2016)



Şekil 5. Hurufatın punto ölçülendirmesi için kırmızı kutu ile gösterilmiş alanın yüksekliği baz alınmaktadır.³² (Fotoğraf: Emanuela Conidi Arşivi, University of Reading, İngiltere, 2016)

2. Sekiz Punto Nesih Yazı Karakteri ve Hurufat Yapımcıları

Teotig *Dib u Dar* kitabında 8 punto nesih yazı karakterini Kevorkyan'a atfetmişse de çalışma kapsamında incelediğimiz belgelerden bunun hatalı bir girişi olduğu saptanmıştır.³³ Ahmed Rasim, doğrudan Kevorkyan ile temas kurarak kaleme aldığı iki makalede de söz konusu hurufat için Saatci Hafız Efendi'yi referans göstermiş ve bu yazı karakterinin asıl hakkâkı olarak bu kişiyi işaret etmiştir. Rasim makalesinde bu hurufat yapımcısına "Sâ' atci 'Hâfız Efendi' nâmında bir şan' atkârımızın hakkettiği '8' puntoluk harfi" şeklinde değinmiştir.³⁴ Taranan devlet arşivlerinde Hayriye Tüccarı İmameci-zade Mehmed Emin Efendi tarafından 1875'te yazılmış bir istidada ve ona cevaben yazılmış mazbatada 8 punto nesih hurufatı

32 Şekildeki hurufata göre 14 punto birimi 5 mm'ye tekabül eder. Ancak mim (م) ve kef (ك) harflerine uygulanan dikey espastan ötürü basılmış yazı karakteri üstünden tam punto birimi hesaplanamamaktadır.

33 Lapçinciyan, *Dib u Dar*, 115.

34 Meslekleriyle anılan zanaatkarların unvanları göz önünde bulundurulduğunda, 'saatçi' ve 'hafız' olarak anılan bu kişinin çalışmamızın konusu olan İmameci-zade Mehmed Emin Efendi'den farklı bir kişi olduğu düşünülmektedir. Rasim'in referans verdiği Sâ' atci Hâfız Efendi'nin hurufat yapımcılığı hakkında henüz bir belgeye rastlanmamıştır. Rasim, "Ḥaṭṭ-ı Kūfî," 3.

hakkında oldukça önemli bilgilere ulaşılmıştır. Söz konusu istidada Emin, yazı karakterini ve üretimini şu sözlerle açıklamıştır:³⁵

Bu bâbda herkes tarafından ‘alî-kadrü’l-iktidâr şarf olunan müessir-i ğayret ve vaţan-perverî cümlesinden olmak ve meydân-ı hüner ve ma‘rifete nâçizâne bir yâdigâr bırakmak emel ve arzusuyla bu ‘abd-ı ahkârları dahî şimdîye kadar ‘âlem-i tıbbâ’ atçe eşed lüzümü olduğu hâlde henüz bir taraftan sâha-i vücûda getirilememiş bulunan sekiz punto harekeli ve harekesiz hurûfât-ı şaġirenîñ icâd ve i‘mâline bundan beş altı sene evvel teşebbüs ederek şimdîye kadar kemâl-i ğayret ve ikdâmla çalışmış ve bu yolda mâ-mülk-i kemterânemi şarf ve itlâf eyledikten sonra bir haylî dahî deyn altına girmiş isem de hamden Allâhu Te‘âlâ şu eser-i bî-‘adilîñ numûnesini şu ‘arzuhal-i żarâ‘at-meâl-i ‘abîdânemle ve melfûfuyla nazargâh-ı ‘ulyâ-yı vekâlet-penâhîlerine ‘arz ve taqđim ile bahtiyâr olmuşumdur.

Emin’in imzasında geçen *Hayriye Tüccârî* unvanından uluslararası boyutta ticaret yapmış olduğu ya da bunun için ehliyeti bulunduğu anlaşılmaktadır.³⁶ *İmameci*³⁷ lakabının çeşitli anlamlara geldiği ve konunun bağlamı içerisinde kehribâ (amber) taşından tespih başı ya da nargile ağızlığı üreten sanatkâr olduğu düşünülmektedir.³⁸ El yapımı hurufat babalarının üretiminin oldukça yetenek gerektiren ince bir sanat alanı olması, Emin’in kendisinin ya da lakabındaki *zâde* ekinden dolayı ailesinin kehribâ oymacılığıyla ilgilenmiş olabileceğini de işaret etmektedir. Yapımına 1870 yılında başladığı hurufatı, 1875 yılında harekeli ve harekesiz olarak tamamladığı anlaşılmaktadır. Osmanlı matbaacılığında bu denli küçük bir hurufata şiddetle ihtiyaç duyulduğuna değinen Emin, yazı karakterini *hurûfât-ı saġire* (küçük hurufat) olarak adlandırmıştır. Emin’in bu hurufatın üretimine başladığı 1870 yılında sadece Araboġlu’nun 16 ve Mühendisyan’ın 24 punto nesih yazı karakterlerinin mevcut olması bu ihtiyacı doğrular niteliktedir.³⁹ Dolayısıyla söz konusu hurufatın ortaya çıkışındaki itici gücün daha küçük ölçekte gerçekleştirilen tipografik uygulamalara cevap verebilecek yeni bir yazı karakteri ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Emin, bu hurufatın üretimi için tüm mal varlığını harcadığını ve borç altına girdiğini belirtip yeteneklerini kullanıldığı meslek sahalarına naçizane bir yadigâr bırakmak istediğini vurgulamıştır. İstidanın devamında toplumun gelişimi için kendi gibi mucitleri teşvik etmek ve onların gayretlerini tasdik etmek için imtiyaz verilmesinin önemine şu sözlerle değinmiştir:⁴⁰

35 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/4, 17 Cemâziyelevvel 1292 (21 Haziran 1875).

36 Mübahat S. Kütükoġlu, “Hayriye Tüccarı,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.17 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998), 64–65.

37 İmameci: “Kehribâ ve säireden çubuk imâmesi yapan şan‘atkr.” Ali Seydi, *Resimli Kâmûs-ı ‘Osmânî* (İstanbul: Matba‘a ve Kitabhâne-i Cihân, 1330/1911), 110.

38 “İmame: İmamlık. İmâmîñ hîdmet ve rütbesi ve tesbihiñ ucuna ve çubuġuñ takımına ve buna mûmâsil ‘alim olmasıdır”. James Redhouse, *Müntehabât-ı Lugât-ı ‘Osmâniye* (İstanbul: Karahisârî el-Hâc ‘Âlî Efendi Matba‘ası, 1281/1864), 40.

39 Aynı tarihlerde Mühendisyan’ın 1842 ve 1848’de ürettiği *ta‘lîk* hattıyla üretilmiş yazı karakterleri de mevcuttur. Ancak konunun nesih yazı karakterleri olması sebebiyle bağlam dışında tutulmuştur.

40 BOA, ŞD. 2882/52/4

Kaldı ki bu misillü âsâr-ı hayriye ve nâfi‘anî terakkiyât-ı haqqîyesine mazhar olmak muhterî‘ ve mücidlerine mücebe-i şevk ve gayret olmakla berâber bir mükâfât-ı ma‘neviye bulmak üzere imtiyâz ihşân buyurulmakta idüğü emsâl-i ‘adidesiyle model? olduğu cihetle kullarının dahtı bundan evvelce vâki‘ olan istid‘â-yı ahkârânem üzerine işbu hurûfât-ı şağîre imtiyâzının yirmi sene müddetle ‘uhde-i bendegâneme ‘inâyet buyurulması meclis-i ma‘ârifçe tensîb ve kullarına tebşîr buyurularak mazbaatası şûrâ-yı devlet nâfi‘a dairesine havâle buyurulmuş ve her ne sebebe mebnî ise oraca bu bâbda imtiyâz i‘tâsı kâbil olamayacağı beyân kılınmıştır.

Bu kısımdan Emin’in daha önce bu hurufat için yirmi yıllık imtiyaz başvurusunda bulunduğu ve talebinin reddedildiği, kendinden önceki hurufat yapımcılarına emsal teşkil edecek birçok imtiyazın verildiği ve kendisinin de bundan yararlanmak istediği anlaşılmaktadır. İkinci bir başvuru niteliğinde yazılan bu istidada talep edilen imtiyazın sebebini ve detaylarını şu şekilde belirtmiştir:⁴¹

Vâreste-i külfе-i ta‘rîf olduğu vechile bu hüşüşda ‘uhde-i bendegânemde bir imtiyâz-ı maşşûş olmadıkça hurûfât-ı mezkûrenin neşri hâlinde *ğavertiz* ve *ester* ve *siteb* üşülüyle ve âhar şüretle diger tarafından kemâl-i suhûletle sâhte ve kâlibının i‘mâl olunabileceği ve o hâlde çâkerlerinin şarf eylediği bunca emek ve maşârif ber-havâ olacağı cihetle çarnâçar mezkûr hurûfâtın neşrinden şarf-ı nazarla hâliyle terkine mecbûriyet elvermiş ve bu hâlde düçar olacağım hâl-i harâbî [ve] perişân ise umûr-ı bî-rehînden ve buña rızâ-yı merâhim-i irtizâ-yı ‘âlî kâil ve râzî olamayacağı dahtı mevâd-ı zâhiriyyeden bulunmuştur.

Günümüzün telif hukukunu çağrıştıran söz konusu imtiyaz, hurufat yapımcısının uzun yıllar çalışarak ürettiği hurufat kalıbının muhafaza edilmesini teşkil etmektedir. Emin, sıraladığı çeşitli tekniklerle hurufatın oldukça kolay bir şekilde sahtesinin ve kalıbının üretilebileceğini vurgulamıştır.⁴² Kopyalarının üretilmesi halinde harcadığı emek ve masrafların heba olup kendisinin perişan olacağına da değinmiştir. Bu istida, devlet şurasına devredilerek Bayındırlık Dairesi’nde okunup incelendikten sonra Emin’in imtiyaz talebinin reddi sonucunda yaşayacağı mağduriyet anlaşılmış ve şu şekilde giderilmeye çalışılmıştır:⁴³

Mümâileyh Mehmed Emîn Efendi’niñ Karaağaçlı Muştafâ ‘Âşım Efendi ile müştereken i‘mâl ve işâga eylemiş oldukları hurûfuñ fotoğrafya ve galvanizma ve vesâit-i sâire ile digerleri tarafından resmi alınarak ‘aynı i‘mâl edilmemek üzere yirmi sene müddetle mümâileyhümâyâ imtiyâz i‘tâsı Ma‘ârif Nezâret-i Celîlesi’niñ muqaddemâ şûrâ-yı devlete bi‘l-havâle dâirede kırâat olunan tezkeresinde iş‘âr kılınmış ise de bundan evvel ‘Araboğlu Artin’in ihtirâ‘-kerdesi olan hurûf için imtiyâz i‘tâsı haqqında dâireden verilen mazbaata üzerine imtiyâzdan şarf-ı nazarla istediği hâlde ihdâş eylediği hurûfî bilâ-imtiyâz yapıp satmakta muhtâr olduğunun encümen-i maşşûş-ı meşveret karar-ı ‘âlîsiyle mümâileyhe tebliğ ve ifâde etdirildiği bâ-müzekkire beyân buyurulmasıyla efendi-i mümâileyhümâyâ dahtı bu şüretle cevâb i‘tâsı

41 BOA, ŞD. 2882/52/4

42 Burada geçen *ğavertiz*, *ester* ve *siteb* teknikleri hakkında Osmanlı tipografi uygulamaları çerçevesinde henüz bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak *ğavertiz* metodunun *galvanizma* ile eş anlamlı olabileceği göz önünde bulundurulmaktadır.

43 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/1, 20 Cemâziyelevvel 1292 (24 Haziran 1875).

huşûsunun nezâret-i müşârinileyhümâyâ havâlesine dâir bir kıt'a mazbata takdîm edilmiş olduğu hâlde bu misillü muhtera'ât için imtiyâz i'tâsî erbâb-ı hünere medâr-ı şevk ve gayret olacağından meclis-i 'âlî-i vükelâ-yı fehâmîn karar-ı ahîri üzerine dâirece tanzîm olunan mazbata mücebince icâd etmiş olduğu hurûfuñ fotoğrafya ve galvanizma ve vesâit-i sâire ile diğerleri tarafından 'aynı i'mâl edilmemek üzere mümâileyh Artin'e bâ-irâde-i seniyye-i hazret-i pâdişâhî yirmi sene müddetle imtiyâz ihşân buyurulmuş ve efendi-i mümâileyhümânîni ışâğa eylediği hurûf Artin'in yaptığı hurûfa nisbetle daha hurde ve bu da bir tarz-ı matbû' ve müstahsen-dih olarak müsâ'ade-i imtiyâziyeye şâyân görülüp faķať mümâileyh Emîn Efendi mukaddemâ Muştafâ 'Aşım Efendi ile müştereken imtiyâz talebinde bulunmuş iken şimdi münferiden tekrîr-i istid'â eylediğinden kendileri celb ile sebebi suâl olunduğda 'Aşım Efendi bu işde olan haķķ-ı ihtirâ'ımı Emîn Efendi'ye fâriğ olduğunu beyân edip ol bâbda dâireye bir kıt'a senet vermekle işiñ bu ciheti dahî halledilmiş idüğüne binâen verilecek imtiyâzîñ hükmü 'Arabođlu Artin'in imtiyâzı misillü çelik üzerine kâlibını yaparak yeñiden hurûf icâd edenlere şâmil olmayıp yalnız fotoğrafya ve galvanizma ve vesâit-i sâire ile 'aynı i'mâl edilmemek şüretine münhaşır olmak üzere efendi-i mümâileyhe dahî yirmi sene müddetle imtiyâz i'tâsî karîñ-i taşvib-i 'âlî olduğu hâlde Dîvân-ı Hümâyün kaleminden bir kıt'a imtiyâz emr-i 'âlîsinin işdârıyla icrâ-yı icâbı için Ma'ârif Nezâret-i Celîlesi'ne irsâl buyurulması bâbında [emr ü fermân pâdişâhîñdir.]

Bu mazbatadan Emin'in bu hurufatı Karaağaçlı Mustafa Asım Efendi adlı ortağıyla hakkedip döküğü anlaşılmaktadır. Mazbatada, Emin ve Asım'ın daha önce reddedilen imtiyaz taleplerine emsal gösterilen diğer imtiyaz sahibinin Artin Araboğlu (1816–1890)⁴⁴ olduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda Artin Araboğlu'nun, Emin ve Asım'dan bir yıl önce ürettiği 10 puntoluk nesih hurufatı için ilk önce yirmi yıl imtiyaz talebinde bulunduğu ardından Sultan Abdülaziz'in fermanıyla on beş yıllık üretim imtiyazı elde ettiği saptanmıştır.⁴⁵ Bu emsal üzerine Maarif Nezareti tarafından Emin ve Asım'ın talepleri uygun görülmüş ve bu gibi icatlar için imtiyaz verilmesinin yetenek sahiplerini teşvik edeceği belirtilmiştir. Emin ve Asım'ın imtiyazı Artin Araboğlu'nda olduğu gibi hurufatın çelik üzerine kalıbını yaparak yeniden *hurûf* icat edenleri kapsamayıp *fotoğrafya*, *galvanizma*⁴⁶ ve başka tekniklerle kopyalarının üretilmesini engellemekle

44 Harutyun Arabyan ya da Artin Araboğlu (Ermenice: Յարութիւն Արապուղլու.): Mühendishane matbaasının matbaacısı ve hurufat yapımcısı Boğos Araboğlu'nun torunu ve Kalust Araboğlu'nun oğludur. Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler*, 33.

45 Artin Araboğlu'nun 10 punto nesih yazı karakterinin seleflerine nazaran oldukça küçük olması, bu dönem matbaalarda duyulan küçük hurufat ihtiyacını doğrulamaktadır. Bu yazı karakterini, dedesi olan Boğos Araboğlu'nun 16 punto yazı karakterini baz alıp küçülterek ürettiği saptanmıştır. Artin Araboğlu'nun 1874'te ürettiği 10 punto nesih yazı karakterinin üretim süreci hakkında tarafımızdan bir çalışma yürütölmektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti (MF.MKT) 18/48, 27 Şafer 1291 (15 Nisan 1874).

46 Moritz Hermann von Jacobi tarafından 1838'de icat edilen *galvanoplasti* tekniği çeşitli şekillerdeki madeni nesnelere kaplayarak tıpkılarının üretilmesini sağlamaktadır. Mazbatadaki bu ibareden, bu kopyalama tekniğinin 1870'lerde İstanbul'da hurufat imalatında kullanıldığı ve bilindiği anlaşılmaktadır. Herbert Heinrich, "The Discovery of Galvanoplasty and Electrotyping," *Journal of Chemical Education* 15/12 (1938), 566–75. Ayrıca Necmeddin Okyay'ın hat sanatının yanında klasik Türk ciltçiliğini öğrendiği sıralarda Darphane'de galvanoplasti tekniğini kullanarak yeni kalıplar imal ettiği de bilinmektedir. Uğur Derman, "Hezârfen Hattat Üşküdarlı Necmeddin Okyay," *Üşküdar Sempozyumu I Bildiriler*, c. 2 içinde, haz. Zekeriya Kurşun ve diğerleri (İstanbul: Üşküdar Belediye Başkanlığı Üşküdar Araştırmaları Merkezi, 2004), 182–195.

sınırlı kalmıştır. Ayrıca 8 punto yazı karakterinin Araboğlu'nun 10 puntosuna nazaran *hurde* (küçük) ve hoş bir tarzda yapıldığı belirtilmiştir. Ancak Bayındırlık Dairesi, ortaklaşa yapılan ilk imtiyaz başvurusunun ardından Emin'in tek başına yaptığı ikinci başvurunun yarattığı çelişkinin aydınlatılması için başvurudan çıkarılan Asım'ın bilfiil yazıyla durumu netleştirmesini talep etmiştir. Bunun üzerine yaklaşık bir ay sonra Asım tarafından yazılan bir istidayla konu şu şekilde açıklığa kavuşturulmuştur:⁴⁷

Hayriye tüccârından İmâmecî-zâde Emîn Bey ile beynimizde mün'akid olan şirket mücebince sekiz punto büyüklüğünde hareketli ve harekesiz hurûfât imtiyâzını muqaddemâ müştereken istid'â etmiş isek de bu def'a şirket-i mezkûreyi fesih ve lağv etmiş olduğumuzdan istid'â olunan imtiyâzda dahî artık bir gûna 'alâka ve medhâlim kalmayıp mezkûr hurûfât şirketindeki nişf hakkımı ve imtiyâz[ımı] mûmâileyh Emîn Bey'e hüsn-i rızâ ve ihtiyârıyla tamâmen terk ve ferâgat eylediğime binâen istid'â olunan imtiyâzın i'fâsına ruşşat ve müsâ'ade buyurulduğu hâlde verilecek imtiyâz fermân-ı 'âlîsinde nâm-ı 'âcizânem aslâ derc olunmayıp imtiyâz-ı fermân-ı 'âlîsiniñ yalnız mîr-i mûmâileyh nâmına taşrîhan i'fâsı iktizâ edeceğini mübeyyin işbu isti'fâ-nâme-i kemterânem bi't-terkîm Şûrâ-yı Devlet Nâfi'â Dâire-i 'Aliyyesi'ne takdîm kıldı.

Bu yazıdan Asım'ın hurufatın üretildiği şirketin yarı hissesine sahip olduğu, fakat şirketin fesih ve lağvedilişinden sonra hurufatın tüm imtiyaz haklarının Emin'e geçtiği ve Asım'ın hurufat üzerinde hiçbir hak iddia etmediği anlaşılmaktadır. Ancak bahsi geçen ortaklığın, ticari bağının yanında üretim sürecinde nasıl bir iş bölümünü kapsadığı belirtilmemiştir.

3. Mehmed Emin ve Sekiz Punto Hurufatın Matbaa Uygulamaları

Emin, elde ettiği imtiyazdan üç ay sonra yazı karakterinin ilk tipografik uygulamasını *Hilye-i Hâkânî* eseriyle yapmıştır.⁴⁸ Bu eseri, kendi adını taşıyan matbaada hareketli ve harekesiz hurufatla cep kitabı şeklinde basmıştır (Şekil 13).⁴⁹ Kitabın otuz üç ve otuz dördüncü sayfalarında bulunan ketebe bilgilerini içeren nesirde yeni üretilmiş yazı karakterinin hat modeli ve üretimi hakkında oldukça önemli bilgilere yer verilmiştir.⁵⁰

...nûşah-ı maṭbû'ânî bir tarz-ı bihîn ve resm-i dil-nişin üzere kavâlib-i müstahseneye ifrâğ ve işâğası dahî maṭlûb ve mültezem-i 'âlî bulunmuşdur. Binâen 'aleyh sâye-i ma'ârif-vâye-i

47 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/3, 24 Cemâziye'l-âhîr 1292 (28 Temmuz 1875).

48 Sayısız el yazması nüshası mevcut olan Hâkânî Mehmed'in bu eserinin Arap harfli dört matbu baskısı mevcuttur. Bunların ilki 1848'de Matba'a-i 'Âmire'de Mühendisyan tarafından üretilen *ta'lik* hurufatla 55 sayfa olarak basılmıştır. Bu baskı aynı zamanda Mühendisyan'ın 24 punto *ta'lik* hurufatının ilk tipografik uygulaması olması sebebiyle ayrıca önem taşımaktadır. İkinci baskı bu makalenin konusu olan İmâmecî-zâde Mehmed Emîn Bey'in 1875'te 34 sayfa olarak bastığı nüshasıdır. Mühendisyan'da olduğu gibi Emin'in de 8 punto hurufatın ilk matbaa uygulaması için bu eseri seçmiş olması dikkat çekicidir. Ardından 1889'da 44 sayfa olarak matbaası belirtilmemiş üçüncü baskısı yapılmıştır. Son olarak 1891'de 50 sayfa olarak Maḥmûd Bey matbaasında basılmıştır. Uğur Derman ve İskender Pala, *Hilye-i Hâkânî Kazasker Mustafa İzzet Efendi Hattıyla* (İstanbul: Albaraka, 2020), 60.

49 Hâkânî Mehmed, *Hilye-i Hâkânî* (İstanbul: İmâmecî-zâde Mehmed Emîn Bey Matba'ası, 25 Ekim, 1875).

50 Hâkânî Mehmed, *Hilye-i Hâkânî*, 33.

cenâb-ı Kütî-sitânîlerinde inşâ ve ihtirâ'ı arzû olunan harekeli ve harekesiz hurde nesih hurûfâtûn şuver-i muntazama ve müstahsenede terkîm ve i' mālîne muvaffak olduğuma teşekküren hem ebnâ-yı vağan yedlerinde 'acizâne bir tuhfe ve yâdigârım bulunmak ve hem de evvel emirde infîşâl ve ittîşâl-ı kelîmâtûn enzâr-ı 'âmmeye 'arzû maşşadıyla sencîde-i mîzân-ı tecrûbe olmak üzere şahâyîfî kalîl ve fevâid-i ledüniyesi kesîr ve celîl bir nüsha-i vefretü'l-menfa'a ve'l-berekenîñ tab' ve temsîliyle mazhar-ı füyûzât-ı ma'neviye olmasını arzû eylediğime ve endâm-ı sa'âdet-ittisâm-ı hazret-i risâlet-penâhîleri yed-i kudret-i İlähiye ile müzeyyen ve ârâste ve âyîne-i hüviyet-i Sübhâniye'den bi'z-zât aHz-ı nûr hilye-i maḥbûbiyete sezâ ve şâyeste olan mefḥar-ı âlem ve eşref-i Benî Âdem şallâhu Te'âlâ aleyhi ve sellem Efendimiz Hazretleri'niñ eşaḥḥ-ı rivâyât üzere naklen ve tevâtüren sübût bulan hilye-i şerîfe ve şemâil-i celîle-i nebevîlerini âverde-i silk-i leâlî ve nazm ederek isbât-ı müdde'â-yı belâgat eden vâsıl-ı rahmet-i Sübhânî meşhûr Ḥakânî'nin manzûme-i şerîfesi âsâr-ı celîle-i müteyemmeden idüğüne mebnî teyemmünen ve teberrüken hurûfât-ı cedîde-i mezkûreniñ şahâyîf-ârây-ı tab' ve temsîl olunmasına işbu *Hilye-i Ḥakânî* ile şürû' ve mübâşeret kılınmıştır.

Nesir kısmında bu yazı karakterinin çok beğenilen bir tarza göre üretilmesinin oldukça lüzumlu olduğu belirtilmiştir. Ardından, icadı arzû olunan küçük nesih hurufatın düzgün ve makbul suretlerde yazılması ve üretilmesinde gösterdiği başarıyı memnuniyetle bildirmiştir. Bu satırlardan Emin'in yazı karakterinin hat modeli olarak kendi nesih yazısını baz aldığı ve üretiminin çeşitli safhalarında yer aldığı anlaşılmaktadır. Üretim sürecinde Asım'a değinilmemesinin başlıca sebebi, bu hurufatın asıl hakkak ve dökümcüsünün Emin, onun finansal destekçisinin ise Asım olma ihtimalidir.⁵¹ Nesrin devamında, yazı karakterinin ilk matbu uygulaması için seçilen *Hilye-i Ḥakânî* adlı eserin nasıl ilahi bir uğur getireceği ve yeni harflerle basılan bu ilk kitabın sayfalarını nasıl süsleyeceği betimlenmiştir. Yazı karakterinin üretim süreci, matbaası ve gelecekte basılacak eserlerde kullanımı ise şu şekilde açıklanmıştır:⁵²

Hurûfât-ı mezkûreniñ bir noktası nokşân olmaksızın telîf ve cem' ve elvâh-ı suḫr vaz' olunmasına müddet-i münâsibe ile istiḫşâl edilen imtiyâz-ı maḥşûşa ve ol bâbda sâniḥa-pîrây-ı sünûh ve şudûr buyrulan irâde-i seniye sâyesinde tâlib-i elṭâf-ı Rabb-ı Mu'tin ve muḥibb-i âl ü evlâd-ı Şefî'-i yevmü'd-dîn Mehmed Emîn kemterleri inşâ ettirmiş olduğu maḥba'a ve dökümḥânesinde bi'z-zât cid ve ikdâm ve şarf-ı naqd-i ihtimâm ederek hurûfât-ı mezkûre müceddeden meydâna getirilmiştir.

Bi-minnet-i Te'âlâ ba'd-ez-în işbu hurûfât ile hacmi şağîr ve nef'i kesîr kütüb-i nefîse ve devâvîn-i selîseniñ tab' ve temsîline şarf-ı mâ-ḥaşal-i vüs'at ve ğayret edeceğimden cenâb-ı ḥâlîku'l-levḥ ve'l-kalem pâdişâh-ı ma'ârif-i 'ilm ve şehinşâh-ı fârûku's-şîyem velî-ni' metimiz es-Sultân ibnû's-Sultân 'Abdül'azîz Ḥân Efendimiz Hazretleri nice nice bu misillü âsâr-ı nâfi'aya maḥzar-ı muvaffakîyet ve ilâ-âḥirü'z-zamân erîke-pîrây-ı şân ve şevket buyursun. Âmîn.

Temmet

51 Buna benzer başka bir matbaacılık iş birliğinin İbrâhîm Müteferrika ile Sa'îd Efendi'nin ortaklığında olduğu görülmektedir. Sa'îd Efendi'nin matbaanın kuruluşunda finansal destek verdiği ve Müteferrika'nın ise bilfiil matbaanın işleyişine dahil olup çalıştığı bilinmektedir. Örlin Sabev, *İbrahim Müteferrika ya da ilk Osmanlı Matbaa Seriveni* (İstanbul: Yeditepe, 2016), 158.

52 Mehmed, *Hilye-i Ḥakânî*, 33-34.

İşbu *Hilye-i Hakānī* hurūfāt-ı cedīde ve Ma'ārif Nezāret-i Celīlesi'nin ruḥṣat-ı maḥṣūṣasıyla birinci def'a olarak Çarşamba pazarında Fethiye cāmi'-i şerīf kurbunda Kōroĝlu Soḳaĝı'nda kāin İmāmecci-zāde Mehmed Emīn Bey'in bir numaralı ḥānesi derūnunda vāḳi' matba'ada işbu biñ iki yüz toḳsan iki senesi māh-ı Ramażān-ı şerīf in yirmi beşinci günü ṭab' ve temsīl kılındı.

Emin'in gözünden anlatılan ve üçüncü tekil şahıs ile yazılmış bu kısımda elde edilen özel imtiyaz sayesinde bahsi geçen hurufatın eksiksiz bir şekilde dizilerek bu satırların basıldığı belirtilmiştir. Yazının devamında, peygamberin ailesinin ve evlatlarının seveni olarak betimlenen Mehmed Emin'in, inşa ettirmiş olduğu matbaa ve dökümhanede bizzat gayret, çaba ve kusurluyla kusursuzu itinayla ayırt edip bahsi geçen harfleri ilk defa meydana getirdiği ifade edilmiştir. Ardından yazı karakterinin özellikle hacmi küçük ve menfaati bol, beğenilen kitapların, düzgün ve akıcı divanların basımında kullanılabileceği belirtilmiştir. Son paragrafta ise Çarşamba Pazarında Fethiye Camii'nin yanı başında bulunan Kōroĝlu sokağında *İmāmecci-zāde Mehmed Emīn Bey*'in bir numaralı hanesindeki matbaada Ramazan ayının 1292 senesinde basıldığı bilgisi sunulmuştur. Bu ibareden Emin'in bu kitabın baskısını ikamet ettiği evde gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Günümüzde de mevcut olan Kōroĝlu sokağı, Fatih ilçesinde bulunan Fethiye Camii'nin kuzey doğusunda konumlanmaktadır.⁵³ Taranan Osmanlı matbu eser kataloglarında *Hilye-i Hakānī* baskısı dışında söz konusu matbaada basılmış başka bir eser tespit edilememiştir. Bu sebeple ticari kaygılar güden faal bir matbaadan ziyade özel baskıların yapıldığı küçük ölçekli bir atölye olduğu düşünülmektedir.⁵⁴

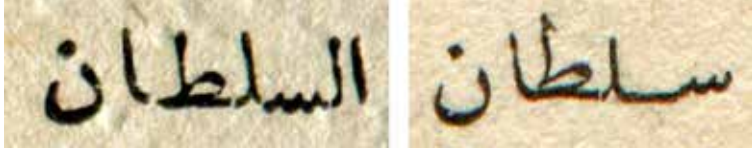
Hilye-i Hakānī baskısında yazı karakterinin oldukça geniş espas uygulanarak dizilmesi öncelikli olarak göze çarpan özelliklerdendir. Kelime içinde ve arasında uygulanan abartılı espasın diğer matbaalarda basılmış şiir kitaplarına göre daha dengesiz bir metin lekesi oluşturduğu görülmektedir. Seleflerinde olduğu gibi boru *kef* ve *keşide* uzantılarıyla dizelerin hizalanması sağlanmıştır. Yazı karakterinin göze çarpan bir diğer özelliği, hurufatın ilk baskısı olmasına rağmen mürekkep kusmalarına (yayılmaları) sebebiyet vermiş olmasıdır.⁵⁵ Bu istenmeyen mürekkep kusmaları yazı karakterinin çizgi değerini bozarak hat üslubunun kimliğini olumsuz etkilemiştir. Bu durum, özellikle Mühendisyan'ın 6 punto nesih yazı karakteriyle kıyaslandığında açıkça görülmektedir (Şekil 6). Diğer nesih yazı karakterleriyle kıyaslandığında Emin'in hat üslubunun, özellikle *kef* ve *nun* harflerinden dolayı diğerlerinden net bir şekilde ayrıldığı görülmektedir. Daha basık ve yatay olan *kef* kolu ve *nun* harfindeki çanağın eksenini ile nihai kıvrımı bu özellikler arasındadır (Şekil 7). Kitabın bölüm ayrıçalarında, Mühendisyan matbaasında kullanılan dekoratif imlecini tıpkısının, küçültülerek ve orantısı

53 Bu sokakta bulunan çeşitli eski ve metruk yapıların arasında Emin'in matbaası ve dökümhanesi için kullandığı bina tespit edilememiştir.

54 Emin'in bu matbaayı, *Hilye-i Hakānī* kitabını hurufat albümü niteliğinde basmak için kurmuş ve ardından işletmemiş olabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmaktadır.

55 Madeni hurufat kullanıldıkça üst yüzeyindeki kabartma şekiller deforme olarak kimliğini yitirmeye başlamaktadır. Bu nedenle kullanıma göre hurufat neveleri, dişi kalıplara tekrar dökülerek yenileri yapılmaktadır.

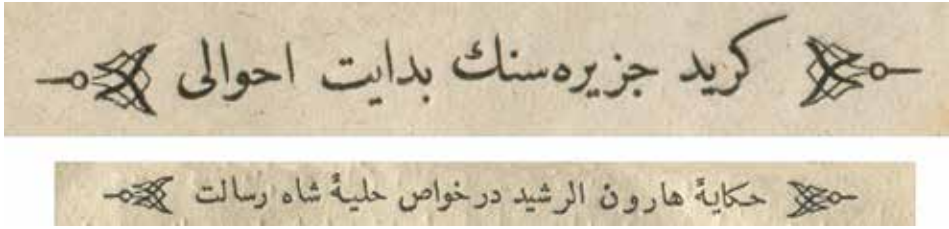
bozularak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu boy ve orantıdaki imleç başka bir matbu eserde henüz tespit edilemediğinden Emin'in bu imleci, Mühendisyan'ın imlecini baz alıp 8 punto yazı karakteri için özel olarak üretmiş olabileceği düşünülmektedir (Şekil 8).



Şekil 6. Solda: Emin'in 8 punto nesih yazı karakteriyle basılmış *el-sulṭān* sözcüğü, %550 büyütülmüş. Sağda: Mühendisyan'ın 6 punto nesih yazı karakteriyle basılmış *sulṭān* sözcüğü, %750 büyütülmüş.

Aşkenazi (Müteferrika) c. 16-18 punto	B. Araboğlu 16 punto	A. Araboğlu 10 punto	Mühendisyan 24 punto	Kevorkyan 12 punto	Emin ve Asım 8 punto

Şekil 7. Emin'in *kāf-hā'* ve *nūn* nevelerinin diğer Osmanlı nesih yazı karakterlerinden ayrışan özellikleri.⁵⁶



Şekil 8. Üstte: Mühendisyan'ın 24 punto nesih yazı karakteriyle 1871'de bastığı *Girid Tārīhi* kitabının bölüm ayırımı için kullanılan dekoratif imleç, %100 büyütülmüş. Altta: Emin'in 8 punto nesih yazı karakteriyle 1875'te bastığı aynı tasarımı içeren imlecin daha küçük ve orantısı değiştirilmiş şekli, %100 büyütülmüş.

56 Bu tabloda dört grupta toplanan altı yazı karakterinin görsel açıdan birbiriyle olan farklılıkları ve benzerlikleri görmek mümkündür. Buna göre Müteferrika ve Emin'in nesih yazı karakterleri kendine has görsel üsluplarıyla diğer iki gruptan ayrılmaktadır. Bunun yanında diğer iki grupta bulunan nesih yazı karakterleri ise hat üslubu açısından birbirleriyle oldukça etkileşimde bulunmaktadır.

Yazı karakterinin *Hilye-i Hakānī* baskısından sonra en erken kullanımının 1881’de yayımlanmış *Mecmū ‘a-i Ebuzziyā*’nın kapak ve iç kapak sayfalarında olduğu saptanmıştır.⁵⁷ Takvim kitaplarının mizanpajı ve baskı kalitesiyle ulusal ve uluslararası çapta ün yapmış Ebuzziya Tevfik’in,⁵⁸ o dönem mevcut olan tüm nesih yazı karakterlerini kullandığı görülmektedir. Tevfik’in tipografik hassasiyeti takvimlerinin başlık sayfalarında kendini açıkça göstermektedir: *Mecmū ‘a-i Ebuzziyā*’nın birinci cildinde Emin’in 8 punto yazı karakteri, eserin *ta’lik* hatla üretilmiş klişe baskısının altında ilk iki satırda kullanılarak oldukça çarpıcı bir kontrast oluşturulmuştur. Bunu takiben, Mühendisyan’ın 24 punto nesih yazı karakteriyle dizilmiş “Nezāret-i Ma’ārif” başlığının altında, beş satırda verilen resmi ruhsat bilgisi Emin’in hurufatıyla dizilerek mizanpaj alanında tasarruf sağlanmış (Şekil 13). Tevfik’in 1892’de yayımladığı *Takvīm-i Ebuzziyā* baskısında 8 punto yazı karakteri, tabloların dizgisinde kullanılarak daha küçük takvimlerin basılmasına olanak sağlamıştır (Şekil 14).

Emin’in yazı karakteri, yirminci yüzyılın başında diğer Osmanlı nesih fontlarında olduğu gibi birtakım yapısal değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklik, *cim*, *çim*, *ha* ve *hu* (خ، ح، چ، ح) harflerinin kendilerinden önce gelen ve yuksekten bağlanan harflerin irtifalarının düşürülerek yandan yatay bir şekilde bağlanmasını kapsamaktadır. *Lineer* adı verilen bu sistem nesih hattının kaidesinden feragat edilerek hurufat kasasındaki nevi sayısının azaltılmasını, dolayısıyla daha ekonomik hale gelmesini sağlamıştır.⁵⁹ Kimin tadil ettiği bilinmemekle birlikte, bu versiyonun Mehmed Ali’nin *Metanet Hurufat Dökümhanesi* için 1910’larda bastığı hurufat albümünde kullanıldığı tespit edilmiştir⁶⁰ (Şekil 15). II. Meşrutiyet’e tekabül eden bu dönemde nesih yazı karakterleri ağırlıklı olarak sadeleştirilmiş ve bu lineer versiyonla basıldığı görülmüştür.

Daha çok alt başlık ve dipnotlarda kullanılan 8 punto nesih yazı karakteri ender olarak bazı kitapların ana metin fontu olarak da kullanılmıştır: Üç yüz otuz dört sayfalık *Kitāb-ı Mukaddes* eserinin tüm uzun soluklu metinlerinin 8 punto nesih ile dizilmesi bu örnekler arasındadır (Şekil 16). Yazı karakterinin yaklaşık üç milimetrelik satır yüksekliğinde olması, daha önce kullanımına rastlanmayacak kadar küçük ölçeklerde matbu eserlerin basımına olanak sağlamıştır. Bu kitapların ağırlıklı olarak cep sözlüklerinden oluşması, yazı karakterinin tipografik işlevini vurgular niteliktedir; uzun soluklu metin dizgisinden ziyade kısa ve parça parça hazırlanmış metinlerin mizanpajında oldukça işlevsel olduğu görülmektedir. Abdullah Cevdet ve İsmail İbrahim’in 13 × 9,5 cm ölçülerinde basılmış *‘Osmānlıca Ceb Luğatı* bu örnekler arasındadır. Sözlük maddeleri, Mühendisyan’ın 16 punto nesih ile dizilen kitabın açıklama metinleri,

57 Ebuzziya Tevfik, *Mecmū ‘a-i Ebuzziyā* 1/1 (15 Ramazān, 1298/11 Ağustos 1881).

58 Alim Gür, *Ebuzziya Tevfik Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998), 290, 313.

59 Osmanlı nesih yazı karakterlerinin yüksek ve lineer yapıları için bkz. Özlem Özkal ve Onur Yazıcıgil, “Ottoman Typography towards Modernization: Private Presses, Mass Media and a New Perception of Typographic Production” (Face Forward Konferansı’nda sunulan bildiri, Dublin, 11-12 Aralık 2015).

60 Osmanlıca matbu eser kataloglarında bulunmayan Mehmed ‘Alī’nin *Metānet Hurufat ve Dökümhānesi*’ne ait bu albüm, Emin Nedret İşli’nin özel koleksiyonunu bizimle paylaşması sayesinde öğrenilmiştir. Bu katalogun içinde geçen bir mektubun 1910 tarihli olmasından dolayı 1910’lu yıllarda basılmış olabileceği düşünülmektedir.

8 punto hurufat ile eşleştirilerek içeriğin net bir şekilde ayrışması sağlanmıştır (Şekil 17). Aynı yazı karakteriyle daha da küçük başka bir tipografik uygulamayı 11 × 7 cm boylarında basılmış *İngilizceden Türkçeye Ceb Luğatı Pocket Dictionary* kitabında görmek mümkündür (Şekil 18). Her iki kitapta da mürekkep kusması nedeniyle hurufatın ana hatlarının belirgin olmadığı görülmektedir.

Oldukça küçük ölçekte üretilmiş 8 punto hurufatın diğer büyük ölçekte dökülmüş hurufata nazaran narin ve bozulabilir olması daha muhtemeldir. Dolayısıyla ivedilikle basılan süreli yayınlarda Emin'in 8 punto hurufatının bu sebeple tercih edilmemesi olabileceği düşünülmektedir. Ancak *Şehbâl* gibi özenle tasarlanmış ve basılmış süreli yayınlarda oldukça fonksiyonel bir şekilde kullanıldığını da görmek mümkündür. Özellikle mizanpaj tasarımı ve kâğıt kalitesi açısından döneminin çok üstünde olan *Şehbâl* mecmuası⁶¹, hurufatın mürekkep kusmalarını da oldukça asgari bir seviyeye indirgeyebilmiştir (Şekil 19). Çeşitli sütun genişlikleriyle resim ve metin altlarında kullanılan bu yazı karakterinin, mizanpaj hiyerarşisinin oldukça net bir şekilde düzenlenebilmesine yardımcı olduğu görülmektedir. Göze çarpan bir diğer örnek, *Cerîde-i Adliye* yayınlarının kapak kullanımlarında görülmektedir. Kapakların resmi bilgilerinin dizisinde kullanılan bu 8 punto nesih yazı karakteriyle kapağın geri kalan negatif boşluğunda oldukça ferah bir kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 20). Bu yazı karakterinin, 1928 Türk Harf İnkılâbından sonra yayımlanan çeşitli dergilerde de kullanımı tespit edilmiştir. Latin harflerine geçildikten sonra İsmail Hakkı matbaasında basılan *İçtihat* dergisindeki⁶² Farsça şiirlerin Emin'in 8 punto nesih yazı karakteriyle dizilmeye devam edildiğini görmek mümkündür (Şekil 21). Dahası hurufatın ortaya çıkışından seksen bir yıl sonra 1956'da yayımlanan *Rind ü Zâhid* eserinin⁶³ dipnotlarında yine Emin'in 8 punto nesih hurufatının kullanılması bu hurufatın Harf İnkılâbından çok sonra da bazı matbaalarda mevcut olduğunu göstermektedir (Şekil 22).

Sonuç

Bu çalışmada Osmanlı matbaalarında kullanılmış en küçük hurufat olan 8 punto nesih yazı karakterinin icadından sorumlu kişinin İmameci-zade Mehmed Emin Bey olduğu sonucuna varılmıştır. Emin'in, hurufatın imalatını Mustafa Asım adlı ortağıyla gerçekleştirdiği, sonrasında ortaklığın bitmesiyle hurufatın tüm yetkilerini üzerine aldığı görülmüştür.

Emin, yazı karakterinin divanların basımında kullanılabileceğini tahayyül etmişse de *Hilye-i Hakâni* eseri dışında başka bir divanda kullanımına henüz rastlanmamıştır. Emin'in bu öngörüsü gerçekleşmemişse de kendisi Osmanlı tipografi kültürünün gelişimi için oldukça önemli bir

61 *Şehbâl* mecmuasının mizanpaj tasarımı, görsel kullanımı, kâğıt ve baskı kalitesi için bkz. Bora Ataman ve Cem Pekman, "A Champion of Printing Quality in the Ottoman Turkish Press of the Second Constitutional Period: Şehbal Journal," *Historical Aspects of Printing in Languages of the Middle East, Papers from the Symposium at the University of Leipzig, September 2008* içinde, haz. Geoffrey Roper (Leiden: Brill, 2014), 231–243.

62 *İçtihat* 354 (İstanbul, İsmail Hakkı Matbaası, 1932), 5824.

63 Kemâl Edib Kürkcüoğlu, *Fuzulî, Rind Ü Zâhid* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956), 7.

yazı karakteri üretmiştir. Osmanlı hurufat yapımcılığında büyük üne kavuşmuş çeşitli Ermeni hakkâkların arasında Emin'in ilk Türk hurufat yapımcısı olarak bu sahaya girmesi şüphesiz onu yeni bir aktör olarak diğerlerinden farklı kılmıştır. Hakkedilip dökülen 8 punto nesih yazı karakterinin Osmanlı matbaalarında kullanılmış en küçük hurufat olması, onun küçük ölçekli matbu eser basımındaki rolünün önemini ortaya koymuştur. Yazı karakterinin hat üslubu açısından diğer Osmanlı nesih fontlarından ayrılması da onu görsel olarak özgün kılan nitelikler arasındadır. Emin'in bu hurufatı ilk kullandığı *Hilye-i Hâkânî* eserinin ketebe sayfalarında da belirttiği üzere hat modeli olarak kendi yazısını baz alması bu sonucu desteklemektedir. Son olarak, Osmanlı hurufat yapımcılığında ilk defa bir yazı karakterinin üretiminde hem hattatının hem de hakkâkının aynı kişi olması 8 punto hurufatın sahibi Emin'i diğer hurufat yapımcılarından farklı konumlandırmaktadır.

Teşekkür: Bu makalenin ortaya çıkmasında birincil kaynak olarak kullanılan Osmanlı devlet arşivlerinde bulunan rik' el yazması istida ve mazbataların okunmasında desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Sevim Yılmaz Önder ve Sedanur Temel'e hassaten müteşekkirim.

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

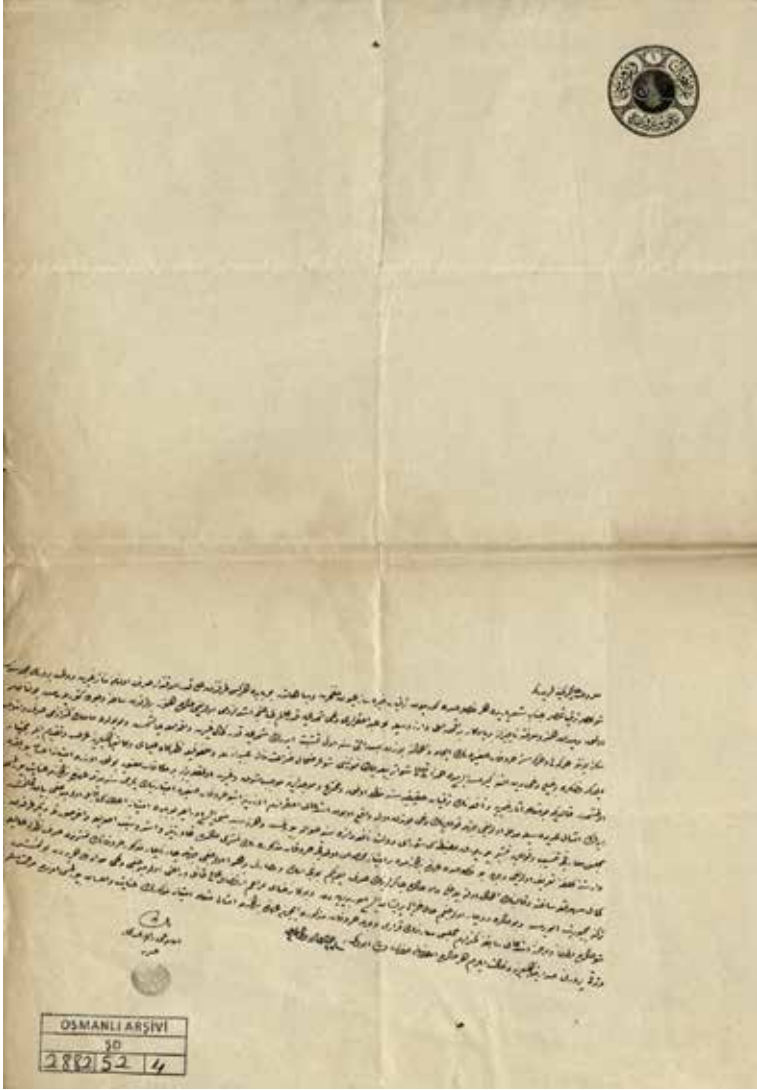
- Acar, M. Şinasi. *Osmanlı'dan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*. İstanbul: Yem Yayın, 2013.
- Aleko ve İhsan. *İngilizceden Türkçeye Ceb Luğatı Pocket Dictionary*. İstanbul: Şirket-i Mürettebiye Matba'ası, 1335/1916.
- Ataman, Bora ve Pekman, Cem. "A Champion of Printing Quality in the Ottoman Turkish Press of the Second Constitutional Period: Şehbal Journal." *Historical Aspects of Printing in Languages of the Middle East, Papers from the Symposium at the University of Leipzig, September 2008*, hazırlayan Geoffrey Roper içinde 231–243. Leiden: Brill, 2014.
- Cevdet, Abdullah ve İbrahim, İsmail. *Osmānlıca Ceb Luğatı*. İstanbul: Terağki Matba'ası, 1313/1895.
- Derman, Uğur. "Yazı San'atının Eski Matbaacılığımıza Akisleri." *Türk Kütüphaneciler Derneği Basım ve Yayıncılığımızın 250. Yılı Bilimsel Toplantısı*, hazırlayan Necmeddin Sefercioğlu içinde 97–118. Ankara: Türk Kütüphaneciler Derneği, 1979.
- Derman, Uğur. "Hezârfen Hattat Üsküdarlı Necmeddin Okyay." *Üsküdar Sempozyumu I Bildiriler*, c. 2 hazırlayan Zekeriya Kurşun, Ahmet Emre Bilgili, Kemal Kahraman, Celil Güngör içinde 182–195. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi, 2004.
- Derman, Uğur ve Pala, İskender. *Hilye-i Hâkânî, Kazasker Mustafa İzzet Efendi Hattıyla*. İstanbul: Albaraka, 2020.
- Gür, Alim. *Ebüzzıyya Teyfik Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.

- Heinrich, Herbert. "The Discovery of Galvanoplasty and Electrotyping." *Journal of Chemical Education* 15/12 (1938): 566–75.
- İhsan, Ahmed. "Mühendisöğlü." *Servet-i Fünûn* 5 (Rabiulâhîr 1308/1890): 53–54.
- Kürkçüoğlu, Kemâl Edîb. *Fuzulî, Rind ü Zâhid*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956.
- Koçu, Reşat Ekrem. "Arab Asıllı Türk Harfleri." *İstanbul Ansiklopedisi*. 3: 924–931. İstanbul: Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1958.
- Mübahat S. Kütükoğlu. "Hayriye Tüccarı." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 17: 64–65. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.
- Lapçincıyan, Teotig. *Dib u Dar*. G. Bolis [İstanbul]: Vahram & Hıraç Der-Nersesyan, 1912.
- Lapçincıyan, Teotig. *Dib u Dar, Baskı ve Harf Ermeni Matbaacılık Tarihi*. çeviren S. Malhasyan ve A. İncidüzen. İstanbul: Birezamanlar Yayıncılık, 2012.
- Mehmed, Hâkânî. *Hilye-i Hâkânî*. İstanbul: İmâmecî-zâde Mehmed Emîn Bey Matba'ası, 1875.
- Özkal, Özlem ve Yazıcıgil, Onur. "Ottoman Typography towards Modernization: Private Presses, Mass Media and a New Perception of Typographic Production." Face Forward Konferansı'nda sunulan bildiri, Dublin, 11-12 Aralık 2015.
- Pamukciyan, Kevork. *Biyografileriyle Ermeniler*. İstanbul: Aras, 2003.
- Rasim, Ahmed. "Haft-ı Küfi – Haçik Kığorkyan: Duyup üstâd Râsim'den dedim târîh / Dizildi haft-ı küfi kırk sekiz punto." *İkdâm*, 18 Ağustos 1922.
- Rasim, Ahmed. "Yeni Yirmi Dört Punto Küfi Yazı." *İkdâm*, 13 Ağustos 1924.
- Redhouse, James. *Müntehabât-ı Lugât-ı 'Osmâniye*. İstanbul: Karahisârî el-Hâc 'Âlî Efendi Matba'ası, 1281/1864.
- Sabev, Orlin. *İbrahim Müteferrika ya da ilk Osmanlı Matbaa Serüveni*. İstanbul: Yeditepe, 2016.
- Seydi, Ali. *Resimli Kâmûs-ı 'Osmânî*. İstanbul: Matba'a ve Kitabhâne-i Cihân, 1330/1911.
- Southward, John. *Practical Printing. A Handbook of the Art of Typography*. London: J.M. Powell & Son, 1884.
- Smeijers, Fred. *Counterpunch, making type in the sixteenth century designing typefaces now*. London: Hyphen Press, 1996.
- Tâhir ve Ahmed, Diyârbekirli. *Şan'at-ı Tıba'at yâhüd Mürettiblik*. İstanbul: Karabet Matba'ası, 1311/1893.
- Tevfik, Ebüzziya. "İhtira'at-ı Bedi'a, Tıba'at." *Muharrir* 1/3 (1293/1876): 70–74.
- Tevfik, Ebüzziya. "İslâh-ı Huruf Meselesi." *Mecmû'a-i Ebu'zziyâ* 43 (1302/1884): 1370–73.
- Tevfik, Ebüzziya. "36 Punto Huruf ve Haçik Kığorkyan Efendi." *Mecmû'a-i Ebu'zziyâ* 128 (Muharrem 1330/Ocak 1912): 371.
- Tevfik, Ebüzziya. "Huruf-ı 'Arabiye'nin Tıba'ate Ta'tbiği Haçıkında Tetebb'uat-ı Târîhiye." *Mecmû'a-i Ebu'zziyâ* 81 (1316/1898): 1669–1680.
- Yazıcıgil, Onur Fatih. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Nesih Hattının Tipografik Evrimi (1729–1928)." Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020.

Arşiv Belgeleri

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/1, 20 Cemâziyelevvel 1292 (24 Haziran 1875).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/4, 17 Cemâziyelevvel 1292 (21 Haziran 1875).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/3, 24 Cemâziye'l-âhîr 1292 (28 Temmuz 1875).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti (MF.MKT) 18/48, 27 Safer 1291 (15 Nisan 1874).

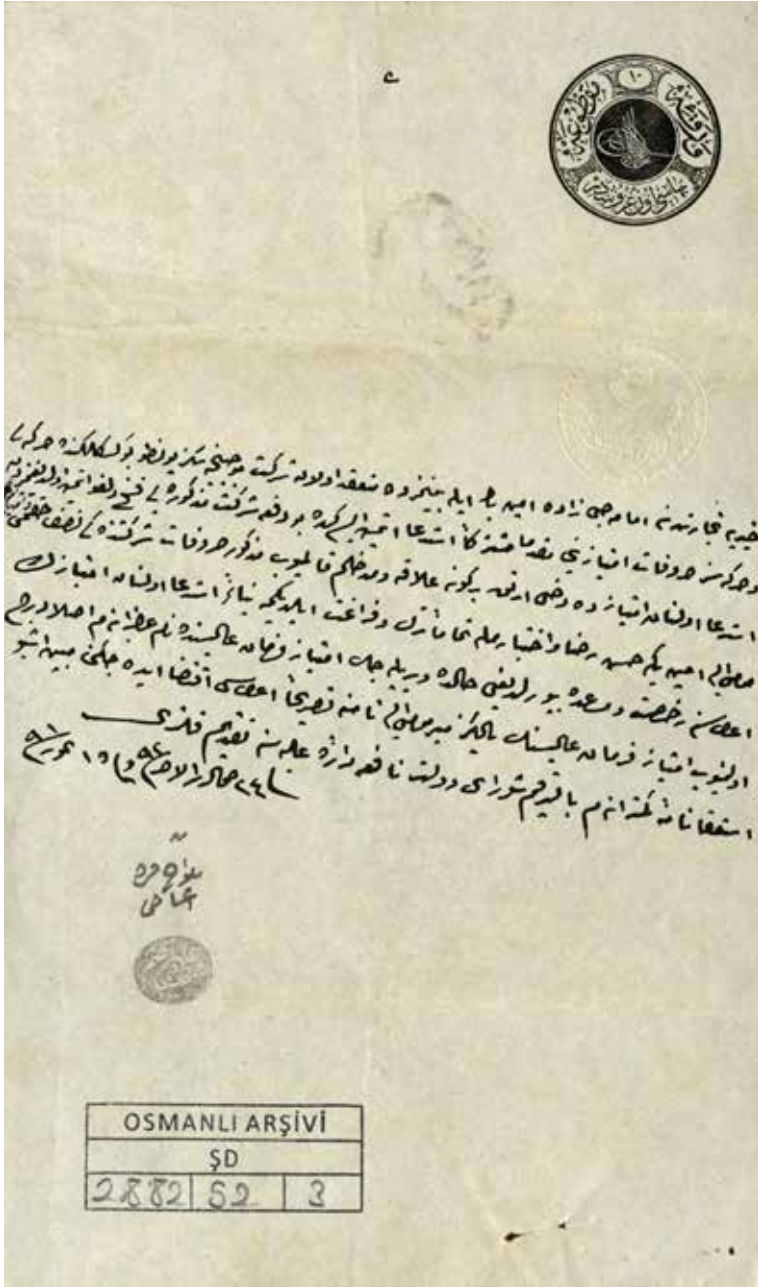
ŞEKİLLER



Şekil 9: İmâameci-zâde Emîn Tüccâr-ı Hayriyye imzalı ve onun altında Mehmed Emîn mühürlü arzuhal. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/4, 17 Cemâziyelevvel 1292 (21 Haziran 1875)



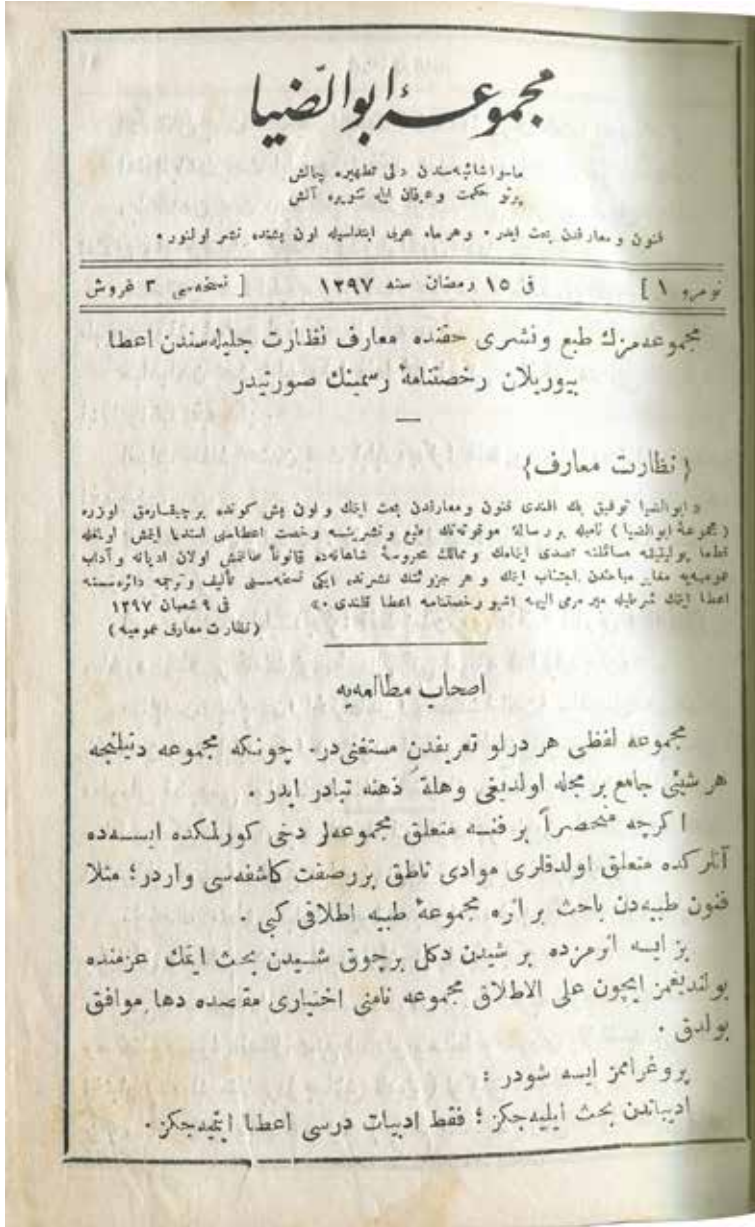
Şekil 10: Bayındırlık Dairesi tarafından İmameci-zâde Mehmed Emîn Efendiye yazılmış mazbata. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/1, 20 Cemâziyelevvel 1292 (24 Haziran 1875)



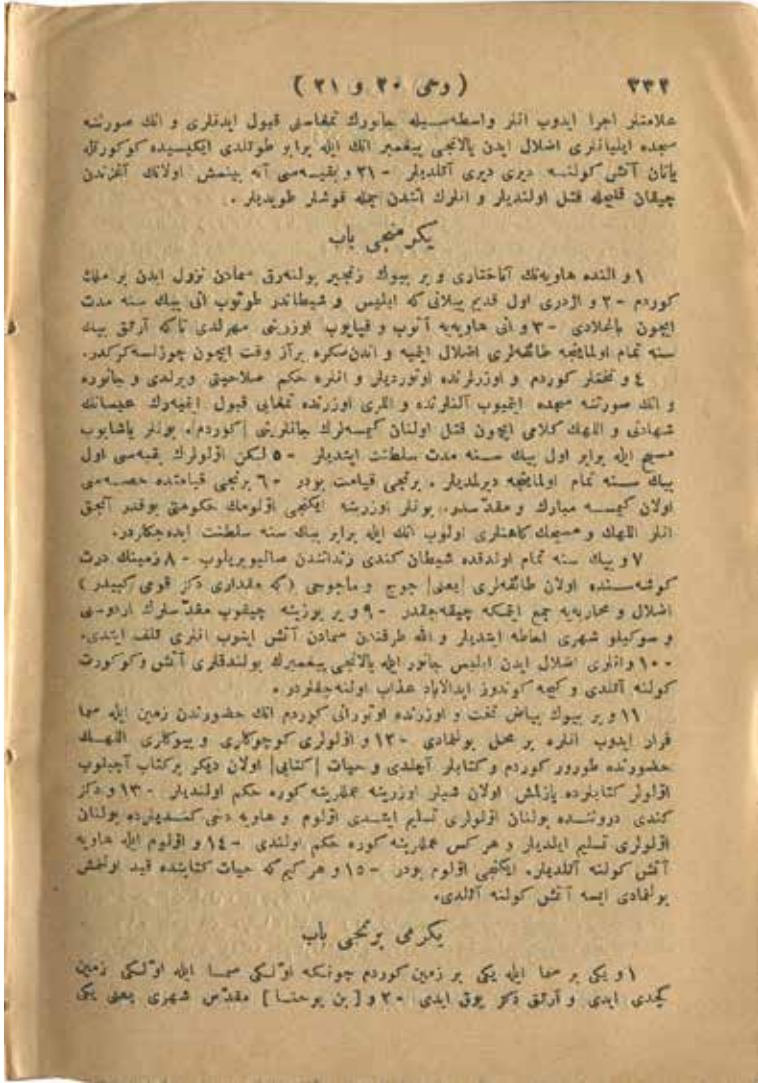
Şekil 11: Bayındırlık Dairesine sunulan Muştafâ 'Âşım imzalı ve mühürlü arzuhal. Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2882/52/3, 24 Cemâziye'1-âhîr 1292 (28 Temmuz 1875).



Şekil 12: Hākānī Mehmed, *Hilye-i Hākānī*, 150 × 110 mm, Ölçek: 1/1. (İstanbul: İmāmeccī-zāde Mehmed Emīn Bey'in Maṭba'ası, 25 Ekim, 1875), (Yazarın kişisel arşivi).



Şekil 13: *Mecmû'a-i Ebu'zziyâ*, Numara 1, 21 Ağustos, 1880. 200 × 125 mm, Ölçek: 1/1. (İstanbul: Mihran Matba'ası), (Emin Nedret İşli arşivi)



Şekil 16: *Kitāb-ı Muḥaddes*, s. 332, 160 × 112 mm. Ölçek: 1/1. (İstanbul: Ağob Maṭṭosyan Maṭbaʿası, 1922), (Yazarın kişisel arşivi)



Şekil 17: 'Abdullah Cevdet ve İsmâ'îl İbrâhîm, 'Osmânîca Ceb Luğatı, s. 277. 130 × 95 mm, Ölçek: 1/1. (İstanbul: Terakki Matba'ası, 1313/1895), (Yazarın kişisel arşivi)



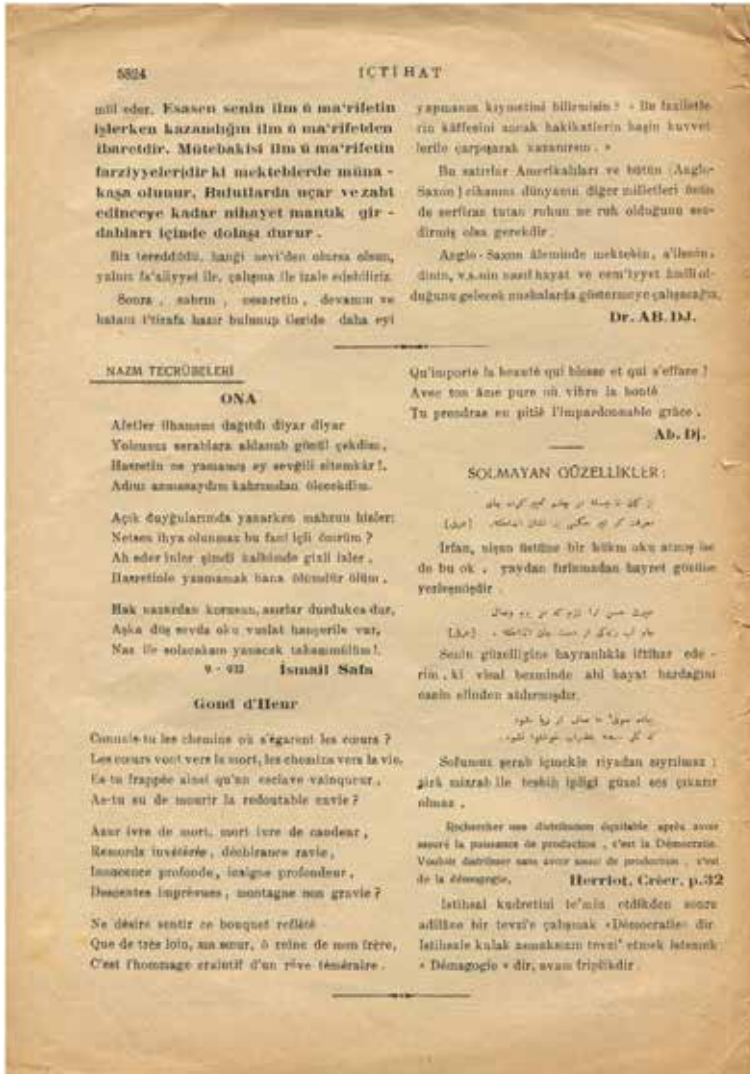
Şekil 18: Aleko ve İhsan, *İngilizceden Türkçeye Ceb Luğatı Pocket Dictionary*, s. 642-643. 110 × 70 mm, Ölçek: 1/1. (İstanbul: Şirket-i Mürrettibiye Matba'ası, 1335/1916), (Yazarın kişisel arşivi)



Şekil 19: Şehbâl, dördüncü cild, beşinci sene, 28 Şubat 1914, s. 362. 390 × 275 mm, Ölçek: %55 küçültülmüş. (İstanbul: Ağob Mağosyan Matba'ası), (Yazarın kişisel arşivi)



Şekil 20: Ceride-i 'Adliye, 1340/1922, kapak. 275 × 200 mm. Ölçek: %70 küçültülmüş. (İstanbul: Yeni Matba'a), (Yazarın kişisel arşivi)



Şekil 21: *İctihat*, 1 Ekim 1932, Sayı: 354 s. 5824, 285 × 200 mm. Ölçek: %70 küçültülmüş. (İstanbul: İsmail Hakkı Matbaası), (Yazarın kişisel arşivi)



Şekil 22: Fuzulî, Rind ü Zâhid, s. 7, 240 × 170 mm. Ölçek: %90 küçültülmüş. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956), (Yazarın kişisel arşivi)

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

Dergi 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 makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

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.

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.

İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %15 veya %20'den az olması beklenir.

Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve 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 yayınlanmasına onay verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin 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. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) 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 dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr> olarak lisanslıdır. 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.
- 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. Telifte bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teğekkürle 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 "teğekkür / 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 çatışması 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 sağlar. 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 araştırma ile ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar.

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 sağlar.

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, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. Metin 'iki yana yaslı' olarak düzenlenmelidir. 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 Türkçe (ÖZ) ve İngilizce (ABSTRACT) ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet (EXTENDED ABSTRACT) 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 metin içinde bölümlere ayrılabilir. Özellikle giriş ve sonuç bölümlerine vurgu yapan ara başlıkların konulması okuyucu açısından da yararlı olacaktır.
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 "Chicago Manual of Style (CMOS) olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html
Metnin sonunda tüm kaynaklar **KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY** başlığı altında sıralanmalıdır.

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Kaynaklar

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kitap, tek, iki ve üç yazarlı

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

İD Turhan Baytop, *Türk Eczacılık Tarihi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985), 55.

SD Baytop, *Eczacılık Tarihi*, 175.

K Baytop, Turhan. *Türk Eczacılık Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985.

İD Sevtap Kadioğlu ve Gaye Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Mülteci Bilim Adamları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017), 35.

SD Kadioğlu ve Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi*, 41.

K Kadioğlu, Sevtap ve Gaye Şahinbaş Erginöz. *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Mülteci Bilim Adamları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017.

İD İrfan Dağdelen, Hüseyin Türkmen, ve Nergis Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden İzdişümler: Nail Bayraktara Armağan* (İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı - Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005), 21.

SD Dağdelen, Türkmen ve Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden*, 25.

K Dağdelen, İrfan, Hüseyin Türkmen ve Nergis Ulu. *Türk Kütüphaneciliğinden İzdişümler: Nail Bayraktara Armağan*. İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005.

KİTAP, yazara ek olarak çevirmen veya hazırlayan varsa

Hazırlayan varsa, dipnotta "çev." yerine "haz."; kaynakçada "Çeviren" yerine "Hazırlayan" kullanılır.

İD Brian Cotterell ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*, çev. Atilla Bir (İstanbul: Literatür, 2001), 95.

SD Cotterell ve Kamminga, *Endüstri Öncesi*, 99.

K Cotterell, Brian ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*. Çeviren Atilla Bir. İstanbul: Literatür, 2001.

KİTAP, çok ciltli

İD Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, yay. haz. Ertuğrul Zekâi Ökte (İstanbul: TTT The Historical Reseach Foundation Istanbul Research Center, 1988), 1:155.

SD Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, 2:35.

K Pirî Reis. *Kitab-ı Bahriye*. Yayına hazırlayan Ertuğrul Zekâi Ökte. 4 cilt. İstanbul: TTT The Historical Research Foundation Istanbul Research Center, 1988.

Kitap içinde bölüm veya kitabın bir kısmı

İD Feza Günergün, "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine," *Osmanlı Uygarlığı 1* içinde, haz. Halil İnalçık ve Günsel Renda (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002), 405.

SD Günergün, "Metroloji," 408.

K Günergün, Feza. "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine." *Osmanlı Uygarlığı 1*, hazırlayan Halil İnalçık ve Günsel Renda içinde 403-417. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

Kitap içinde önsöz, sunuş, giriş ve benzeri kısımlar

İD Gürol İrzik, Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 8.

SD İrzik, önsöz, 9.

K İrzik, Gürol. Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz, 7-11. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Ernst E. Hirsch, *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998) Erişim 14 Mart 2018, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

SD Hirsch, *Dünya Üniversiteleri I*, 206.

K Hirsch, Ernst E. *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998. Erişim 14 Mart 2018. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Dergi makalesi, telif

İD Asuman Baytop, "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011), 9.

SD Baytop, "Eczacı Mektebi'nde," 3-5.

K Baytop, Asuman. "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011): 1-21.

Dergi makalesi, çeviri

İD Gert Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çev. Sevtap Kadioğlu, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007), 51.

SD Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa," 53.

K Schubring, Gert. "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çeviren Sevtap Kadioğlu. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007): 49-54.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir. Eğer yoksa ve yayıncı veya bilim dalı gerekli kılıyor ise erişim tarihi eklenir.

İD Gaye Danışan Polat, "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017): 3, erişim 2 Mart 2018, doi:10.30522/iuoba.356875.

SD Danışan Polat, "Kamal," 5-6.

K Danışan Polat, Gaye. "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017):1-12. Erişim 2 Mart 2018. doi:10.30522/iuoba.356875.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adivar, "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller," *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adivar, "Fikir Hareketleri," 2.

K Adivar, Adnan. "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller." *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Gazete makale ve haberleri genellikle kaynakçaya alınmaz. Alındığı takdirde yukarıdaki gösterimler kullanılır. Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü," *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.

SD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü."

K "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü." *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Feza Günergün, "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri," Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017), 122, <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

SD Günergun, "İkinci Meşrutiyet'in," 123.

K Günergun, Feza. "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri." Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017): 122-124. <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

Tez

İD Kaan Ata, "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fizığının Kurumsallaşmasına Etkisi" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 82.

SD Ata, "Barış İçin Atom," 73.

K Ata, Kaan. "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fizığının Kurumsallaşmasına Etkisi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.

Ansiklopedi maddesi

İD Turhan Baytop, "Eczacılık Öğretimi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.3 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994), 126-127.

SD Baytop, "Eczacılık Öğretimi," 126.

K Baytop, Turhan. "Eczacılık Öğretimi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 3: 126-127. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar" (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, "Türk Bilimcilerinin."

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar." Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 48a.

SD Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, T6833, 51b.

K Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 1a-70b.

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

YAZARLARA BİLGİ

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD "Bilginin İzinde," Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD "Bilginin İzinde."

K Bilim Tarihi. "Bilginin İzinde." Erişim 14 Mart 2018. http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

E-posta veya metin iletisi

Genellikle yalnızca dipnotlarda verilir. Kaynakçada yer alma zorunluluğu yoktur.
d Gökşin Sanal, yazara e-posta iletisi, 16.10.2015.

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
 - Yazar Formu
 - 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
 - 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 almaması gerekir.
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Öz ve Abstract: 180-200 kelime
 - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - İngilizce geniş özet 'Extended Abstract' başlığı altında: 600-800 kelime (İngilizce olmayan makaleler için)
 - Makale ana metin bölümleri
 - Kaynakça/Bibliography
 - 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 journal 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), 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>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

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.

Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity

scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and 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. This is in accordance with the HYPERLINK "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>"BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (HYPERLINK "<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>"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 the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

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.

- 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.

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 12 font size and line spacing of 1.5. Justify the text on both sides. 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".

INFORMATION FOR AUTHORS

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.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the *Chicago Manual of Style* (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html). A few more examples have also been added. Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the *Chicago Manual of Style* (16th edition).

A bibliography is needed at the end of research (original) articles, review articles and articles in translation. It should include all sources given in footnotes, captions and appendixes. The bibliography can include separate sections such as archival, manuscript, secondary, and/or electronic sources. Secondary sources are listed after the author's name. When referring to archival material and manuscripts please note the name of the library and the collection, number and date of the document used if available.

Authors who do not have surnames (i.e. Salih Zeki), should be listed according to their first names: Salih Zeki should enter the bibliography under the letter S. Authors with surnames are listed after their surnames (i.e. Adivar, A. Adnan).

Examples:

fn (first note), sn (subsequent/short notes), bib (bibliography).

Book, one author

fn Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

sn Smith, *Swing Time*, 320.

bib Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

Book, two authors

fn Brian Grazer and Charles Fishman, *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life* (New York: Simon & Schuster, 2015), 12.

sn Grazer and Fishman, *Curious Mind*, 37.

bib Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.

Chapter or other part of an edited book

In a note, cite specific pages. In the bibliography, include the page range for the chapter or part.

fn Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

sn Thoreau, "Walking," 182.

bib Thoreau, Henry David. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

In some cases, you may want to cite the collection as a whole instead.

fn John D'Agata, ed., *The Making of the American Essay* (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177– 78.

sn D'Agata, *American Essay*, 182.

bib D'Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

Translated book

fn Jhumpa Lahiri, *In Other Words*, trans. Ann Goldstein (New York: Alfred A. Knopf, 2016), 146.

sn Lahiri, *In Other Words*, 184.

bib Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. Translated by Ann Goldstein. New York: Alfred A. Knopf, 2016.

E-book

For books consulted online, include a URL or the name of the database. For other types of e-books, name the format. If no fixed page numbers are available, cite a section title or a chapter or other number in the notes, if any (or simply omit).

fn Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), chap. 3, Kindle.

sn Austen, *Pride and Prejudice*, chap. 14.

bib Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

fn Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

sn Borel, *Fact-Checking*, 104–5.

bib Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.

INFORMATION FOR AUTHORS

fn Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), chap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

sn Kurland and Lerner, *Founders' Constitution*, chap. 4, doc. 29.

bib Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

fn Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* (New York: Harper & Brothers, 1851), 627, <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

sn Melville, *Moby-Dick*, 722–23.

bib Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers, 1851. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

Journal article

In a note, cite specific page numbers. In the bibliography, include the page range for the whole article. For articles consulted online, include a URL or the name of the database. Many journal articles list a DOI (Digital Object Identifier). A DOI forms a permanent URL that begins

<https://doi.org/>. This URL is preferable to the URL that appears in your browser's address bar.

fn Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality," *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

sn Keng, Lin, and Orazem, "Expanding College Access," 23.

bib Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.

fn Peter LaSalle, "Conundrum: A Story about Reading," *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95, Project MUSE.

sn LaSalle, "Conundrum," 101.

bib LaSalle, Peter. "Conundrum: A Story about Reading." *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95–109. Project MUSE.

fn Susan Satterfield, "Livy and the *Pax Deum*," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

sn Satterfield, "Livy," 172–73.

INFORMATION FOR AUTHORS

bib Satterfield, Susan. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

fn Rachel A. Bay et al., "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures." *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 465,

<https://doi.org/10.1086/691233>.

sn Bay et al., "Predicting Responses," 466.

bib Bay, Rachael A., Noah Rose, Rowan Barrett, Louis Bernatchez, Cameron K. Ghalambor, Jesse R. Lasky, Rachel B. Brem, Stephen R. Palumbi, and Peter Ralph. "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures," *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 463–73. <https://doi.org/10.1086/691233>.

News or magazine article

Articles from newspapers or news sites, magazines, blogs, and the like are cited similarly. Page numbers, if any, can be cited in a note but are omitted from a bibliography entry. If you consulted the article online, include a URL or the name of the database.

fn Farhad Manjoo, "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera," *New York Times*, March 8, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

sn Manjoo, "Snap."

bib Manjoo, Farhad. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

fn Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

sn Mead, "Dystopia," 47

bib Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

fn Tanya Pai, "The Squishy, Sugary History of Peeps," *Vox*, April 11, 2017, <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

sn Pai, "History of Peeps."

bib Pai, Tanya. "The Squishy, Sugary History of Peeps." *Vox*, April 11, 2017. <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

fn Rob Pegoraro, "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple," *Washington Post*, July 5, 2007, LexisNe-

xis Academic

sn Pegoraro, "Apple's iPhone."

bib Pegoraro, Rob. "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple." *Washington Post*, July 5, 2007. Lexis-Nexis Academic.

Readers' comments are cited in the text or in a note but omitted from a bibliography.

Eduardo B (Los Angeles), March 9, 2017, comment on Manjoo, "Snap."

Book review

fn Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," review of *Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, November 7, 2016.

sn Kakutani, "Friendship."

bib Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Encyclopaedia entry

fn Mogens Herman Hansen, "Athenian Democracy," *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed. (Oxford, UK: Oxford University Press, 1996).

sn Hansen, "Athenian Democracy."

Bib Hansen, Mogens Herman. "Athenian Democracy." *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

Interview

fn Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English," interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

sn Stamper, interview.

bib Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

Thesis or dissertation

fn Cynthia Lillian Rutz, “*King Lear* and Its Folktale Analogues” (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

sn Rutz, “*King Lear*,” 158.

bib Rutz, Cynthia Lillian. “*King Lear* and Its Folktale Analogues.” PhD diss., University of Chicago, 2013.

Paper presented at a meeting of a conference

fn Rachel Adelman, “‘Such Stuff as Dreams Are Made On’: God’s Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition” (paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009).

sn Adelman, “Such Stuff as Dreams.”

bib Adelman, Rachel. “‘Such Stuff as Dreams Are Made On’: God’s Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition.” Paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009.

Manuscripts

fn Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 48a.

sn Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, MS T6833, 51b.

bib Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 1a-70b.

fn Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 26a.

sn Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, MS Aya-sofya 3682, 23b.

bib Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 1a-311a. Copied on 10 Rabi I 1135 (19 December 1722).

Archival documents

fn Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

sn BOA, C.AS. 71/3352.

INFORMATION FOR AUTHORS

bib Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

fn Topkapı Palace Museum Archives(Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

sn TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

bibTopkapı Palace Museum Archives(Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website content

fnKatie Bouman, "How to Take a Picture of a Black Hole," filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA, video, 12:51, https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

sn Bouman, "Black Hole."

bib Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

fn "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

sn Google, "Privacy Policy."

bib Google. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

fn "About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

sn "Yale Facts."

bib Yale University. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Personal communication

Personal communications, including email and text messages and direct messages sent through social media, are usually cited in the text or in a note only; they are rarely included in a bibliography.

fn sn Sam Gomez, Facebook message to author, August 1, 2017.

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 hakkı 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'nce 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 ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>				
Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar:		Signature / İmza		Date / Tarih
			/...../.....