

ERDEM

İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ DERGİSİ

88. SAYI Haziran 2025
ISSN 1010-867X

Pınar AK

Kubilay ARPACI

Zeyneb BAYSAL

Şener KÜÇÜKTEPE

Mehtap MÜÇÜK KOTAN

Alperen ÖZDEMİR - İlker YİĞİT

Oğuz ÖCAL

Derya UZUN AYDIN

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ BAŞKANLIĞI



ERDEM

İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ DERGİSİ
JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

ERDEM İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi

ERDEM dergisi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığının süreli yayınlarından birisi olarak sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında (Edebiyat -Eski/Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyat, edebi teori ve eleştiri- sanat tarihi, sosyoloji, felsefe, coğrafya, folklor, kültürel çalışmalar, edebi incelemeler, müzik, şehir çalışmaları, bilim felsefesi ve tarihi, tiyatro, çeviri) bilimsel makaleler yayımlayan, Haziran/Yaz ve Aralık/Kış aylarında olmak üzere yılda 2 kez yayımlanan hakemli, akademik bir dergidir. Dergimizin ilk sayısı 1985 yılında yayımlanmıştır, kurucusu Ord. Prof. Dr. Aydın Sayılı'dır. ERDEM dergisi yayın kurallarına uygun olarak YAYSİS (Yayın Takip Sistemi) üzerinden gönderilen makaleler, öncelikle intihal ve uzman denetiminden geçirilir. Makalelerin hakem sürecine girmesi ve 2 onay aldığı takdirde yayımlanması Erdem Dergisi Yayın Kurulu kararıyla olmaktadır.

Erdem dergisi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir. Açık erişim, bilginin yayılma hızını ve alanını artırarak insanlık için yararlı sonuçlar sağlamaktadır. ERDEM dergisi kamu kaynakları kullanılarak hazırlanır ve yayımlanır; yazarlardan ücret talep etmez, yazar ve hakemlerine ilgili yönetmelik hükümlerine göre telif ödemesi yapar.

ERDEM Journal of Humanities and Social Sciences

ERDEM, as one of the periodicals of Atatürk Cultural Center Chairmanship, in various fields of social sciences (Literature - Old / New Turkish Literature, Turkish Folk Literature, comparative literature, literary theory and criticism - art history, sociology, philosophy, geography, folklore, cultural studies, literary studies, music, city studies, philosophy of science and history, theater, translation) is a peer-reviewed, academic journal published twice a year in June / Summer and December / Winter. The first issue of ERDEM was published in 1985, its founder Ord. Prof. Dr. Aydın Sayılı. Articles sent through YAYSİS (Publication Tracking System) in accordance with the publication rules of the ERDEM journal are firstly plagiarized and inspected by specialist. The articles are included in the referee process and published after 2 approvals are made by the decision of the Editorial Board of Erdem Journal.

ERDEM has adopted the policy of providing open access. Open access provides useful results for humanity by increasing the speed and area of information dissemination. ERDEM is prepared and published using state resources, does not demand any fees from the authors, and pays royalties to the authors and referees in accordance with the relevant regulation provisions.

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yayımlanan *Erdem*, insan ve toplum bilimleri alanında makalelere yer veren, hakemli bir uluslararası dergidir.

Haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı çıkar.

Erdem MLA, EBSCOhost, ASI (Advanced Science Index) ASOS, SOBIAD, TR Dizin, İSAM ve DAVET tarafından dizinlenmektedir.

Erdem, published by Atatürk Culture Centre, is a peer-reviewed international journal that publishes articles on humanities and social sciences.

It is published twice a year in June and December.

Erdem is indexed in MLA, EBSCOhost, ASI (Advanced Science Index), ASOS, SOBIAD, TR Dizin, ISAM and DAVET.

Görüş ve önerileriniz için editörlerimizle iletişime geçebilirsiniz.

For comments and suggestions you may contact our editors.

erdemdersisi@akmb.gov.tr

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
Journal of Humanities and Social Sciences

SAYI 88 • HAZİRAN 2025

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY

ATATÜRK
CULTURE
CENTER
CHAIRMANSHIP



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi

Journal of Humanities and Social Sciences

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Hüseyin AKKAYA** (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet BİRGÜL (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Âdem CEYHAN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza ÇAKIR (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÇİÇEKLER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurettin DEMİR (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Esin KÂHYA (Emekli öğretim üyesi)
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Alâattin KARACA (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Yaşar OCAK (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Öcal OĞUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. İdris Nebi UYSAL (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Gülpınar AKBULUT ÖZPAY**
Prof. Dr. Erdoğan ERBAY
Prof. Dr. Kıymet GİRAY
Prof. Dr. Osman GÜMÜŞÇÜ
Prof. Dr. Nesrin KARACA
Prof. Dr. Aynur KOÇAK
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR
Prof. Dr. Mustafa ÖZER
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Prof. Dr. Bahattin YAMAN
Doç. Dr. Fatma Şeyma BOYDAK
Doç. Dr. Selman CAN
Doç. Dr. Gülnur DURAN
Doç. Dr. Hacer KARA
Doç. Dr. Ahmet KESKİN

Makalelerdeki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

Yazıların yayın hakkı Kurumumuza devredilmiş sayılır. Bu devir sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.

The views expressed in the articles are the authors' solely.

Publishing rights of the articles are assigned to our centre. This assignment also covers e-publishing.

ERDEM

SAYI 88 • 2025

Kurucu/Founder

Ord. Prof. Dr. Aydın SAYILI (1913-1993)

Sahibi/Owner

Atatürk Kültür Merkezi adına Başkan

Doç. Dr. Zeki ERASLAN

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Zeki ERASLAN (Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı)

Dr. Ömer GÖK (Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı)

Prof. Dr. Musa KAZIM ARICAN (Ankara Sos. Bil. Üniversitesi)

Prof. Dr. Erdoğan ERBAY (Atatürk Üniversitesi)

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM (Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Yavuz UNAT (Kastamonu Üniversitesi)

Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ (Haliç Üniversitesi)

Prof. Dr. Dursun Ali TÖKEL (F. S. Mehmet Vakıf Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Yazı İşleri Müdürü/Managing Editor

Başkan Yardımcısı Dr. Ömer GÖK

Editör/Editor

Mine KARADUMAN

Yabancı Dil Editörü

Hande Parlak ÖZTÜRK

Yönetim Yeri/Managing Office

Üniversiteler Mah. Toplum Cad. No: 5

06800 Çankaya/Ankara-TÜRKİYE

Tel: +90 312 284 34 25

www.akmb.gov.tr • www.erdem.gov.tr

https://dergipark.org.tr/erdem

Tel: +90 312 284 34 18 (3036)

E-Posta: erdemdergisi@akmb.gov.tr

Grafik Tasarım/Graphic Design

Neyir Matbaacılık

Baskı/Print

...

...

Yayın Türü/Publication Type

Sürelî Yayın

Yılda iki sayı çıkar

ISSN 1010-867X

e-ISSN 2667-8713

Baskı Tarihi/Print Date

Haziran 2025

Kıymetli okurlarımız,

Dünyada ve Türkiye’de sosyal bilimlerin gelişiminde akademik yayıncılığın rolü, son yıllarda daha da belirginleşmiştir. Bu alanda faaliyet gösteren hakemli dergiler, bilimsel üretimin sürekliliğini sağlamada, alanında temayüz etmiş akademisyen ve araştırmacıların yanında, genç araştırmacıların bilimsel yazım becerilerini geliştirmelerinde ve yeni tartışma zeminleri oluşturulmasında etkili birer platform işlevi görmektedir. Yerli ve özgün kaynaklara dayalı araştırmaların teşvik edilerek bilim dünyasının dikkatine sunulması, Türkiye’nin bilimsel özerkliğini güçlendirme ve evrensel bilgi üretimine yerli katkılar sunma noktasında stratejik öneme sahiptir.

Bu çerçevede, sosyal bilimler alanında akademik yayın yapma faaliyetleri; yalnızca bireysel başarı ve akademik kariyerin bir göstergesi değil, aynı zamanda ortak bilgi üretiminin, kültürel mirasın korunmasının ve toplumsal gelişimin de önemli bir göstergesidir.

1985 yılından bu yana Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığına yayımlanan Erdem dergisi, sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında özgün ve bilimsel ölçütlere dayalı nitelikli çalışmalara yer vererek akademik yayıncılık dünyasında özgün bir yer edinmiştir. Hakemli, süreli ve açık erişimli yapıyla bilimsel üretimi desteklemeyi ve yaygınlaştırmayı amaçlayan dergimiz, disiplinler arası yaklaşımları önceleyen politikasıyla bilgiye ulaşmada şeffaflık, doğruluk ve akademik etik ilkelerinden ödün vermeden yayın faaliyetlerini sürdürmektedir.

Küresel düzeyde akademik yayıncılığın giderek sayısal ölçütlere, endeks odaklılığa ve hızlı tüketime yöneldiği günümüzde; Türkiye’de de benzer bir yönelimin etkileri hissedilmektedir. Bu durum, nitelikten çok niceliğe dayalı değerlendirme sistemlerini, akademik bilgi üretiminde standartlaşmayı ve özgün düşüncenin sınırlandırılmasını beraberinde getirebilmektedir. Erdem dergisi ise bu gidişata karşı, akademik özerklik ilkesine dayalı, içerik derinliğini önceleyen ve bilimsel liyakati esas alan yayın politikasıyla dikkat çekmekte, bu yöndeki gayretiyle özgün bir duruş sergilemektedir.

Yeni sayımızda süreli yayınlar, arşiv çalışmaları, sanat tarihi, güzel sanatlar, halk bilimi ve kültürel antropoloji gibi alanlarda kaleme alınmış sekiz özgün makaleye yer verilmiştir. Bu çalışmalar, Osmanlı arşiv belgelerinden dua kitaplarına, kırsal ekonomik yapılardan geleneksel sanatlara ve halk inançlarına uzanan geniş bir yelpazede bilimsel katkı sunmaktadır. Her biri titizlikle seçilmiş ve değerlendirilmiş bu yazılarla, geçmişimize ait değerlerimize ışık tutulurken sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında yapılacak yeni çalışmalar için nitelikli kaynak veriler sağlanmaktadır.

Erdem olarak bağımsız, nitelikli ve evrensel değerlere açık bir yayıncılık anlayışıyla bilime hizmet etmeyi sürdürüyoruz. Bu sayımızda emeği geçen herkese içten teşekkür eder, yeni sayımızın değerli okurlarımıza faydalı olmasını dilerim.

İyi okumalar.

Mine KARADUMAN

Editör

ERDEM

Sayı 88 • Haziran 2025

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Pınar AK

Kabkaba Gazetesi Üzerine Bir İnceleme (Yıl: 1875 / Sayı: 1-10).....1-26
An Analysis of Kabkaba Newspaper (Year: 1875 / Issues: 1-10)

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.001 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Kubilay ARPACI

Bergama Ulu Camii Hakkında Bazı Görüşler.....27-47
Some Opinions About The Bergama Great Mosque

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.027 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Zeyneb BAYSAL

19. Yüzyıl Dua Kitaplarına Bir Örnek: Düzdidil Kadınefendi Adına Hazırlanan En'âm-ı Şerif.....49-80
An Example of 19th Century Prayer Books: En 'âm-ı Sharîf Commissioned for Düzdidil Kadınefendi

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.049 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Şener KÜÇÜKTEPE

III. Ahmed Kitaplığındaki Katı'Tekniğinde Yapılmış Yazma Eser Kapak İçlerinin İncelenmesi ...81-100
Manuscript in Katı' Technique in The Library of Ahmed III. Examination of Book Cover Insides

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.081 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Mehtap MÜÇÜK KOTAN

Kam Alkış ve Kargışlarında Su Kültünün Karakteristiği101-125
The Characteristic of Water Cult in Kam Alkış and Kargış

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.101 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Alperen ÖZDEMİR - İlker YİĞİT

Tarihi Ekonomik Coğrafya: XIX. Yüzyıl Üsküdar Kazası Kırsalında Mesleki İhtisaslaşma
Örüntüleri127-161
*Historical Economic Geography: Patterns of Occupational Specialization in the Rural Area of
Uskudar District During the 19th Century*

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.127 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Oğuz ÖCAL

İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri İsimli Romanda Bir Cezalandırma
Şekli Olarak Terk Etme Düşkünlüğü.....163-180
*Abandonment as a Form of Punishment in the Novel Two Green Otters, Their Mothers, Fathers,
Lovers and Others*

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.163 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Derya UZUN AYDIN

Osmanlı Arşiv Belgesine Göre Melike Ahmed Hanım'dan Melek Ahmed Hanım'a181-205
According to the Ottoman Archive Document, from the Sculptor Melike Ahmed Hanım to Melek Ahmed Hanım

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.181 * (Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Yayın İlkeleri.....207-208

Kahkaha Gazetesi Üzerine Bir İnceleme

(Yıl: 1875 / Sayı: 1-10)

Pınar AK*

ÖZ

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren var olan mizah; olaylara, kişilere, durumlara farklı bir açıdan yaklaşan, insanları güldürürken düşündürme niteliği taşıyan bir sanattır ve günümüzde birçok alanın içinde yer almaktadır. Bu alanlardan birisi de insana ait her konuya yer veren edebiyattır. Edebiyatın hemen hemen her türünde kendine yer bulan mizahi yazılar, 1868 yılında yayımlanan *Terakki* gazetesinin eki ile gazete sahasına da girmiş ve böylece mizah gazeteciliği başlamıştır. Mizahi gazeteler, içinde yaşadığı devrin aksaklıklarını, çarpıklıklarını, yanlış – eksik yönlerini gösteren birer araç olarak kısa sürede geniş kitlelerce sevilmiş ve gün geçtikçe bu gazetelere yenileri eklenmiştir. Türk basınında karşımıza çıkan bu mizahi gazetelerden birisi de *Kahkaha*'dır.

Kahkaha, Ali Efendi tarafından Rumi 22 Mart 1291/Miladi 3 Nisan 1875 tarihinde Trabzon'da yayın hayatına başlamış bir mizah gazetesidir. *Kahkaha*, toplam yirmi altı sayıdır ve gazetenin içerisinde yer alan yazıların tümü imzasız olarak yayımlanmıştır. *Kahkaha*'nın içeriği ise çeşitli karikatürler, muhavereler, şiir ve tiyatro gibi türlerde kaleme alınmış yazılar, haberler, telgraflar ve ilanlardan oluşmaktadır. Bunun yanında Ali Efendi, *Kahkaha* gazetesinde devrinin diğer gazetelerini ve sosyal hayatta yaşanan olayları da eleştiren başlıksız düz yazılara sık sık yer vermiştir.

Çalışmada basın ve edebiyat birlikteliğinde ele alınabilecek konulardan birisi olan *Kahkaha* gazetesinin içeriğinin açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada öncelikle mizah kavramına, ardından mizah gazeteciliğine değinilmiş, *Kahkaha* gazetesinin yayın hayatına başlayana kadarki süreçte görülen mizahi gazetelerden kısaca bahsedilmiştir. Daha sonra *Kahkaha* gazetesinin kimliği verilmiş,

* Öğretim Görevlisi, Milli Savunma Üniversitesi Hava Astsubay Meslek Yüksek Okulu, Beşerî ve Sosyal Bilimler Bölüm Başkanlığı, İzmir/TÜRKİYE.
E-posta: pnak511@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2565-2051.
DOI: 10.32704/erdem.2025.88.001
Makale Gönderim Tarihi: 14.07.2024 - Makale Kabul Tarihi: 10.03.2025 (Araştırma Mk.)

gazetenin şekil özellikleri, yayın süreci ve muhtevası incelenmiş, akabinde *Kahkaha* gazetesinin ilk on sayısı içerisinde yer alan metinler sınıflandırılmış, *Kahkaha*'nın eleştiri yönelttiği toplumsal konular, gazeteler, dönemin gazetecik anlayışı ve kişiler/kurumlar ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

Değerlendirme sonucunda *Kahkaha* gazetesinin içeriğinde on sekiz düz yazı metni, otuz iki haber yazısı, *Kahkaha*'ya mahsus on adet telgraf, beş ilan, bir oyun, üç şiir, bir mektup, on üç muhavere yer aldığı ve her sayının dördüncü sayfalarında karikatürlerin bulunduğu görülmektedir. *Kahkaha* gazetesi bu metinler aracılığıyla toplumsal sorunları, basın hayatı ile ilgili sorunları, Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nu eleştirmiştir. Bu bağlamda *Kahkaha* gazetesinin yayımlandığı dönemin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel unsurlarına yer vererek âdetâ o dönemin bir panoramasını çizdiği görülmektedir. Bu durum kısa ömürlü bir gazete olan *Kahkaha* gazetesinin Türk edebiyatı içerisinde etkin bir role sahip olduğunu ön plana çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk basını, Mizah, Mizahi gazete, Ali Efendi, *Kahkaha* gazetesi.

An Analysis of *Kahkaha* Newspaper (Year: 1875 / Issues: 1-10)

ABSTRACT

Humor, existing since the beginning of human history, is an art that approaches events, individuals, and situations from a different perspective, entertaining people while stimulating thought. It encompasses various fields in contemporary society. One such field is literature, which encompasses every aspect of human life. Humorous writings, which find a place in almost every genre of literature, entered the realm of newspapers with the supplement of the *Terakki* newspaper in 1868, thus marking the beginning of humor journalism. Humorous newspapers quickly gained popularity as a means of depicting the flaws, distortions, and shortcomings of the era they lived in, and new newspapers were added over time. One of these humorous newspapers in Turkish media is *Kahkaha*.

Kahkaha, a humor newspaper founded by Ali Efendi, began its publication in Trabzon on March 22, 1291 according to the Rumi calendar, corresponding to April 3, 1875 in the Gregorian calendar. *Kahkaha* consists of a total of twenty-six issues, with all the writings in the newspaper published anonymously. The content of *Kahkaha* includes various genres such as cartoons, dialogues, poems, plays, news, telegrams, and advertisements. Ali Efendi frequently included unsigned articles criticizing other newspapers of the era and events in social life in *Kahkaha*.

This study examines *Kahkaha*'s content within press-literature relations, touching on humour's emergence in newspapers. It first discusses the concept of humor, followed by humor journalism, and briefly mentions humorous newspapers observed until the beginning of *Kahkaha*'s publication. Then, the identity of *Kahkaha* newspaper is provided, its format, publication process, and content are examined, followed by the classification of texts within the first ten issues of *Kahkaha*. Social issues criticized by *Kahkaha*, newspapers, the journalistic understanding of the era, and individuals/institutions are addressed and evaluated.

Evaluation reveals that *Kahkaha* newspaper contains eighteen prose texts, thirty-two news articles, ten telegrams specific to *Kahkaha*, five advertisements, one play, three poems, one letter, and thirteen dialogues, with cartoons on the fourth page of each issue. Through these texts, *Kahkaha* criticized social issues, press-related issues, Güllü Agop and Gedikpaşa Theater. Contextually, *Kahkaha*

newspaper painted a panorama of the political, social, economic, and cultural aspects of the era it was published, highlighting the influential role of *Kahkaha*, despite its short lifespan, within Turkish literature.

Keywords: Turkish press, Humor, Humorous newspaper, Ali Efendi, *Kahkaha* newspaper.

Giriş

Latince karşılığı “humere” olan mizah, “nemli” anlamına gelmektedir. “İsim hali ‘umor’, nemli ya da sıvı anlamındadır. Bu iki kelime, akıcı ve ıslaklık anlamında olan Yunancada hygros kelimesinden türemiştir” (akt. Yardımcı 2010: 2). Dilimizde ise sözlük anlamı “gülmece” olarak karşımıza çıkan mizah; alay, şaka, latife gibi anlamları da içinde barındırır (Güncel Türkçe Sözlük 2024). Güldürme eyleminin sahip olduğu imkânlardan faydalanan mizah, gerek hoşça vakit geçirme gayesi ile kullanılırken gerekse eleştirel bir bakışın ürünü olarak ironi yoluyla ele aldığı malzemeyi yorumlayarak ifade eder. Dolayısıyla mizahın olaylara, kişilere ve durumlara farklı bir açıdan yaklaşıp gerçeği dolaylı olarak sunmayı temel aldığı söylenebilir. Mizah, bu doğrultuda hayatın gülünç ve anlamsız yönlerine, insanların çelişkili, tutarsız düşüncelerine/davranışlarına ve yaşamın içerisinde görülen eksikliklere, çarpıklıklara odaklanmaktadır.

Mizahın ilk örneklerine Batı kaynaklarında M.Ö. IV. ve V. yüzyıllarda Yunanistan’da rastlanmaktadır. Hititler döneminde görülen Purilli ayinleri, Eski Yunan’da karşımıza çıkan Dionysos şenlikleri mizahı içerisinde barındıran öğelerdir (Yardımcı 2010: 3-4). Orta Çağ döneminde mizah, kilisenin izni doğrultusunda kullanılan bir yapıya bürünmüş, bu çağda hâkim olan tek tanrılı din inancı mizahın içeriğinde belli başlı konuları kesin bir hüküm ile yasaklamıştır. Mizahın günümüzdeki anlamı ile kullanımı ise Rönesans’a rastlamaktadır. Bu dönemde görülen Aristoteles mantığı, özgür düşünce sistemi, Orta Çağ zihniyetinin eleştirisi mizahın içeriğini zenginleştirmiş ve mizah, hayatın her alanına yayılmaya başlamış hem günlük hayatta hem de çeşitli eserlerde ele alınmıştır. Böylece sözlü mizahın yanında yazılı mizah ortaya çıkmıştır. Yazılı mizah, var olan mizah algısını kısa sürede değiştirerek geniş kitlelerce benimsenmiş ve toplum üzerinde kuvvetli bir etki yaratarak sözlü mizahın önüne geçmiştir (Öngören 1998: 20-22).

Türk tarihine baktığımızda ise ilk mizah öğelerine, Batı’da olduğu gibi yazının bulunmasından önceki sözlü edebiyatımızda rastlamaktayız. Keloğlan masalları, Dede Korkut hikâyeleri, Nasrettin Hoca fıkraları içlerinde önemli mizah unsurları barındırmaktadır. “Keloğlanın padişahın kızını istemesinde, Nasrettin Hoca’nın göle maya çalmasında, Karagözle Hacivat’ın saf ve dürüstlüğü Türk halkının özelliklerini, mizah anlayışını yansıtmaktadır” (Yardımcı 2010: 6). Bu anlayış zaman içerisinde gelişmiş ve mizah hem başlı başına bir sanat olarak hem de “müzikte mizah”,

“tiyatroda mizah”, “edebiyatta mizah” gibi ifadelerde görüleceği üzere türlü sanat dallarının içerisinde kendisine yer edinmiştir (Alay 2019: 25). Mizahın çeşitli alanlarda kullanımlarından birisi de Türk basınında görülen mizahi gazetelerdir.

Osmanlı Devleti’nde yayımlanan ilk mizah gazetesi Hovsep Vartan Paşa tarafından çıkarılan *Boşboğaz Bir Adem*’dir. *Boşboğaz Bir Adem*, 1852 tarihinde İstanbul’da Ermeni harfleriyle Türkçe olarak yayımlanır (Seyhan 2013: 497- 498). “Türk basınında ilk süreli mizah yayını ise bir gazete ilavesidir: 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından kurulan Terakkî Gazetesi’nin, 1869 yılında haftanın iki günü verdiği ilavelerin biri mizah, diğeri ise kadınlara yöneliktir. Yine Terakkî Gazetesi tarafından yayımlanan ikinci mizah ilavesi de haftanın iki günü yayınlanan Letaif-i Âsar’dır” (Seyhan 2013: 498). Osmanlı Devleti’nde mizah gazeteciliği daha sonra *Diyojen* ile devam etmiştir. *Diyojen*, Teodor Kasap tarafından 1870 yılında yayın hayatına başlamıştır. Gazete önce Rumca ve Ermenice yayımlanmış, daha sonra Türkçe olarak yayın hayatına devam etmiştir (Varlık 1985: 1093). 1870’ten 1873 yılına kadar basında yer alan *Diyojen* gazetesi, Osmanlı Devleti’nde geniş bir okuyucu kitlesi yaratmış, gün geçtikçe mizahi gazetelere yenileri eklenmiştir. XIX. yüzyılda çalışmamızın konusu olan *Kahkaha*’ya kadar yayımlanan diğer mizah gazetelerini şu şekilde sıralayabiliriz: *Asır* gazetesi tarafından yayımlanan mizah ilavesi (1870), Zakarya Beykozluyan Efendi’nin imtiyaz sahibi olduğu *Lâîfe* gazetesi (1871), Teodor Kasap tarafından çıkarılan *Hayal* (1873) ve *Çingiraklı Tatar* (1873), *Medeniyet* gazetesinin *Şarivari Medeniyet* adlı mizahi eki (1874), Mihaliki Efendi tarafından yayımlanan *Şafak* (1874) (Varlık 1985: 1094-1095).

***Kahkaha* Gazetesi**

Kahkaha, Ali Efendi tarafından Trabzon’da yayın hayatına başlamış bir mizah gazetesidir. Gazetenin ilk sayısında yer alan “İ’tizâr” duyurusu baş levha hakkında bilgi vermektedir. *Kahkaha*, “İ’tizâr” duyurusunda gazetenin planlanan baş levhasının yetişmediğini ve bu sebeple gülen ve ağlayan iki çocuğun yer aldığı levha ile yayın hayatına başlamak zorunda kaldıklarını okuyuculara haber vermiştir (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 1).

Kahkaha’nın ilk sayısı Rumi 22 Mart 1291/Miladi 3 Nisan 1875, son sayısı ise Rumi 9 Eylül 1291/Miladi 21 Eylül 1875’tir. Gazete toplam 26 sayı olarak yayımlanmıştır. *Kahkaha* gazetesinin son nüshasında bulunan “İhtâr-ı

Mahsus” başlıklı yazıda gazetenin ramazan ayı boyunca her akşam bir nüsha yayınlanacağı ve o nüshalara ayrı sayıların verileceği söylenmektedir. Bayramdan sonra ise *Kahkaha*’nın kaldığı yerden nüshalarına devam edeceği dile getirilse de elimizde bu nüshalar yoktur (*Kahkaha* 9 Eylül 1291: 1).

Kahkaha’nın yazar kadrosuna dair verilen sadece iki bilgi görülmektedir. Gazetenin ilk sayfasında yer alan yazar M.M. ve şekillendiren A.F. olarak okuyuculara sunulur (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 1). Gazetede bu bilgilerin dışında herhangi bir isme rastlanmamakta, gazete içinde bulunan bütün yazılar imzasız şekilde yayımlanmaktadır.

1. Şekil Özellikleri

Kahkaha gazetesi, her bir sayısı dört sayfa ve iki sütun hâlinde olmak üzere haftada iki gün yayımlanmaktadır. *Kahkaha*’nın ilk sayfasındaki baş levhanın sağ üst köşesinde “Birinci sene”, ortasında “Bir nüshası bir kuruştur.”, sol üst köşesinde “Numara 1” ifadesi bulunur. Baş levhanın sağ alt köşesinde “Muharriri M.M.”, ortasında “Cumartesi”, sol tarafında da “Musavviri A.F.” açıklamaları verilmiştir (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 1).

Gazetenin yayımlandığı günün hemen altında üç küçük sütun bulunmaktadır. Bu üç sütunda gazetenin iletişim bilgileri, abonelik bilgileri, haftada kaç gün yayımlanacağı ve ilanlar için belirlenen miktar verilmektedir. Sağ taraftaki sütunda “Matbaa ve mahal-i idâresi Babıali Caddesi’nde, Basiret Matbaası. Haftada iki defa neşrolunur.” ve orta sütunda “Seneliği yani 103 numarası üç buçuk, altı aylığı iki mecdiye, bir senelik posta ücreti bir buçuk mecdiyledir.” ifadeleri bulunmaktadır. Gazetenin sol sütununda ise “İ’lânâtın bir satırı beş kuruştur. Posta ücreti verilmemiş mektup kabul olunmaz. Derc olunmayan varakalar iade edilir.” bilgilendirilmesi yapılmaktadır (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 1). *Kahkaha*’nın bütün sayıları bu düzende devam etmiştir.

2. Muhteva Özellikleri

Kahkaha gazetesi, her sayıda gülme ile ilgili başlıksız bir yazıya yer vermektedir. Gazete yayın hayatına başlarken herhangi bir mukaddime yayımlamamıştır fakat gülme üzerine her sayıda yer alan bu yazılar âdeta gazetenin imzası olmuştur. Bu sebeple ilk yazıya bakıldığında ağlayan ve gülen iki kişinin karşılaşması ile başlayan yazının gülmenin doğasını ortaya koyduğu görülmektedir.

Yazıya göre dünya üzerinde insana dair her şeyin merkezinde gülme eylemi vardır. İnsan yaşamını gülme eylemine ulaşmak için şekillendirmektedir ki

insanın bunun için etrafına bakması yeterlidir çünkü “dünyanın hâli, hükemâ ve dalkavuklar” (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 1-2) başlıca gülme unsurlarıdır. Böylece *Kahkaha* ağlanacak durumların ortaya çıkmasına neden olan dünya hâllerinin, dalkavuklukların ve boş hükümlerle hayat sürenlerin içine düştükleri gülünçlükleri ironi yoluyla eleştirmektedir. Yazının devamında ise bir yazarın hikâyesini tiyatroya uyarlayarak kendininmiş gibi gösteren kimseler ele alınmakta ve o dönemde yayımlanmakta olan mizah gazetelerinin de bu bağlamda bir eleştirisi yapılmaktadır (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 3). *Kahkaha*’ya göre bazı gazeteler, karagöz mizahını taklit etmekte veya daha ileriye götürerek çalmaktadır. Gazete, ilk yazısında özellikle bu noktaya parmak basarak aslında kendi yayın politikasını da vermiştir. Buna göre *Kahkaha*’nın mizah anlayışı herhangi bir taklit ya da hırsızlık değildir. Ali Efendi, *Kahkaha* gazetesinde orijinal bir mizah anlayışı ortaya koyacağını ve çağdaşı mizah gazetelerinden farklı bir yol izleyerek döneminin güncel sorunlarını tarafsız bir gözle sayfalarına taşıyacağını ilk sayıdan ilan etmektedir.

Gazetenin her sayısında bir düz yazı metnine rastlanmaktadır. Bu düz yazılar genellikle her sayının ikinci ve üçüncü sayfalarında karşımıza çıkar. *Kahkaha*’nın ilk on sayısı içerisinde “İ’tizâr, Dama, Mesail-i Hikemiyye, Merak Bu Ya, Boşboğazlık, Bundan Evvelki Nüşhaya Derc Edilmiş Olan Oyunun Tarifi, İhtârat-ı Hâlisane, Mülâhazat-ı Hikemiyye, Sual – Cevap” isimli on altı ve başlıksız iki adet yazı; toplamda on sekiz düz yazı metni görülmektedir. “Dama” adlı düz yazı, seri hâlinde yayımlanmıştır. *Kahkaha*, düz yazı metinlerinde amacına ulaşmak için çalışan kimselerin engellenmesini; dönemin mizah gazetelerinin güncel sorunlarla ilgilenmek yerine önemsiz konuları sayfalarına taşımasını; dama oyununda rakibi yenmek için yapılabilecek açmazları; kadın ve erkeklerin kılık kıyafetlerini, hâl ve tavırlarını; medeniyet, hüner, terbiye, insaniyet gibi kavramları ve genel olarak toplum üzerinde görülen unsurları işlemektedir (*Kahkaha* 1291).

Kahkaha’da haberler de yer almaktadır. İncelenen ilk on sayıda özel olarak başlık verilen haberler “Gedikpaşa Tiyatrosu, Ayvansaray Keza, Gedikpaşa Keza, Direklerarası Keza, Keza, Tuna Keza, Güllü Agop’un Aslının Ne Olduğuna Dair Bir Zat Tarafından Yapılan İ’lal, Müjde, Sarıyer Keza, Gerek-i Kaza, Yine Tramvay, Perşembe Pazarı Keza, Köprübaşı’ndan Keza, Gedikpaşa Külhanından Keza, Hamidiye Türbesi’nde, Sirkeci İskelesi’nden Keza”dan oluşmaktadır. Gazetede bu haber yazıları yanında on altı adet

başlıksız haber yazısı ve “Kahkaha’ya Mahsus Telgraf” ismiyle verilen on adet yazı görülür. *Kahkaha*, bu yazılarda çeşitli muhitlerde meydana gelen gelişmeleri okuyuculara aktarmaktadır. Söz konusu gelişmelere *Sadakat* gazetesinin yayıma hazırlandığı duyurusu, kravat renklerinde yapılması planlanan değişiklikler, davetlere katılan kimseler, *Kahkaha*’nın yayın gününde yapılacak olan değişiklikler, dönemin gazeteleri arasında yaşanan rekabetler örnek olarak gösterilebilir (*Kahkaha* 1291).

Kahkaha’nın son sayfalarında yer yer ilanlar da verilmektedir. *Kahkaha*’nın on sayısında toplam beş adet ilana rastlanmaktadır. Bu ilanlardan iki tanesi *Musavver Medeniyet* gazetesi ile ilgili iken bir tanesi Gedikpaşa Tiyatrosu’nda oynanacak olan *Köse Kâhya*’nın duyurusunu verir. Diğer iki ilan ise *Sırr ül-Esrar*’ın ikinci bölümü olan *Seyr ül-Akmar*’ın baskısının tamamlandığını okurlara duyurmaktadır (*Kahkaha* 1291).

Gazetenin sayfalarında karşımıza çıkan bir diğer öge karikatürlerdir. Gazetenin her sayısının son sayfasında mutlaka bir karikatüre yer verilmiştir. Diğer yandan nadiren olmakla birlikte bazı gazete sayılarının ikinci veya üçüncü sayfalarında boyut olarak daha küçük karikatürler de görülür. Bu karikatürlerde kimi zaman güncel sorunlar, kimi zaman ise dönemin gazeteleri, Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu ele alınmaktadır (*Kahkaha* 1291).

Kahkaha’nın incelenen sayılarında edebî türler de görülmektedir. Bu edebî türlerden birisi tiyatrodur. *Bela-Muhabbet* adlı bu oyun komedi türündedir. Üç bölümden oluşmaktadır ve gayrimeşru bir ilişkiyi ele alır (*Kahkaha* 1291). *Kahkaha*, ilk on sayı içerisinde *Bela-Muhabbet*’e sekizinci sayıdan itibaren yer verir. *Bela-Muhabbet*, *Kahkaha*’nın sekizinci sayısında birinci fasıl, birinci, ikinci ve üçüncü meclisler; dokuzuncu sayısında ikinci fasıl birinci meclis ve onuncu sayıda ikinci fasıl ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı meclisler ile okuyucu karşısına çıkmıştır.

Kahkaha gazetesinin ilk on sayısı içerisinde üç tane şiir de görülmektedir. Bu şiirlerden ilki “Güfte-i Nev-Zemin” ismiyle dördüncü sayıda karşımıza çıkarken ikincisi “Der-sitayiş-i Güllü Agop” adıyla altıncı sayıda ve son şiir “Şarkı” ismiyle yedinci sayıda yer almaktadır. Söz konusu üç şiirin de merkezinde Güllü Agop bulunmaktadır.

Gazetede görülen bir diğer edebî tür mektuptur. “Ben” imzasını taşıyan bu mektupta, mektubun sahibi *Kahkaha*’ya gönderdiği “Şarkı”nın bestelendiğini okurlara duyurmaktadır (*Kahkaha* 1291). Diğer yandan *Kahkaha*’da

muhavereler de görülmektedir. On sayı içerisinde toplam on üç muhavereye rastlanmaktadır. Bunların on tanesi başlıksız olarak gazetede yer alırken diğer üç muhavere “Tramvay Derununda, Ellerimizde Pala/Gel Yapalım Hoppala, Üsküdar Vapurlarının Birinde” isimleriyle adlandırılmıştır.

Kahkaha yukarıdaki metinlerde sosyal hayatta görülen aksaklıklardan ekonomiye, ulaşım sorunlarından yalan haber yayımlayan gazetelere değin birçok konuyu eleştirel bir gözle sayfalarına taşımaktadır. Bu konuları genel olarak “basın hayatı ile ilgisi sorunlar”, “toplumsal sorunlar” ve “Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu üzerine eleştiriler” başlıkları altında sınıflandırmak mümkündür. Çalışmamızın devamında *Kahkaha* gazetesinin bu başlıklar çerçevesinde öne çıkarıp dikkat çektiği hususlar tespit edilecektir.

3. Basın Hayatı ile İlgili Sorunlar

Osmanlı İmparatorluğu’nda devlet eliyle ve resmî bir şekilde başlayan gazetecilik faaliyetleri, 1860 tarihinde “fikir gazeteciliği”ne doğru evrilmiştir. Fikir gazeteciliğinde hükümetin faaliyetleri sık sık eleştirilmekte, iç ve dış politikada yaşanan sorunlar, gelişmeler sayfalara dökülmektedir. Bu tarihten itibaren gazetelerin cesur ve bilgilendirici adımları geniş kitlelerce ilgi ile takip edilmiş; hükümet, basının kamuoyu üzerindeki bu etkisinden dolayı basın faaliyetlerini denetim altına almak amacıyla arka arkaya nizamnameler, basınla ilgili yeni maddeler, kanunlar yürürlüğe koymuştur. Bu yaptırımlar gazetecileri hem içerik seçiminde hem de maddi anlamda zorlamıştır. Hâl böyle olunca gazeteler yapılan bu düzenlemeleri de sayfalarına taşımaktan ve eleştirmekten geri kalmamıştır (Ulusoy Nalcioğlu 2005: 259-261). *Kahkaha*, 1875 yılında böyle bir ortamda yayın hayatına başlamış ve diğer gazetelerde olduğu gibi *Kahkaha* da basın üzerinde yapılan bu uygulamaları eleştirmiştir. *Kahkaha*’nın basın ile ilgili eleştirilerinden ilki pul vergisidir.

Osmanlı Devleti’nde ilk pul kanunu, “Evrak-ı Saniha Nizamnamesi” ismiyle 1861 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Önceleri %0,2 bile olmayan pul vergisi, bu nizamname ile 1862-1863 yıllarında %1,5 seviyesine ulaşmıştır. Ancak bu nizamnamede deniz ticareti ile ilgili konular eksik bırakılmıştır. Bu sebeple 2 Aralık 1873 tarihinde yeni bir nizamname daha hazırlanmış ve “Resm-i Damga Nizamnamesi” olarak adlandırılan bu düzenleme 1 Mart 1875 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Resm-i Damga Nizamnamesi’ne göre mevcut bütün dergi ve gazetelerden pul vergisi olarak 2 para alınması kararlaştırılmıştır (Alp 2019: 347-351).

Kahkaha, sayfalarında gazetecileri mali açıdan oldukça zorlayan pul vergisine sık sık değinmiştir. Gazetede pul vergisi hakkında karşımıza çıkan ilk konu pulsuz gazetelere uygulanan cezalardır. *Kahkaha*’da bu cezalar şu şekilde ele alınmıştır:

(...)

- İyi ya! Gazete çıkardığım için ağlanacak hâlde bulunmaklığım neden îcap ediyor?

- Hele bir pulsuz gazeten ele geçsin de o zaman anlarsın.

- Ne olur? İnsanlık hâlidir binlerce gazete tab’ olunur ihtimal ki pul yapıştırılırken bir tanesine yapıştırılamamış olsun.

- İşte o zaman yarım lirayı verirsın gözün açılır.

- Ne için?

- Pul için.

- Bir pul için yarım lira verilir mi? Yarım liramız tamam sağ akçe iki bin para eder. Bir şeyin bin misli ceza vermek dünyanın bir köşesinde işitilmemiş. Bunda bir yanlışın olmalı.

- Benim yanlışım yok. Yanlışlık sende hatta bundan evvelki nüshanda Agop’un ilanlarının birkaçına pul yapıştırılmadığı için yarım lira almışlar diye yazmışsın, hâlbuki o da yanlış beş ilan pulsuz zuhur etmiş on para için tamam iki buçuk lira ceza-ı nakdi almışlar.

- Olamaz dedim a! Ben pul nizamnâmesinde ceza-ı nakdi hakkında bir sarâhat görmedim.

- Ben orasını bilmem yalnız şu kadarını bilirim ki bin misli ceza-ı nakdi alıyorlar.

- Ben de vermem.

- Elinde ise vermemezlik edebilirsiniz.

- Elimde ya! Şâyet pulsuz gazete görürlerse bana göndersinler bir çeyrek lira veririm diye müvezzilere tembih ederim pul idaresine vereceğim yarım liranın yarısını ben kazanırım. (...)

(*Kahkaha* 8 Nisan 1291: 1-2)

Dönemin Pul İdaresi’nce pulsuz basılan bir gazetenin ödemesi gereken ceza miktarı pul için ödenecek miktarın bin katıdır. Pulsuz gazetelere iki paralık bir pul için ceza olarak iki bin para kesilmektedir. Diğer yandan pulsuz gazetelere uygulanan ceza sistemi o dönemde müvezziler açısından da yeni

bir kapı aralamıştır. Yukarıda görüldüğü üzere gazeteleri okurlara ulaştıran müvezziler, pulsuz gazeteleri Pul İdaresi'ne ihbar ederlerse ayrı bahşiş, gazete idarelerine geri götürürlerse ayrı bahşiş almaktadırlar. Gazetecilerin elinden gelen tek şey ise Pul İdaresi ve müvezziler arasında kalarak sürekli para harcamaktır. *Kahkaha*, bu durumu basın üzerinde uygulanan bir zulüm olarak niteleyip yerden yere vurmuştur.

Kahkaha, pul konusunda pul zamklarına da değinmektedir. Dönemin Pul İdaresi'nce pul yapıştırma sorumluluğu her gazetenin kendi bünyesine bırakılmıştır. Bu durum gazetecilere yeni bir iş yükü getirmektedir çünkü gazetelere pul yapıştırmak, fazladan personel demektir. Bu durum da maddi açıdan gazetecileri zorlamaktadır: “Mesela yevmiye iki bin nüsha tab’ eden bir gazete mezkûr iki bin nüshaya pul yapıştırmak için iki amele istihdam etmeye mecbur olacağı ve bunların da yevmiye biner pul yapıştırmaları iktizâ edeceği tabiidir” (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 3). Yine *Kahkaha*, bu uygulamada pul zamklarına uzun süre maruz kalmanın insan sağlığı için tehlikeler yaratacağını da açıkça belirtmektedir. *Kahkaha*’ya göre pul zamklarını yapıştırma işi ile uğraşan kimseler ne kadar sağlıklı olurlarsa olsunlar bir sene içinde ya verem ya da sadr hastalığına yakalanacaktır. Öyle ki *Kahkaha* gazetesinin pul zamkları yapıştırma işi ile uğraşan personellerin daha ilk sayıdan boğazları iltihaplanmıştı (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 3).

Kahkaha, basın hayatı ile ilgili konularda çağdaşı gazeteler hakkında da eleştirilere yer vermektedir. *Kahkaha*’nın bu konuda ele aldığı gazetelerden birisi *Şark*’tır. *Şark* gazetesi birinci sayısında “Tiyatro” başlıklı bir makale yayımlamış, bu makalede Güllü Agop’un edebiyata katkılarını okuyuculara sunmuştur. Akabindeki sayıda da Güllü Agop’un özverili çalışmalarını takdir eden bir yazıya yer vermiştir. *Kahkaha*, bu olayı gündeme getirerek *Şark*’ın daha önce *Basiret* gazetesi için kullandığı ifadeleri hatırlatır: “Basiret gazetesi Gedik Paşa tiyatrosunun meddahı idi. Biz o zaman kendisinin Agop’tan kilisli para aldığına zâhib olmuştuk. Böyle beş kuruş için tebdil-i lisan eden bir gazetenin beş kuruşluk bir hediye mukâbilinde meddahlık etmediğine kim emin olabilir?” (*Kahkaha* 29 Mart 1291: 3). Böylece *Kahkaha*, *Basiret* gazetesine yöneltilen bu iddiayı *Şark* gazetesine iade eder. Yine *Kahkaha*’da *Sadakat* gazetesi, sayı başına belirlediği ücret yönünden ve gazetenin başına koyduğu tarihi yanlış vermesiyle (*Kahkaha* 12 Nisan 1291: 1-2) yerilirken *Musavver Medeniyet* gazetesi ise her milletten resmi gazetesine koymasına rağmen Yahudi milletinden hiç kimsenin resmini gazeteye almaması ile eleştirilmektedir (*Kahkaha* 22 Nisan 1291: 1-2).

Okurlara doğru haberler sunmak da *Kahkaha*'nın dikkat çektiği bir meseledir. Devrin bazı gazeteleri haber kaynaklarını sorgulamadan, haberi incelemeyen, haberin doğruluğundan emin olmadan söz konusu haberleri yayınlamaktadır. *Kahkaha*, bu gazetelere *Şark* ve *Mecmua-i Maarif* (*Kahkaha* 1 Nisan 1291: 3) gazetelerini örnek gösterir ve yalan haberlere yer veren gazetecileri mesleğin gerekliliklerini yerine getirmeleri için uyarır.

Gazetelerde haber değeri taşımayan konuların ele alınması da bir diğer yergi olarak karşımıza çıkar. *Kahkaha*, yalnızca sayfalarını doldurmak için önemsiz konuları ele alan gazeteleri/gazetecileri, devrin sorunları ile ilgilenmeye çağırır. *Kahkaha*'ya göre mizahi gazeteler artık Gedikpaşa Tiyatrosu gibi “önemsiz konuları” bir kenara bırakmalı ve şirketi, devrin köprü vapurlarını işlemelidir (*Kahkaha* 5 Nisan 1291: 3).

Kahkaha, çağdaşı gazetelerin içerikte bolca karikatür kullanmalarına da değinir. *Kahkaha*'ya göre her sayfada bir karikatüre yer vermek o gazetenin mizahi bir gazete olması için yeterli değildir. Bir mizahi gazete, nitelikli karikatürlerin yanında günlük hayattan beslenmeli ve güncel sorunlara dikkat kesilerek arı bir Türkçe ile zengin bir içerik sunmalıdır (*Kahkaha* 25 Mart 1291: 2). Dolayısıyla *Kahkaha*'nın mizahi gazetelerin işlevlerini sayfalarına taşıyarak öğretici bir nitelik de gösterdiğini söylemek mümkündür.

4. Toplumsal Sorunlar

Mizah, toplumun aynasıdır. Mizahta toplumun sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik yapısı açıkça görülür (Alay 2019: 27). Mizahi gazeteler, mizahın bu özelliklerinden faydalanarak toplumla ilgili hemen hemen her konuda söz söylemektedirler. *Kahkaha* da bir mizahi gazete olarak toplumsal konuları sayfalarında geniş bir şekilde işlemiştir.

Kahkaha'da toplumsal sorunlar genellikle “gülmek” ile ilgili yazıları içeren başlıksız muhaverelerde karşımıza çıkmaktadır. Gazetede toplumsal sorunlarla ilgili ilk dikkat çeken konu İstanbul'un altyapısının yetersiz olmasıdır. *Kahkaha*'ya göre İstanbul'un çeşitli semtlerinde günlük yaşamın aksamasına yol açan birçok sorun vardır. Örneğin “Çemberlitaş'ın alt tarafındaki mezarlığın köşesi, Direklerarası'ndaki Osman Dede Türbesi'nin yanındaki çeşmenin tavanı” (*Kahkaha* 25 Mart 1291: 1) yıkılmak üzeredir. Hâl böyle devam ederse bu duvarlar birkaç kişinin canına mal olacaktır. Tamiri yapılmayan bu yerler belediyelerin sorunluluğundadır fakat belediyeler işlerini yerine getirmedikleri için insanlar bunların yarattığı tehlikelerle yaşamaya devam ederler. Bunun yanında *Kahkaha*, belediyelerin

hâlihazırda yaptığı çalışmalarla da ilgilenir. Başlıksız bir yazıda belediye tarafından onarılan kaldırımlar ile tamir bekleyen kaldırımlar kıyaslanır: “- Kaldırımları yapılan sokaklarla kaldırımları asla tâmir yüzü bile görmemiş olan sokaklar beynindeki fark nedir? - Kaldırımları yapılan sokakların çamuru tozu diğerlerinden ziyâde olmasıdır” (*Kahkaha* 29 Mart 1291: 2). Görüldüğü üzere İstanbul’da tamiri yapılan kaldırımlar bile çamur içerisindedir. Yine Çamlıca da bu ilgisizlikten nasibini almıştır. *Kahkaha*, Çamlıca’da oturmayı planlayan kimselere öncelikle tozdan korunmanın yollarını aramalarını tavsiye eder (*Kahkaha* 8 Nisan 1291: 2). Bu bağlamda *Kahkaha*, başıboş belediyeleri iş görmezliği ile eleştirirken bir anlamda hükümeti de yerer çünkü hükümet, belediyeleri denetimden yoksun bırakmıştır. İstanbul sokakları, denetimsiz ve çalışmayan belediyelerin insafına kalmıştır. İnsanlar ise burada âdeta yaşam mücadelesindedirler.

Gazetede İstanbul’da yaşanan ulaşım sıkıntıları da gündeme getirilmektedir. *Kahkaha*, ulaşım konusunda geniş bir bakış açısında sahiptir. Kara yolu, deniz yolu ve demir yolu faaliyetlerinin hepsine sayfalarında ayrı ayrı yer verir. *Kahkaha* demir yolu ulaşım araçlarından ilk olarak tramvaylara değinir. Osmanlıda tramvay çalışmaları 1869 “Dersaadette Tramvay Tesis ve İnşasına” dair sözleşme ile başlamıştır. Bu sözleşme ile demir yolu üzerinde hayvan çekerli araba işletmeleri ve yeni demir yolları inşası hakkı kırk yıl süre ile Dersaadet Tramvay Şirketi’ne verilmiştir. Dersaadet Tramvay Şirketi’nin ilk çalışması nüfusun fazla olduğu semtleri belirleyerek dört hat açmak olmuştur (Çolak 2003: 76). *Kahkaha* gazetesi bu tramvay hatlarından birisi olan Eminönü - Aksaray hattını ilk sayısında ele alır. *Kahkaha*’ya göre Eminönü – Aksaray güzergâhında hareket eden tramvay oldukça kalabalıktır. Tıpkı Balat dolmuşları gibi. Bu durumu “Eminönü’nden Aksaray’a kadar rahatça giderim hülyâsıyla tramvaya binenlere gülerim.” (*Kahkaha* 25 Mart 1291: 2) sözleri ile okurlara sunan *Kahkaha*’nın şimendiferler de gözünden kaçmaz. İstanbul’da yolcu taşıyan şimendiferler sık sık arızalanmakta ve yoldan çıkmaktadır. Bu sebeple *Kahkaha*, şimendifere binen yolcuların gidecekleri yerlere ulaşmaları için yanlarında bir eşek taşımalarını önerir (*Kahkaha* 8 Nisan 1291: 2). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere *Kahkaha*, mevcut demir yolu ulaşım araçlarından tramvay ve şimendiferlerin halkın ihtiyaçlarını karşılamadığını açıkça belirtmektedir.

Ekonomi de *Kahkaha*’da özel bir yer tutmaktadır. XIX. yüzyıl Osmanlı ekonomisi gelir-gider dengesizliği ile baş etmek durumunda kalmış, Osmanlı Devleti’nin dış borçları bu yüzyılda artmıştır. Hükümet tarafından maliyeyi

düzeltilmek adına birtakım çabalar gösterilse de bu yapının güçlenmesi zaman almıştır (Karabulut 2016: 62). Ülke genelinde yaşanan bu ekonomik sorunlar toplum üzerinde de etki göstermiştir. Toplum, devrin İstanbul’unda geçim sıkıntısı çekmektedir. Bu dönemde temel ihtiyaçları karşılamak güçleşmiştir. *Kahkaha* bu konuyu “Üsküdar Vapurlarının Birinde” yazısı ile dile getirir. Yazıda iki kişinin karşılıklı konuşması yer almaktadır. Bunlardan kalemde çalışan kişi, geçim derdinden muzdariptir. Bu kişi, sabit bir geliri olmasına rağmen bir pantolon, bir yelek ve bir ayakkabı alamamaktadır (*Kahkaha* 15 Nisan 1291: 3). Hayat pahalılığı meslek sahibi insanların dahi belini bük müştür. Dolayısıyla *Kahkaha*, toplumun içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıları sayfalarına taşıyarak güncel bir konuya daha gözler önüne sermiştir.

Toplumla ilgili ele alınan bir diğer mesele alafranga yaşam tarzıdır. Osmanlı Devleti XVIII. yüzyıldan itibaren modernleşme sürecine girmiştir. Bu süreçte evlerde/konaklarda kullanılan eşyalar Batı zevkine göre yeniden düzenlenmiş, toplum üzerinde özellikle Fransız modasına uygun kılık kıyafet değişimleri görülmüş, Fransızcaya karşı büyük bir ilgi başlamıştır. Bu dönüşüm süreci zamanla yalnızca taklide dayanan bir hayat biçimine neden olmuş ve toplum içinde yanlış Batılılaşan, dejenere tipler oluşmaya başlamıştır (Karabulut 2016: 53-54). Yozlaşmanın temsili olan bu alafranga tipler, toplumun aydın kesimi tarafından sık sık eleştirilmiştir. *Kahkaha* gazetesi de sayfalarında bu tiplere yer vermektedir.

Kahkaha’da alafranga tiplerden “şıklar” ifadesiyle söz edilmektedir. Şıkların en önemli özellikleri kılık-kıyafete verdikleri önemdir. Devrin şıkları, giyim kuşamlarında en pahalı giysileri tercih ederler. Konuşmalarında fazlaca yabancı sözcük -özellikle Fransızca sözcükler- kullanırlar. Ayrıca şıklarda bir aşırılık merakı ve sınırlarda yaşama arzusu görülmektedir. Onların aşkıları, sinirleri, arzuları, bağılıkları, kırgınlıkları, hayalleri, kısacası bütün duyguları ve tüketme alışkanlıkları her zaman uç noktalardadır. Şıklarda “kendini gösterme çabası” da yoğun olarak görülmektedir. Şıklar yaşamın içinde her an görülmek ve imrenilmek arzusu taşırlar. Milli değerleri göz ardı ederek Batı anlayışını iyi – kötü ayrımı yapmadan benimserler (Karabulut 2016: 167). Dolayısıyla şıklarda kimlikten önce taklitçiliğin, Türkçe’nin doğru kullanımında önce yabancı dillerin, üretimden önce tüketimin hâkim olduğu söylenebilir.

Şıklar, gazetenin “Şarkı” adlı şiirinde geniş olarak anlatılmaktadır. *Kahkaha* bu şiirde öncelikle şıkların giyim kuşamlarını ele almıştır: “Şıklık şeref ve

zineti baston ve cekettir/Şıklarda sigara kutusu şimdi pakettir/Fevt etmeye gelmez bu zaman tu alındır/Yaz geldi güzellendi hava şıklara müjde!” (*Kahkaha* 12 Nisan 1291: 3). Şıklar, İstanbul’un özellikle Çamlıca, Küçükusu ve Kâğıthane semtlerinde baston ve ceketleri ile yaz mevsiminde âdeta boy göstermek için birbirleri ile yarış hâlinde dirler. Şıklığın bir gereği budur. İstanbul’da şık olarak geçinen beyler bu sözsüz kurala uymak için hesapsızca para harcamaktan çekinmezler. Şiirin “Yapdırmalı bir câme-i nev-tarz ne çare/Terzi veresiye yapar olmazsa da para/Her vecihle lazımdır özenmek bu bahara/Yaz geldi güzellendi hava şıklara müjde!” (*Kahkaha* 12 Nisan 1291: 3) adlı kıtasında da görüldüğü üzere şıklar gerekirse giyim kuşam kuralına uymak için terzilere, arabacılara, kısacası çevrelerindeki hemen hemen her esnafa borç yapmaktan çekinmezler. Bütün bunları gereksiz bulan *Kahkaha*, bu şiirle Batı tarzını sorgulamadan kabul eden şıklara karşı mesafesini de göstermektedir.

Batılılaşmanın bir göstergesinin de kılık-kıyafet değişimi olduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu değişim erkeklerde olduğu gibi kadınlarda da görülmüştür. Dönemin kadınları da Avrupa ile yakından ilgilenmiş, Avrupa’nın modasını takip ederek onu kendi yaşamlarına uygulamıştır. “Şu asırda bazı erkekler yüzlerine düzgün sürüp kaşlarına rastık çekerek kadınların âdetini taklide çalışmakta ve kadınlar dahi bilakis erkeklerin etvarını ahz ile onlara teşbih eylemekte olmalarına bakılınca ileride erkeklerin bütün bütün yaşmak feraceye dönülüp kadın sıfatında ve kadınların dahi pantolon ve palto giyip erkek kıyafetinde bulunacaklarına hükmolunur.” (*Kahkaha* 19 Nisan 1291: 2-3) ifadesinde görüldüğü üzere kadın-erkek fark etmeksizin yenileşme ile kabul edilip uygulanan kılık-kıyafet değişimi *Kahkaha* tarafından benimsenmemektedir. Öyle ki *Kahkaha*, bu durumdan yola çıkarak zamanla “kadınların erkekleşeceğine, erkeklerin kadınlaşacağına” vurgu yapmakta ve toplum düzeninde yaratılacak olan kırılmadan duyduğu endişeyi açıkça dile getirmektedir.

5. Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu Üzerine Eleştiriler

Kahkaha gazetesinin yoğun olarak üzerinde durduğu konulardan birisi de Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu’dur. Bilindiği üzere Osmanlı Devleti’nde tiyatronun gelişimi için önemli bir yeri olan Gedikpaşa Tiyatrosu 1859/60 yılında inşa edilmiş, 1867 yılında tiyatronun başına Güllü Agop geçmiştir (Arslan Çinko 2020: 47). Devlet tarafından 1870 yılında Güllü Agop’a bir imtiyaz verilmiş, on yıllık süre boyunca İstanbul’da Türkçe tiyatro oynatma tekeli tanınmıştır. Güllü Agop, bu imtiyaza uygun olarak İstanbul’un çeşitli

semtlerinde Türkçe oyunlar düzenlemiş, tiyatro sahneleri açmış, halka tiyatro sevgisi aşılamıştır. Osmanlı Devleti'nde Türk tiyatrosu bu faaliyetler etrafında gelişme gösterirken zamanla her tekelerde olduğu üzere Gedikpaşa Tiyatrosu'na ve Güllü Agop'a karşı da eleştirel bir gözle bakılmaya başlanmış, basında bunların yansıması yazılar baş göstermiştir (And 1970: 127-136). Gedikpaşa Tiyatrosu ve Güllü Agop'a karşı sorgulayıcı bir tutum takınan gazetelerden birisi de *Kahkaha*'dır.

Kahkaha hemen hemen her sayıda Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu'na değinmiştir. Bu değinilerden ilki Güllü Agop'un biyografisi ile ilgilidir. *Kahkaha* gazetesi, "Güllü Agop'un Aslen Ne Olduğuna Dair Bir Zat Tarafından Yapılan İlan"da Güllü Agop'un geçmişte uğraştığı işleri okurlara duyurmaktadır. İlana göre Güllü Agop ilk olarak berberlik mesleği ile ilgilenmiş fakat zaman içerisinde berberlikte umduğunu bulamamış ve sıvacılığa geçmiştir. Bu meslek de hayallerindeki gibi olmayınca tiyatro ile uğraşmaya başlamıştır. *Kahkaha*, yazının devamında Güllü Agop'un lakabına da değinir. Yazıya göre Güllü Agop lakabını *Serdar-ı Eşkya* oyununda canlandığı haydut rolünün başarısı ile kazanmıştır. Seyircilerden birisi Güllü Agop'un haydut rolünü çok beğenince sahneye bir deste gül atmıştır. Bu olaydan sonra Agop, Güllü Agop olarak nam salmıştır (*Kahkaha* 5 Nisan 1291: 2). *Kahkaha* gazetesi Güllü Agop'un yaşam öyküsünde "berber, sıvacı" mesleklerini vurgulayarak ve "Güllü" lakabı ile "haydut rolü" arasında ilişki kurarak Agop Vartovyan'ın tiyatrodaki kazandığı ünü küçümsemektedir. Öyle ki *Kahkaha*'ya göre Güllü Agop, tiyatrodaki yalnızca kara kaşı, kara gözü sayesinde var olabilmektedir (*Kahkaha* 5 Nisan 1291: 2).

Gazetede Güllü Agop'u ele alan diğer yazılar şiir türünde karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirlerden ilki "Güfte-i Nev- Zemin"dir. *Kahkaha* bu şiirde Güllü Agop ve onun rakibi Dikran Efendi'den bahsetmektedir. Dikran Çuhacıyan, 1874 yılında bir müzikli oyun topluluğu kurarak Güllü Agop'a rakip olmuştur çünkü Güllü Agop'a verilen imtiyaz Türkçe müzikli oyunları içermemektedir (And 1970: 137). *Kahkaha*, Güllü Agop ve Dikran Çuhacıyan arasında başlayan bu rekabette Dikran Çuhacıyan'a övgü dolu sözlerle destek vermektedir: "Dikran Efendi gibi sâhip-i hüner/ Türkçe lisanında da pek muteber/Yaptı ne zengin ve ne nazik eser/Güllü Agop çattı kara kaşını" (*Kahkaha* 1 Nisan 1291: 2). Görüldüğü üzere *Kahkaha* bu kıta ile Dikran Çuhacıyan'ın tiyatro alanındaki yeteneğini, Türkçe diline gösterdiği saygıyı ve onun sahneye koyduğu eserleri Güllü Agop ile kıyasladığında daha başarılı bulmaktadır. *Kahkaha*, ayrıca Dikran

Çuhacıyan'ın sahneye koyduğu oyunlardan da övgü ile bahsetmektedir. Örneğin Dikran Çuhacıyan'ın sahnelediği *Köse Kâhya* oyununun millî bir vakadan oluştuğunu okuyucularına duyurarak oyunun gününü ve sahnelerini sayfalarında açıklar (*Kahkaha* 5 Nisan 1291: 3). Bu bağlamda *Kahkaha*'nın millî bir tiyatro anlayışını savunduğu da görülmektedir çünkü *Kahkaha*'ya göre tiyatrodaki asıl ilgi görmesi gereken eserler, Osmanlı gelenek ve göreneklerine uygun olarak seçilen ve temiz bir Türkçe ile sahnelenen oyunlardır. Dolayısıyla *Kahkaha* bu tutumuyla millî, yerli ve ahlaki bir tiyatro anlayışının taraftarı olduğunu açıkça belirtmiştir.

Kahkaha, Güllü Agop ile ilgili gazetede bir şiir daha yayımlamıştır. “Der-Sitâyiş Güllü Agop” adlı bu şiir de Güllü Agop'un tiyatro anlayışına eğilmektedir. Güllü Agop'un Ermeni kökenli olması ile başlayan şiir, onun kendine ait olmayan eserleri kendininmiş gibi göstermesini ve sahnelemesini okuyuculara sunarak devam eder (*Kahkaha* 8 Nisan 1291: 2-3). Güllü Agop'un eser isimlerini değiştirerek bazen içeriği aynen koruyup eseri kendi yazmış gibi gösterdiği, bazen ise içeriğe bir – iki bölüm ekleyerek eserin kendisine ait olduğunu belirttiği bilinen bir gerçektir (And 1970: 132). *Kahkaha* gazetesi, Güllü Agop'un yaptığı bu intihali etik bulmaz ve ironili bir dille gözler önüne serer.

Güllü Agop ile bütünleşmiş olan Gedikpaşa Tiyatrosu ise *Kahkaha*'dan ilk eleştirisini tiyatro binasının bakımsızlığı ile almıştır. *Kahkaha*'ya göre Gedikpaşa Tiyatrosu rutubet içindedir. Sandalyeler kırık döküktür. İnsanlar, burada deyim yerindeyse üst üste oturmaktadır. Etrafı sigara dumanı sarmıştır ve her yerden kötü kokular gelmektedir (*Kahkaha* 25 Mart 1291: 1-2). *Kahkaha*'ya göre böyle bir ortamda oyun sergilemek veya izlemek oldukça güçtür. *Kahkaha*, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun “medeniyet mektebi” olarak görülmesine de değinmektedir. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda eğitim amacıyla yayımlanan telif ve tercüme eserlerin birçoğu belli bir kesim için özel olarak seçilen eserlerdir. Bu durumu örneklendirmek gerekirse “*Zamane Şıkları zâdegân geçinen beylere*”, “*Hata-yı Nisvan ıskat-ı cenin eden kadınlara*”, “*Eyvah iki evli olanlara*” (*Kahkaha* 22 Mart 1291: 2) yönelik eserlerdir. Bu bakımdan *Kahkaha* oyun seçimlerinde bir kez daha ahlak vurgusu yapmış ve bu eserlerin halkı eğitmekten ziyade halkın terbiyesini bozabileceğini öne sürmüştür.

Ayrıca *Kahkaha*, Gedikpaşa Tiyatrosu'nu “hezeyan” (*Kahkaha* 1 Nisan 1291: 3) olarak nitelendirmektedir. Çünkü Gedikpaşa Tiyatrosu, oyuncularına ve oyun yazarlarına ödeme konusunda da sorunlar yaratmaktadır. *Kahkaha*,

bu konuyu halka dağıtılan bir el ilanı üzerinden örneklendirir. Bu ilanda oyunun bileti açıklanmışken Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularının ve oyunun yazarının bu oyundan ne kadar ödeme alacağına dair herhangi bir ibare bulunmamaktadır. *Kahkaha*, Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan bu bilgileri açıkça sunarak şeffaf bir işleyiş benimsemesini talep eder (*Kahkaha* 12 Nisan 1291: 3). Dolayısıyla *Kahkaha* gazetesi oyuncuların ve yazarların haklarını savunarak Güllü Agop'un idareciliğine karşı bir tepki de ortaya koymuştur. Bu bağlamda *Kahkaha* gazetesinin Gedikpaşa Tiyatrosu ve Güllü Agop'a karşı hiçbir konuda sivri dilini esirgemediği görülmektedir.

SONUÇ

Mizahi bir gazete olan *Kahkaha*'nın ilk on sayısının incelenmesini amaçlayan bu çalışmada on sekiz düz yazı metni, otuz iki haber yazısı, on adet telgraf, beş ilan, bir oyun, üç şiir, bir mektup, on üç muhavere tespit edilmiştir. Gazete bu metinlerde bilgilendirici, düşündürücü ve eleştirel bir yayın politikası gütmüş, fikirlerini kamuoyuna etkili bir şekilde aktarmak için anlaşılır bir dil kullanmıştır. İçeriğini ise dönemin siyasi ve toplumsal koşullarıyla şekillendirerek yayımlandığı devrin ruhunu sayfalarına aktarmıştır.

Kahkaha gazetesinin ilk on sayıda okurlarını sık sık basın hayatı ile ilgili sorunlar, toplumsal sorunlar ve Güllü Agop ile Gedikpaşa Tiyatrosu üzerine eleştirilerle karşı karşıya bıraktığı görülmüştür. Gazete basın hayatı ile ilgili sorunlarda pul vergisi, pul zamkları, para cezası ve rüşvet konularına yoğunlaşarak basın üzerindeki yaptırımları eleştirirken çağdaşı gazetelere nitelikli ve doğru habercilik anlayışını bir ilke olarak benimsetmeye çabalamış ve mizahi gazeteleri toplumun dinamliğini tutmaya çağırmıştır. Toplumsal sorunlarda İstanbul'un altyapı yetersizliğini, ulaşım sorunlarını, toplumun yaşadığı maddi zorlukları, alafranga yaşam tarzı ve kılık – kıyafetlerde görülen değişimleri öne çıkararak bu konulara karşı farkındalık yaratmıştır. Güllü Agop ve Gedikpaşa Tiyatrosu özelinde ise millî bir tiyatro anlayışını savunmuş, tiyatronun topluma hizmet etmesi gerektiğini vurgulayarak sosyal fayda prensibine dikkat çekmiştir.

Tüm bu nitelikleriyle *Kahkaha* gazetesinin dönemin diğer mizah gazeteleri gibi halkın sesini duyurduğu ve kendi devrinde görülen aksaklıkları kimi zaman doğrudan kimi zaman da edebî bir üslupla ve mizah aracılığıyla dile getirdiği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda *Kahkaha* gazetesinin 1874 yılının

sosyal, siyasi ve kültürel olaylarına ışık tuttuğu ve kendi döneminin mizah anlayışını örneklendirdiği görülmektedir.

KAYNAKLAR

Alay, Okan (2019). “Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci”, *Türk Dili*, 116 (808), s. 22-30.

Alp, Ömer (2019). “Osmanlı Maliyesinde 1873 ‘Resm-i Damga Nizamnamesi’ ile Yürürlüğe Giren Fiskal Pullar”, *Göbeklitepe’den Endüstri 4.0’a - Sosyal Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar*. Ankara: Ekin Yayınevi, s. 345-366.

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Arslan Çinko, Merve (2020). “Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında İstanbul/Gedikpaşa’da Bir Yapı Adasının 19. Yüzyıldan Cumhuriyet’e Değişiminin İrdelenmesi: ‘Tiyatrodan, Mektebe...’”, *İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, 7, s. 49-59.

Çolak, Melek (2003). “XX. Yüzyıl Başlarında İstanbul’da Trafik ve Tramvay”, *Osmanlı Araştırmaları XXII*, Haz. Halil İnalcık, İsmail E. Erünsal, Heath W. Lowry, Feridun Emecen, Klaus Kreiser, 22, s. 75-87.

Güncel Türkçe Sözlük (2024), “Mizah”. <https://sozluk.gov.tr/28.02.2024> tarihli erişim.

Kahkaha (1291/1875). İstanbul: Basiret Matbaası, Sayı 1-10; 26.

Karabulut, Mustafa (2016). “Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. Yüzyılda Değişim Süreci, Sosyal ve Kültürel Durum”, *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 49-65.

Öngören, Ferit (1998). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Seyhan, Salih (2013). “II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basını ve İçeriklerinden Seçilmiş Örnekler”, *Turkish Studies*, 8 (3), s. 494-516.

Ulusoy Nalcıoğlu, Belkıs (2005). “Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basınının İlkleri”, *MANAS Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (14), s. 253-267.

Varlık, Bülent (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mizah”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, 4, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1092-1100.

Yardımcı, İsmail (2010). “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), s. 1-41.

Ek 1: Kahkaha Gazetesi Örnek Sayfa



Ek 2: Karikatür Örnekleri



- Gazeteciler ahirette bu sıfatta bulunacaklarmış
(*Kahkaha* 25 Mart 1291: 2).



- Mademki gazlar yanmıyor bari herkes başlarına giyse de tozdan muhafaza olsa
(*Kahkaha* 19 Nisan 1291: 4).



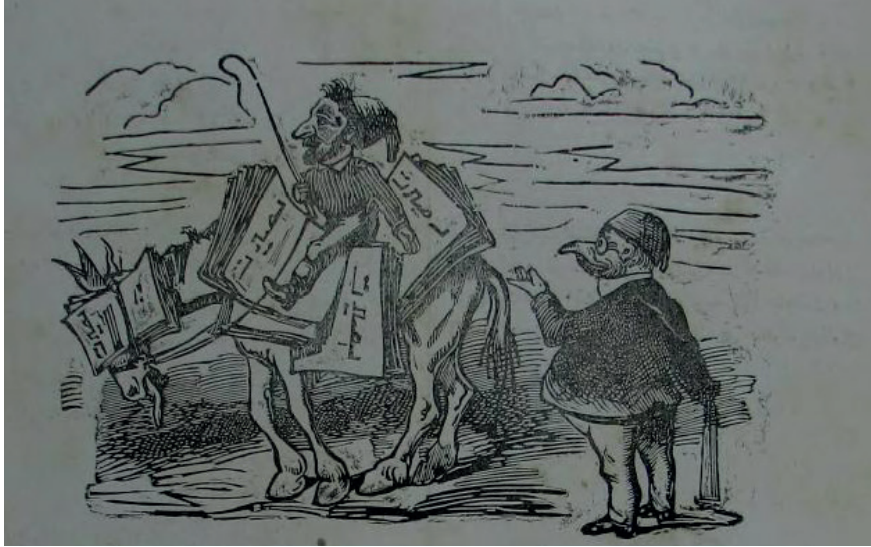
- Bu ne! Defterde başımıza bir de pul masrafı çıktı (*Kahkaha* 29 Mart 1291: 2)!



- Kayıkçı bu vapur batıyor mu?
- Hayır mösyö Kasımpaşa'ya işler iki pervanelidir.
- Demek ki diğerlerinden süratli gider?
- Bilemem ben iki pervanelisini de geçiyorum bir pervanelisini de
(*Kahkaha* 22 Nisan 1291: 4).



- Üç aylık çocuğa o kadar şey yedirilmez sıkısa olur.
- Zararı yok iştihâsı yerinde (*Kahkaha* 29 Mart 1291: 4).



- Yahu böyle takıp takıştırıp Güllü Agop'un tiyatrosuna mı (*Kahkaha* 8 Nisan 1291: 4)?..

Bergama Ulu Camii Hakkında Bazı Görüşler*

Kubilay ARPACI**

ÖZ

Yıldırım Bayezid'in Anadolu'da hüküm süren beylikler üzerine yaptığı seferler sonucunda pek çok beylik Osmanlı'ya tâbi olmuş ve böylece Osmanlı'nın Anadolu'daki hakimiyeti perçinleşmeye başlamıştır. Hakimiyet alanını genişletmenin yanı sıra özellikle bürokratik, mali ve askeri alanlarda yapılan hamleler ile Osmanlı'nın ilk imparatorluk denemesi olarak kabul gören bu dönem aynı zamanda mimari alanında da birtakım yenilikleri beraberinde getirmiştir. İnşa edilen yapıların plan anlayışı ve tasarımlarında yeni denemelerin uygulanması ve ayrıca çevre kültür etkilerinin gözlemlenmesi bu durumu destekler niteliktedir. Bu bağlamda ön plana çıkan yapılardan biri de Bergama Ulu (Yıldırım) Camii'dir.

Taç kapısında yer alan kitabesine göre 1398-1399 yılında inşa edilen Bergama Ulu Camii, derinlemesine yönelik üç sahından oluşan bir yapıdır. Caminin cephe düzenlemelerinin ana odağı, kuzey cephesindeki sivri kemerli taç kapısıdır. Gotik üslubun karakteristik özelliklerinden biri olan bu sivri kemer uygulaması taç kapıda kademeli olarak yapılmış profillerle vurgulanmıştır. Yapı, gerek plan şeması ve gerekse taç kapı tasarımı bakımlarından Osmanlı Mimarisi için "yeni" bir deneme olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla, Yıldırım Bayezid döneminde inşa edilen diğer yapılarda gözlemlenen farklı tasarımların izleri bu camide de takip edilebilmektedir.

Literatürde konuyla ilgili yer alan kaynaklar Bergama Ulu Camii'ne dair ayrıntılı bilgi vermekte, bazı çalışmalar yapıyı etki bağlamında inceleyerek Gotik üsluba atıf yapmakta ve çağdaşı sayılan Beçin Ahmed Gazi Medresesi (1375) ile bağlantı kurmaktadır. Nitekim, her iki yapıda da yer alan Gotik üsluba sahip taç kapı tasarımı da bu durumu desteklemektedir. Bununla birlikte, etkinin kaynağı bakımından

* Bu makale, 2025 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı'nda tamamlanan *Batı Anadolu Mimarisinde Cephe Düzenlemeleri: Akdeniz Etkisi (14-15. Yüzyıl)* başlıklı doktora tezinden üretilmiş olup yeni bulgular doğrultusunda geliştirilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE.

E-posta: kubilay.arpaci@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9929-8737.

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.027

Makale Gönderim Tarihi: 13.09.2024 - Makale Kabul Tarihi: 16.12.2024 (Araştırma Mk.)

ele alındığında *Bergama Ulu Camii, Akdeniz çevresindeki Haçlı devletlerinde görülen mimari üslup ile bağlantılı mıdır?* sorusu bu çalışmanın temel araştırma sorusudur. Dolayısıyla çalışmanın başlıca amacı da, Bergama Ulu Camii'ni etki çerçevesinde değerlendirerek Haçlı devletlerindeki mimari anlayışla bağlantısını benzer örnekler üzerinden açıklamaktır. Çalışmanın bir başka amacı ise yapının inşasında görev alan sanatkar ve/veya ustaların sahip oldukları mimari hafızayı yapıya uygulamalarındaki aracı rollerine açıklık getirmektir. Araştırma kapsamında yöntem olarak literatür taraması, saha araştırması ve fotoğraflama kullanılmıştır. Saha araştırması Bergama'nın yanı sıra Akdeniz'in önemli merkezleri arasında yer alan Rodos ve Kıbrıs adalarında gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, Bergama Ulu Camii'ndeki taç kapı tasarımının Akdeniz çevresindeki Haçlı devletlerinde görülen mimari anlayıştan kaynaklandığı sonucuna varılmış ve bu bağlantı Rodos ve Kıbrıs adalarındaki örnekler üzerinden açıklanmıştır. Ulaşılan bir başka sonuç ise bu etkinin sanatkar ve/veya ustaların, hatta bunların mensubu olduğu atölyelerin aracılığıyla yayılmış olduğunun anlaşılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Yıldırım Bayezid, Erken Osmanlı Mimarisi, Bergama Ulu Camii, Haçlı Devletleri, Gotik, Etki.

Some Opinions About The Bergama Great Mosque

ABSTRACT

As a result of Yıldırım Bayezid's expeditions against the principalities ruling in Anatolia, many principalities were subject to the Ottomans and thus the Ottoman dominance in Anatolia began to be strengthened. In addition to expanding its area of dominance, this period, which is accepted as the first imperial attempt of the Ottoman Empire, especially with the moves made in the bureaucratic, financial and military fields also brought some innovations in the field of architecture. The application of new essay in the plan and designs of the constructed buildings and the observation of the environmental culture effects support this situation. One of the structures that come to the fore in this context is the Bergama Great (Yıldırım) Mosque.

According to the inscription on the portal, the Bergama Great (Yıldırım) Mosque, built in 1398-1399, is a structure consisting of three naves. The main focus of the facade arrangements of the mosque is the pointed arched portal on the north facade. This pointed arch application, which is one of the characteristic features of the Gothic style, is emphasized by the profiles made gradually on the portal. The building can be described as a "new" experiment for Ottoman Architecture in terms of both the plan and the portal design. Therefore, the traces of different designs observed in other buildings built during the reign of Yıldırım Bayezid can be followed in this mosque as well.

The sources in the literature on the subject give detailed information about the Bergama Great Mosque, some studies examine the building in the context of influence, refer to the Gothic style and establish a connection with its contemporary, Beçin Ahmed Gazi Madrasa (1375). As a matter of fact, the Gothic-style portal design in both buildings supports this situation. However, in terms of the source of the influence, is the Bergama Great Mosque related to the architectural style in the Crusader states around the Mediterranean? The question is the main research question of this study. Therefore, the primary aim of the study is to evaluate Bergama Great Mosque within the framework of its influence and to explain its connection with the architectural style in the Crusader states through similar examples. Another objective of the study is to clarify the intermediary roles of the artists and/or masters involved in the construction of the structure in applying the architectural memory they possessed to the building. Within the scope of the research, literature review, field research and photography were used as methods. In addition to Bergama, the field

research was carried out on the islands of Rhodes and Cyprus, which are among the important centers of the Mediterranean. In the study, it was concluded that the source of the design of the main portal of the Bergama Great Mosque is the architectural style of the Crusader states around the Mediterranean, and this connection was explained through examples from the islands of Rhodes and Cyprus. Another conclusion reached is that it is understood that this influence has spread through the artists and/or masters, and even the ateliers to which they belong.

Keywords: Yıldırım Bayezid, Early Ottoman Architecture, Bergama Great Mosque, Crusader States, Gothic, Influence.

Giriş

Sultan I. Murad'ın vefatı ve ardından vasiyeti üzerine Bayezid'in tahta çıkarılması, şehzade Yâkub'un ise idam haberi Anadolu coğrafyasında Osmanlı'ya tâbi olan beyliklerin isyan hareketine kalkışmalarına ve Karamanoğlu'nun etrafında toplanmalarına neden oldu (Yinanç 1970: 369-392). Emecen'e göre bu durum karşısında Bayezid, Anadolu coğrafyasının tamamında kendi hakimiyetini sağlama ve doğrudan merkeze tâbi bir idare tarzı kurma siyaseti izledi (Emecen 2021: 141). Anadolu'ya geçerek 1389-1390'da Alaşehir'i zaptetti ve Batı Anadolu'da hüküm süren beylikleri; Aydın, Germiyan, Hamîd, Menteşe ve Saruhan'ı idaresi altına aldı. Ardından Mayıs 1390'da Karamanoğlu Beyliği'ne karşı harekete geçerek Beyşehir'i ele geçirdi (İnalcık 1992: 232). Karamanoğlu Alâeddin Bey'in elçi göndererek barış istemesi üzerine Beyşehir'e bağlı Köşkbükü köyünün batısındaki topraklar Osmanlı'ya bırakılmak kaydıyla 1391 yılında barış tesis edildi (Sümer 2001: 457).

1391'in baharından 1394'ün yazına kadar beyliklere yönelik yapılan hareketlerde Bizans imparatorunun oğlu Manuel (Palaiologos) de Bayezid'in safında yer almıştı. Osmanlı'nın Candaroğulları'na karşı hareketini Kadı Burhaneddin'e karşı verilen mücadelesi takip etti. Kadı Burhaneddin'in hakimiyet alanındaki yerlerin ele geçirilmesi Osmanlı'nın Anadolu'nun iç kesimlerinde ve doğusunda yayılmalarının ana dayanak noktasını teşkil etti. Elbistan-Malatya istikametine doğru ilerleme sağlandı ve böylece Anadolu'nun önemli bir kısmı Osmanlı hakimiyetine girdi (Emecen 2021: 142). Bayezid zaptettiği yerlere idare memurları ya da beyler atadı (Dukas 1956: 9).

Timur'un Selçuklular ve İlhanlılar'ın mirasçısı olmak iddiasıyla Anadolu coğrafyasında hakimiyet kurmak istemesi ve Yıldırım Bayezid'in ise Selçuklular'ın varisi olma gayesi doğrultusunda Anadolu'da siyasal birliği sağlama düşüncesi zaman içerisinde bu iki hükümdarın karşı karşıya gelmelerini kaçınılmaz kıldı. Nihayetinde Bayezid ile Timur, 28 Temmuz 1402 tarihinde Ankara dolaylarındaki Çubuk Ovası'nda karşı karşıya geldiler. Bayezid'in Ankara Savaşı'nı kaybetmesi üzerine gerek Osmanlı şehzadeleri gerekse eski topraklarına yeniden erişen Anadolu beyleri Timur'un hakimiyetini tanıdı ve Osmanlı'da Fetret Devri/Dönemi olarak adlandırılan bir kargaşa dönemi başladı (İnalcık 2010: 116; Emecen 2014: 69; Emecen 2019: 93).

Yıldırım Bayezid dönemi Anadolu’da birliğin sağlanmaya çalışıldığı bir dönem ve bilhassa bürokratik, mali ve askeri alanlarda yapılan hamleler ile ilk imparatorluk denemesi olarak kabul görmektedir (Emecen 2014: 69). Bu dönemde; cami, zaviye, han ve köprü gibi pek çok yapının vücuda getirilmesi ise seri hamlelerin yalnızca bürokratik, mali ve askeri alanlarla sınırlı kalmadığını aynı zamanda mimari alanında da kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır. İnşa edilen çeşitli yapılarda Haçlı Devletleri’nin mimari anlayışı çerçevesinde Gotik üslubun etkisinin gözlemlenmesi de bu etkinin menşinin ne olduğu ve yayılışının nasıl gerçekleştiği gibi soruları gündeme getirmektedir. Burada başrolün şüphesiz sanatkârlara ait olduğunun altını çizmek gerekir. Tanman’a göre bu durum, o dönemde Batı Anadolu beyliklerinin Osmanlı idaresine alınmasıyla birlikte buradan gelen/getirilen ustalar ya da Osmanlı’nın Batı ile olan ilişkileriyle (ticaret vb.) açıklanabilir (Tanman 2005: 222).

Yıldırım Bayezid döneminin yapılarından Bergama Ulu (Yıldırım) Camii (1398-1399), Ankara Savaşı’ndan henüz birkaç yıl önce inşa edilmiştir. Timur’un savaş sonrasında birkaç gün Bergama’da kaldığı bilinmektedir. Caminin o günlerde/dönemde tahrip edilip edilmediği konusunda literatürde herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Bergama Ulu Camii, Anadolu’da Haçlı Devletleri’ndeki mimari anlayışın etkilerinin izlenebilmesi açısından önemli bir örnektir.

Bergama Ulu Camii’nin günümüze ulaşmış olması bilhassa mimari açıdan değerlendirilebilmesine olanak sağlamış, yapıya yer veren ve/veya müstakil bir şekilde ele alan çalışmalar ise daha çok 1960’lı yıllardan sonra kaleme alınmıştır. Bu bağlamda Osmanlı dönemi yapıları içerisinde Bergama Ulu Camii’ni de ele alan başlıca çalışmalar arasında; Ekrem Hakkı Ayverdi’nin “İstanbul Mi’mârî Çağının Menşe’i Osmanlı Mi’mârîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)”, Bozkurt Ersoy’un “Bergama Camii ve Mescitleri” ve Yıldırım Özbek’in “Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)” başlıklı eserleri öne çıkmaktadır. Bunların yanı sıra Bozkurt Ersoy’un “Bergama Ulu Camii” başlıklı makalesi camiyi müstakil olarak ve ayrıntılı bir biçimde incelemekte, M. Baha Tanman’ın “14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler” ve Machiel Kiel’in “Cross-Cultural Contacts in 14th Century Anatolia Gothic Influences of the Architecture of the Turcoman Principalities of Western and Central Anatolia (Examples from Antalya, Bergama, İstanosz, Niğde and Peçin)” başlıklı makaleleri de camiyi bilhassa etki açısından inceleyerek bunun Gotik etki

olduğunun altını çizmektedir. Özbek ve Kiel ayrıca bu etkinin Beçin Ahmed Gazi Medresesi ile bağlantılı olduğunu ifade etmiştir.

Bu çalışmanın başlıca amacı; Bergama Ulu Camii'nin taç kapısında Kıbrıs Krallığı ve St. Jean Şövalyeleri gibi Haçlı devletlerinin mimarisinden kaynaklı olarak gözlemlenen üslubun Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin inşasından daha öncesine dayanan başka mimari yapılarla da bağlantılı olduğunu örneklerle ortaya koyabilmektir. Araştırma kapsamında literatür taraması, saha araştırması ve fotoğraflama yöntemleri kullanılmıştır. Akdeniz'deki Haçlı devletlerinin önemli merkezleri arasında yer alan Rodos ve Kıbrıs adalarında saha araştırması gerçekleştirilmiştir.

BERGAMA ULU CAMİİ'NİN PLAN VE MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Bergama Ulu Camii'nin kuzey cephesindeki taç kapısında yer alan inşa kitabesine göre Yıldırım Bayezid tarafından H. 801 (M. 1398-1399) yılında yaptırılmıştır (**Fotoğraf 1a-1b**). Kitabe metninin Türkçe okunuşu aşağıdaki gibidir (van Berchem 1912: 8; Ayverdi 1966: 377; Tüfekçioğlu 2001: 86):

1- Enşee hâze'l-mescide's-şerîfe el-câmi'a

2- 'latîfe sultânu's-selâtini'l-a'zam emîru'l-ümerâi'l-'Arabî

3- ve'l-'acem nâsiru'l-guzâtî ve'l-mücâhidîn Bayezid Han bin Murad Han halleda'llâhü mülkehû fî târîhi seneti ihdâ ve semânimie.¹

¹ Kitabenin anlamı şu şekildedir: Bu şerefli mescidi ve güzel camiyi büyük sultanlar sultanı, Acem ve Arap ülkelerinin emirler emiri, gazilerin yardımcısı Murad Han oğlu Bayezid Han -Allah mülkünü devamlı kılsın- sekiz yüz bir yılında yaptırmıştır. Bkz.: Abdülhamit Tüfekçioğlu, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara 2001, s. 86.

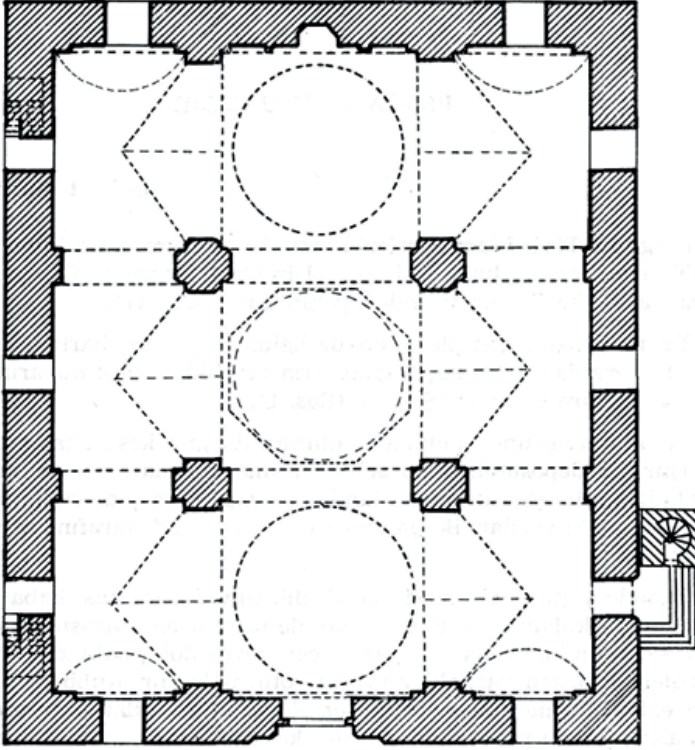


Fotoğraf 1a: İsveçli Arkeolog Prof. Dr. Axel Waldemar Persson'un objektifinden Bergama (1938). **Fotoğraf 1b:** Bergama Ulu Camii detay. (Kaynak: <https://www.alvin-portal.org/alvin/attachment/download/alvin-record:94450/ATTACHMENT-0001.tiff>)

Dikdörtgen planlı cami, derinlemesine gelişen üç sahından meydana gelmektedir. Dokuz birimli olarak tasarlanan yapının mihrap aksındaki sahnınları sekizgen kasnaklar üstündeki kubbe, yan sahnınları ise beşik tonoz ile örtülüdür. Farklı boyutlardaki kahverengi/bej renkli kesme taş ve yer yer devşirme malzeme kullanılarak inşa edilen dikdörtgen kütleli yapının kuzey ve güney cepheleri üçgen alınlık biçiminde sonlanmıştı (Ersoy 1988: 60; Ersoy 1989: 9; Özbek 2002: 171) (**Fotoğraf 2**) (**Çizim 1**).



Fotoğraf 2: Bergama Ulu Camii.



Çizim 1: Bergama Ulu Camii'nin planı. (Kaynak: Bozkurt Ersoy, "Bergama Ulu Camii", *Sanat Tarihi Dergisi* 4, s. 58.)

Yapının görünümü ve plan şeması, burayı 1832'de ziyaret eden Charles Texier'in burayı Justinianus döneminden önce yapılmış bir Bizans kilisesi olarak tarif etmesinde etkili olmuştur. Texier, yapının camiye sonradan dönüştürüldüğünden ve eski Ayasofya ismiyle anıldığından bahsetmiştir. Bunun yanı sıra, kesme taşla inşa edildiği ve iki kubbeyle örtülü olduğu bilgisine yer vermiştir. İnşa tarihini belirleyebilmek için yapı üzerinde kitabe, süsleme gibi detayların olmadığına da vurgu yapmıştır. (Texier 2002: 381). Ekrem Hakkı Ayverdi, eski Bergama Müzesi Müdürü Osman Bayatlı'dan naklettiği bilgilerden hareketle bu durumun yapının o tarihte metruk durumda olmasından kaynaklandığını belirtmiştir.²

² 1900'lü yılların başına kadar harap bir durumda olan cami, Bergama kaymakamı Kemal Bey tarafından 1905 yılında tamir ettirilmiş ve caminin kitabesi de bu süreçte çıkartılmıştır. Ekrem Hakkı Ayverdi, *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşesi Osmanlı Mi'mârisinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1966, s. 375; Osman Bayatlı, "Bergama'da Türk-İslâm eserleri", *V. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1960, s. 280.

Bergama Ulu Camii'ndeki derinlemesine gelişen plan şeması, 12. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'daki çeşitli yapılarda görülmektedir.³ Öyle ki, bu plan tipi İlhanlılar'a ait Niğde Sungur Bey Camii (1316-1335), Aydınoğlu Beyliği'ne ait Birgi Ulu Camii (1313) ve Menteşeoğlu Beyliği'ne ait Milas Ulu Camii (1378) gibi Beylikler Dönemi'ne ait yapılarda da uygulama alanı bulmuştur (Öney 2007: 11-12). Erken Osmanlı Mimarisi'nde ise "yeni" olarak nitelendirilebilecek bu plan şemasının kullanımında; Bergama Ulu Camii, Balıkesir Yıldırım Camii ve Filibe Murad Hüdavendigâr Camii'ni ön plana çıkartmak gerekmektedir.

Yıldırım Bayezid'in saltanat dönemine (1389-1402) tarihlendirilen Balıkesir Yıldırım Camii (Ayverdi 1966: 368; Tanman 2005: 219), gerek plan şeması ve gerekse Gotik üsluba atıf yapan taç kapısıyla Bergama Ulu Camii'ni hatırlatmaktadır. Söz konusu iki yapıdaki mimari bu benzerlikler, yapının Bergama Ulu Camii ile aynı dönemlerde inşa edilmiş olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Filibe Hüdavendigâr Camii'nin hariminin dokuz bölüme ayrılmış kurgusu (Özer 2008: 53) tasarım açısından Bergama Ulu Camii'ne oldukça benzemektedir. Bu iki cami derinlemesine gelişen üç sahtandan oluşan plana sahiptir ve bu yapıların mihrap aksındaki sahtinleri kubbeye taçlandırılmıştır. Yan sahtinler ise Bergama Ulu Camii'nde beşik tonoz, Filibe Murad Hüdavendigâr Camii'nde ise çapraz tonoz ile örtülüdür. Filibe Hüdavendigâr Camii'nin inşa tarihi hakkında kesin bir tarihlendirme olmamakla birlikte farklı görüşler söz konusudur. Evliya Çelebi yapının Sultan I. Murad dönemine ait olduğundan bahsederken Machiel Kiel ise Sultan II. Murad tarafından 1425 yılı civarında inşa ettirildiğini belirtmektedir (Eyice 1998: 287; Kiel 1996: 80). Yapının Bergama Ulu Camii ile plan şeması açısından benzerliği ve cephe düzenlemeleri Kiel'in görüşünü destekler niteliktedir.

Yıldırım Bayezid'in Anadolu Beylikleri'ne yapmış olduğu seferler aynı zamanda Osmanlı Mimarisi için yeni sayılabilecek etkilerin görülmesinde aracı bir rol oynamıştır. Fetihler sonrasında inşa edilen Bergama Ulu Camii ve Balıkesir Yıldırım Camii'nin Osmanlı'daki derinlemesine gelişen planlı camilerin ilk örnekleri arasında yer alması iki hususu akla getirmektedir. Bunlardan ilki, Osmanlı'nın fethettiği bölgelerdeki derinlemesine yönelik planlı camilerden etkilenip inşa ettiği yapılara bu planı taşımasıdır. İkinci husus ise bahsi geçen camilerin inşasında görev alan sanatkarların/ustaların aşına oldukları plan şemasını uygulamış olmasıdır.

³ Divriği Kale Camii (1189), Divriği Ulu Camii (1229), Amasya Burmalı Minare Camii (1237-1247) ve Bünyan Ulu Camii (1256) örnek gösterilebilir.

Bergama Ulu Camii'nin plan şemasının yanı sıra, taç kapısı da inşa edildiği dönemdeki Osmanlı Mimarisi için “yeni bir deneme olarak” nitelendirilebilir. Yapının kuzey cephesindeki taç kapısı, cephe düzenlemelerinin odak noktası olup silmelerle çerçeve içine alınmış çökertme içindedir. Çökertmenin üst kısmında da üç parça devşirme Marmara Adası mermerinden⁴ yapılmış bir örgü vardır. Taç kapı kemeri, Gotik üslubun karakteristik özelliklerinden biri olan kademeli olarak yapılmış profilli sivri kemer şeklinde tasarlanmıştır. Çok merkezli bu sivri kemerin üzengi noktalarına yaprak motifi işlenmiştir. Kemer alınlığında ise profillerle çerçeve içine alınmış kitabelik bölümü yer almaktadır (**Fotoğraf 3a-3b**).



Fotoğraf 3a: Bergama Ulu Camii'nin kuzey cephesindeki taç kapısı. **Fotoğraf 3b:** Taç kapı kemer detayı.

Kitabelik bölümünün alt kısmında yer alan atkı taşının üzerinde ters-düz olarak işlenen palmetler ve çifte düğüm motifi olmak üzere iki farklı bordür bulunmaktadır. Giriş açıklığı basık kemerlidir ve bu basık kemerin iki yanında beş sıra mukarnastan oluşan konsollar vardır. Taç kapıda iki farklı malzeme kullanımı söz konusudur. Taç kapı çerçevesi ve kemeri, yapının cephelerinde olduğu gibi kahverengi/bej renkli kesme taştan yapılmıştır. Kitabelik, atkı taşı ve giriş açıklığı sövesinde ise Marmara Adası mermeri kullanılmıştır.

⁴ “Marmo Proconnesio”, “Marmor Proconnesium” ve “Marmor Cizycenum” şeklinde farklı adlandırmalara sahip bu mermer tipi, tarih boyunca Anadolu'daki pek çok yapıda kullanılmıştır. Ayrıca bkz. Zeki Boleken, “Bağdat Köşkü'nde Yeniden Kullanılan Antik Renkli Mermerler ve Diğer Taşlar”, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 24, s. 73-76.

Özbek ve Kiel'e göre Bergama Ulu Camii'nin taç kapısında görülen Gotik üsluptaki kemer tasarımı, Beçin Ahmed Gazi Medresesi ile benzer anlayışta ele alınmıştır (Özbek 2002: 173; Kiel 2006: 73). Buna ek olarak Kiel, caminin mihraba dik üç sahından oluşan plan şemasından dolayı Niğde Sungur Bey Camii ile bağlantı kurmuş ve yapıda Gotik üslubun görülmesinde Venedik hakimiyetindeki Midilli'den gelen taş ustalarının etkili olduğunu ileri sürmüştür (Kiel 2006: 73).

Ekrem Hakkı Ayverdi ise Bergama Ulu Camii'nin mimarisini tasarım açısından eleştirerek, yapının mimari üslubunu, pseudo-gothique (sahte/yalancı Gotik) olarak nitelendirmiştir. Ayverdi bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“...Bu vasıflarıyla, san‘at târihi sahasında kalem oynatanlar için, kronolojide mühim bir mevki‘ı olması lâzım gelir. Fekat, yukarıda anlattığımız gibi, yan cenahların içden karanlık ve kasvetli olması ve asıl, dışdan düz çatılı yapılması ve frontonlarla bitmesi, bu koca eseri istikbâl için verimsiz ve semeresiz kılmağa kâfi gelmiştir. Bunu meydana getirenler her hâlde tatlı ümidlere kapılmışlardı; belki de yeni buluşlar yapmak iddi‘âsında idiler. Fekat netîcede bu sahîfenin bir daha açılmamak üzere kapandığını gördüler. O gotik, daha doğrusu pseudo-gothique, kapı da bir daha eş bulamadı. Bu da gösteriyor ki yalnız inşâî madde ve ‘unsurların mukayesesıyla iktifa eden san‘at târihi peşinen hayâtîyetsiz olmağa mahkumdur. San‘at tetkikyı, her nevi‘ binânın taşımak zarûretinde olduğu ifâdesini, ma‘nâsını sezmeğe ve belirtmeğe mecbûrdur...” (Ayverdi 1966: 377-378).

Yapıdaki sözü edilen Gotik üslubu tarihsel süreç bağlamında açıklığa kavuşturmak gerekir. 14. yüzyılda Batı Anadolu'nun çevresini tanımlamada 4. Haçlı Seferi önem arz etmektedir. Haçlılar bu sefer sonrasında İstanbul'da yarım yüzyıldan fazla hüküm sürecek Latin İmparatorluğu'nu ve bunun yanı sıra Akdeniz çevresinde Arkhipelagos, Atina ve Kandiye gibi dükalıklar kurmuşlardır (Lognon 1969: 248).⁵ Bu dükalıklardan farklı olarak Kıbrıs'ta Kıbrıs Krallığı ve Rodos'ta St. Jean Şövalyeleri, Haçlılar'ın Akdeniz'deki gücünü pekiştirmiş ve Haçlılar hüküm sürdükleri yerlere kendilerine özgü

⁵ 4. Haçlı Seferi için ayrıca bkz.: David Nicolle, *Dördüncü Haçlı Seferi 1202-04*, Çev. Gürkan Ergin, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013; Steven Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi*, C. 3, Çev. Fikret Işıltan, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2019.

mimari üslubu da taşımışlardır. Bu mimari üslup, Romanesk ve Gotik'in ön planda tutulduğu bunun yanı sıra Haçlı nüfuzunun olduğu bölgelerdeki yerel üsluplardan izler taşıyan eklektik bir anlayış olarak da nitelendirilebilir (Pringle 1999: 155-156).

Akdeniz'de Haçlı nüfuzunun olduğu bölgeler arasında Rodos ve Kıbrıs ön plana çıkmaktadır. Bu adaların Anadolu'ya coğrafi açıdan yakınlığı göz önüne alındığında, Kıbrıs Krallığı ile St. Jean Şövalyeleri'nin tarihsel süreç içerisinde Anadolu'daki devletlerle çeşitli münasebetlerinin (savaş, ticaret vb.) bu mimari anlayışın yayılmasında aracı bir rol oynadığını düşünmekteyiz.⁶ Dolayısıyla, bilhassa 14. ve 15. yüzyıllarda Anadolu'da inşa edilen bazı yapılarda bu devletlerin mimarilerinin etkisinden söz edilebilir.⁷

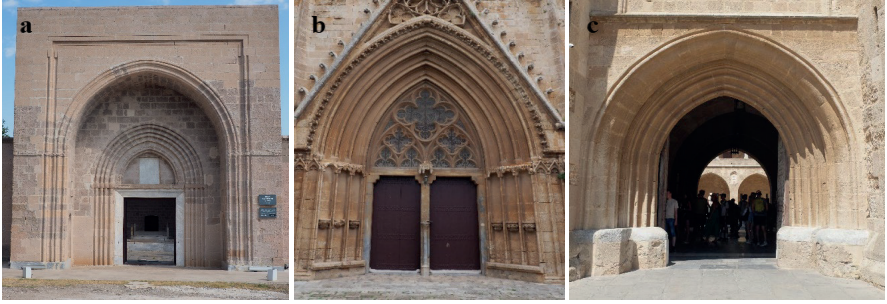
Çalışmanın odak noktası olan Bergama Ulu Camii'nin taç kapısındaki Gotik üsluptaki kademeli olarak ele alınmış profilli sivri kemerler, Menteşe Beyliği'ne ait 1375 yılında inşa edilen Beçin Ahmed Gazi Medresesi ile benzer kurguya sahiptir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Bergama Ulu Camii'nin taç kapısı çok merkezli bir kemerden oluşmaktadır ve tasarım açısından Ahmed Gazi Medresesi'ndeki kemerin daha gelişmiş halidir. Söz konusu bu kemerlere etki eden üslubu anlamlandırmak için Rodos ve Kıbrıs'ta yer alan yapılarla ilişki kurulması gerekmektedir.

Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin taç kapısındaki giriş açıklığını çevreleyen kademelenmiş profilli sivri kemerler; uygulama biçimi açısından Lefkoşa St.

⁶ Tanman ve Kiel'e göre bu Gotik etkidir. M. Baha Tanman, "14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler", *Afife Batur'a Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, Literatür Yayınları, İstanbul 2005, s. 213. Machiel Kiel, "Cross-Cultural Contacts in 14th Century Anatolia Gothic Influences of the Architecture of the Turcoman Principalities of Western and Central Anatolia (Examples from Antalya, Bergama, İstanos, Niğde and Peçin)", *Sanat Tarihi Defterleri*, 10, s. 67-89. İstanbul, s. 60. Etki kavramına farklı perspektiften bakmak gerekirse, Gotik mimari bir üsluptur ve bir etkinin sonucudur. Buradaki etki kavramı, Akdeniz'deki Haçlı devletlerindeki mimari anlayışın farklı unsurlarla Anadolu'ya ulaşması olarak görülmelidir. Söz konusu bu anlayışın Anadolu'daki yapılarıdaki etkisi Gotik üslup şeklindedir.

⁷ Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nden önce inşa edilen Niğde Sungur Bey Camii (1316-1335) ve Korkuteli Alaaddin Camii'nin (1361-1373) bilhassa cephe düzenlemelerinde Gotik üsluba ait unsurlar görmek mümkündür. Bkz.: Ömür Bakırer, "Niğde Sungur Bey Camisi'nin Taçkapı ve Pencereleri için Bazı Düşünceler", *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri (7-10 Mart 1994, Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu)*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 2000, s. 81; Mehmet Özkarcı, *Niğde'de Türk Devri Mimarisi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2001, s. 58; Ahmet Çaycı, "Korkuteli (İstanos) Tarihi ve Korkuteli Alaaddin Camii Üzerine Bir Araştırma", *Selçuk Üniversitesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, 16 (2004), s. 121.

Sophia Katedrali (Selimiye Camii) (1209), Magosa St. Nicholas Katedrali (Lala Mustafa Paşa Camii) (1328) ve Rodos Büyük Üstadlar Sarayı (14. yüzyıl) girişlerinin adeta tekrarıdır (**Fotoğraf: 4a-4b-4c**). Bergama Ulu Camii'nin taç kapısında yer alan çok merkezli sivri kemer ise Bellapais Manastır Kilisesi (13. yüzyıl) girişindeki kemerin benzeridir. Bununla birlikte taç kapının kademelenmiş profilli kemer formu; Magosa St. Anne Kilisesi (14. yüzyıl) ile Magosa St. Paul ve St. Peter Kilisesi (Buğday Camii) (14. yüzyıl) başta olmak üzere Kıbrıs'ta pek çok yapıda görülmektedir (**Fotoğraf 5a-5b-5c-5d**).



Fotoğraf 4a: Beçin Ahmed Gazi Medresesi. **Fotoğraf 4b:** Magosa St. Nicholas Katedrali (Lala Mustafa Paşa Camii). **Fotoğraf 4c:** Rodos Büyük Üstadlar Sarayı.



Fotoğraf 5a: Bergama Ulu Camii. **Fotoğraf 5b:** Bellapais Manastır Kilisesi. **Fotoğraf 5c:** Magosa St. Anne Kilisesi. **Fotoğraf 5d:** Magosa St. Paul ve St. Peter Kilisesi (Buğday Camii).

Bergama Ulu Camii'nin taç kapısındaki mimari üslubu etraflı bir şekilde yorumlamak için Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin mimarisine değinmek

gerekir. Medresenin taç kapısı dışında, cephe düzenlemelerindeki farklı unsurlarda da Gotik üslup takip edilebilir. Yapıdaki bu üslup, Menteşe Beyliği'nin Akdeniz'deki ticari ilişkileri ile açıklanmakta ve medresenin inşasında Rodos ve/veya Kıbrıs'tan gelen sanatkârların/taş ustalarının çalışmış olduğu düşünülmektedir (Tanman 2005: 221; Arel 2014: 60). Bergama Ulu Camii'ndeki taç kapı tasarımında, Kiel'in bahsettiği Midilli'den gelen taş ustalarından ziyade, Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin inşasında görev almış taş ustaları/sanatkârların çalışmış olabileceği ihtimali üzerinde durulmalıdır.⁸ Haçlı devletlerindeki mimariye aşına bu sanatkârların Yıldırım Bayezid'in fetih hareketinden sonra Menteşe Beyliği topraklarından gelmiş olması muhtemeldir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Beçin Ahmed Gazi Medresesi ve Bergama Ulu Camii arasında yaklaşık yirmi beş senelik bir zaman dilimi vardır. Bu durum, söz konusu sanatkârlara ait bir atölyenin varlığını desteklemektedir.⁹ Bu atölyenin ustaları/sanatkârları taş işçiliğinin yanı sıra aşına oldukları plan şemasını Bergama Ulu Camii'ne uygulamış olabilirler.¹⁰ Öte yandan, bu atölyenin yalnızca taş işçiliğinden sorumlu olup plan şemasının tasarımında yerli Hristiyan ustaların söz sahibi olabileceği de göz ardı edilmemelidir.¹¹

⁸ Erken Osmanlı Dönemi yapılarındaki Gotik üslubun gözlemlenmesi Yıldırım Bayezid'in Tekeoğlu ve Menteşeoğlu beyliklerini hakimiyeti altına aldıktan sonra buralardan getirilen sanatkârlarla açıklanabilir. M. Baha Tanman, "Erken Osmanlı Mimarisinde Üslup Etkileri", *Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimariye Etkileri*, Editör: Yıldray Özbek – Ayşe Budak, Literatürk Academia, Konya 2020, s. 370.

⁹ Osmanlı Mimarisinde bu şekilde farklı coğrafyalardan gelen atölyelerin/atölye mensuplarının çalıştığı, yapılarındaki mimar imzalarından takip edilmektedir. Selçuk İsa Bey Camii'nin mimarı Ali bin Müşeymeş ed-Dımaşkı'dır. Ali bin Müşeymeş'in yeğeni Ebubekir bin Muhammed ed-Dımaşkı, Amasya Bayezid Paşa Camii (1414) ve Merzifon Çelebi Medresesi'nin (1414-1415) mimarlığını yapmıştır. Onun oğlu Ahmed ise Ankara Karacabey Külliyesi'nin (1427) inşasında mimar olarak görev almıştır. Dımaşk (Şam) kökenli bu aile ve beraberindeki atölyenin Anadolu'da 1370'lerden 1430'lara kadar faaliyet gösterdiği dikkati çekmektedir. Bkz.: Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1995; Mustafa Çağhan Keskin, "üstâd ibni üstâd": Erken Osmanlı Mimarlığında Babalar ve Oğullar", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 32, s. 347-365.

¹⁰ Haçlı devletleri tarafından Kıbrıs ve Rodos'ta inşa edilen kiliselerde de üç nefli bazilikal planın uygulandığı örnekler mevcuttur. Bkz.: Camille Enlart, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, Çev: David Hunt, Trigraph, Londra 1987; Albert Gabriel, *La Cité de Rhodes MCCCX—MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, Paris 1923.

¹¹ Derinlemesine gelişen bazilikal nitelikteki mekân tasarımı, 1180-1181 tarihli Divriği Ulu Camii'nden itibaren Anadolu'daki Türk-İslam mimarisinde gözlemlenebilir. Bu tasarım anlayışında Anadolu'daki Hristiyan mimarlığının etkisi üzerinde durulmalıdır. Bkz.: M. Baha Tanman, "Erken Osmanlı Mimarisinde Üslup Etkileri", s. 370.

Bir başka husus da, Bergama Ulu Camii'nin taç kapısındaki süsleme unsurlarında ters-düz olarak işlenen palmetler ve çifte düğüm motifinden oluşan bordür ön plana çıkmaktadır. Ters-düz olarak işlenen palmetlerden oluşan bordür, Bursa Yıldırım Camii'nin taç kapı nişlerinde de bulunmaktadır (Özbek 2002: 172). Bergama Ulu Camii'ndeki düğüm bordürü, tasarım açısından Selçuk İsa Bey Camii'nin batı cephesinde yer alan penceredeki düğüm bordürüyle büyük ölçüde benzetilmektedir.¹² Bu örneklerle ilaveten, Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin kitabesinde de düğüm bordürüne yer verilmesi dikkat çekici bir durumdur (Fotoğraf 6a-6b-6c).

Şunu da belirtmek gerekir ki, düğüm gerek Bizans ve gerekse Türk-İslam sanatında yaygın kullanılan bir motiftir.¹³ Bunun yanı sıra, Büyük Üstadlar Sarayı ve Şövalyeler Hastanesi (14-15. yüzyıl) gibi Rodos'taki St. Jean Şövalyeleri'ne ait pek çok yapıda da düğüm motifinin farklı biçimlerde kullanıldığı görülmektedir. Üzerinde durulması gereken diğer bir konu ise düğüm motifinin etkileşimin boyutları açısından incelenmesi gerektiğidir (Fotoğraf 7a-7b).



Fotoğraf 6a: Bergama Ulu Camii taç kapısında yer alan düğüm bordürü. **Fotoğraf 6b:** Selçuk İsa Bey Camii'nin penceresinde yer alan düğüm bordürü. **Fotoğraf 6c.** Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin kitabesinde yer alan düğüm bordürü.

¹² Selçuk İsa Bey Camii'ndeki bordürün iç kısmının oyulmuş olduğu, Bergama Ulu Camii'ndeki bordürün ise sathî bırakıldığı görülmektedir.

¹³ Düğüm motifinin gelişimi için ayrıca bkz: Alev Çakmakoglu Kuru, "Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi", *Erdem*, 51, s. 23-52.



Fotoğraf 7a: Rodos Büyük Üstadlar Sarayı. **Fotoğraf 7b:** Rodos Şövalyeler Hastanesi.

SONUÇ

Yıldırım Bayezid'in Anadolu'daki beyliklere yönelik, bilhassa 1391'den 1394'e kadar ve daha sonraki süreçte de devam eden fetih hareketleri, Osmanlı hakimiyetinin Anadolu'da geniş bir çevreye yayılmasını sağlamıştır. Osmanlı Mimarisi'nde yeni/farklı denemelerin uygulandığı bu dönemde, yakın çevre kültürlerin etkileri inşa edilen yapılarda da görülmektedir. 1398-1399'da inşa edilen Bergama Ulu Camii'nin mimarisinde de bu dönemdeki çevre kültürlerin izleri vardır.

Yapının derinlemesine gelişen üç sahınlı planı, cephe tasarımı ve Gotik üsluptaki taç kapısı, inşa edildiği dönemde Osmanlı Mimarisi için yeni bir denemedir. Mimari açıdan bu denemeyi meydana getirenler; Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ifadeleriyle “tatlı ümitlere kapılanlar, belki de yeni buluşlar yapmak iddiasında olanlar” ustalar ve/veya sanatkârlardır.

Yıldırım Bayezid'in Anadolu'daki fetih hareketleri sonrasında Osmanlı'ya tâbi olan beyliklerden biri de Menteşe Beyliği'dir. Bu beyliğe ait Beçin Ahmed Gazi Medresesi'nin taç kapısı ile sonraki dönemlerde inşa edilen Bergama Ulu Camii'nin taç kapısı pek çok araştırmacının da belirttiği üzere, Gotik üsluptadır. Bu üslubun beslendiği kaynak Kıbrıs ve Rodos'ta yer alan Haçlı devletlerindeki mimari anlayış, taşıyıcısı olan ve devamlılığını sağlayan ise bu mimariye aşına olan sanatkârlardır. İki yapıda da Gotik üslubun benzer şekilde tekrarlanması ve yapıların inşa tarihleri arasında yaklaşık yirmi beş senelik bir zaman dilimi olması bahsi geçen sanatkârlara ait bir atölyenin varlığına işaret etmektedir. Bergama Ulu Camii, plan

özellikleri bakımından değerlendirildiğinde ise iki olasılık karşımıza çıkmaktadır. Yapının derinlemesine gelişen plan şemasının uygulamasında ya bahsi geçen atölye rol oynamıştır ya da yerli Hristiyan ustalar söz sahibi olmuştur.

Bergama Ulu Camii, mimari/sanatsal açıdan farklı üslup/etkileri içinde barındıran ve Erken Osmanlı Mimarisi'nde yeni denemelerin uygulandığı eserlerden biridir. Söz konusu yapının gerek plan şeması ve gerekse taç kapı tasarımı, Osmanlı'nın kozmopolit açıdan zenginliğini ve farklı coğrafyalardan gelen sanatkârların hamisi olduğunu açıkça göstermektedir. Bu durum, Yıldırım Bayezid'in Anadolu Beylikleri'ne yönelik fetih politikasının Osmanlı'nın sanat ve kültürel ortamına yansımadır.

KAYNAKLAR

Arel, Ayda (2014). “Bir Temellük Aracı Olarak Mimarlık: Menteşe Beyliği Örneği”, *Beylikler Dönemi Kültür ve Sanatı 16-17 Nisan 2003 Sempozyum Bildirileri*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, s. 43-82.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1966). *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşesi Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Bakırer, Ömür (2000). “Niğde Sungur Bey Camisi'nin Taçkapı ve Pencereleri için Bazı Düşünceler”, Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri (7-10 Mart 1994, Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, s. 73-84.

Bayatlı, Osman (1960). “Bergama'da Türk-İslâm eserleri”, *V. Türk Tarih Kongresi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 279-291.

Boleken, Zeki (2023). “Bağdat Köşkü'nde Yeniden Kullanılan Antik Renkli Mermerler ve Diğer Taşlar”, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 24, s. 66-87.

Dukas (1956). *Bizans Tarihi*, Çev. Vladimir Mirmiroğlu, İstanbul: İstanbul Fethi Derneği, İstanbul Enstitüsü Yayınları.

Emecen, Feridun M. (2014). “İhtirasın Gölgesinde Bir Sultan: Yıldırım Bayezid”, *Osmanlı Araştırmaları* 43, s. 67-92.

Emecen, Feridun M. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Tarihi (1300-1600)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Emecen, Feridun M. (2021). *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikleri Dünyası*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Enlart, Camille (1987). *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, Çev: David Hunt, London: Trigraph.
- Ersoy, Bozkurt (1988). “Bergama Ulu Camii”, *Sanat Tarihi Dergisi* 4, s. 57-71.
- Ersoy, Bozkurt (1989). *Bergama Cami ve Mescitleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eyice, Semavi (1998). “Hudavendigar Camii”, *TDV İslâm Ansiklopedisi-XVIII*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 287-289.
- Gabriel, Albert (1923). *La Cité de Rhodes MCCCX — MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, Paris.
- İnalcık, Halil (1992). “Bayezid I”, *TDV İslâm Ansiklopedisi- V*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları s. 231-234.
- İnalcık, Halil (2010). *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Keskin, Mustafa Çağhan (2023). “‘üstâd ibni üstâd’: Erken Osmanlı Mimarlığında Babalar ve Oğullar”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 32, s. 347-365.
- Kiel, Machiel (1996). “Filibe”, *TDV İslâm Ansiklopedisi- XIII*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 79-82.
- Kiel, Machiel (2006). “Cross-Cultural Contacts in 14th Century Anatolia Gothic Influences of the Architecture of the Turcoman Principalities of Western and Central Anatolia (Examples from Antalya, Bergama, İstanosz, Niğde and Peçin)”, *Sanat Tarihi Defterleri* 10, s. 67-89.
- Kuru, Alev Çakmakoglu (2008). “Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Düğüm Motifi ve İkonografisi”, *Erdem* 51, s. 23-52.
- Lognon, Jean (1969). “The Frankish States in Greece”, *A History of the Crusades*, II, Ed: Kenneth M. Setton. Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 235-276.
- Nicolle, David (2013). *Dördüncü Haçlı Seferi 1202-04*, Çev. Gürkan Ergin, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, Gönül (2007). *Beylikler Devri Sanatı XIV – XV. Yüzyıl (1300-1453)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özbek, Yıldırım (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.

Özer, Mustafa (2008). “Bulgaristan- Plovdiv (Filibe)’deki Murad Hüdavendigâr (Cuma) Camisi’nin Son Restorasyonlar Doğrultusunda Mimari ve Süsleme Bakımlarından Değerlendirilmesi”, *Uluslararası Plovdiv Cumacamii Konferansı*, s. 49-70.

Özkarcı, Mehmet (2001). *Niğde’de Türk Devri Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pringle, Denys (1999). “Architecture in the Latin East”, *The Oxford History of the Crusades 1098–1571*, Editör: J. Riley, New York: Oxford University Press, s. 155-175.

Runciman, Steven (2019). *Haçlı Seferleri Tarihi*, C. 3, Çev. Fikret Işıltan, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sönmez, Zeki (1995). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sümer, Faruk (2001). “Karamanoğulları”, *TDV İslâm Ansiklopedisi- XXIV*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 454-460.

Tanman, M. Baha (2005). “14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Türk Mimarlığında Gotik Etkiler”, *Afife Batur’a Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Literatür Yayınları, s. 213-258.

Tanman, M. Baha (2020). “Erken Osmanlı Mimarisinde Üslup Etkileri”, *Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimariye Etkileri*, Editör: Yıldırım Özbek – Ayşe Budak, Konya: Literatürk Academia, s. 339-397.

Texier, Charles (2002). *Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi- I*, Çev. Ali Suat, Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.

van Berchem, Max (1912). *Die Muslimischen Inschriften von Pergamon*, Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften.

Yinanç, Mükrimin Halil (1970). “Bayezid I, Yıldırım”, *İslâm Ansiklopedisi- II*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970, s. 369-392.

Witteck, Paul (1999). *Menteşe Beyliği*, Çev. Orhan Şaik Gökyay, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0001&pid=alvin-record:94450> (Erişim tarihi: 26.07.2024)

19. Yüzyıl Dua Kitaplarına Bir Örnek: Düzdil Kadınefendi Adına Hazırlanan En‘âm-ı Şerif

Zeyneb BAYSAL*

ÖZ

En‘âm sûresinin başka sûre ve dualarla birlikte güzel bir hatla yazılması ve tezyîn edilmesiyle hazırlanan En‘âm-ı Şerifler, Osmanlı toplumunda Kur‘ân-ı Kerim‘den sonra en çok okunan dua kitaplarından olmuştur. 19. yüzyıl En‘âm-ı Şerifleri, içeriklerinin ve süsleme özelliklerinin farklılığıyla diğer dönem En‘âm-ı Şeriflerinden ayrılmaktadır. Çalışmamızın konusu olan En‘âm-ı Şerif, 19. yüzyıl En‘âm-ı Şeriflerinden olup I. Abdülmecid‘in üçüncü kadını Düzdil Kadınefendi için hazırlanan, München Bayerische Staatsbibliothek‘te (Münih Bavyera Eyalet Kütüphanesi) Cod.turc.553 numarasıyla yer alan, H.1261/M.1845 tarihli En‘âm-ı Şerif‘tir. Eserin içerisinde Düzdil Kadınefendi‘nin kendi ağzından dua ve yakarılar, şifa talebine dair ayetler, dualar, virdler, tılsım özellikli mühürler ve vefkler yer almaktadır. Düzdil Kadınefendi, erken yaşta verem hastalığına yakalanmış ve bu hastalık sebebiyle erken yaşta vefat etmiştir. Muhtemelen bu dua kitabını hastalığı sebebiyle tertip ettirmiştir. Haremdeki bir kadınefendinin vereme yakalanması ve bunun üzerine içerisinde şifa talebine yönelik dualar barındıran bir dua kitabı tertip ettirmesi, söz konusu yazma eseri özel ve farklı kılmaktadır. Eser aynı zamanda tasavvufi bir karakter taşımaktadır. İçerisinde tasavvuf büyüklerinin isimleri ve bu isimlerin geçtiği dualar yer almaktadır. Eser, zengin süsleme özelliklerine sahiptir. Eserin tezhip üslubu barok-rokoko tarzında olup sepet, vazo, gül, papatya gibi bitkisel motifler yoğun olarak kullanılmıştır. Bitkisel motiflerde altın rengi yoğunlukta olmakla birlikte geniş bir renk skalası kullanılmıştır. Eserin barok-rokoko tarzındaki cildi, bitkisel bezeme özellikleri göstermekte olup yekşâh tekniğiyle oluşturulmuştur. Eserin içerisinde Hz. Muhammed‘in eşyalarından oluşan kutsal emanetlerin ve Mescid-i Harâm, Mescid-i Nebî gibi kutsal mekanların minyatürleri

* Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Bölümü, Konya/TÜRKİYE.

E-posta: zeynebbaysal@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1487-6287.

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.049

Makale Gönderim Tarihi: 25.09.2024 - Makale Kabul Tarihi: 10.03.2025 (Araştırma Mk.)

yer almaktadır. Kutsal emanetlerin minyatürleri iki boyutlu olarak resmedilmişken, Mescid-i Harâm, Mescid-i Nebî gibi mekanların minyatürleri ortografik ve paralel perspektifte resmedilmiştir. Eserin müzehhibi Hüseyin Efendi, hattatı Seyyid Muhammed Tâhir Efendi'nin öğrencisi Hafız Hasan Râşid Efendi'dir. Eseri üreten hattat ve müzehhibin isimleri bilinmekle birlikte eserin müzehhibinin kimliği konusunda bir karışıklık söz konusudur. Bu makalenin amacı, 19. yüzyılda Osmanlı haremindeki bir kadınefendi adına hazırlanan bu En'âm-ı Şerîf'i, hâmi-sanatkâr-içerik temelinde çok yönlü bir bakış açısıyla hem içeriği hem de süsleme özellikleri açısından inceleyerek, eseri üreten sanatçıların kimliğini ortaya çıkararak bu eserin Türk kitap sanatları tarihi içerisindeki yerini ortaya koymaktır. Çalışma, hem 19. yüzyıl dua kitaplarına dair yapılacak olan çalışmalara katkı sağlayacak hem de harem kadınlarının kitap hâmilliğine dair, Osmanlı haremindeki bir kadınefendinin mâli gücü ve tasavvufî eğilimine dair ileride yapılacak yenilikçi araştırmalara öncü olacaktır.

Anahtar Kelimeler: En'âm-ı Şerîf, Düzdil Kadınefendi, harem, yazma eser, rokoko, kitap patronajı.

An Example of 19th Century Prayer Books: En'âm-ı Sharîf Commissioned for Düzdil Kadınefendi

ABSTRACT

The En'âm-ı Sharîfs which were prepared by writing the sūrah of En'âm together with other sūrahs and prayers in beautiful calligraphy and ornamentation, became one of the most widely read prayer books in Ottoman society after the Qur'ân. 19th-century En'âm-ı Sharîfs differ from the En'âm-ı Sharîfs of other centuries with their different contents and decorative features. The En'âm-ı Sharîf, which is the subject of our study, is a 19th-century En'âm-ı Sharîf dated H.1261/M.1845 in the Bavarian State Library, prepared for Düzdil Kadınefendi, the third woman of Abdülmecid I. The manuscript includes prayers and supplications from Düzdil Kadınefendi's mouth, verses on the request for healing, prayers, and talismanic seals. Düzdil Kadınefendi suffered from tuberculosis at an early age and died at an early age due to this disease. She probably had this prayer book commissioned because of her illness. The fact that a lady in the harem contracted tuberculosis and had a prayer book compiled containing prayers for healing makes this manuscript special and distinctive. The manuscript also has a Sufistic character. It contains the names of Sûfî greats and the prayers in which these names appear. The manuscript has rich decorative features. The illumination style of the manuscript is baroque-rococo style, and floral motifs such as baskets, vases, and roses are used extensively. Although gold color is predominant in the floral motifs, a wide range of colors is used. The manuscript's binding features floral decoration and is arranged in yekşâh style. The manuscript includes miniatures of the holy relics of the Prophet Muhammad and sacred places. While the miniatures of holy relics were painted in two dimensions, the miniatures of sacred places such as Masjîd al-Harâm and Masjîd al-Nabî were painted in orthographic projection and parallel view. The illuminator of the manuscript is Hüseyin Efendi and the calligrapher is Hafız Hasan Râşid Efendi. Although the names of the calligrapher and the illuminator are known, there is confusion about the identity of the illuminator. This article aims to reveal the place of this prayer book in the history of Turkish book arts and to reveal the identity of the artists who produced this en'âm-ı sharîf by examining the content and ornamental features of this manuscript. This article will not only contribute to future studies on 19th-century prayer books, but will also pioneer future research on the financial power of a woman in the Ottoman harem, her Sufi tendencies, and the book patronage of harem women.

Keywords: Turkish rococo, Düzdil, En'âm-ı Sharîf, Ottoman manuscript, book patronage.

Giriş

En‘âm Suresi’nin diğer sure ve dualarla birlikte güzel bir hatla yazılması ve süslenmesiyle oluşturulan cüz ve kitapçıklara “En‘âm-ı Şerîf” ya da kısaca “En‘âm” denir (Işık 1995: 169-170; Devellioğlu 2012: 262). En‘âm-ı Şerîfler genellikle En‘âm suresi ile birlikte başka sûreleri de ihtiva ederler. Bazı en‘âm-ı şerîfler sadece En‘âm sûresini içerirken bazılarında ketebe sayfasından önce kısa ya da uzun bir dua yer almaktadır. Bazı En‘âmlarda şerhlerle birlikte tasavvuf geleneğinde yer alan; ayet, hadis, salavât, dua ve tesbihleri içeren, tarikat mensuplarının belirli zamanlarda okudukları, günlük veya haftalık olarak tekrarlanan virdler yer almaktadır (Bain 1999: 2). Bu En‘âm-ı Şerîfler bizzat tarikatların kurucuları tarafından tertip edilen metinlerin ilavesiyle, tarikatlara göre farklı şekillerde düzenlenmişlerdir (Memiş 2021: 85-99). Tereke defterlerinden öğrenildiğine göre Osmanlı toplumunda En‘âm-ı Şerîfler, Kur‘ân-ı Kerîm’den sonra en çok okunan kitaplar arasındadır (Sübev 2006: 274-75). Kurulan vakıflarla, türbelerde ve camilerde “En‘âmhân” isimli En‘âm-ı Şerîf okuyucularının günlük belirli bir ücret karşılığında En‘âm-ı Şerîf okuması şart koşulmuştur (C.EV./51–2535; AE.SMST.II./11–1079; AE.SMST.III./137–10767).

En‘âm-ı Şerîflerin içeriği ve düzeni; hâmişine, hattatına ve müzehhibine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir (Göloğlu 2018: 35-36). Bununla birlikte, en‘âmların içeriği ve süslemesi yıllar içerisinde değişmiştir. Örneğin, 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılda, En‘âmlara gerçekçi tasvirler dahil edilmeye başlanmıştır. Bu dönem En‘âm-ı Şerîfleri yoğun süsleme özelliklerine sahip olup içeriğinde uzun dualar ve salavatlar yer almıştır (Bain 1999: 2).

Makalemizde incelediğimiz Düzdidil Kadınefendi adına hazırlanan ve Münih Bavyera Eyalet Kütüphanesi’nde Cod.turc.553 envanter numarasıyla bulunan En‘âm-ı Şerîf, içerisinde resme geçiş özelliği gösteren minyatürlerin, çeşitli ayetlerin, duaların, virdlerin, esmâların, şerhlerin, vefklerin, tılsım özellikli mühürlerin yer aldığı, son dönem En‘âm-ı Şerîflerindendir.

Son dönem dua kitaplarına ve En‘âm-ı Şerîflerine dair özellikle İngilizce dilinde olmak üzere yapılan farklı türde çalışmalar bulunmaktadır. (Bkz. Bain, 1999, Gruber 2014, Göloğlu, 2018, Memiş 2021). Çalışmamızı farklı kılan, çalışmamızda yalnızca yazma eserin görsel unsurları üzerine odaklanılmaması, yazma eserin bağlantılı olduğu unsurlarla birlikte hâmi-sanatkâr-içerik bağlamında

ele alınmasıdır. Yazma eserin bu üç ayak temel alınarak incelenmesi, 19. yüzyıl dua kitaplarının arasındaki yerini kapsamlı olarak ortaya koymayı hedeflemektedir.

Yazma Eserin İçeriğinin İncelenmesi

Eserin türü, ketebe sayfasında yazılı olduğu üzere En'âm-ı Şerif'tir. H.1261/M.1845 yılında tertip edilmiştir. *München* Bayerische Staatsbibliothek'te (Almanya/Münih Bavyera Eyalet Kütüphanesi) Cod.turc.553 numarasıyla kayıtlıdır. Kütüphaneye Hartung&Hartung müzayedesıyla aktarılmıştır. Münih Bavyera Devlet Kütüphanesi Doğu ve Doğu Asya Bölümü Başkanı Helga Rebhan tarafından aktarılan bilgiye göre eser, 25x16.5 cm ölçülerindedir (Rebhan 2010: 218). Eser, 220 varaktan oluşmaktadır. 33 sure, 80 dua, 61 minyatür içermektedir. Eserin hattatı, Karahisârî Hacı Hafız Hasan Râşid Efendi'dir. Müzehhibi Hüseyin Efendi'dir.

Bavyera Eyalet Kütüphanesi'ndeki esere dair verilen açıklamada, bu yazmanın Düzdil¹ Kadınefendi'nin² hastalığı sebebiyle kendisi adına sipariş edilip üretildiği söylenmiştir (<https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00039219>). Fakat Düzdil Kadınefendi tarafından sipariş edilmiş olmasına dair herhangi bir ibare, eserin içerisinde geçmemektedir. Düzdil Kadınefendi, H.1261/M.1845 yılında, Şaban ayının on dördüncü gününde Beylerbeyi Sarayı'nda vefat etmiştir.³ H.1261/M.1845 yılı, aynı zamanda eserin oluşturulma tarihidir. Eserin içerisinde Düzdil

¹ Düzd-i dil terkibi, “gönül hırsızı” manasına gelmektedir. Bu terkiib isimleştiği için çalışmamızda “Düzdil” olarak kullanılmıştır (Sami 1899: 609,643).

² Düzdil (Düzd-i Dil) Kadınefendi, 1826 yılında Kuzey Kafkasya'da dünyaya gelmiştir. Kökeni Ubuh'tur. Babası Dişan Şihim Bey'dir. Annesi Abhazy'nın Çaçba hanedanındandır. Yanında dadısı Cican Hanım ve hizmetkârı Emine olmak üzere altı yaşında İstanbul'a gönderilmiştir. Sarayda özel bir eğitim almıştır. I. Abdülmecid'in baş ikbâli ve üçüncü kadını olmuştur. 1841'de Neyyire Sultan'ı, 1843'te Cemile Sultan'ı dünyaya getirmiştir. Erken yaşta verem hastalığına yakalanmıştır. Hava değişikliği için gönderildiği yerlerden daha da hasta olarak geri dönünce, öleceği anlaşılmıştır. Kızı Cemile Sultan, tüberküloz olmaması için sarayın başka bir bölümüne alınmıştır. Düzdil Kadınefendi, Şaban ayında H.1261/M.1845 tarihinde veremden vefat etmiş, Abdülmecid'in hareminden çıkan ilk kadınefendi cenazesi olarak Yeni Cami avlusundaki Havatin Türbesi'ne defnedilmiştir. Cemile Sultan, annesi vefat edince üç yaşında Abdülmecid'in çocuksuz kadınlarından Perestü Kadınefendi'ye evlatlık verilmiştir (Öztuna, 1996, 2/265; Brookes 2008: 280; Açıba 2007: 51-52; Süreyya 1996a: 11; Uluçay 1980: 142; Atalar 1981: 452; Sakaoğlu 2015: 427).

³ “1261 senesi Şa'bân-ı Şerif'in 14. günü Beylerbeyi Sarayı'nda terk-i 'âlem-i fânî eden müteveffîye Üçüncü Düzdil Kadınefendi merhumun duyûn-ı müteferrikası i'tâ buyrulmak için bâ-irâde-i şâhâne darphane-i âmireden gelip hazîne-i enderun-ı humâyûna irâd-ı humâyûn kayd olunan (444.981)”. Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Defter (TSMA.d), 334, vr. 2.

Kadınefendi'nin kendi ağzından dua ve yakarışlar, şifa talebine dair çokça ayet, dua ve tılsım özellikli mühür yer almaktadır. Muhtemelen eser, Düzdil Kadınefendi'nin hastalığının ağırlaştığı, vefatına yakın bir tarihte tamamlanmıştır. Eğer eserin içerisinde Düzdil Kadın'ın kendi ağzından yakarış ve dualar yer almasaydı, bu dua kitabının Düzdil Kadınefendi'nin vefatı sonrasında, onun adına hazırlandığı söylenilebilirdi. Fakat Düzdil Kadınefendi, bu dua kitabını vefat etmeden hemen önce, hastalığının ağırlaşması ve vefatının yaklaştığı düşüncesiyle tertip ettirmiş olmalıdır. Eserin ketebe sayfasında, "Düzdil Kadın hazretlerine bu En'âm-ı Şerif ketb olundu" ibaresinin yer alması da eserin Düzdil Kadınefendi hayattayken tertip edildiğine işaret etmektedir.

Yazma eserin içeriği ve bulundukları varak numaraları aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir:

Tablo 1.
Düzdil Kadınefendi Adına Üretilen En'âm-ı Şerif'in İçeriğini Gösterir Tablo.

Bölüm İçeriği	Varak No	Bölüm İçeriği	Varak No
Delâilü'l-Hayrât ⁴ Vird-i Niyet Duası	Vr.2b-3a	Selâmetü'l Mîzân Duası	Vr. 154a-154b
Fatihâ Sûresi	Vr. 3b	Berât-ı Şerif Duası	Vr. 155a-156a
Yâsîn Sûresi	Vr. 4a-11b	Şükran Lillâhi Teâlâ bi-'inâyetihî duası	Vr. 156a-157a
Yâsîn Sûresi Duası	Vr. 11a-11b	El-Mağfirât-ı Minallah Duası	Vr. 157a-157b
Duhân Sûresi	Vr. 11b-15a	İsmü'llâhi'l 'Azîm Duası	Vr. 157b-159a
Duhân Sûresi Duası	Vr. 15a-16b	El-Kebîr Min 'İbâdî'z-Za'îf duası	Vr. 159a-160a
Ahkâf Sûresi	Vr. 16b-22a	Edâü's-Salât fi'l-Evkât Duası	Vr. 160a-161b
Ahkâf Sûresi Duası	Vr. 22a-22b	Hatmü'l-Kur'an Duası	Vr. 161b-164b
Fetih Sûresi	Vr. 23a-28a	Seyyidü'l İstiğfâr Duası	Vr. 164b-165a
Fetih Sûresi Duası	Vr. 28a-29a	Tecdid-i İmân Duası (Türkçe)	Vr. 165b-167a
Rahmân Sûresi	Vr. 28a-33a	Dînü'l İslâm ve Tefvîk-i'l-İmân Duası	Vr. 167a-167b
Rahmân Sûresi Duası	Vr. 33a-34b	Kabirde Cevâb Min Suâl-i Melekeyn-i Münkereyn Duası	Vr. 167b-168b
Vakîâ Sûresi	Vr. 34b-38b	Münâcât-ı Cenâb-ı Mevlâ duası (Türkçe)	Vr. 168b-169a
Vakîâ Sûresi Duası	Vr. 38b-41a	İstikbâlî'l Ka'be Duası	Vr. 169a-169b
Mülk Sûresi	Vr. 41a-44a	Rivâyât-ı İmam Muhammed Duası (Türkçe)	Vr. 169b-170b

⁴ Şeyh Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870/1465) tarafından derlenen salavat mecmuasına verilen isim.

Mülk Süresi Duası	Vr. 44a-44b	El-Kebîrî'l-Mubârek Duası Şerhi (Türkçe)	Vr. 170b-171a
İnsân Süresi	Vr. 44b-47a	Beden Hıfz İçin Müdâvemet Oluna Duası	Vr. 171a-171b
Nebe Süresi	Vr. 47a-50a	İsm-i Kutuplar duası (Türkçe)	Vr. 171b-172a
Nebe Süresi Duası	Vr. 50a-5b	Dareyn Selâmeti İçin Müdâvemet Oluna Duası (Türkçe)	Vr. 172a-173a
Naziât Süresi	Vr. 50b-52b	Unutkanlık İçin Kıraat Oluna Duası (Türkçe)	Vr. 173a
Duhâ Süresi	Vr. 52b-53a	Hasan Basri'den Rivayet Edilen Dua (Türkçe)	Vr. 173b
İnşirâh Süresi	Vr. 53b	Diş Ağrısı İçin Kıraat Oluna Duası (Türkçe)	Vr. 173b-174a
Tîn Süresi	Vr. 54a	Havâssu'l 'Acîbe Şerhi Duası (Türkçe)	Vr. 174a-175a
Alak Süresi	Vr. 54b-55a	Tertîbü rivâyât-i Vâkıa' Min İbni Sirin duası (Türkçe)	Vr. 175a—175b
Kadr Süresi	Vr. 55a-55b	Fezâil-i Yâsin-i Şerif (Türkçe)	Vr. 175b-177a
Beyyine Süresi	Vr. 55b-56b	Münâcâtü'l Mubarek	Vr. 177a-177b
Zilzâl Süresi	Vr. 56b-57a	Salavâtü'ş-Şerife 'Ale'n-Nebî	Vr. 177b-180a
Adiyât Süresi	Vr. 57a-57b	Silsile-i Muhammedü'l Mustafâ (Türkçe)	Vr. 180a-180b
Kâria Süresi	Vr. 57b-58a	Vird-i Ramazân (Türkçe)	Vr. 180b-185b
Tekâsür Süresi	Vr. 58a-58b	Niyet-i Salât-i Ale'n-Nebî	Vr. 185b-188b
Asr Süresi	Vr. 58b-59a	Mühr-i İsm-i Celâl	Vr. 188b
Hümeze Süresi	Vr. 59a-59b	Şekl-i Mühri'n-Nübüvve	Vr. 189a-190a
Fîl Süresi	Vr. 59b-60a	Hilye-i Şerif (Türkçe)	Vr. 190b-191a
Kureys Süresi	Vr. 60a	Şemâil-i Ebûbekir	Vr. 191b
Mâûn Süresi	Vr. 60a-60b	Şemâil-i Ömer	Vr. 192a
Kevser Süresi	Vr. 60b-61a	Şemâil-i Osman	Vr. 192b
Kâfirûn Süresi	Vr. 61a-61b	Şemâil-i Ali	Vr. 193a
Nasr Süresi	Vr. 61b	İsm-i Rabbi'l Âlemîn	Vr. 193b
Tebbet Süresi	Vr. 61b-62a	İsmi'n-Nebî	Vr. 194a
İhlâs Süresi	Vr. 62a-62b	İsm-i Yâ Hannân Ya Mennân	Vr. 194b
Felak Süresi	Vr. 62b	Mührü'n-Nübüvve	Vr. 195b
Nâs Süresi	Vr. 62b-63a	Mubârek Göğsünde Olan Mühr	Vr. 196a
Fatihâ Süresi	Vr. 63a-63b	Mühr-i Süleyman	Vr. 196b
Bakara Süresi 1-5	Vr. 63b-64a	İsm-i Ebubekir	Vr. 197b
Ayete'l-Kürsî (Bakara Süresi 255. Ayet)	Vr. 64a- 64b	İsm-i Ömer	Vr. 198a
Amene'r-Rasûlû (Bakara Süresi 285-286. ayetler)	Vr. 64b-65b	İsm-i Osman	Vr. 198b

Me'sûratü'l-Mubârake ve 'Azîm Duaları (Âli İmrân suresi 18-19. ayetler ve 26-27. Ayetler, Tevbe suresi 128. Ayet, Kehf suresi 107-110. Ayetler)	Vr. 65b-67b	İsm-i Ali	Vr. 199a
Me'sûratü'l-'Azîm Duası Şerhi	Vr. 67b-69a	İsm-i Hasan	Vr. 199b
Me'sûratü'l-Mubârake (Bakara Sûresi 246. ayet)	Vr. 69a-69b	İsm-i Hüseyin	Vr. 200a
Me'sûratü'l-Mubârake (Âl-i İmrân Sûresi /181, Nisâ Sûresi /77)	Vr. 69b-70a	İsm-i Talha	Vr. 200b
Muttekîne min Zümrâtü'l-Fâizîn Duası (Mâide Sûresi /27)	Vr. 70b-71a	İsm-i Zübeyr	Vr. 201a
Me'sûratü'l-Mubârake Duası (Ra'd Sûresi /16, Müzzemmil suresi/20)	Vr. 71a-72b	İsm-i Abdullah	Vr. 201b
Yâsin Sûresi 1-12. ayetler	Vr. 72b-73a	İsm-i Abdurrahmân	Vr. 202a
Yedi Âyet-i Kerîmeler Duası Şerhi	Vr. 73a-73b	İsm-i Sâd	Vr. 202b
Yedi ve Seb' Âyet-i Kerîmeler duası (Tevbe Sûresi/51, En'âm Sûresi /17, Hûd Sûresi 6. ve 56. ayetler, Ankebût Sûresi /60, Fâtır suresi/2, Zümer Sûresi /38)	Vr. 73b-76b	İsm-i Saîd	Vr. 203a
Hâfızûne Âyet-i Kerîmeler Duası (Bakara Sûresi /238, Sâd Sûresi /41, Ra'd Sûresi /11, En'âm Sûresi /61, Bakara Sûresi /255, Fussilet Sûresi /12, Meâric Sûresi /29, Hûd Sûresi /86, Nisâ Sûresi /34, Şûrâ Sûresi /6, Meâric Sûresi /34, Tevbe Sûresi /112, Nisâ Sûresi /80, Kâf Sûresi /4, Nûr Sûresi /30-31, Hicr Sûresi /9, Mâide Sûresi /44, Kâf Sûresi /32, Burûc Sûresi /20-22, Sebe Sûresi /21, Yûsuf Sûresi /81, Mâide Sûresi /89, İnfitâr Sûresi /10, Târık Sûresi /4)	Vr. 76b-79a	Şerh-i Mübarek Mühr-i Kebîr (Türkçe)	Vr. 203b
Miftâhu'l- Cennet Duası, Sûretü'l-Fâtihatü'l Kitâb ve Seb'u Âyet-i Mekkiyye (Fatiha Sûresi, Yûnus Sûresi/57, Tevbe Sûresi /14, Nahl Sûresi /69, İsrâ Sûresi /82, Şuarâ Sûresi /80, Fussilet Sûresi /44)	Vr. 79a-84a	Resm-i Penç-i Hazret-i Muhammed	Vr. 204b
Men Yettekillâh Duası (Talak suresi 2 ve 3. ayetler)	Vr. 84a-84b	Resm-i Zülfikâr-i Hazret-i Ali	Vr. 205a

Salât-i ve's-Selâmi 'Ale'n-Nebîyyi'l-Kerîm/Kirâm Duası	Vr. 84b-87b	Resm-i Kadem-i Şerîf	Vr. 205b
Salavât-i Kebîr 'Ale'n-Nebîyyi'n-Nezîr Duası	Vr. 87b-89b	Resm-i Naleyn-i Şerîf	Vr. 206a
Salavât-i Kebîr 'A'le'n-Nebîyyi'l-Beşîr Duası	Vr. 89b-97a	Muhallefât-ı Rasûlullah	Vr. 206b
Munâcâtü'l- Kebîr minallâhi'l-'Azîzi'l-'Afîvvü'l- Kadîr Duası (Türkçe)	Vr. 97a-100b	Resm-i Hırka-ı Şerîf	Vr. 207a
El-Kebîri'l-Mubârek Lillâhi'l-Kadîr Duası	Vr. 100b-106b	Resm-i Sancak-ı Şerîf	Vr. 207b
Esmâü'l-Hüsnâ Tis'atün ve Tis'üne Esmâ	Vr. 106b-110b	Resm-i Makâm-ı Mahmûd	Vr. 208a
Miftâhu'l Cennet Duası	Vr. 110b-113a	Resm-i Şecerat-i Tübâ	Vr. 208b
Hurûf-ı İsmü'n-Nebî	Vr. 113a-120a	Resm-i Gül-i Hazret-i Muhammed	Vr. 209a
Ecrü'l Kebîr Duası	Vr. 120a-128b	Resm-i Livâü'l-Hamd	Vr. 209b
Tebarekesmü Rabbike Zü'l Celâl-i ve'l-İkrâm Duası	Vr. 128b-131b		
Kelimetü't-Tevhîdî's-Şerîf Duası	Vr. 131b-133a	Resm-i Asâ-i Musâ	Vr. 210a
'Arşu'r-Rahmân Duası	Vr. 133a-139a	Resm-i Teber-i Muteber	Vr. 210b
İsmü'l-'Azâm Duası	Vr. 139a-141b	Mühr-i Âyete'l-Kürsî	Vr. 211a
Ahidnâme-i Şerîf Duası	Vr. 141b-143a	Kabe ve Mescid-i Nebî Minyatürleri	Vr. 211b-212a
Murâdât İçin Müdâvemet Oluna Duası	Vr. 143a-143b	Resm-i Dürülü Sancak-ı Şerîf	Vr. 212b
Şerhu'l Kebîr Duası (Türkçe)	Vr. 143b-144a	Resm-i Şecerat-i Hurma	Vr. 213a
İsmü'l 'Azâm Duası	Vr. 144a-145a	Resm-i Şekl-i Ali	Vr. 213b
Cemîlü'l Mubârek Duası	Vr. 145a-150b	Beytullâh-i Mekke-i Mükerrime Minyatürü	Vr. 214a
İsmü'l Hâfîzûn Duası	Vr. 150b-151a	Resm-i Sancak-ı Şerîf	Vr. 215a-217a
El-Kebîrî'l Mubârek min Cânib-i Hazret-i Mevlânâ Duası	Vr. 151a-152a	Mescid-i Harâm ve Mescid-i Nebî Minyatürleri	Vr. 217b-219a
İman ve Tasdik Bimâ Mâ Câe Bihî Min 'İndillâhi'l-Mennân Duası	Vr. 152a-153a	Ketebe Sayfası	Vr. 219b-220a
Sene-i Cedîd Duası	Vr. 153b-154a		

Eserin bazı sayfalarında Düzdîdil Kadînefendi'nin ismi yer almaktadır. Düzdîdil Kadînefendi'nin isminin geçtiği yerler kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Vr.101b'de Düzdîdil Kadînefendi, Allah'ın kendisinin Kur'an okuyuşunu kabul etmesini ve mağfiretini diler: *"Yâ Râb tevfîkin ve lutfun ile günahkâr **Düzdîdil** kuluna kerem ve ihsân olunan rızâ-i pâkin için tilâvet eylediğim Kur'an-ı azîmü's-şân ve furkân-ı kerîmü'l-beyân ve salavât-i şerîfleri dergâh-ı izzetinde ve bârikâh-ı ulûhiyyetinde ahsen-i kabûl ile makbûl eyleyip kusurlarımıza rahmetinle mağfûr...."* Vr. 104b'de, okuduğu Kur'an-ı Kerîm'in sevabını geçmişlerin ruhlarına bağışladığı yazılıdır: *"Senin birliğine varlığına ve cümle peygamberliğine îmân göstermiş bu ümmetten ve sâir ümemlerden nesilleri kesilmiş hayr ile yâd eyleyenler kalmamış ricâl ve nisâdan her ne kadar ehl-i îmân ve ehl-i İslâm ervâhları gelip geçtiler ise bu zaîfetü'l-hakîra bîçâre **Düzdîdil** kulundan cümle îmân getirmiş ehl-i kubûra hediye eyledim."* Vr. 105b'de, Allah'dan af ve merhamet dilediği yazılıdır: *"Tilâvet eylediğim Kur'an-ı azîmü's-şân ve salavât-ı şerîflerin sevabından bu zaîfetü'l-hakîra mücrime bîçâre **Düzdîdil** kuluna kerem ve lutfun ile nasîb eyleyip maksûdun bi'z-zât olan ru'yet-i cemâhullah müşâhedesiyle cümle müminîn ve müminât ile beraber bu abd-i âsî müstağrak-ı bahr-i isyân **Düzdîdil** kuluna müyesser eyleyip rahmet ve inâyet ve imdâd eyle ya Râbbi'l-âlemîn."* (Şekil 12-13)

Eserin Tasavvufî Karakterine, Tılsım ve Şifa Özelliğine İşaret Eden Unsurlar

Düzdîdil Kadînefendi adına tertip edilen En'âm-ı Şerîf içerisindeki dualar, virdler, isimler ve resimler incelendiğinde eserin tasavvufî unsurlar barındırdığı görülmektedir.

Eserdeki dualarda adı geçen isimler bu tasavvufî karaktere işaret etmektedir. Vr.170b'deki ism-i kutuplar duasında, kişilerin isteklerinin gerçekleşmesi için on bir kutup adına çarşamba günleri Mülk suresini okumaları ve yedi azizlerin ruhuna bağışlamaları istenmektedir. Ahmed Mürsel, Ahmed Hanbel, Seyyid Ahmed Kebîr, Ahmed Busevî, Ahmed Gazâlî, Ahmed Hazrevî, Ahmed Câm, Ahmed Cu'bî, Ahmed Sabiyecânî, Ahmed Erkâm, Ahmed Râvende burada bahsedilen on bir kutuptur. Bu kişilerin hepsi tasavvufî bağlantısı olan kişilerdir. Örneğin; Ahmed Câm, Câmîyye tarikatının kurucusudur. Yazmada on bir kutuptan biri olarak adı geçen Sultan Ebu Saîd Ebu'l-Hayr'ın mürididir. Ebu Saîd'in müridlerinden birisi Nakşî zincirinde yer alan Ahmed Gazâlî'nin (İmam Gazâlî'nin kardeşi) mürşidi Ebu Ali El-Farmadî'dir (Uludağ 2019: 99-100). Yazmada on bir kutup

arasında zikredilen Seyyid Ahmed Kebîr, 19. yüzyılda Anadolu'da yayılmış olan Rufâî tarikatının kurucusudur (Şapolyo 1964: 449). İsmi Hasan Basri ile birlikte Rufâî zincirinde yer alır (Yücer 2003: 391). Vr.170b'de İmam Gazâlî'nin ismi geçmektedir. Vr.172a'da ve vr.172b'de Sultanu'l-Ârifin Sultan Bayezid, Sultan Ebû Saîd Ebu'l-Hayr, Sultan Mahmud Gâzî, Sultan Sencî Mâzî, Sultan Ali Musa, Sultan İsmail, Sultan İbrahim Ethem için Allah'ın rahmeti istenmiştir. Bu sultanlar tasavvuf tarihinde öne çıkan yedi sultanlardandır (Yedi sultan: İmam Ali Rızâ, Bâyezîd-i Bistâmî, İbrahim Ethem, Cüneyd-i Bağdâdî, Mahmud-ı Gaznevî, Selçuklu Hükümdarı Sencer) (Yazıcı 1994: 220-22). Sultanu'l-Ârifin Sultan Bayezid, yedi sultandan birisi olan Bâyezîd-i Bistâmî'dir. Adı, Nakşibendiyye tarikatının Hâlidîyye kolunun altın silsilesinde yer alır. Vr. 173a'da Hasan Basrî'den rivayet edilen bir dua bulunmaktadır. Hasan Basrî, tarikatlerin silsilelerinde önemli bir yere sahiptir. İsmi farklı silsilelerde geçmektedir (Uludağ 1997b: 291-93). Burada adı geçen isimlerin tasavvuf ve tarikatlarla bağlantılı isimler olduğu açıktır. Özellikle yazmada geçen rivayetlere ve dualara bakıldığında tasavvufî bir geleneği yansıttığı görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nde bazı padişahların ve I. Abdülmecid'in Nakşibendiyye tarikatının Hâlidîyye koluna bağlı oldukları söylenilmiştir (Yıldız 2022: 131-46). Sultan Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Vâlide Sultan, Mekke'de Nakşibendî-Hâlidî Mahmud Cân için bir zâviye yaptırmıştır (Uludağ 1997a: 296). Mahmud Can'ın halifesi Bala Dergâhı Şeyhi Şumnulu Ali Efendi⁵ Adile Sultan'ın mürididir (Tanman 1991: 554-56; Uludağ 1997a: 296-99). Nakşibendiyye'nin Hâlidîyye kolu Kafkasya bölgesinde yaygındır ki (Algar 1997: 295-96) Düzdil Kadınefendi hareme Kafkasya'dan gelmiştir. Her ne kadar Düzdil Kadınefendi Osmanlı sarayına altı yaşında gelmişse (Açba 2007:51) ve Osmanlı sarayına gelmeden önceki yaşamı bilinmese de Osmanlı hanedan soyunun Nakşibendiyye tarikatı ile olan bu yakınlığı, Düzdil Kadınefendi adına tertip edilen yazma eserin tasavvufî arka planı hakkında fikir vermektedir.

Düzdil Kadınefendi'nin Enâm-ı Şerîfî, korunma amacıyla oluşturulmuş vefkleri ve tılsım mühürlerini, tarih boyunca teberrük amacıyla kullanıldığı bilinen kutsal emanetlerin resimlerini, şifa amacıyla yazılan ve okunan duaları barındırmaktadır.

⁵ Şumnulu Ali Efendi Nakşibendiyye-Müceddidiyye şeyhlerinden birisidir ve saray çevresi ile yakın ilişkiler içerisindedir.

İslam tarihinde Hz. Muhammed'in eşyaları ile insanların hastalandıkları ve sıkıntıya düştükleri zaman teberrük⁶ ettikleri bilinmektedir (Topaloğlu 2003: 71-95). Eserde Peñç-i Hazreti Muhammed, Zülfikâr-ı Hazreti Ali, Kadem-i Şerîf, Naleyn-i Şerîf, Muhallefât-ı Rasûlullah, Hırka-ı Şerîf, Şecerat-ı Tûbâ, Gûl-i Hazreti Muhammed, Livâü'l-Hamd, Asâ-i Musâ, Teber-i Mu'teber, Sancak-ı Şerîf gibi kutsal emanetlerin ve değerli eşyaların, Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebî gibi kutsal mekanların resimlerinin yer alması, bu En'âm-ı Şerîf'in Allah'tan şifa ve korunma amacıyla tertip edilip okunduğunu göstermektedir. Eserde yer alan, "murâdât için müdâvemet oluna duası", "beden hıfz için müdâvemet oluna duası", "unutkanlık için kıraat oluna duası", "diş ağrısı için kıraat oluna duası", şifa talebiyle okunan dualardandır. Eserde yer alan Mührü'n-Nübüvve, Mühr-i İsm-i Celâl, Mübârek Göğsünde Olan Mühr, Mühr-i Süleyman ise şifa özelliği barındıran ve bir muska görevi gören tılsım mühürlerindendir (Gruber 2014: 243). Aynı zamanda yazmada yer alan "Fatıma'nın eli", "zülfikar" gibi şekiller de tılsım özelliği taşıdığına inanılan sembollerdir.

Eserde ayrıca ilmü'l-hurûf⁷ ve havas ilmiyle⁸ alakalı olmak üzere esmâ ve vefkler⁹ bulunmaktadır. Bu eserde yer alan vefklerin çeşitli şekilleri hem Osmanlı sultan ve şehzadelerinin gömleklerinde tılsım olarak hem de çeşitli tarikat mensuplarının takkelerinde yer alan güllerde kullanılmıştır (Parladır 2014: 116-19; Atasoy 2005: 213-18). Hurûf-ı İsmü'n-Nebî, İsm-i Yâ Hannân Yâ Mennân, Esmâü'n-Nebî, İsm-i Ebubekir, İsm-i Ömer, İsm-i Osman, İsm-i Ali, İsm-i Hasan, İsm-i Hüseyin, İsm-i Talha, İsm-i Zübeyr, İsm-i Abdullah, İsm-i Abdurrahman, İsm-i Sâd, İsm-i Saîd, İsm-i Rabbi'l Âlemîn eserde yer alan bu esmâdandır. Vr.188b'de "Ya Allah" ismiyle oluşturulmuş, vr.214b'de Necm suresi 14-23. ayetlerle oluşturulmuş bir vefk bulunmaktadır. Vr.194b, "Yâ Hannân Yâ Mennân", vr.195a, "Ali" isimlerinin tekrarıyla tertip edilmiştir.

⁶ Teberrük, Hz. Muhammed'in sakalı gibi vücudundan çıkan nesneleri ve hırkası, sandaleti gibi eşyalarını vesile kılarak Allah'tan hayır ve şifa beklemektir. Detaylı bilgi için bk. (Topaloğlu 2003: 71-95).

⁷ Harflerle rakamlarda tabiat ve hadiseleri etkileme gücünün bulunduğu veya bunların gaybdan haber vermede yararlı olduğu iddiasına dayanan ilim (Bozhüyük 1998: 397-401).

⁸ Nesnelerle harf, kelime ve duaların gizli özelliklerinden faydalanarak gaybdan haber verdiği veya varlıklar üzerinde etkili olduğu ileri sürülen bir ilim (Çelebi 1997: 517-21).

⁹ Harf, rakam, kelime, esmâ-i hüsnâ, âyet ve sûrelerin belli bir düzene göre kareler içine yazılarak bunda bâtinî mânalar arayan bir tılsım türü (Çelebi 2012: 605-7).

Eserin Sanatçıları ve Kimliklerine Dair Karışıklıkların Giderilmesi

Vr. 220a'da durak işaretinin içerisinde “zehhebehû Hüseyin 1261” şekliyle geçtiğine göre eserin müzehhibi Hüseyin Efendi'dir. Bu dönemin arşiv belgelerinde ve yazma eserlerinin ketebe sayfalarında, “Müzehhib Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi”, “Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi” ve “Mücellid Hüseyin Efendi” olmak üzere üç farklı Hüseyin Efendi'nin ismi geçmektedir. Eserin müzehhibi Hüseyin Efendi'nin bu kişilerden hangisi olduğu; literatür, döneme ait diğer yazma eserler, arşiv belgeleri incelenerek tespit edilebilir. Bu kişiler birbirlerinden bağımsız kişiler olabilecekleri gibi aynı kişiler de olabilirler. Kaynaklarda bu sanatçıların isimlerine dair farklı bilgiler vardır. Bu sanatkârların eserlerindeki künyeleri, öğrencileri ve kaynaklarda geçen bilgilerle, aynı dönemde üretilmiş eserlerin süsleme özelliklerinin karşılaştırılmasıyla bir sonuca varılabilir.

Hüseyin Hüsnü Efendi'den başlamak üzere sanatçılara ve kimliklerine yakından bakarak kişileri ayırt etmeye ya da birleştirmeye çalışacağız.

Hüseyin Hüsnü Efendi¹⁰, müzehhip olmasının yanı sıra çiçek ressamıdır. Rokoko tarzına farklı yorumlar getirerek rokoko üslubunu Türk tezhip sanatına yaklaştırmıştır (Derman 2013: 495; Tanındı 2009: 240). Mekke ve Medine tasvirlerini ustalıkla resmetmiştir (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi/A5768; Güler 2017: 194). Çoğu eserini, “min telâmîzi Ahmed (Ahmed'in öğrencilerinden)” şeklinde imzalamıştır. Ünver, burada adı geçen Ahmed'in, Hezargrâdi Ahmed Atâullah olduğunu söylemektedir. Bazı eserlerini-şimdiye kadar bilinenler- “**Hüsnü**” ve “**Hüseyin Hüsnü**” isimleriyle imzalamıştır (Ünver 1981:237-53). Sanatçının H.1237-1298/M.1821-1880 tarihleri arasında oluşturulmuş birçok eserde imzası bulunmaktadır. Öncesi ve sonrasıyla birlikte müzehhip, altmış yıldan fazla süren bir sanat hayatı geçirmiştir.¹¹

¹⁰ Mücellitbaşı Salih Efendi, Mustafa Reşit ve Es-seyyid Mehmed isimli sanatçılar çağdaşlarındandır (Ünver 1955: 21-25; Özkeçeci ve Özkeçeci 2022: 49).

¹¹ Sanatçının isminin ilk görüldüğü yer H.1237 tarihli bir zerendûd hilyedir. Hafız Mehmed Raşid Efendi (ö.1875) tarafından yazılmış, H. 1264 tarihli Delâilü'l-Hayrât, Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından H.1271 tarihinde tezhiplenmiştir. 1854 tarihli Delâilü'l-Hayrât (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler/A5768), Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından tezhiplenmiştir. Raşid Efendi tarafından yazılmış H. 1258 tarihli bir Kur'an-ı Kerim Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından tezhiplenmiştir. Bu eseri Seyyid Ahmed Efendi'nin talebesi olarak imzalamıştır. Hüseyin Hüsnü Efendi, H. 1271, 1273, 1276 tarihli, Muhammed/Mehmed Râşid Efendi tarafından yazılan üç Kur'an-ı Kerim'i tezhiplenmiştir. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin H. 1287 tarihli hilyesini, Mehmet Şevki Efendi tarafından yazılan H. 1295 tarihli Kur'an-ı Kerim'i ve En'am-ı Şerif'i tezhiplenmiştir. Şevki Efendi, Hüseyin Hüsnü Efendi'ye birçok levha ve tezhip siparişi vererek onu eğitmiştir. Sami Efendi'ye ait olan H. 1298 tarihli zerendûd levha, “Hüsnü” imzası taşımaktadır. Bu levha sanatçının son eseridir

19. yüzyılda dönemin ünlü hattat ve müzehhipleri sanat eserlerinin üretildiği dükkanlara eserlerini vermektedirler. Bu dükkanlar, sanatkarların uğrak yeri olan, dönemin sanat zevkinin tartışıldığı ve aktarıldığı mekanlardır. Hüseyin Hüsnü Efendi'nin dükkanı, bu mekanların en bilinenlerinden birisidir (Derman 2013: 507-8). Mücellid Hüseyin Efendi'nin de Bayezit'te bir dükkanı olduğu bilgisi vardır (Başagaoglu 2003: 220). Aynı kişiler olduklarına dair bir çıkarım yapmak, yalnızca bu bilgiyle mümkün olmasa da iki sanatkarın da Bayezit'te dükkanının olması aralarında bağlantı kurmamızı sağlayacaktır.

Süheyl Ünver, Hüseyin Hüsnü Efendi'nin öğrencilerinin tamamının ismi bilinmese de bazı sanatçıların onun halefi olabileceğini söyler. Mücellid Hazreti Şehriyârî Müzehhib Ali Râgıb Efendi ve Seyyid Hacı Ahmed Efendi¹² bu kişilerdendir. Huart, Hacı Ahmed Efendi'nin, Medine hatlarını süsleyen Hacı Hüseyin Efendi'nin talebesi olduğunu söylemiştir (Huart 1908:345). Medine hatlarını süsleyen kişi, arşiv belgelerine göre Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi'dir (BOA, A.MKT.MHM., 169/68; BOA, A.MKT.NZD., 270/49). Süheyl Ünver, Hacı Ahmed Efendi'nin Hüseyin Hüsnü Efendi'nin öğrencilerinden birisi olduğunu söylemekle birlikte (Ünver 1955: 21-25) müzehhib ve mücellid Hüseyin Hüsnü Efendi ve Yenibahçeli Hüsnü Efendi'yi çağdaş göstererek farklı kişiler olarak ele almıştır (Bu sanatkardan Yenibahçeli Hüseyin Efendi değil de Yenibahçeli Hüsnü Efendi olarak bahsetmesi ilginçtir) (Ünver 1981: 239).

Hüseyin Hüsnü Efendi'nin talebelerinden birisi de Zühdî'dir. Tezhiplendiği 1869 tarihli Kur'ân-ı Kerîm, Sakıp Sabancı Müzesinde'dir (Env.100-266). Bu eserde “zehhebehû Zühdî min telâmîzi Hüseyin Hüsnî” yazılıdır. Bu dönemde bir de hem hattat hem de ressam olan Medine Hattatı Abdullah Zühdî Efendi (ö.1879) vardır (Derman 1988: 147). Arşiv belgelerinde kendisinin “Ebniye-i ‘Aliyye-i Muhammed (Mescid-i Nebî)” hattatı olduğu ve (Yenibahçeli) Mücellid Hüseyin Efendi'nin ona muâvenet etmek için gönderildiği geçmektedir (BOA, A.MKT.MHM., 169/68; A.MKT.NZD., 270/49). H. 1280/M.1863 tarihinde Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi, Medine'deki çalışmalarından dolayı ödüllendirilmiştir (BOA, A.MKT.

(Ünver 1955: 21-25, 1981: 237-53; Derman 2013: 495-509; Güler 2017: 194).

¹² Ahmed Efendi, hocasıyla birlikte Medine'deki hatları süslemiş ve Mısırlı Kamil Paşa için eşsiz bir Kur'ân-ı Kerîm yapmıştır. Huart 1908: 345; Derman, “Ravza-i Mutahhare'nin Hattatı: Abdullah Zühdî Efendi”, *Fikriyat Dergisi*, (2021), <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2021/03/19/ravza-i-mutahharenin-hattati-abdullah-zuhdi-efendi>. Sultan II. Abdülhamdi'nin eşi Müşfika Hanım'a sunduğu 1871 tarihli mushafı tezhiplayen de Hacı Ahmed Efendi'dir (Derman 1994: 85-92).

MHM., 169/68; A.MKT.UM., 497/27; MVL, 767/14; İ.MVL., 486/22041; MVL, 766/63) Abdullah Zühdî, aynı zamanda ressam olarak bilindiği için Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki yazmada geçtiği üzere Hüseyin Hüsnü Efendi'nin talebelerinden olan Zühdî ile aynı kişiler olabilir. Fakat Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki yazmada, hocanın değil talebenin ismi Zühdî olarak geçmektedir. Belki Hattat Abdullah Zühdî Efendi, Medine'de birlikte çalıştığı Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi'den tezhip çalışmış ve bu yüzden eserlerini onun öğrencisi olarak imzalamıştır.

Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi'nin ismi bilinen diğer iki öğrencisi ise Müzehhip Tevfik Efendi ve Trabzonlu Osman Yümni Efendi'dir.

Trabzonlu Osman Yümni Efendi (ö.1917), Hüseyin Hüsnü Efendi'nin talebelerinden birisi olup, II. Sultan Abdülhamid döneminin sanatkarlarından (Hülagü, Batmaz ve Alan 2011: 223; <https://www.ketebe.org/sanatkar/osman-yumni-efendi-708>).

Müzehhip Tevfik Efendi, Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi'nin en bilindik talebelerinden birisidir. Huart, Tevfik Efendi'yi, "Hacı Hüseyin'in öğrencisi" olarak verir (Huart 1908: 345). Tevfik Efendi, Osmanlı Devleti tarafından Paris'e gönderilmiştir ve "paşa" ünvanı tevcih edilmiştir (Derman 2013: 495-509). Bu dönemde Tevfik Paşa isimli birçok kişi olmasına ve kaynaklarda adı geçmesine rağmen yalnızca Ferik Tevfik Paşa, Hacı Hüseyin Efendi'nin talebesi olduğu söylenen Tevfik Efendi ile uyum sağlamaktadır. Çünkü kaynaklara göre Ferik Tevfik Paşa, "paşa" ünvanına sahiptir ve 1835 yılında Paris'e gönderilmiştir (Uzluk 1924: 205). Yıldız'daki Orhaniye Kışlası'ndaki camiye süslemiş ve Alaeddin Bey'in yazılarını tezhiplermiştir (Huart 1908: 345; Derman 1994: 85-92). Bursa Ulu Cami'nin mihrabındaki barok süslemeleri yapmıştır (Yavaş 2012: 88-89). Sicil-i Osmânî'de ise bahsedilen özelliklere uyan başka bir Tevfik Paşa'dan bahsedilmemektedir (Süreyya 1996b: 1633).

Hüseyin Efendi tarafından tezyin edilen Düzdildil Kadınefendi'nin En'âm-ı Şerif'inin cilt süslemesi ile Mücellid Hüseyin Efendi tarafından bezenmiş, Sakıp Sabancı Müzesi'nde yer alan H.1279/M.1862-1863 tarihli Kur'ân-ı Kerîm'in (Env.100-0057) cilt süslemesi aynı elden çıkmışçasına benzer özellikler taşımaktadır. (Şekil 1-2) Düzdildil'in En'âm-ı Şerif'inin müzehhibi Hüseyin Efendi ile Sakıp Sabancı Müzesi'nde yer alan Kur'ân-ı Kerîm'in cilt süslemesini yapan Mücellid Hüseyin Efendi'nin aynı kişi olduğu, Hüseyin Efendi'nin aynı zamanda mücellid olup tezhiplerdiği eserlerin ciltleri de yaptığı, bu eser kıyaslamasına bakılarak söylenilebilir.



Şekil 1. Düzdildil Kadınefendi'nin
En'am-ı Şerif'i.



Şekil 2. Sakıp Sabancı Müzesi'nde
yer alan Kur'an-ı Kerim.

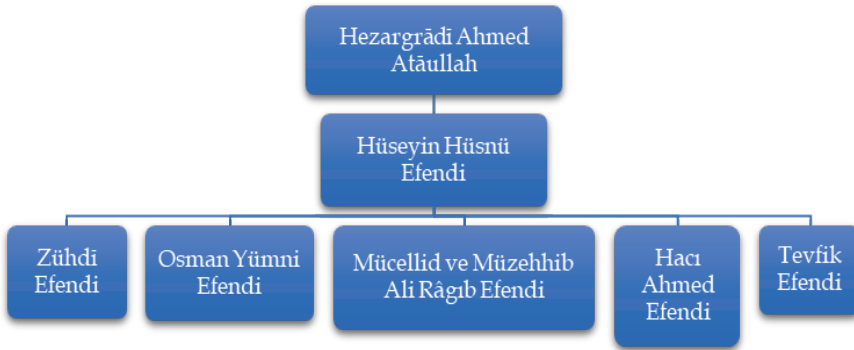
Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin müzehhibi ve mücellidi Hüseyin Efendi'nin, Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki eserin mücellidi Hüseyin Efendi ile aynı kişi olmasının kuvvetle muhtemeldir. Peki Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin sanatkarı Hüseyin Efendi, Müzehhip Hüseyin Hüsnü Efendi ve Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi ile aynı kişiler olabilir mi? Hüseyin Hüsnü Efendi'nin hem müzehhip hem de mücellid olduğu bilinmektedir (Ünver 1981: 239). Hüseyin Hüsnü Efendi'nin eserlerini rokoko tarzında vermesi, aynı zamanda mücellid olması, Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin H.1261/M.1845 yılında tertip edilmiş olması, Hüseyin Hüsnü Efendi'nin de bu tarihlerde birçok eser vermiş olması, Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin sanatkarının Hüseyin Hüsnü Efendi olabileceğine işaret etmektedir.

Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin sanatkarı Hüseyin Efendi'nin, Mescid-i Nebî hatlarını süsleyen Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi ile aynı kişiler olup olmadığına dair ise kesin bir şey söylemek güçtür. Yukarıda ele aldığımız üzere Hüseyin Hüsnü'nün öğrencisinin Zühdî olması, Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi'nin de Medine'de Abdullah Zühdî isimli bir sanatkarla çalışması, Düzdildil'in En'am-ı Şerif'inin sanatkarı Hüseyin Efendi'nin aynı zamanda eserin cildini yapması ve mücellid olması dışında arada bağlantı kurmamızı gerektirecek başka bir veri bulunmamaktadır.

Hüseyin Hüsnü Efendi'nin ve Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi'nin aynı kişiler olabileceğini varsaymamıza ise Sicil-i Osmânî'de Yenibahçeli Hüseyin Efendi'nin oğluna dair verilen bilgiler mani olmaktadır.

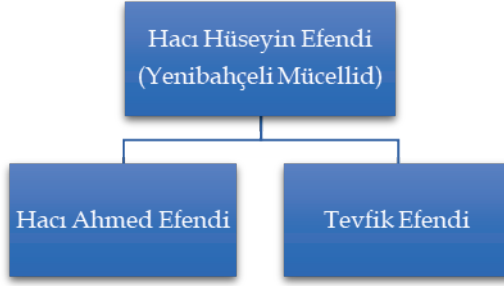
Sicil-i Osmânî'ye göre Evkaf Nezâreti ciltçisi Yenibahçeli Hüseyin Efendi'nin oğlu Mehmed Murad Efendi, İstanbul'da H.1293/M.1877 yılında doğmuştur (Süreyya 1996b: 1633). Hüseyin Hüsnü Efendi'nin yaklaşık altmış yıllık bir sanat hayatı olduğunu ve bilinen eserlerini H.1237¹³-1298/M.1821-1880 tarihleri arasında oluşturduğunu daha önce belirtmiştik. Eğer Hüseyin Hüsnü Efendi ve Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi aynı kişilerse, Mehmed Murad Efendi doğduğunda babası Hüseyin Hüsnü Efendi'nin mantıken yetmiş yaşından ileri bir yaşta olması gerekmektedir. Bu tarih karşılaştırması Hüseyin Hüsnü Efendi ile Yenibahçeli Mücellid Hüseyin Efendi'nin farklı kişiler olduğuna işaret etmektedir.

Sonuç olarak Düzdidil Kadınefendi'nin En'âm-ı Şerîf'inin müzehhibi ve mücellidi olan Hüseyin Efendi, Hüseyin Hüsnü Efendi ile aynı kişi olabilecekken Mücellid ve Müzehhib Yenibahçeli Hüseyin Efendi ile aynı kişi olduğunu söylemek için yeterli delil bulunmamaktadır. Bu dönemde sanatkarlar çeşitli sanat dallarında eserler üretmişlerdir. Bir sanatçı aynı anda hem tezhip hem cilt hem hat sanatıyla aynı anda ilgilenip eser verebilmektedir. Aynı zamanda bir dönem içerisinde aynı isimde çok sayıda sanatçı bulunmaktadır. Bu nedenle kesin sonuçlara varmak güçtür. Sanatçıların kimliklerinin aydınlatılması, adı geçen sanatçılara ilişkin daha fazla yazma esere ve bilgiye ulaşılmasıyla mümkün olacaktır. Kaynaklara dayalı olarak oluşturduğumuz tabloda, bahsettiğimiz sanatçıların hoca-talebe ilişkileri görülmektedir. (Tablo 2-3).



Tablo 2. Sanatçıların hoca-talebe ilişkilerini gösterir tablo.

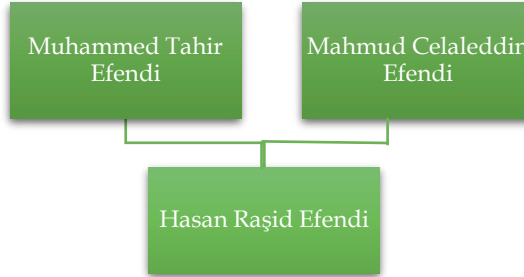
¹³ Derman, Hüseyin Hüsnü Efendi'nin ilk bilinen eserinin H.1237 tarihli olduğu bilgisini verirken bu eserin ne olduğuna ve nerede olduğuna dair herhangi bir kaynak göstermemiştir (Derman 2013: 504).



Tablo 3. Huart’a göre sanatçıların hoca-talebe ilişkilerini gösterir tablo (Huart 1908:345).

Vr. 220a’da “ketebehû ez’afu’z-zuefâ ve tûrâbü akdâmi’l-kudemâ-i Hafız Hasan Raşid el-müderrişü bidâri’l-hilâfeti’l-aliyye, min telâmîz-i Es-seyyid Muhammed Tahir Efendi, ğufıra zünûbuhumâ sene H. 1261” şekliyle geçtiğine göre eserin hattatı, Seyyid Muhammed Tâhir Efendi’nin öğrencisi Hafız Hasan Râşid Efendi’dir.¹⁴ Eserin müzehhibinin isminin altında da aynı tarih (1261) yazılıdır. Bu nedenle eser aynı zamanda yazılmış ve tezhiplenmiştir.

Hattatların hoca-talebe ilişkileri Tablo 4.’te gösterildiği gibidir.



Tablo 4. Hattatların hoca-talebe ilişkilerini gösterir tablo.

Eserin Süsleme Özelliklerinin Genel İtibariyle İncelenmesi

Cilt Özellikleri

Eserin arka iç kapağının ve miklebin iç kısmının zemin rengi, bordo-kahverengi tonlarında olup ön dış kapağın ve miklebin dış kısmının zemini

¹⁴ Hasan Râşid Efendi, “Karahisârî” olarak bilinir. İcâzetini Mahmud Celâleddin Efendi ve Hacı Muhammed Tahir Efendi’den almıştır. İstinsah ettiği 1847 tarihli Delâil nüshası Süleymaniye Kütüphanesi’ndedir (Pertevniyal-33). Mezarı, Karacaahmet Mezarlığı’ndadır. Mezar taşındaki bilgiye göre Ramazan ayının üçünde H.1273/M.1857 tarihinde vefat etmiştir. “Şeyhü’l-hattâtîn/hattatların şeyhi” ünvanına sahiptir (Konyalı 1977: 401-2; Güler 2017: 182; Kınalı 2007: 125).

yeşil renktedir. Eserin cildi, bitkisel bezeme özellikleri göstermektedir. Eser desen ve teknik açıdan “barok/rokoko yazma” türünde olup desenler yekşâh demiriyle işlenerek hacim kazandırılmıştır. (Çakmak 2021:221-248) Ön dış kapak, merkezindeki yaprak ve çiçek deseni yer alan madalyondan, üst ve yan ortalarda yer alan buketlerden tüm yüzeye dağılan ince hançereli yapraklarla bezenmiştir. Ön dış kapakta merkezdeki desenin bittiği dikdörtgen alandan içten dışa sırasıyla iki ince altın cetvel arasında yer alan zencirek sonrasında ulama bitkisel bezemeli bir bordür ve tekrar iki ince altın cetvel arasında yer alan zencirek bulunmaktadır. Merkezde yer alan dikdörtgen alandaki bezeme $\frac{1}{4}$ simetri kompozisyon esasına göre düzenlenmiştir. Bitkisel motiflerde farklı tonlarda altın kullanılmıştır. Arka iç kapak, ön dış kapağa nazaran daha sade bir süslemeye sahiptir. Arka iç kapağın merkezinde, yapraklarla çevresine madalyon oluşturan tek bir çiçek ve merkezdeki çiçekten üst ve alta uzanan yaprakların oluşturduğu tek bir bitkisel süsleme yer almaktadır. Bu bitkisel bezeme ile zencirekler arasında kalan kısımda cilt, kendi renginde bırakılarak soğuk baskı tekniği uygulanmıştır. Arka iç kapakta içten dışa doğru sırasıyla, üç tane altın cetvel, bir sıra yıldız desenli zencirek, bir sıra altın cetvel, bir sıra altın yıldız desenli zencirek ve en son olarak iki sıra altın cetvel bulunmaktadır. Miklepte, ön dış kapağın ortasındaki madalyon deseni dikdörtgen alanın kenarına gelecek şekilde konumlandırılarak ön dış kapaktaki bezemenin aynısı sürdürülmüştür. Bu bitkisel bezemenin bittiği yerden sonra sırasıyla iki altın cetvel arasında zencirek, sonrasında ulama bitkisel bezemeli bordür ve iki altın cetvel arasında zencirek yer almaktadır. Miklebin iç kısmı arka iç kapakla benzer olarak süslenmiş olup, miklebin dış kısmı ön dış kapakla uyumlu olarak yoğun süslemeye sahiptir. Cildin sertabının iç kısmında, dış kapaklarda olduğu gibi yeşil renk deri kullanılmış ve etrafı bir sıra altın zencirekli cetvelle çevrilmiştir (Şekil 3-5).



Şekil 3. Ön dış kapak.



Şekil 4. Arka iç kapak ve miklebin dış kısmı.



Şekil 5. Arka İç kapak, sertabın iç kısmı ve miklebin iç kısmı.

Tezhip Özellikleri

Kur'ân-ı Kerîmlerdeki ilk iki sayfanın süslendiği serlevhaların aksine En'âm-ı Şerîflerde ilk sayfa tek başına tezhiplenmiştir. Surenin isminin yer aldığı bu bezemeli sayfaya “unvan sayfası” denir. Ancak Kur'ân-ı

Kerim'lerde olduğu gibi serlevha tezhipli en'âm-ı şerîfler de mevcuttur (Memiş 2021: 85-99). Düzdil Kadınefendi'nin En'âm-ı Şerîf'inin "Niyet-i vird-i Delâilü'l-Hayrât" duası bulunan ilk iki sayfasından sonra gelen iki sayfası, unvan sayfası/başlık tezhibi tarzında karşılıklı olarak tezhiplenmiştir. Bu sayfalar, eserin en yoğun bezemelerinden birisine sahiptir. Metin, dendanlarla çerçevelenerek beynessütur uygulaması yapılmıştır. Beynessütur sıvama altınla boyanmış, iğne perdah uygulaması yapılmıştır. Yazının bulunduğu dikdörtgen alan, alt ve yan kısımlarda ara suyu ve bordürle çevrelenmiştir. Altın arasuyu etrafına farklı renkte altınla cetvel uygulanıp, kuzuyla tamamlanmıştır. Arasuyunun üst bitişi buket çiçeklerle sonlandırılmış, alt köşelere buket çiçekler yerleştirilmiştir. Köşelerdeki buketlerin arasında kalan kısımda üstübeçe yazılan, sûreyle ilgili bilgi yer almaktadır. Burada yer alan çiçeklerin çevresine de iğne perdah uygulaması yapılmıştır. Dış bordür, halkârî tekniğinde bitkisel olarak bezenmiştir. Yazının üstünde surenin isminin yazılı olduğu dikdörtgen alandaki sure adının bulunduğu paftanın zemini altınla boyanmış, sure ismi üstübeç mürekkebiyle yazılmıştır. Kalan kısım ise yapraklarla bezenmiştir. Dikdörtgen kısmın üstündeki taç kısmında ise geniş renk skalasıyla sepette çiçekler ve yapraklar, kompozisyonu oluşturmuştur. Taç kısmının üstünde camgöbeği zemin üzerine altınla çift tahrir/negatif tekniği uygulanmıştır (Şekil 6-7).



Şekil 6. Fatih Suresi, vr. 3b.



Şekil 7. Yâsin Suresi, vr. 4a.

Eserin âharlı kağıdı açık kahverengi renktedir. Yazılarda siyah mürekkep kullanılmıştır. Kırmızı mürekkep ise birkaç yerde ve Düzdildil Kadınefendi'nin isminin geçtiği yerlerde kullanılmıştır (Vr. 105b-106a, vr. 113b-120a). Eserin ilk sayfaları dışında, genelinde yazıların dışında sıvama altınla boyanmış sade bir kenarsuyu bulunmaktadır. Surelerin başlangıç ve bitişleri; gül, şakayık gibi çeşitli çiçeklerin kullandığı “şukûfe” tarzında bezenmiştir. Aynı zamanda bu kısımlarda vazoda ve sepette çiçekler, sazyolu üslubunda uzun kıvrık hançereli yapraklar kullanılmıştır. Işık-gölge ile derinlik elde edilerek için kurdele ve örgü şeritler kullanılmıştır. Bölüm başlarında ve sonlarında barok ve rokokonun karakteristik özellikleri görülmektedir. Duraklar; “mücevher”, “şeşhane”, “seberk” ve “pençhane” şeklinde oluşturulmuştur. Duraklarda iğne perdah uygulaması yapılmıştır (Şekil 12-14). Klasik dönemin temel renklerinin yerine; altın, gümüş ya da kırmızı, mavi, sarı vb. daha parlak ve canlı olmak üzere çeşitli renkler kullanılmıştır. Lacivert, bazı kısımlarda zemin rengi olarak kullanılmış, bazı zeminlerde altın, sarı, yeşil, cam göbeği ve siyah renkler kullanılmıştır.

Eserde 166 bölüm başlığı vardır. Bölüm başlıklarının zemini altınla bezenmiştir. Sure isimleri, dualar ve başlıklar üstübeç mürekkebiyle yazılmıştır. Bölüm başlıkları, eserin genel barok ve rokoko tarzını sürdürmektedir. Bölüm başlıklarının süslemesinde hançereli yaprak, hatâyî, penç motifleri, sepet, vazo, gül, krizantem, tomurcuk, zambak, papatya gibi bitkisel motifler kullanılmıştır. Şukufe tarzındaki bu süslemelerdeki ışık-gölge unsurları, süslemelere üç boyutlu bir görünüm kazandırmıştır. Bazı kısımlarda yapraklar paftaların dışına taşmıştır. Motifler genellikle tahrirli olarak çalışılmıştır. Yaprakların bulunduğu kısımlarda yer yer iğne perdah uygulaması yapılmıştır. Bölüm başlıklarının zeminlerinde sarı, cam göbeği, yavruağzı, turkuaz gibi farklı renkler kullanılmıştır. Betimlemelerin olduğu bölüm başlıklarında ise yalnızca altın zemin kullanılmıştır. Altın zeminlerde, yerine göre iğne perdah uygulaması yapılmıştır (Şekil 8-11).

Sûre ve duaların bitimiyle Mekke-Medine tasvirlerinin arasında kalan, kutsal emanetlerin tasvir edildiği sayfalarda yoğun bir süsleme yer almaktadır. Bu aralıkta altının yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümdeki süslemeler, eserin diğer kısımlarındaki süsleme özellikleriyle benzerlik göstermesine rağmen farklı olarak açık mavi, açık sarı, yeşil zemin üzerine altınla çift tahrir uygulaması yapılmıştır. Yazılarda, siyah mürekkeple birlikte kırmızı mürekkep ve üstübeç mürekkebi kullanılmıştır (Şekil 15-18).



Şekil 8. Nebe suresi duası, vr. 50a.



Şekil 9. Mülk suresi, vr. 41a.



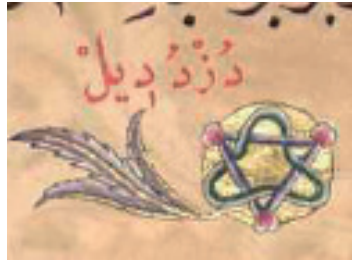
Şekil 10. Kebiru'l-mübârek lillâhi'l-kadîr duası, vr.100b.



Şekil 11. Miftâhu'l-Cennet duası, vr. 110b.



Şekil 12. Düzdildil Kadınefendi'nin isminin yer aldığı durak vr.106a, sol.



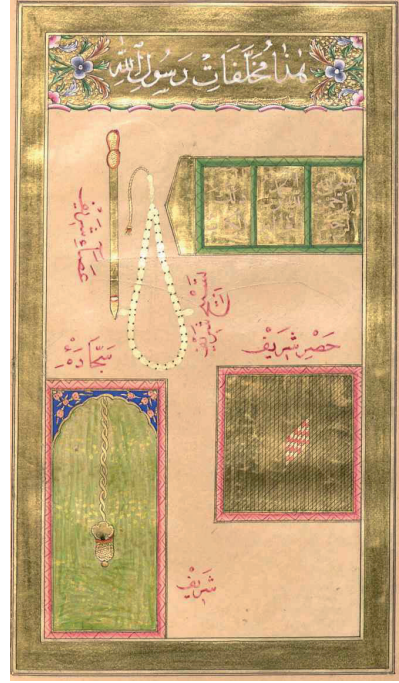
Şekil 13. Düzdildil Kadınefendi'nin isminin yer aldığı durak vr.106b, sağ.



Şekil 14. Eserdeki durak tezhiplerinden bazıları.



Şekil 15. Pençe-i Hazret-i Muhammed, vr.204b.



Şekil 16. Muhallefât-ı Rasulullah, vr.206b.



Şekil 17. Mührü'n-nübüvve, vr. 189b.



Şekil 18. Tûbâ Ağacı, vr. 208b.

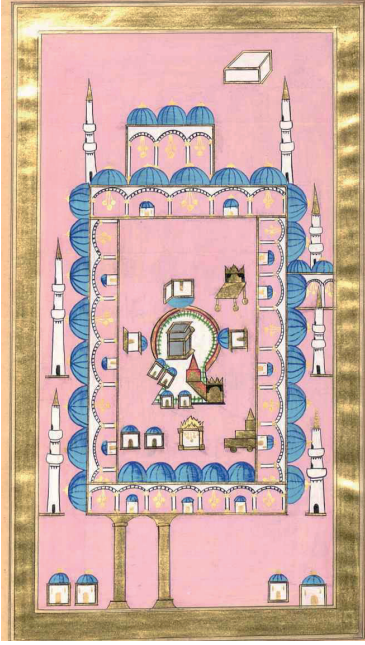
Minyatür Özellikleri

Eser, 61 minyatür içermektedir. Sürelerin ve duaların bitmesiyle başlayan kısımda Allah ve Muhammed lafızları, dört halifenin isimleri, Aşere-i Mübeşşere isimleri, Zülfikâr-ı Ali, Mührü'n-Nübüvve, Kadem-i Şerif, Naleyn-i Şerif, Muhallefât-ı Rasûl, Hırka-i Şerif, Sancak-ı Şerif, Pençe-i Muhammed, Şecerat-i Tûbâ, Asâ-i Musa, Şecerat-i Hurmâ-i Şerif, Şekl-i Ayn-ı Ali, Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebî tasvirleri yer almaktadır (Vr. 191b-219a). Dönemin diğer benzer özellikteki yazmalarının minyatürlerine göre Düzdildil'in yazmasındaki tasvirler daha ince bir işçiliğe sahiptir. Minyatürlü sayfalarda diğer ara sayfalarda olduğu gibi altın kenarsuyu çevresine farklı renkte altın cetvel uygulanıp, kuzu çizgisiyle tamamlanmıştır. Minyatürlerde; altın, yeşil, siyah, pembe, mavi, kahverengi, sarı renkleri ve tonları kullanılmıştır.

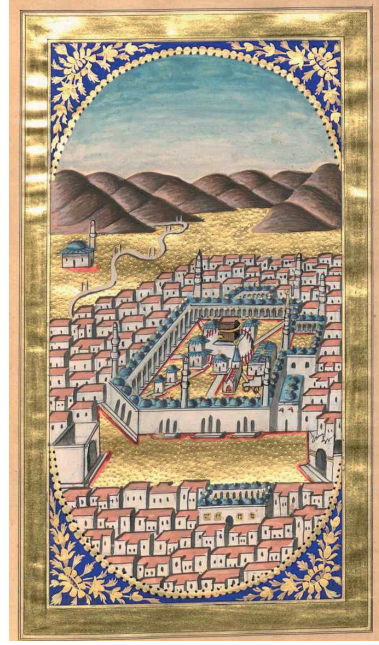
Göloğlu, geç Osmanlı döneminde Mekke, Medine ve Kudüs tasvirleri üzerine yaptığı çalışmada, bu tasvirleri çoklu görünüm, paralel görünüm, perspektif görünüm ve fotoğrafik görünüm olmak üzere dört ayrı kategoriye ayırmıştır (Göloğlu 2018: 404). Düzdildil'in En'âm-ı Şerif'inde iki farklı Mescid-i Harâm ve Mescid-i Nebî minyatürü bulunmaktadır. Bu Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebî minyatürleri, bu kategorizasyona göre çoklu görünümde-ortografik (dikey) izdüşümde (Şekil 19 ve 21) ve paralel görünümde-aksonometrik, eğik izdüşümde (Şekil 20 ve 22) oluşturulmuştur. Eserde yer alan minyatürler, dönemin diğer yazma eserlerindeki minyatürlerde olduğu gibi dönemin duvar resimleriyle benzer özellikler göstermektedir (Arik 1976: 120).

Vr. 211b'de ve vr. 212a'da görüldüğü üzere, paralel temsille tasvir edilen Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebî minyatürlerinde dağlarda, gökyüzünde ve kubbelerde ışık-gölge kullanılmıştır (Şekil 20/22). Bu iki minyatür, dikdörtgen sınır içerisinde oval bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. Bu çerçeveden altın kenarsuyuna geçişte, lacivert zemin üzerine altın renginde, yazma eserin genel bezeme tarzında bitkisel süsleme yer almaktadır.

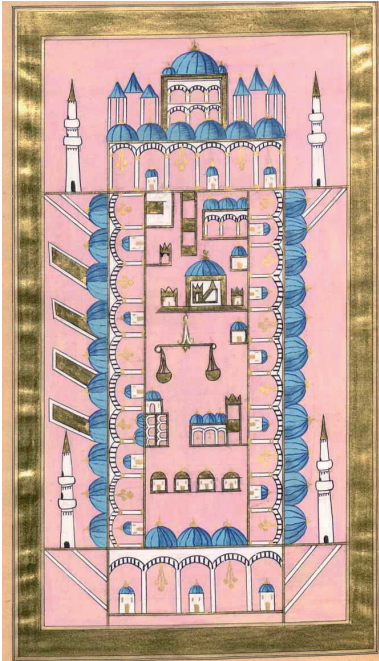
Eserde yer alan Kâbe ve Mescid-i Nebî minyatürleri dışındaki minyatürler ise iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Bu minyatürlerde yoğun olarak altın rengi ve eserin genelinde kullanılan renk skalası kullanılmıştır (Şekil 15-18).



Şekil 19. Mescid-i Haram minyatürü,
vr. 217b.



Şekil 20. Mescid-i Haram minyatürü,
vr. 211b.



Şekil 21. Mescid-i Nebî minyatürü, vr. 218a.



Şekil 22. Mescid-i Nebî minyatürü, 212a.

Sonuç

İncelediğimiz En'âm-ı Şerif, hâmisinin harem mensubu bir kadın olması, üstün süsleme özelliklerine sahip olması, tasavvufî birkarakter taşıması açılarından 19. yüzyıl dua kitaplarının önemli örneklerinden birisidir. Bu eserin incelenmesi, 19. yüzyıl En'âm-ı Şeriflerinin içerikleri, sanatkarları ve süsleme özellikleri hakkında bilgi sahibi olmamıza katkı sağlamıştır.

Düzdil Kadınefendi'nin 19 yaşında vereme yakalanıp vefat etmesi, vefat etmeden hemen önce bu eserin tamamlanmış olması, eserin içerisinde şifayı talep eden duaların, tılsım mühürlerinin, vefklerin yer alması, Düzdil Kadınefendi'nin şifa bulmak amacıyla böyle bir eser tertip ettirdiğine işaret etmektedir. Kafkasya'dan saraya gelen bir cariyenin, sonrasında kadınefendiliğe yükselerek bu denli dînî ve tasavvufî içeriğe sahip, pahası yüksek ve üstün süsleme özelliklerine sahip bir eser tertip ettirmesi, Osmanlı haremindeki kültürel, sanatsal ve tasavvufî arka plana dair bilgi vermektedir. Yazmanın lüks sayılabilecek süsleme unsurlarına sahip olması, Düzdil Kadınefendi'ye tahsis edilen malî imkanların fazlalığına ve bu dönemdeki harcama kültürüne işaret etmektedir.

Düzdil'in En'âm-ı Şerif'inin hattat ve müzehhibine dair gerçekleştirdiğimiz araştırma, sadece eserin sanatkarlarına dair bilgi sahibi olmamızı sağlamamış aynı zamanda 19. yüzyıl sanatkarlarının kimliklerine, hoca-talebe ilişkilerine dair aydınlatıcı veriler sunmuştur. 19. yüzyıl dua kitaplarına ve özelde En'âm-ı Şeriflere dair gerçekleştirilen çalışmalar genellikle eserlerin tek bir açıdan incelenmesine dayalıdır. Bu tarz yazma eserler; eserlerin içeriğine, hâmisine, sanatkarlarına, tarihi arka planına dair veriler göz ardı edilerek genellikle yalnızca kitap sanatları açısından incelenmekte, bu da yazma eserleri anlamada daha dar bir perspektif sunmaktadır. Bu eserlerin yalnızca kitap sanatları açısından değil, eserin hamîsi, sanatkarları, içeriği ve döneminin tarihi arka planı gözetilerek incelenmesi, bu araştırmaların gerçekleştirilirken arşiv belgelerinin kullanılması, daha geniş bir perspektifle konuya bakılmasını ve kapalı kalmış pek çok noktanın aydınlatılmasını sağlayacaktır.

Bu yazma eseri temel alarak Osmanlı haremindeki kadınların kitap hâmilliğini ve tasavvufî bağlantılarını kısmen aydınlatmak, bu makaleyi yazarken en başta hedeflediğimiz amaçlardandı. Fakat bu yazma eserde Düzdil Kadınefendi'nin adının geçmesi, eserin içerisinde tasavvufî unsurların yer alması, bu amacı gerçekleştirmek için yeterli bir kaynak oluşturmadı.

Osmanlı'da saray kadınlarının kitap hâmilliğine, tasavvufî bağlantılarına dair yeni veriler ortaya koymak, gerçekleştirilecek daha geniş kapsamlı çalışmalarla mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Algar, Hamit (1997). "Halidiyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*-XV, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Arık, Rüçhan (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: İş Bankası Yayınları.

Atalar, Münir (1981). "Osmanlı Padişahları", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 24.

Atasoy, Nurhan (2005). *Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bain, Alexandre (1999). *The Late Ottoman En'am-ı Şerif: Sacred Text And Images in an Islamic Prayer Book*, University of Victoria, Doktora Tezi.

Başagaoglu, İbrahim (2003). "Maltepe Asker Hastanesi", *IV. Türk Tıp Tarihi Kongresi-Kongreye Sunulan Bildiriler (18-20 Eylül 1996)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bozhüyük, Mehmet Emin (1998). "Hurûf". *TDV İslam Ansiklopedisi*-XVIII, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Brookes, Douglas Scott (2008). *The Concubine, The Princess, And The Teacher: Voices From The Ottoman Harem*, Texas, University of Texas Press.

Çakmak, Yasin (2021). "Türk Cilt Sanatında Yazma Kavramı". *Balıkesir İlahiyat Dergisi* 13, 221-248.

Çelebi, İlyas (1997). "Havas İlmi". *TDV İslam Ansiklopedisi*-XVI, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Çelebi, İlyas (2012). "Vefk". *TDV İslam Ansiklopedisi*-XXXXII, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Derman, Fatma Çiçek (2013). "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Bildirileri (29 Mayıs-1 Haziran 2013)*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Derman, Uğur (1988). “Abdullah Zühdi Efendi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi-I*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Derman, Uğur (1994). “Sultan II. Abdulhamid Devri’nde Hat ve Tezyini Sanatlarımız”, *Sultan II. Abdülhamid ve Devri Semineri Bildirileri (27-29 Mayıs 1992)*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Derman, Uğur (2021). “Ravza-i Mutahhare’nin Hattatı: Abdullah Zühdi Efendi”. *Fikriyat Dergisi*.

Devellioğlu, Ferit (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

Göloğlu, Sabiha (2018). *Depicting The Holy: Representations Of Mecca, Medina, And Jerusalem In The Late Ottoman Empire*, Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

Gruber, Christian (2014). “The Rose of the Prophet: Floral Metaphors in Late Ottoman Devotional Art”, *Envisioning Islamic Art and Architecture*, Leiden, Brill.

Güler, Semra (2017). *Türkiye Kütüphanelerindeki Delâ’ilü’l-Hayrât’larda Münyatür*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Bursa.

Harun Açıba. 2007. *Kadınefendiler (1839-1924)*, İstanbul: Profil Yayınları.

Huart, Clément (1908). *Les Calligraphes et Les Miniaturistes De L’orient Musulman*, Paris.

Hülagü, Mehmet Metin; Batmaz, Şakir ve Alan, Gülbadi (2011). *Devr-i Hamid: Sultan II. Abdülhamid*, C. 5, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Işık, Emin (1995). “En’âm Sûresi”. *TDV İslam Ansiklopedisi-XI*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Kınlı, Süleyman (2007). *Hat ve Hattâtân’da Osmanlı Hattatları*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Konyalı, İbrahim Hakkı (1977). *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, C. 1, İstanbul: Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları.

Memiş, Mehmet (2021). “Sanatlı Yazma Kitaplardan En’âm-ı Şerifler ve Özellikleri”, *Sadırlardan Satırlara Hat Sanatı ve Hattatlar*, İstanbul: Divan Kitap.

Özkeçeci, İlhan ve Özkeçeci, Şule Bilge (2022). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Yazıgen Yayınları.

Parladır, H. Saim (2014). “19. Yüzyıla Ait El Yazma bir Dua Kitabı Bağlamında Büyü-Din İlişkisi”. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 12.

Rebhan, Helga (2010). *Die Wunder der Schöpfung: Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem islamischen Kulturkreis*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag.

Sakaoğlu, Necdet (2015). *Bu Mülkün Kadın Sultanları*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Sami, Şemseddin (1899). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: İkdam Matbaası.

Sübev, Orlin (2006). *İbrahim Müteferrika ya da İlk Osmanlı Matbaa Serüveni*, İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Süreyya, Mehmed (1996a). *Sicil-i Osmânî*. C. 1, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Süreyya, Mehmed (1996b). *Sicil-i Osmânî*. C. 5, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Şapolyo, Enver Behnan (1964). *Mezhepler ve Tarikatler Tarihi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Tanıncı Zeren (2009). “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tanman, Baha (1991). “Bâlâ Külliyesi”. *TDV İslam Ansiklopedisi-IV*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Topaloğlu, Nuri (2003). “Hazreti Peygamber’in Zatı ve Eşyası ile Teberrük Meselesi”, *Hadis Tetkikleri Dergisi* 1.

Uluçay, Mustafa Çağatay (1980). *Padişahın Kadınları ve Kızları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uludağ, Süleyman (1997a). “Halidiyye”. *TDV İslâm Ansiklopedisi-XV*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Uludağ, Süleyman (1997b). “Hasan-ı Basri”. *TDV İslâm Ansiklopedisi-XVI*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Uludağ, Süleyman (2019). “Câmî, Ahmed-i Nâmekî”. *TDV İslâm Ansiklopedisi-VII*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Uzluk, Şehabettin (1924). “Türk Ressamları (Tevfik Paşa)”, *Milli Mecmua* 13.

Ünver, Ahmet Süheyl (1955). *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Atullah Hayatları ve Eserleri*, İstanbul: Kemal Matbaası.

Ünver, Ahmet Süheyl (1981). “Geçen Asırda Türk Süsleme Sanatımızın Mümtaz Simalarından Mücellitbaşı Salih Efendi” 13, 237-53.

Yavaş, Doğan (2012). “Bursa Ulu Cami”. *TDV İslam Ansiklopedisi-XXXXII*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Yazıcı, Tahsin (1994). “Ebû Saîd Ebu'l-Hayr”. *TDV İslam Ansiklopedisi-X*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Yıldız, Abdulvahap (2022). “Sultan Abdülmecid’in Ahmed Kuddûsî ve Dönemin Sûfileriyle Münasebetler”, *Harran İlahiyat Dergisi* 48, 131-46.

Yücer, Hür Mahmut (2003). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Arşiv ve Kütüphane Kaynakları

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadâret Mektûbî Kalemi, Nezâret ve Devâir Yazışmalarına Ait Belgeler, (A.MKT.NZD.), 270/49.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadâret Mektûbî Kalemi, Mühimme Kalemi (Odası) Belgeleri (A.MKT.MHM.), 169/68.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Sadâret Mektûbî Kalemi, Umum Vilâyet Yazışmalarına Ait Belgeler (A.MKT.UM.), 497/27.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vâlâ (MVL), 766/63.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrâde Meclis-i Vâlâ (İ.MVL.), 486/22041.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Defter (TSMA.d), 334.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf (C.EV.), 51/2535.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri Mustafa III (AE.SMST.III.), 11/1079.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ali Emiri Mustafa III (AE.SMST.II.), 137/10767.

Münih, Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Cod.turc.553.

Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal Valide Sultan.33.

İnternet Kaynakları

<https://www.ketebe.org/sanatkari/osman-yumni-efendi-708>

<https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2021/03/19/ravza-i-mutahharenin-hattati-abdullah-zuhdi-efendi>

<https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2021/03/19/ravza-i-mutahharenin-hattati-abdullah-zuhdi-efendi>.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00039219>.

III. Ahmed Kitaplığındaki Katı' Tekniğinde Yapılmış Yazma Eser Kapak İçlerinin İncelenmesi

Şener KÜÇÜKTEPE*

ÖZ

Cilt; bir kitap veya mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kapağa denilmektedir. Ön ve arka kapaklar, miklep, sertab, sırt, iç kapaklar ve şiraze cildin bölümlerini oluşturur. Cilt kapakları kullanılan malzemeye göre sınıflandırılır ve süsleme tekniklerine göre incelenirler. Derinin ince ince oyularak altın zemin üzerine yapıştırılması suretiyle yapılan süsleme müşebbek veya katı' şemse adını alır. Cilt kapak içleri deri oyma olarak karşımıza çıkar ve sonraları kâğıt oymacılığı şeklinde devam eden katı' sanatı ile ilgili yapılan araştırmalarda genellikle kâğıt oymalar üzerinde durulmuş, deri oymacılığı araştırmalar yeterince yer bulamamıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkiye'nin en zengin yazmalarına sahip bir ihtisas kütüphanesidir. III. Ahmed Kitaplığı da bu kütüphane içerisinde yer almaktadır. Bu makalenin konusu III. Ahmed Kitaplığında bulunan katı' tekniğinde yapılmış yazma eser kapak içleridir. III. Ahmed Kitaplığında yer alan 15 ve 16. yüzyıl tarihli olan 5 cildin (TSMK, A.242, A.3169, A.1357, A.21, A.1585) kapak içi bezemesinde katı' sanatı tespit edilmiş ve betimsel araştırma yöntemi kullanılarak tezvinatları açısından incelenmiştir. III. Ahmed Kitaplığındaki ciltlerin niteliği, cilt sanatı açısından bilimsel olarak tanıtılması amaçlanmıştır. Cilt sanatının önemli bir bölümünü oluşturan kapak içi süslemeleri açısından yapılan çalışmalarda eksiklikleri gidermek, dönem özelliklerini belgelemek, Türk sanatı açısından oldukça önemlidir.

Yazma eserlerin katı' sanatlı kapak içlerinde mühür ya da mücellitlerle ilgili bilgiye rastlanmamıştır. Ciltlerin kapak içleri kahverengi ve vişne çürüğü renk deri ile kaplanmıştır. Kapak içlerinde bordür, köşebent, şemse, salbek, miklep, sertab bölümlerinde katı' tekniği görülür.

* Dr., Kayseri/TÜRKİYE.

E-posta: skucuktepe@outlook.com, ORCID: 0000-0001-5224-8479.

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.081

Makale Gönderim Tarihi: 13.03.2024 - Makale Kabul Tarihi: 24.10.2024 (Araştırma Mk.)

Ayrıca iç kapak üzerinde yer alan şemse ve miklepteki dendanlı form uygulaması, köşebentlerde Baba Nakkaş üslubunda içeriye doğru kıvrımların yer alması, Fatih döneminin özelliklerindendir. Şemseler dışında tam zeminli ciltler de bulunmaktadır. Kitapların kapak içleri genellikle lacivert, mavi, yeşil, altın, sülyen, siyah zemin üzerinde derinin oyulması ile yapılmış katı' tekniği tezyinata sahiptir. Katı' uygulamalarının deri üzerinde geleneksel motiflerin nasıl bir tasarımla uygulanmış olduğunun bilinmesi adına yapılan tespitlerde ayrıca önem arz etmektedir. Desenlerde Selçuklu tezyinatını devam ettiren rumi motifi, bitkisel motif kullanılmış ve 15. yüzyılda kullanılmaya başlanan bulut motifi de rumi motifinin yanına eklenmiştir. Yazma eser iç kapaklarının diğer kütüphanelerdeki örneklerle de karşılaştırması yapılmıştır. 15 ve 16. yüzyıl cilt iç kapak bezemelerinde yüzyıllar arası geçişler çok keskin değildir. Her yüzyılda bir önceki yüzyılın geleneğinin devamıyla birlikte şekil ve bezeme bakımından katı' sanatlı yazma iç kapaklar, dış kapak tarzında yapılmış, dönemin cilt üslubu ve tezyinat programını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cilt, Sanat, Kapak İçi, Katı', III. Ahmed Kitaplık.

Manuscript in Katı’ Technique in The Library of Ahmed III. Examination of Book Cover Insides

ABSTRACT

Binding: is the protective cover that holds a book or a magazine together. The front and back covers, miklep, sertab, the spine, the inner covers and the headband, form the parts of the binding. Book covers are classified by the material used and analyzed according to their ornamentation techniques. The decoration made by delicately carving the leather and pasting it onto a gold background is called müşebbek or katı’ şemse. The inner covers of bindings appear as leather carvings, on the inner parts of the binding covers and later continued in the form of paper carving, paper carvings were generally emphasized, and leather carving researches were not sufficiently focused on.

The subject of this article Is the covers of manuscripts made in the katı’ technique in The Library of Ahmed III. The art of Katı’ was observed on the inner cover decoration of 5 manuscripts dated 15th and 16th centuries (TSMK, A.242, A.3169, A.1357, A.21, A.1585) in the The Library of Ahmed III. and analyzed in terms of their ornaments using the descriptive research method. To correct the deficiencies in the studies conducted in terms of inner cover decorations, which constitute an important part of bookbinding art, and to document the period characteristics are very important for Turkish art.

There is no information about the seal or the bookbinders on the katı’ art interior covers of the manuscripts. The inner covers of the bindings are bound in brown and cherry-maroon leather. Katı’ technique is seen in the application of borders, brackets, şemse, salbek, miklep, and sertab on the inner covers. In addition, sections of the dendan form in şemse and miklep on the inner cover and the inward folds in the style of Baba Nakkaş on the gussets are characteristics of the Fatih period. A comparison of manuscript interior covers with examples in other libraries was also done. The transitions between centuries in the decoration of the inner covers of 15th and 16th century bindings are not very clear. In each century, the tradition of the previous century continues, and the manuscript inner covers with katı’ art in terms of shape and ornamentation are made in the style of the outer cover, reflecting the binding style and ornamentation program of the period.

Keywords: Binding, Art, Inside Cover, Katı’, Ahmed III. Library.

Giriş

Cilt, kitabın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kapaktır (Arseven 1983: 341). İlk ciltler tahtadan, daha sonraları deriden yapılmıştır ve yüzyıllar boyu süren gelişmeler neticesinde; estetik değer özelliği de kazanmıştır (Arıtan 1993: 551). Cilt, kitabın ön (sağ/üst) yüzünü örten ön kapak ve arka (sol/alt) yüzünü örten arka kapak, sırt, sertab, miklep ve kapak içi/iç kapak bölümlerinden oluşmaktadır. Cilt üzerindeki bezeme, dış ve iç kapak olmak üzere iki alanda görülür. Katı' veya müşebbek şemseli ciltte daha çok cildin iç kapaklarında görülür (Arıtan 2008: 85).

Katı' kelimesi, Arapça kesmek anlamına gelen (kat') kâğıt veya deri üzerine çizilmiş yazı ve motiflerin oyup çıkararak bir başka kâğıt ya da deriye yapıştırılmasıyla gerçekleştirilen sanatın adıdır. Bu şekilde yapılmış esere kâtia, sanatkarına kâtı' ve kattâ denir (Çağman 2002: 32). Katı' sanatında nevrengi denilen bıçak kullanılır ve çirişli muhallebi ile yapıştırılır. Oyulup çıkarılan bölüme erkek oyma, oyulan bölüme dişi oyma adı verilmektedir (Çığ 1958: 160). Kitap kapaklarında 14. yüzyıl sonlarında görülmeye başlanan katı' şemseli ciltler, bu dönem ciltlerinin ve cilt işçiliğinin nadide örneklerini oluşturmuştur (Tanındı 2012: 19).

Topkapı Sarayı, müzeye dönüştükten sonra sarayda bulundukları yere ve ilmî alanlarına göre sıralanarak on dört ayrı kitaplıkta toplanmıştır (Türkmen 2020: 36). III. Ahmed Kitaplığı da bunlar içerisinde yer almaktadır (Atbaş 1989: 263-264). III. Ahmed Kitaplığı kataloğundaki 15, 16. yüzyıla ait deri ciltler incelenmiş, sanatlı 5 adet yazma eser seçilmiş ve betimsel araştırma yöntemi kullanılarak tezyinat özellikleri açısından incelenmiştir. Seçilen yazma eser cilt kapakları üzerine yapılmış henüz herhangi bir yayın yoktur.

1. III. Ahmed Kitaplığı Yazma Eser Kapak İçlerinde Yer Alan Katı' Tezyinat

Kitap kapak içleri tarih sırasına göre yerleştirilmiş, ciltlerin malzemeleri, kullanılan renkler, yapım teknikleri, bezeme özellikleri bakımından ayrıntılarıyla incelenmiş ve fotoğrafları ile belgelenmiştir. Bu makalede ele alınan yazma eserlerin fotoğraf ve niteliksel özelliklerine ilişkin bilgiler Milli Saray İdaresi Başkanlığından izin alınarak ve kayıtlı arşiv envanterinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiştir.

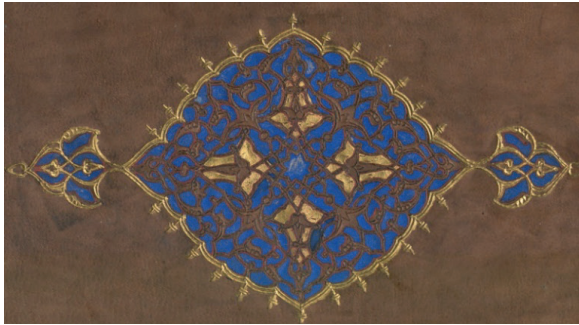
1.1. III. Ahmed 242 Envanter Numaralı Cilt

Araştırmada konu olan ilk eser A.242 envanter numarada kayıtlı “Camii’s-Sahih”, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail el-Cu’fi el-Buhari tarafından yazılmıştır. 1338 yılında Kutlu Hacı b. Abdullah et-Türki tarafından istinsah edilmiştir. Vişneçürüğü rengindeki deri cildin mücellidi belli değildir. Arapça yazılan eser 27,5x37 cm.’dir.



Fotoğraf 1: A.242 Envanter Numaralı Cildin İç Kapağı ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak içinde kahverengi deri kullanılmış ve her iki kapak iç kompozisyonu da aynıdır. Kitabın kenarlarında cetvel arasında zencirek ve köşelerinde diyagonal çizgi ile basit üçgen oluşturulmuştur. Üçgenlerin yüzeyi basit düğüm kompozisyonu ile süslenmiş ve desenler altınlanmıştır. Kitabın uzun ve kısa kenar ortalarında düğüm motifi mevcuttur.



Fotoğraf 2: A.242 Envanter Numaralı Cildin Şemsesi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Şemse; dilimli, oval $\frac{1}{4}$ birim simetrik olarak düzenlenmiştir. Şemse lacivert zemin üzerine katı' tekniği ile yapılmış kompozisyonla tezyin edilmiştir. Kompozisyon merkezden uçlara doğru sekiz köşeli yıldızdan çıkan, kartuş oluşturacak şekilde tepelik motiflerinin zemini altınlanmış ve motiflerin etrafı rumilerle çerçevelenmiştir. Şemsenin ucuna yerleştirilen salbekler, şemseye orantılı büyüklüktedir. Rumi motifi ile süslenen salbeklerin etrafı tahrirli, tığ motifleriyle hareketlendirilmiştir.



Fotoğraf 3: A.242 Envanter Numaralı Cildin Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Miklep zencirek ve bordür ile kuşatılmıştır. Bordürler zencireklerle kartuşlara bölünmüş ve içerisi düğüm motifi ile süslenmiştir. Miklep şemsesi ve miklep köşebentleri lacivert zemin üzerine katı' tekniği ile bezenmiştir. Miklep köşeleri çeyrek daire şeklinde düzenlenerek köşebent bezemesine dönüştürülmüş rumilerle bezenmiştir. Miklep şemsesi dendanlı $\frac{1}{2}$ haçvari formda tasarlanmış ve tezyinatı rumî motifleriyle oluşturulmuştur. Üç eşit dikdörtgen panoya ayrılan sertab yüzeyi, geçmeler yaparak düğüm oluşturan motiflerin meydana getirdiği baklava dilimi şeklindedir.



Fotoğraf 4: A.242 Envanter Numaralı Cildin Miklep Köşebendi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Tarihlendirme: Osmanlı ciltlerinin bilinen en eski örnekleri Fatih döneminde (Arıtan 2008: 80). Eser Osmanlı döneminde istinsah edilmesine rağmen, eserin ön ve arka dış kapakları birbirinden farklı olarak Selçuklu tarzında bezenmiştir. Selçuklu Cilt sanatı üslubu XV. yüzyıla kadar teknik, kompozisyon ve süsleme motiflerinde pek önemli bir ayrılık kaydetmeden devam etmiştir (Özen 2017: 20). Cildin ön kapak şemsesi daire formda, arka kapağı sekiz köşeli yıldız temeli üzerine kurgulanmıştır. Köşebentli olan cildin miklebi daire biçimindedir. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 5004 envanter numarada 1454 tarihli “Şerhu’l-Lübâb”ın dış kapak daire form şemsesi (Arıtan 2008: 80), Mevlâna Müzesi 15 envanter numarada kayıtlı 1474 tarihli “Kur’an-ı Kerim” in arka dış kapak daire şeklindeki şemsesi (Kara 2015: 65); Süleymaniye 1009: Firuzabadi, Kamusü’l-Muhit ve’l-Kabusi’l-Vasıt, 1455 tarihli eserin (Özen 2017: 83) katı’ şemseli kapak içi süslemesi eserin sekiz köşeli yıldız formu şemsesi ile benzer özellikler gösterir.

Kapak içi dış kapak tarzında yapılmış katı’ sanatlı ciltler Fatih dönemi cilt özelliklerindendir (Boydak 2016: 232-233). Mevlâna Müzesi 139 ve 143 envanter numarada kayıtlı 15. yüzyıla tarihlendirilen “Mecmu’a” isimli eserlerin kapak içleri katı’ tekniği ile yapılmıştır. 139 envanter numarada kayıtlı eserin miklep şemsesi, 143 envanter numaralı eserin ise köşebent, şemse bezemeleri “Camîu’s-Sahih”in kapak içi miklep, köşebent ve şemsesi ile hemen hemen aynıdır (Kara 2015: 68-76). Cilt 15. yüzyılda yapılmış olmalıdır.

1.2. III. Ahmed 3169 Envanter Numaralı Cilt

İncelenen ikinci eser A.3169 envanter numarada kayıtlı “Kamilü’t-Tabir” Hasan el-Kari tarafından 1432 yılında istinsah edilmiştir. Kahverengi deri cildin mücellidi belli değildir. Farsça yazılan eser 20,5x28,3 cm.’dir.



Fotoğraf 5: A.3169 Envanter Numaralı Cildin İç Kapağı ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak içinde kahverengi deri kullanılmış, her iki kapağın deseni aynı düzenlenmiştir. Kapaklar iki sıra altın cetvel ile çerçevelenmiş; kenar ortalarına, köşelerine ve sertab bölümüne aletle yapılmış düğüm motifleri yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 6: A.3169 Envanter Numaralı Cildin Şemsesi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak merkezinde kenarları dilimli oval şemsenin etrafı bezemeli bir kuşakla çerçevelenmiştir. Merkezdeki şemse yüzeyi alttan ayırma şemse olarak düzenlenmiştir. Bezemesi $\frac{1}{4}$ simetrideki rumi motifleri ile oluşturulmuştur. Merkezin etrafını saran kuşak katı' tekniğindedir. Kuşak süslemesinde dal

üzerinde penç ve gonca gül motifi görülür. Salbek yazma tarzında yapılmış tepelik motifidir, şemseye bitişiktir. Şemsenin etrafı tahrirlenmiş, şemse ve salbek etrafına tığ çekilmiştir.



Fotoğraf 7: A.3169 Envanter Numaralı Cildin Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Miklep şemsesi haçvari formdadır ve dikeyde yarısı uygulanmış, rumi motifleri ile tezyin edilmiştir. Miklep şemsesi de kapakta olduğu gibi merkezde ve merkezin etrafını saran kuşaktan oluşmaktadır. Merkezdeki bezeme lacivert zemin üzerine deri yüzeylerin oyulması ile oluşturulan katı’ uygulamasıyla yapılmıştır. Katı’ uygulamasının etrafı ise alttan ayırma tarzda süslenmiştir. Miklep şemsesinin etrafı da tahrirli ve tığlarla vurgulanmıştır.

1.3.III. Ahmed 1357 Envanter Numaralı Cilt

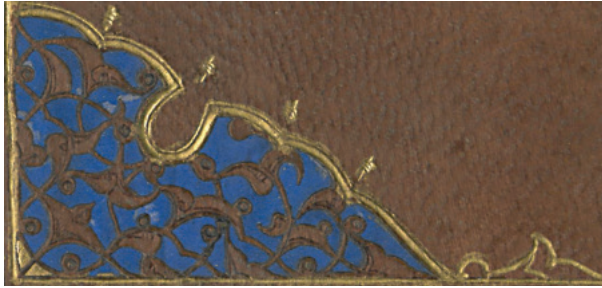
Çalışmada ele alınan üçüncü eser A.1357 envanter numarada kayıtlı “Mesnevi” dir. Mevlâna Celaleddin Rumi tarafından yazılmış, 1434 yılında ve Ebü’l-Kasım Ali b. Ahmed tarafından istinsah edilmiştir. Kahverengi deri cildin mücellidi belli değildir. Farsça yazılan eser 19x27,3 cm.’dir.

Kapak içinde kahverengi deri kullanılmış, ön ve arka kapak kurgusu aynıdır. Cetveller arasındaki zencirek kuşağı ile çerçevelemiştir. Bu zencirek içteki zencirekle birlikte kapakları çerçeveleyen bordürü de kuşatmaktadır. Bordür yüzeyi aletle yapılmış kırık çizgilerin farklı eksenlerde alt-üst geçmeler yapmasıyla oluşmuş geometrik kompozisyonudur.



Fotoğraf 8: A.1357 Envanter Numaralı Cildin İç Kapağı ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Köşebentler içeriye yuvarlak kıvrımlıdır. Baba Nakkaş üslubunda (Aşıcı 2015: 310) klasik tarza yakın, şemse ve köşebentlerde içeriye doğru yuvarlak yapan kıvrımların yer alması Fatih Sultan Mehmed döneminin özelliklerindendir (Boydak 2016: 229). Uçlarında yarım salbek uygulaması vardır. Köşebentte, lacivert renkli zemin üzerine katı' sanatı uygulanmış ve dalların taşıdığı tepelik ve rumi motifleri mevcuttur.



Fotoğraf 9: A.1357 Envanter Numaralı Cildin Köşebendi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak merkezinde dilimli ve oval biçimli şemsenin içerisindeki süsleme lacivert zemin üzerine katı' tekniğinde yapılmıştır. Şemsenin yüzeyi ince

işlenmiş tepelik ve rumi motifleri ile bezenmiştir. Ayrıca dendanlar ile yüzeyde sapları merkezde birbirine bağlanan ve üzeri altınla boyanmış dikey ekseninde büyük, yatay ekseninde ise küçük iki adet tepelik şeklinde paftalara ayrılmıştır.



Fotoğraf 10: A.1357 Envanter Numaralı Cildin Şemsesi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Salbekler, tepelik şeklinde olup şemseyle orantılı büyüklüktedir. Şemsenin ucuna ortabağ ile yerleştirilmiştir. Salbeklerin yüzeyi girift bir şekilde rumilerle süslenmiş ve zemini lacivert olan motifler altınlanmıştır.

91

Miklep süsleme kompozisyonu da katı’ tekniğindedir. Zemin lacivert, motifler deri renginde bırakılmıştır. Tam zeminli miklep yüzeyi kıvrım dallar üzerinde rumi ve tepelik motifleriyle süslenmiştir. Altın ile yatay ve dikey ekseninde dendanlar ile tepelik şeklinde paftalar oluşturularak şemse görüntüsü verilmiştir.



Fotoğraf 11: A.1357 Envanter Numaralı Cildin Miklep Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Sertab yüzeyi üç eşit dikdörtgen panoya ayrılmıştır. Sertab yüzeyinde ortadaki pano tamamıyla düğüm motifiyle, diğer panolarda ise merkezde düğüm motifi ile oluşturulan baklava dilimi mevcuttur.

1.4. III. Ahmed 21 Envanter Numaralı Cilt

İncelenen dördüncü eser ise A.21 envanter numarada kayıtlı “Tefsir-i Mevahib-i Aliye” 1519 yılında İbn Rafieddin Fazlullah tarafından istinsah edilmiştir. Koyu kahverengi deri cildin mücellidi belli değildir. Farsça yazılan eser 23,5x33 cm.’dir.



Fotoğraf 12: A.21 Envanter Numaralı Cildin İç Kapağı ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak içi vişneçürüğü deri ile kaplanmıştır. Ön-arka kapak içi ve miklep tezyinatı birbirinin aynıdır. Tam zemin tezyinatlı cilt, vişneçürüğü derinin oyulması ile yapılmış katı’ tekniğidir. Cildin bordür zemini lacivert, motiflerinde ise bulut, penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Bordürde bulut motifi altın, diğer bezemeler deri renginde bırakılmıştır. Bordürün etrafını cetvel ve sarmal zencirekler kuşatmıştır.



Fotoğraf 13: A.21 Envanter Numaralı Cildin İç Kapak Detayı
(TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Merkezde madalyon ve madalyondan çıkan paftalara ayrılmış olan yüzeyde rumi, bulut, hatayi, penç, gonca ve yaprak motifleri yer alır. Yüzey zemini lacivert, mavi, yeşil, altın ile renklendirilmiştir; motiflerde ise renk kullanılmamıştır. Sertab kare ve dikdörtgen formda paftalara ayrılmış, bitkisel motiflerle süslenmiştir. Zemininde altın, yeşil ve mavi renk kullanılmıştır. Motifler deri rengindedir.



Fotoğraf 14: A.21 Envanter Numaralı Cildin Miklep Detayı
(TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

1.5. III. Ahmed 1585 Envanter Numaralı Cilt

Ele aldığımız son eser ise A.1585 envanter numarada kayıtlı “Külliyat-ı Cami” dir. Vişneçürüğü deri cildin mücellidi ve yazarı belli değildir. Farsça yazılan eser 26,5x38 cm.’dir.



Fotoğraf 15: A.1585 Envanter Numaralı Cildin İç Kapak ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kapak içi vişneçürüğü deri ile kaplanmıştır. Ön-arka kapak ve miklep bezemesi aynıdır. Tam zemin tezyinatlı cildin bordürü dikdörtgen ve kare formda kartuşlardan meydana gelmiştir. Kare formundaki kartuş katı’ tekniğinde yapılmıştır. Rumi ve tepelik motifleri ile tezyin edilen kartuşun zemini siyah, motifler altın ile renklendirilmiştir. Dikdörtgen formdaki kartuşlar ise ebru kâğıt ile kaplanmıştır. Bordürün etrafını cetvel ve sarmal zencirekler kuşatmıştır.



Fotoğraf 16: A.1585 Envanter Numaralı Cildin İç Kapak Detayı
(TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Tam zemin tezyinatlı yüzey paftalara ayrılmıştır. Yüzey bezemesi rumi, tepelik, bulut ve bitkisel motiflerden müteşekkildir. Motifler altın, zemin ise yeşil, sülyen, mavi ve siyah renktir.

Sertab kenarında cetvel arasında zencirek görülür. Sertab yüzeyinde dışta küçük dikdörtgen formda kartuşların oluşturduğu bordür kuşağı vardır. Bordür yüzeyi ebru kâğıt ile kaplanmıştır. Bordür kuşağının içinde dıştakine göre daha büyük dört adet kartuş yer alır. Kartuş zemini tamamen altınlanmıştır. Siyah renkle üzerine yazı yazılmış, silindiği için okunamamıştır.

Tarihlendirme: A.1585 envanter numarada kayıtlı “Külliyat-ı Cami” isimli eserin istinsah tarihi bilinmemektedir. Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesinde Haraççioğlu 59 envanter numarada kayıtlı 1562 tarihli “Mevâhib-i Âliyye” (Boydak 2019: 122), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.877 envanter numaralı 1576 tarihli “Hamse-i Nizâmî” (Tanındı 2016: 225), K.40 envanter numaralı 1578 istinsah tarihli “Kur’an-ı Kerim” (Güleç 2007: 32) isimli eserlerle iç kapak süsleme kompozisyonu, teknik ve renk özelliklerinin benzerliklerinden dolayı cilt 16. yüzyılda yapılmış olmalıdır.

2. Değerlendirme ve Sonuç

Çalışmamızda, 5 adet yazma eserin kapak içleri ele alınmıştır. Eserlerin istinsah tarihleri, üslupları dikkate alındığında III. Ahmed Kütüphanesi’ndeki A.3169, A.1357 envanter numaralı ciltler 15.

yüzyıl, A.21 envanter numaralı cilt 16. yüzyıldır. A.242 ve A.1585 numaralı yazma eserlerin ciltleri diğer kütüphanelerde yer alan yazma eser ciltleri ile kompozisyon, teknik ve renk özellikleri açısından incelenerek A.242 envanter numaralı cilt 15. yüzyıl, A.1585 envanter numaralı eser 16. yüzyıl dâhilinde ele alınabileceği belirlenmiştir.

12. yüzyıl ortalarından itibaren deri cilt kapaklarında kahverengi ve tonları kullanıldığı bilinmektedir (Mahir 2014: 133). Deri cilt kapaklarında, Fatih dönemi ile kahverenginin çeşitli tonlarının yanına siyah, kırmızı, mavi, mor, vişneçürüğü, nefti, zeytuni ve tahini deriler eklenmiştir. Diğer dönemlerde deri ciltler bu renkler ve tonları ile kaplanmıştır (Arıtan 2008: 80). Çalışmamızda eserlerin kapak içlerinin deri ile kaplandığı görülmüş, mücellitlerle ilgili bilgiye rastlanmamıştır. 15. yüzyıla ait ciltlerin kapak içi (A.242, A.3169, A.1357) kahverengi, 16. yüzyıla ait kapak içlerinde ise (A.21, A.1585) vişne çürüğü renk deri kullanılmıştır.

İncelediğimiz 15 ve 16. yüzyıl yazma kapak içlerinde baskı tekniği ile cetvel ve zencirek uygulaması mevcuttur. Hepsinde cetvel vardır ve zencirek S sarmal şeklindedir. Sadece A.3169 envanter numaralı kapak içinde zencirek görülmez. Bordür kenar bezemelerinde baskı (A.242, A.1357) ve katı tekniğinde (A.21, A.1585) yapılmıştır. Bordür tezyinatında geometrik (A.242, A.1357), bitkisel, bulut (A.21) ve rumi (A.1585) motifi görülür.

Kapak içlerinde, Selçuklu ciltlerinde görülen köşebent kurgulanmış (A.242), diyagonal çizgi ile oluşturulan üçgen kısımlara baskı tekniğinde düğüm motifi (A.3169) uygulanmıştır. Ayrıca A.242 envanter numaralı cildin miklep köşebenti çeyrek daire biçimindedir ve katı' tekniğinde yapılmıştır. Köşebent klasik tarza yakın, içeriye yuvarlak kıvrımlıdır A.1357. Baba Nakkaş üslubunda içeriye doğru kıvrımların yer alması, Fatih döneminin özelliklerindendir. Köşebent bezemesi bulunmayan tam zemin tezyinatlı ciltlerde yer almaktadır (A.21, A.1585). Katı' tekniğinde yapılan köşebent tezyinatı rumi (A.242, A.1357) motifleri ile süslenmiştir.

Kitapların kapak içleri genellikle lacivert (A.242, A.3169, A.1357), lacivert, mavi, yeşil, altın (A.21) ve yeşil, sülyen, mavi, siyah (A.1595) zemin üzerinde derinin oyulması ile yapılmış katı' tekniğinde tezyinata sahiptir. Kapak merkezinde oval dilimli şemseler (A.242, A.3169, A.1357) dışında tam zeminli ciltlerde bulunmaktadır (A.21, A.1585.). 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılan alttan ayırma şemse (A.3169) katı' tekniği ile uygulanmıştır. Şemse yüzey bezemesinde rumi motifi (A.242, 3169,

A.1357) bitkisel motif (A.3169) ve 15. yüzyılda kullanılmaya başlanan bulut motifi de (A.21, A.1585) rumi motifinin yanına eklenmiştir.

Salbekler de katı’ (A.242, A.1357) ve yazma cilt (A.3169) tekniğindedir. Salbek erken Osmanlı döneminde olduğu gibi şemselerin ucuna yerleştirilmiştir (A.242, A.1357). Salbekler, şemse yüzeyinde kullanılan motifler ile süslenmiştir.

Miklep şemselerinde haçvari form (A.242, A.3169) ve tam zeminli yüzey yer alır. Miklep tezyinatı, genellikle şemse süslemesiyle aynıdır.

Baskı tekniği ile yapılmış sertab (A.242, A.3169, A.1357) geometrik motiflerle bezenmiştir. Katı’ tekniğinde süslenen sertab bölümüne sahip kapak içlerinde A.21 bitkisel motif görülür. Sertabı ebrulu kâğıt ile kaplanmış ve silinmiş olsa da yazı ile süslenmiş (A. 1585) kapaklara da rastlanır.

III. Ahmed Kütüphanesi A.242 envanter numaralı cilt, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 5004 envanter numarada 1454 tarihli “Şerhu’l-Lübâb”ın dış kapak daire form şemsesi (Arıtan 2008: 80), Mevlâna Müzesi 15 envanter numarada kayıtlı 1474 tarihli “Kur’an-ı Kerim” in arka dış kapak daire şeklindeki şemsesi (Kara 2015: 65); Süleymaniye 1009: Firuzabadi, Kamusü’l-Muhit ve’l-Kabusi’l-Vasıt, 1455 tarihli (Özen 2017: 83) eserin katı’ şemseli kapak içi süslemesi eserin sekiz köşeli yıldız formu şemsesi ile benzer özellikler gösterir. Mevlâna Müzesi 139 ve 143 envanter numarada kayıtlı 15. yüzyıla tarihlendirilen “Mecmu’a” isimli eserlerin kapak içleri katı’ tekniği ile yapılmıştır. 139 envanter numarada kayıtlı eserin miklep şemsesi, 143 envanter numaralı eserin ise köşebent, şemse bezemeleri “Camîu’s-Sahih” in kapak içi miklep, köşebent ve şemsesi ile hemen hemen aynıdır (Kara 2015: 68-76). Cilt 15. yüzyılda yapılmış olmalıdır.

A.3169 envanter numaralı iç kapak şemsesi Raşid Efendi Kütüphanesi 838 envanter numarada kayıtlı “Hallü Müşkilatı’l-İşaret ve’t-Tenbihat” isimli eserin dış kapak şemse deseni ile aynıdır. A.3169 envanter numaralı eserin katı’ tekniği uygulaması diğer yazma eserde soğuk şemse olarak görülür (Özbek 2005: 66). Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 2813 envanter numarada kayıtlı “Mesnevi” isimli eserin kapak içi şemsesi ile bezeme ve teknik yönünden aynıdır (Oral 2008: 46).

A.21 envanter numarada kayıtlı cildin kapak içi yüzey bezemesinde kullanılan süsleme ½ oranında miklepte kullanılmıştır. Miklep yüzey süslemesi, Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4172 numarada kayıtlı eserin miklep yüzey süslemesi, renkleri, tekniği ile aynıdır (Coşkun 2004: 120).

A.1357 envanter numaralı eserin kapak içi şemsesi, Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 2812 numarada kayıtlı cildin kapak içi şemsesi (Özen 2017: 85), Tire Necip Paşa Kütüphanesi 394 envanter numarada kayıtlı “Divan” (Edis 2006: 86) isimli eserin kapak içi bezemesi ile aynıdır. Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 3779 envanter numaralı cildin miklep bezemesi benzer karakterdedir (Oral 2008: 38).

A.1585 envanter numaralı cildin kapak içi Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesinde Haraççioğlu 59 envanter numarada kayıtlı “Mevâhib-i Âliyye” (Boydak 2019: 122), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R.877 envanter numaralı “Hamse-i Nizâmî” (Tanındı 2016: 225), K.40 numarada kayıtlı “Kur’an-ı Kerim” (Güleç 2007: 32) isimli eserlerle kapak içi süsleme kompozisyonu, teknik ve renk özellikleri yönünden benzer karakterdedir.

Sonuç olarak 15. yüzyıla ait ciltlerin kapak içinde kahverengi, 16. yüzyıla ait kapak içlerinde ise vişne çürüğü renk deri kullanılmıştır. Kapak içlerinde, Selçuklu geleneğini taşıyan köşebent olduğu gibi klasik tarza yakın, Baba Nakkaş üslubunda içeriye doğru kıvrımlı Fatih döneminin karakteri olarak kendini gösteren köşebentte bulunur. Kapak merkezinde oval dilimli şemseler 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılan alttan ayırma şemse, katı’ tekniği ile uygulanmıştır. Salbekler de katı’ ve yazma cilt tekniğindedir. Salbek erken Osmanlı döneminde olduğu gibi şemselerin ucuna yerleştirilmiştir. Tam zemin tezyinatlı kapak içi ve miklep yüzey süslemesi de yer almaktadır. Kitapların kapak içleri genellikle lacivert zemin üzerinde derinin oyulması ile yapılmış katı’ tekniğinde tezyinata sahiptir. Tezyinata geometrik, bitkisel ve rumi motif yer alırken 15. yüzyıldan itibaren kullanılan bulut motifi de görülür.

Ciltler tezyinat açısından incelenmiş, diğer kütüphanelerdeki örneklerle de karşılaştırılmıştır. 15 ve 16. yüzyıl cilt iç kapak bezemelerinde yüzyıllar arası geçişler çok keskin değildir. Her yüzyılda bir önceki yüzyılın geleneğinin devamıyla birlikte şekil ve bezeme bakımından katı’ sanatlı yazma iç kapaklar, dış kapak tarzında yapılmış, dönemin cilt üslubu ve tezyinat programını yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

Araştırma İnceleme Eserleri

Arıtan, Ahmet Saim (1993). “Ciltçilik”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul, s.551-557.

Arıtan, Ahmet Saim (2008). *Türk Kitap Medeniyeti*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Arseven, Celal Esat (1983). “Cild”, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt I, İstanbul: Maarif Basımevi, s.341-348.

Aşıcı, Seher (2015). “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara, s.301-319.

Atbaş, Zeynep (1989). “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 41, Ankara, s.263-264.

Boydak, Fatma Şeyma (2016). “Fatih Dönemi Cild Sanatı”, *V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*, Bildiriler Kitabı III.

Boydak, Fatma Şeyma (2019). “16. Yüzyıl Osmanlı Cild Sanatı ve Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi’ndeki Tam Zemin Tezyinatlı Örnekleri”, *Osmanlı Dönemi Bursa ve Sanat Tarihi Yazıları*, Konya: Palet Yayınları.

Coşkun, Berrin (2004). *Klasik Türk Kitap Kapaklarının Süsleme Özellikleri ve Katı’ Sanatının Bunlar İçindeki Yeri*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Çağman, Filiz (2002). “Katı”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 25, Ankara, s.32-35.

Çığ, Kemal (1958). “Türk Oymacıları (Katıgları) ve Eserleri”, *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 2, s. 160.

Edis, Arife (2006). *Tire Necip Paşa Kütüphanesi’ndeki Cild Örnekleri*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Güleç, Ayla (2007). *Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Seçilmiş Klasik Şemse Cilt Kapakları*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kara, Hacer (2015). *Konya Mevlâna Müzesi Müzelik Eserler Bölümünde Bulunan Osmanlı Dönemi Ciltler*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

Mahir, Banu (2014). “Anadolu Selçuklu Döneminde Kitap Sanatları”, *Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde*, Kayseri, Kayseri Büyükşehir Belediyesi, s.133-154.

Oral, Fatma Zehra (2008). *Süleymaniye Kütüphanesi Fatih Yazmaları ’ındaki Bazı Kat’lı Cildler*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Özbek, Yıldırım (2005). *Kayseri Raşit Efendi Kütüphanesindeki Kitap Kapakları*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayını.

Özen, Mine Esiner (2017). *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: İşaret Yayınları.

Tanındı, Zeren (2012). “Türk Sanatında Kitap”, *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*, İstanbul, s.9-29.

Tanındı, Zeren (2016). “Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi’nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri: Hazine 2166 Numaralı Safevi Albümü Hakkında”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 25, s.187-238.

Türkmen, Emel (2020). *Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Koleksiyonundaki Süleymanname Eserinin Cildi ve Yeni Uygulamalar*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Arşiv Belgeleri

TSMK, Ebu Abdullah Muhammed b. İsmail el-Cu’fi el-Buhari, *Camii’s-Sahih*, Hazine, 1338.

TSMK, Hasan el-Kari, *Kamilü’l-Tabir*, Hazine, 1432.

TSMK, Mevlâna Celaleddin Rumi, *Mesnevi*, Hazine, 1434.

TSMK, İbn Rafieddin Fazlullah, *Tefsir-i Mevahib-i Aliye*, Hazine, 1519.

TSMK, *Külliyat-ı Cami*, Hazine.

Kam Alkış ve Kargışlarında Su Kültünün Karakteristiği

Mehtap MÜÇÜK KOTAN*

ÖZ

Yaşamış olduğu çevreyi; hayatı devam ettirme noktasında temel unsurlardan biri olarak kabul eden Türkler, doğadaki her varlığın bir ruhu olduğuna inanmış ve bunlara kutsiyet atfetmişlerdir. İnsanın doğayı anlamlandırma çabası doğadaki toprak, hava, ateş ve su gibi dört ana ögenin anlamlı kılınmasını sağlamıştır. Bu dört unsurdan biri olan su etrafında çeşitli uygulamalar ortaya çıkmıştır. Türk kültürünün en eski temel kültlerinden biri olan su, yaratılış mitlerinden itibaren türlü görünüşleriyle dikkat çekmekte ve pek çok ritüelde yer almaktadır. Kutsama, cezalandırma, şifa, korunma, arındırma gibi olgularda suya değişik anlamlar yüklenmiştir. Böylelikle Türk toplum hayatında suya karşı saygı, korku, umut gibi farklı duygular oluşmuş ve davranışlar gelişmiştir. Türk toplumlarında ortak bir simgeyi barındıran su yaşamın sürdürülmesinde asli unsurlardan biri şeklinde belirmektedir. Su, insanlar için zaman zaman farklı amaçlara hizmet etmiştir. Bazen doğuşu bazen ölümü bazen ise var oluşu simgelemiş olan suyla birey ve toplum böylece farklı şekiller ve bağlamlarda çeşitli biçimlerde iletişim kurmuşlardır. Suyun kutsal olma özelliğinden dolayı onu kirletmek yasaklanmıştır. Bu eylemi yapanların ise su iyeleri tarafından cezalandırılacağına inanılmıştır. Türk dünyasında ortak bir kült olarak ortaya çıkan su gündelik hayatta farklı etkiler uyandırmıştır. Su kültü hem bolluk bereket gibi nitelikleriyle hem de hastalık verme gibi özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Bu yüzden su iyesini kızdırmamak ve onu memnun etmek gerekmiştir. Aksi durumda farklı sonuçlara neden olacağı düşünülmüştür. Bu suyun hem kutsal olma özelliğini göstermekte hem de her ne kadar başlangıçta bir kaos içerisinde yer alsada aslında kaostan kozmosa giden bir düzeni sağladığı görülmektedir. Farklı anlatılar suyla ilgili çeşitli inançlara kaynaklık etmiştir. Tanrı'ya yakın olmak isteyen insan, su kültüne tanrısallık atfetmiştir. Sonrasında bu kült Tanrı'yla insan arasında bir araç görevi üstlenmiştir. Su anlatılarda hem kutsiyet ve tanrısallık

101

* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Halk Bilim Bölümü, Kars/TÜRKİYE.
E-posta: mehtapmucuk@kafkas.edu.tr. ORCID: 0000-0002- 7315-2588.
DOI: 10.32704/erdem.2025.88.101
Makale Gönderim Tarihi: 14.10.2024 - Makale Kabul Tarihi: 10.03.2025 (Araştırma Mk.)

hem de yok edici ve cezalandırıcı gibi nitelikler taşımaktadır. Her iki yönüyle bir bütünlük içerisinde çeşitli uygulamalarla toplum hayatına ve insan davranışlarına yön vermiştir. Toplum hayatının en önemli öğelerinden biri olan suya Türk sözlü anlatılarında da sıkça yer verilmiştir. Bu anlatılardan biri olan alkış ve kargışlarda su kültürüne ait izler çok fazla görülmektedir. Kutsiyet atfedilen su, kamların veya şamanların ritüellerinde alkış ve kargışların icrasında kullanılmaktadır. Bu çalışmada Tuva, Altay-Teleüt, Altay-Sayan, Uygur, Kırgız-Kazak, Şor Türklerinden seçilen örnek metinlerde suyun kam alkış ve kargışlarındaki işlevi üzerinde durulmuştur. Kam alkış ve kargışlarından seçilen bu örnek metinlerden hareketle suyun hangi özelliğiyle ortaya çıktığı belirlenmiştir. Geçmişten günümüze su etrafında geliştirilen ritüellerin alkış ve kargışlara ne şekilde yansıdığı ve hangi nitelikleriyle ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Su kültürü, alkış, kargış, halk inanışları, kam.

The Characteristic of Water Cult in Kam Alkış and Kargış

ABSTRACT

The Turks, who regarded their natural environment as one of the fundamental elements for sustaining life, believed that every entity in nature possessed a soul and attributed sanctity to them. Human efforts to make sense of nature led to the meaningful interpretation of the four primary elements: earth, air, fire, and water. Among these, water gave rise to various practices and rituals. As one of the oldest fundamental cults in Turkish culture, water has been noteworthy since creation myths, appearing in numerous rituals with diverse forms. Water was ascribed different meanings in phenomena such as blessing, punishment, healing, protection, and purification. Consequently, feelings of reverence, fear, and hope toward water emerged within Turkish society, shaping behaviors. Water, as a shared symbol in Turkish communities, has been a vital element for sustaining life. At times, water served different purposes for people, symbolizing birth, death, or existence itself, leading to diverse forms of interaction between individuals, communities, and water. Due to its sacred nature, polluting water was forbidden, and those who committed such acts were believed to be punished by water spirits. Emerging as a common cultural motif in the Turkish world, water evoked various impacts in daily life. The water cult stood out with its qualities of abundance and prosperity, as well as its potential to cause illness. Therefore, it was deemed essential to avoid angering or displeasing the water spirit, as doing so was thought to have dire consequences. This duality highlights water's sacred characteristics and its role in transitioning from chaos to cosmos, contributing to an orderly structure. Different narratives have provided the foundation for various beliefs related to water. Humans, seeking proximity to God, attributed divinity to the water cult, which subsequently served as a mediator between God and humankind. In these narratives, water embodies both sacred and divine attributes as well as destructive and punitive qualities. With both aspects, it has influenced societal life and human behavior through various practices. As one of the most significant elements in societal life, water frequently appears in Turkish oral narratives. Traces of the water cult are notably present in alkış and kargış, two such narratives. Sanctified water is used in the performance of alkış and kargış rituals conducted by kams or shamans. This study examines the role of water in kam alkış and kargış through selected examples from the Tuva, Altai-Teleut, Altai-Sayan, Uyghur,

Kyrgyz-Kazakh, and Shor Turks. The study identifies the traits of water as depicted in these selected ritual texts and investigates how rituals associated with water have been reflected in alkış and kargış from past to present, highlighting the qualities through which water is emphasized.

Keywords: Water cult, alkış, kargış, folk beliefs, kam.

Giriş

Yaşanılan dünyada insanlar için vazgeçilmez olarak değerlendirilen belirli unsurlar vardır ve bunların en başında su gelmektedir. Su, hayatın temel esaslarından biridir ve evrendeki aslî unsurlar olan “hava, ateş ve toprak” ile birlikte, insan hayatının en önemli varlıklarıdır. Bunlar birer kült hâlinde bütün toplumlar tarafından kutsal kabul edilmiş ve toplumsal yaşama güç/kuvvet veren bir sembol olarak görülmüştür. Su, hayat veren bir kuvvettir ve o olmadan yaşam mümkün olamaz. Fakat onda ölüm getiren bir güçte vardır. Su bu özelliğinden dolayı ilk yaratılış ve doğadaki bütün karmaşık yapıların temelindedir (Beydili 2004: 501-503). Su, Türk mitolojisinde ve tasavvurunda ebedî bir başlangıcı oluşturmaktadır. Karmaşayı belirten ayrıca yaratılışta da önemli bir işlevi yerine getiren, ilahî varlığın bir temsilîdir. Yaratılışın temel dinamiği olarak var olan bu kültürün birçok mitolojik sistemde başlangıca bağlı ilk kaosu tanıtan ve onunla özdeşleşebilen devinin ilkesinin simgesi olduğu söylenebilir.

Su, Türk kültüründe her yönüyle hem kutsal hem de Tanrısal'dır. Birçok yaşağın ve bundan kaçınmanın temelinde gelecek zararları engelleme çabası yatmaktadır. Türk kozmogonisi ve eskatolojisinde başlangıç ve sonu temsil eden su, alkış ve kargış metinlerinde de dikkat çeken bir başka niteliktir. Bir taraftan alkışların yapıldığı bir unsurken diğer taraftan kendisine gelecek zararları engellemek için başvurulmuş bir unsur olarak ortaya çıkmıştır (Keskin 2020: 255). Türk inanç ve kültür hayatında su kutsal bir değer olduğundan varlığı ve çokluğuyla alkışları, yokluk ve kötülüğüyle ise kargışların konusu hâline gelmiştir. Bazı şeylerin güzel olması istenildiğinde suyun kutsal ve ilahî olma niteliği ön plandayken beddua edilirken de onun gazabı ve yokluğu ön plandadır (Baysal 2020: 443). Suyun bu özelliklerinden hareketle yapılan alkış ve kargışların Tanrı'ya ulaştırılıp kabul edilmesi için aracı görevindeki din adamları olan kam (şaman)lar vardır. Seçilmiş kişi niteliğinde olan kamlar, aldıkları eğitim ile geçtikleri aşamalardan sonra kutsalın bilgisiyle donatılmaktadırlar. İhtiyaçlar doğrultusunda çeşitli ritüeller düzenlemektedirler. Kamların işlevlerinde iyi ruhları memnun etme, kötü ruhlardan ise korunma ve zararlarından kurtulma düşüncesi vardır (Keskin 2020: 67). Güney Sibirya'da yaşayan Türk topluluklarında “kam” sözcüğü kullanılırken Kuzey Doğu Sibirya'da yaşayan Saha (Yakut) Türklerinde ise “oyun” sözcüğü kullanılmıştır. Bu kişi Tanrı'ya alkış ve kargışları ulaştırır ve pek çok dinî törende suyun kutsallığı ön plana çıkarılır. Kamların; doğa, doğaüstü güçler ve ruhlarla

iletişim kurarak kaosun¹ giderilmesi ve kozmosun² sağlanması için farklı ritüeller eşliğinde kötülüklerden arındırma, iyilik hâkimiyeti kurma gibi çeşitli eylemsel örüntülere aracılık ettikleri bilinmektedir. Türk kültüründe alkışlar (dua), kargışlar (beddua) anlamına gelmektedir. Alkışlar, iyiliğin ve güzelliğin hâkim olmasını sağlamak ve bunu harekete geçirmek için arzuları ifade etmek adına söylenen güzel sözlerdir. Kargışlar ise kötülük, haksızlık, öfke ve acı karşısında ellerinden bir şey gelmeyen kişilerin bu belayı uzaklaştırmak, lanetlemek ve cezalarını Tanrı'nın vermesine yönelik söyledikleri sözlerdir.

Kamlar, alkış ve kargışlarda kutsal olan su kültü aracılığıyla Tanrı'ya seslenmektedirler. Su kültü Türk kültüründe Tanrı'ya yakarma, af dileme, isteklerde bulunma, sığınma, korunma, kutsama ya da lanetleme için başvuru kutsal bir varlıktır. Farklı temel ihtiyaçları karşılamaya dönük övgü, yakarma vb. sözlerden ibaret olan dualar, Türk kültür ve tarihinde en eski dönemlerden itibaren görülen kültür ve inanç öğeleridir (Keskin 2020: 63). Burada amaç alkış ve kargışlardaki sözün kutsallığını ortaya koymak ve bunların Tanrı'ya ulaştırılmasında su kültüründen hareketle kamlar aracılığıyla dileklerin gerçekleştirilmesi ve lanetin ortadan kaldırılmasına yönelik yapılan törenlerin anlamlı kılınmasını sağlamaktır.

Çalışmamızda amaç kutsal kabul edilen su kültürünü Türkiye Türkçesine aktarılmış olan metinlerden hareketle alkış ve kargışlarla ilişkilendirmek, kamların bu metinlerde suyun hangi işlevleri üzerinde durduğunu ve neden suya başvurduklarını belirlemektir.

1. Kam Alkış ve Kargışlarında Su Kültünün Görünümleri

Türk inanç ve yaşam biçimlerinde doğayla ilgili çeşitli unsurların kutsal kabul edilip doğa güçleriyle uyum içerisinde yaşamakla iyilik hâline varılacağı inancının temelini oluşturacak kaos-kozmos anlayışı ve evrendeki her şeyin bir ilişki içerisinde birbirlerini bütünleyecek biçimde var olmasıyla gerçekleştirilebilir (Keskin 2020: 51). Kaos ve kozmos ilişkisini ortaya koyan alkış ve kargışlarda istenen ve istenmeyen durumlarla ilgili nitelikler söz konusudur. Toplumsal kurallar, düzenin sağlanmasına yönelik alkışlarda vücut bulurken bunun dışında kalan düzensizlikler ise kargışlarda dile

¹ kaos: Yabancı ve kaotik bir ortamdır ve başka bir alandır, hayaletler, şeytanlar ve “yabancı”cılarla meskun, bir yerdir, burası uzak ve yabancıdır,

² kozmos: Bireyin ve toplumun yaşam alanıdır ve insan bu yaşam alanında varlığını devam ettirir (Eliade, 1991: 10).

getirilmektedir. Sözlü kültürle aktarılan alkış ve kargışlardaki bilgi, kutsal olanla iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Kamların alkış ve kargışlarında kutsal olan suya yönelik sözlerin Tanrı'ya ulaştırılması amaçlanmaktadır.

Mitolojik temelleri -bilhassa Gök Tanrı inancıyla olan kaynak ilişkileri-bağlamında bütününe gök ve yer-su kültürleri olarak adlandırılan kutsal unsurların her birinin alkış ve kargışlarla güçlü bir bağlantıları vardır. Alkış ve kargışlarda çok fazla kültün yer almasında kutlanma ya da lanetlenme algısı ve dileme anlayışına dayandırılan alkışların ve kargışların Tanrısallık ve kutsallıkla olan ilişkilerinin doğal bir yansımasından kaynaklanmaktadır. İyi ya da kötü dilekler genellikle kutsal olana yöneltilmekte ve dileklerin istenilen yerlere ulaştırılması için de kültler aracı olmaktadır (Keskin 2020: 237). Su kültü de bu araçlardan biridir ve kam, su kültürünün kutsallığı vasıtasıyla toplumsal yaşayış içerisinde zararlı, kötü ve tehlikeli durumları uzaklaştırmak için alkışlara başvururken olumsuzlukları yok etmek için de kargışlarda bulunur. Kam, su kültüyle Tanrı arasında bir bağ kurarak çeşitli isteklerin Tanrı'ya ulaştırılması için iletişimi sağlamakta ve ritüellerle icra bağlamları kurmaktadır.

İnsanların toplumsal eylemlerinin bir düzene oturtulması için alkış ve kargışlarla evrendeki iyilik ve kötülük zıtlığının farkına varılması sağlanmaktadır. Alkış ve kargışlardaki amaç iyi olan için iyiliğin istenmesi ve kötü olan içinse kötülüğün yok edilmesidir. Bu sebeple kamlar, toplumsal huzur ve güvenin oluşması için icra ettikleri alkış ve kargışlarda su kültüne seslenerek onu memnun etmeye çalışırlar. Çünkü su, yaşamı ve ölümü içerisinde barındırmaktadır. Bu sebeple su kültü; kıtlık, boğulma gibi bir şeyi yok edip felaketle sonuçlandırabileceği gibi bereket, bolluk, verimlilik sağlama gücüne de sahiptir. Toplumlarda da insanlar, kendi gereksinimleri için görevli olan kamlar aracılığıyla su ruhunu memnun ederek arzularının gerçekleşmesine zarar verebilecek her türlü olumsuzluktan kaçınmaya yönelik alkışlara ve kötü şeylerin uzaklaştırılması ve lanetlenmesi için de kargışlarda bulunurlar.

Alkış ve kargışlarda suya seslenilmesindeki amaç Tanrı'dan bir yardım isteme durumuna işaret etmektedir. Toplumsal ve bireysel hayatın mutlulukla, iyilikle sürdürülmesi için Tanrı'nın yardımına ihtiyaç vardır. Tanrı'ya ulaşmak ise kutsal su iyelerinin aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu kutsallık ise kamların ritüellerinde çeşitli şekillerde icra edilmektedir. Kamlar, alkış ve kargışlarda toplumsal güvenin sağlanması ve insanların bir düzen içerisinde güzellikle yaşayabilmesi için sarf ettikleri sözler ve sözün

kutsal iyelerle iletişim kurulmasını sağlamadaki gücü Türk inanç sisteminde alkış ve kargışlarla gerçekleşmektedir.

2. Kam Alkış ve Kargışlarında Su Kültünün İşlevleri

Çalışmada kamların icra ettikleri alkış ve kargış metinlerinde suyun nitelikleri tespit edilerek farklı işlevleri çeşitli başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Böylece bu metinlerde toplumun neyi iyi, doğru ve güzel gördüğünü neyi kötü ve zararlı olarak nitelendirdiği çıkarımının yapılmasına imkân sağlamıştır. Su kültüründen hareketle alkış ve kargış metinlerinde bir toplumun kültürel, psikolojik ve sosyolojik derin izlerini anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik birtakım hususlara dikkat çekilmiştir.

2.1. Tanrısallık

Altay-Sayan Türkleri tabiat kültürüne aynı eski Türkler gibi, “yer-su” demektedirler ve âyinler yaparak “yer-su”ya hitaben ilahiler söylemektedirler. *Bereketli hayvan sürülerimizin canlarını yaradan yer-suyumuz*, ifadesini kullanmaktadırlar (İnan 2020: 491). Tuva Türklerinin bir alkışında su kültü şu şekilde ifade edilmiştir:

“Acı tütün içmiyorum
Ardıç, Sibir ardıcı yemişliyim
İçki içmiyorum
Kaynak suyu içiyorum” (Bapaeva 2013: 99).

Kam icra ettiği alkışta tamamıyla kutsanmış ve arındırılmış olan bir ortam yaratmak istemektedir (Keskin, 2020: 76). Kötülükleri bulunan yerden uzaklaştırma suyun korunma ve arındırma işleviyle birlikte verilmektedir. Toplamlar kabul ettikleri dini inançlar doğrultusunda suya farklı anlamlar yükleyerek onu kutsal kabul etmişlerdir. İslamiyet’te de tanrısallık atfedilen kaynak suyunun kutsal kabul edilmesiyle ilgili anlatılan bir surede, Hz. Muhammed’e inanmadıklarını söyleyen kâfirler ancak suyla ilgili kehanetlerde bulunduğu kendisine inanacaklarını İsrâ Suresinde 90-91³ ayette ifade ederler:

“Dediler ki: Sen bizim için yerden bir kaynak
fışkırtmadıkça sana asla inanmayacağız. Veya senin
bir hurma bahçen ve üzüm bağın olmalı; içlerinden
de çağıl çağıl nehirler akıtmalısın.”

³ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2119/90-93-ayet-tefsiri>
(Erişim tarihi: 5 Mayıs 2024).

Burada da görüldüğü üzere su ve Tanrı arasında güçlü bir bağ vardır. Suyu kutsallık atfedilmesi de suyun Tanrı'nın bir tezahürü olarak görülmesindendir. Kaynak suyu genellikle dağ, tepe gibi yüksek yerlerden gelmekte ve oldukça temiz ve soğuk akmaktadır. Aynı zamanda yerin derinliklerinde bulunmaktadır. Burada kaynak suyunun temiz ve berrak olmasıyla birlikte yüksek yerlerden akması, Türklerin en eski inanç sisteminde yüksek yerlerin Tanrı'ya yakın olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu inancın yanı sıra buralarda suyun nereden geldiğinin tam olarak bilinmemesi ve bu sulardan herkesin faydalanabilmesi kaynak sularının bereket ve bolluğu sembolize ettiği görüşünü güçlendirmektedir. Kaynak suyunun kirletilmemiş olması suyun arındırıcılığına çağrışım yapmaktadır. Bu sebeple suyun tanrısallığına bir gönderme vardır.

Ardıç ağacı da burada dikkat eden bir başka husustur. Sözü'n kutsallığının yanı sıra söz içerisindeki olay ve olguların da suyla bağlantılı olduğu göz önüne alındığında ağacın kutsallığı ve suyun kutsallığı arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Ardıç ağacı Tanrı kutunu taşımaktadır ve kutsal kabul edilen ağaç ve çalıların yanında bulundukları sulara kutsallık vermektedir. Çünkü suyun yanında yer alan kutlu ağaçlar, onu Tanrı katına, cennete götürmektedir. Tanrı katına yükselen ağacın, kaynağın, Tamga nehrinin suyunu öz suyu gibi içine çekerek onu göğe çıkarmaktadır. Ayrıca Altay Türklerinin inanışlarına göre ardıç ağacının sahibine (Tanrı'ya) kesinlikle içki ikram edilmemelidir (Ergun 2012: 281-282-284). Bunun şu husustan kaynaklandığını düşünmekte mümkündür. Su saflığı simgeler fakat içki içerisine damıtılan herhangi bir nesneden dolayı bu özelliğini kaybetmiştir. Tanrı'ya kutsal olan sunulurken de suyun saf ve arındırıcılık özelliği göz önüne alınmakta ve içki bu sebeple ikram edilmemektedir.

Altay-Teleüt Türklerinin bir başka örneğinde kam sekizinci yayık önünden geçince şöyle söylemeye başlar:

“Ket Kayrakan nehri, senin aşağı tarafın!
Anam Sañıs Kayrakan, üst yanın
Akan suyun tatlı...
Gümüş çakıllı sevilen Tom!
Akbalıkların yağlı ve leziz
Akan suların tatlı
Gök balıkların yağlı, leziz
Dalgalanan suların tatlı...” (Direnkova 2014: 64).

Tatlı su ifadesi suya göksel bir anlam yüklemekte ve Gök Tanrı inancına sahip Türkler tarafından oldukça saygı duyulmaktadır. Övgüyle bahsedildiğinde

ise “tatlı su” ifadesi kullanılmaktadır. Tatlı su ifadesi mukaddes olanı işaret etmektedir ve kam da su iyelerini hoşnut etmek için suların tatlılığını dile getirmektedir. Aynı zamanda tatlı su insanlara Tanrı tarafından verilen bir lütuftur. Sulardan tatlı ya da acı bir şekilde söz edilmesi suyun ödül ve ceza unsuruna bir gönderme şeklindedir. Tatlı su genellikle güzel olgular içindir ancak acı su istenilmeyen ve hoş karşılanmayan durumlar için kullanılmaktadır. Yukarıdaki metinde bir alkış örneği olduğu için suyun tatlılığından hareketle suya bir övgü yapılarak isteklerin amacına ulaşması için bir çaba gösterilmektedir. Bu durum aynı zamanda bir toplumda iyinin ödüllendirilerek iyiliğin geçerli kılınması sağlanmaya çalıştırılırken kötülüğün de cezalandırılarak yapılması gerekenle yapılmaması gerekenin öğretilmesi amacını taşımaktadır.

Kam, gücünün yardımıyla en yüksek yere çıkarak dua eder ve Ülgön (Ülgen) kendisine seslenir:

“Üç merdivenle çıkılan han
Üç sürülü Bay Ülgön
Karşıdaki mavi yamaç
Gözüken mavi gök
Akıp giden mavi bulut
Erişilmez mavi gök
Erişilmez ak gök
Bir yıllık genişlikte sulak yer
Üç kat yüksek Ülgön ata
Ay baltasının yüzü ondan sakınır
Kendisi at tırnağı kullanır
Bütün halkı sen yarattın Ülgön
Bizi seslenerek kuşatan
Bütün hayvanları sen verdin Ülgön
Bizi felakete bırakma” (Radloff 1956b: 50-55).

Burada kam gücünün yardımıyla Tanrı’ya isteğini ulaştırmak ister. Bu nedenle sırasıyla birer basamak niteliği gören “yamaç, gök, bulut” gibi erişilmesi zor yerlere çıkmaya çalışır ve Tanrı’ya sesinin gitme arzusunu taşır. Bunun için de ilahi olan suya seslenir ve duasını Ülgen atanın duymasını ister. Dikkat çeken bir başka husus ise “bir yıllık genişlikte sulak yer,” ifadesidir. Burada gök, yamaç ve bulut hem erişilmesi zor yerlerden biri hem de bir sonsuzluk niteliği taşımaktadır ve aynı zamanda kutsal olana bir övgü de vardır. Bunun dışında suyun yaratmada Tanrı ile birlikte görülmesi

ve Tanrı'ya yardım etmesi ona kutsallık atfedilmesinde etkili olmuştur. Bu sebeple sular, Tanrı'nın kaynağı olarak görülmekte ve alkışlarda da suyun bu niteliğinden övgüyle bahsedilmektedir. Tanrı'nın gökte olduğu inancından kaynaklı Tanrı'ya ulaşmak bir dizi ve düzen şeklinde ilerlemektedir. Bu nedenle önce yamaç, gök ve buluta ulaşp daha sonra Ülgen'e ulaşılabilceği düşünülmektedir.

Tuva Türklerinde kamlığı yerden ve su iyesinden gelen kam şu şekilde alkış eder:

“Kara-kahverengi yüzlülerim
Gülümseyen gözlülerim
Yerin, suyun iyeleri...” (Bapaeva 2013: 112-113).

Su etrafında farklı ritüeller gerçekleştiren Türkler, suyu mukaddes kabul etmişlerdir ancak suya tapmamışlardır. Suların hâkim-sahipleri olan su iyesi vardır ve bu su iyesi hem orada yaşayan hayvanları hem de o bölgedeki insanları korumaktadır (Roux 2002: 144). Kutsal kabul edilen su, Tanrı'ya ulaşmak için bir iletişim aracıdır. Yer-su iyesi aracılığıyla da çeşitli dileklerde bulunulmakta ve yer-suların Tanrı'ya yakın olduğunun düşünümesiyle onlar anılmaktadır. Böylelikle yaratılışın kaynağı olarak bilinen suya tanrısallık kazandırılmaktadır. Kam, Tanrı ve insan arasında bir iletişim sağlamak ve bu sebeple çeşitli ruhlarla arasında bir bağlantı kurmaktadır. Yukarıdaki alkış örneğinde de kam, su iyelerine seslenerek onları memnun etmeye çalışmaktadır. Böylece istenilen dileğin yerine ulaştırılması ve Tanrı'ya bunun iletilmesi için suyun iyelerine bir çağrıda bulunmaktadır.

Tuva Türklerinde kam, düşman şamanla birbirilerini yeme sırasında şöyle alkış yapar:

“Taygamızın iyelerini analım
Irmak suyunun iyesini analım
Geçit suya gidelim
Geçitte bekleyelim
Aya ve güneşe alkış şu şekildedir:
Büyük derenin iyeleri
Kayalık yerden çıkan suyun iyeleri
Çomak tutanın yolu tek
Kâinatın yolu tek” (Bapaeva 2013: 127, 130).

Kam düşmandan korunmak için su iyelerini anmakta ve gelecek kötülükleri engellemeye çalışmaktadır. Bu ritüelde amaç kutsal su iyelerine sığınmaktır ve burada kötülüğe karşı iyiliğin galip gelmesine yönelik bir alkış ritüeli gerçekleştirmektedir. Ayrıca belalardan korunma ve su iyelerine sığınarak Tanrı'ya ulaşma çabası vardır. Su kültünün tanrısallıkla olan yansıması bu örnekte görülmektedir.

Altay-Teleüt Türklerinde suyun ceza verme işlevinden şu şekilde bahsedilmektedir:

“Çocuğum hakkında bir haber duydun mu?
Ah! Ah! Ah! Ah!
Kamıştan bir sal yapsam
Çocuğuma yetişebilir miydim?
Ah! Ah! Ah! Ah!
Büyüğün sözüne uymadım
Yuvamı alçak yaptım
Ah! Ah! Ah! Ah!
Taşkın su onu alıp götürdü” (Radloff 1956a: 351).

Kutsiyet kavramı onun kutsalın büyüyle kuşatılmasına olanak tanımıştır. Tanrısallık atfedilen her varlığa saygı duyulmaktadır. Bu saygı beraberinde bir korkuyu da getirmektedir. Bu mevcudiyet ise kutsalı sağlayan bir yaptırım gücü olmasından dolayı önemlidir (Çobanoğlu 2019: 1044). Burada suyun ceza işlevine bir gönderme vardır ve su kültü kimi zaman cezalandırıcı, felaket ve yıkım kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır (Duran Gültekin 2022: 145). Yukarıdaki örnekte dinlenilmeyen bir söz neticesinde verilen bir ceza vardır. Su iyelerine saygı duyulup söylenenlere uyulmaması sonucu cezanın kaçınılmaz olduğu görülmektedir. İstenilenlerin gerçekleşmesi ya da olumsuzlukların yaşanmaması için karşılıklı bir uyum ve anlayış gerekmektedir.

Tuva Türklerinde kam dağ iyelerine şu şekilde bir alkış yapar:
“Ekin, ürün çoğalsın, bereketli olsun

Su taşkını, sağanak yağmurdan koruyun” (Bapaeva 2013: 102).

Mevsim değişiklikleri baharın gelişi ve diğer tüm takvime bağlı durumların kutlanması aynı zamanda sıkıntısız ve güvenle atlatılması yeni döneme düzen ve bolluk içerisinde girilmesi için birçok eylem ve söylemlere dinî törenlerde yer verilir (Keskin 2020: 116). Kamlar, alkış sırasında bazı iyelerden çağrıda bulunurlar. Bu örnekte de suyun felaketinden korunmak için dağ

iyesinden yardım isterler. Bolluk ve bereketin sağlanması ve su taşkınlarının yaşanmaması için dua edilmektedir. Çünkü su iyelerinin kızmaları sonucu verilen ceza taşkınlarla sebep olmaktadır. Sağanak yağmurun vereceği zarar alkışla engellenmeye çalışılmaktadır. Yağmur olarak su, gökyüzü Tanrısı, doğurganlık ve tohumlama gücünü temsil etmektedir (Cooper, 1987: 188). Bu niteliklere sahip olan yağmur aslında bolluk ve bereketi ifade eder ancak bu alkış örneğinde çok fazla yağması su taşkınlarına neden olacağı için bunun yaşanmaması istenilmektedir.

2.2. Şifa Kaynağı

Kutsal kabul edilen sular aynı zamanda Türk kültüründe bir şifa kaynağı olarak görülmüştür. Hastalıkların tedavisinde şifalı sulara başvurulmuştur. Şifalı sular, övgüye değerdir ve bu nedenle bu suların şifa sağlaması için su ve övgü kavramları birbiriyle ilişkilendirilmiştir ve suya bir değer kazandırılmıştır. Övgü aynı zamanda suyun beğeni durumunu ortaya koyar. Altay-Teleüt Türklerinde kamların alkışlarında da suya övgü yapılarak onun tatlılığı ve lezzetliğinden bahsedilmiştir:

“Ülgen’den ikaz alan
Anam Oskot’un kaynağı olan
Ak baytal otları koparıp, yedi, yuttu!
Ak bozkır gibi görünen!
Besleyici, kuru otları koparan
En lezzetli sulardan içti
Akan suyu içine çeken...” (Direnkova 2014: 70).

Tıva Türklerinin alkışlarında şifalı sular zaman zaman farklı sıvılarla bir arada kullanılmıştır. Bu sıvılardan biri olan süttten şu şekilde söz edilmiştir:

“Merhametle geldim
Canlıların adına
Süt saçtım, bez bağladım
Şifalı su ve ardıçla kutsadım
Boz atını tutup getirdim.
Şifalı suyun kaynağı ulu sıradağ
Çoluk-çocuğun esenliği için.
Albıs, şulbus anam, babam
Azıcık buraya, birazcık beriye
Selamlaşalım
Şifalı sudan içelim

Gönlümüzce konuşalım

Sarı tütün içelim.

Ak süttten saçınız

Şifalı sudan saçınız” (Bapaeva 2013: 105, 114, 120, 185).

Türk kültüründe suyla birlikte arak (rakı) ve süt başta olmak üzere çok sayıda sıvıya kutsallık verilmiştir. Törenlerde bu sıvıların beyazlık, arındırıcılık özelliklerinden yararlanılmakta ve kamlar alkışları icrasında bu sıvıları kullanmaktadırlar (Keskin 2020: 256). Sütün ak ve suyun saf olması bu iki sıvının birbiriyle bütünleşmesini sağlamıştır. Bir arada kullanılan ve kutsal kabul edilen sıvılar, kamların alkış metinlerinde hastaya şifa olması için birlikte verilmiştir.

Tuva Türklerinin bir alkışında suyun kirletilmemesi gerektiği anlatılmaktadır:

“Kirletilmez olduğunu anlatsın diye

Ulağını gönderdi

Şifalı suyu idrarıyla kirletince

Hastalanan kız derler

Pisliğinizi temizleyin

Kenarı buz tutmuş suyu kutsayın” (Bapaeva 2013: 33, 58-59, 139).

Şifalı suların kirletilmemesi gerekir aksi hâlde suyu kirleten cezalandırılmaktadır. Suyun bir sahibi vardır ve subaşı gündüz fısıldadığında onun sahibi güneşten gizlenirken subaşı gece çağıldığında sahibi ortaya çıkar ve konuşur. Subaşı kirletildiğinde ise sahibi kızdırılır. Suyun sahibini kızdıran kişinin kolu ya da bacağı eğildiğinden subaşı kirletilmemekte ve saygı duyulmaktadır. Evrendeki düzenin devam etmesi için gereken kurallara uyulmalıdır. Aksi hâlde ceza işleviyle düzensizlikler engellenmeye çalışılır. Şifalı suların temiz tutularak kirletilmemesi, belli zaman aralıklarında tercih edilmesi ve birçok hastalığın tedavisinde kullanılması için su iyelerinden gerekli bilgiler alınarak bu sulardan yararlanıldığını gösterir. Bugün dâhi çoğu hastalıkların tedavi edilmesinde insanlar bu şifalı sulara başvurmaktadır. Bu nedenle temizlenme ve temiz tutma süreçleri bazı yapıcı işlevlere sahiptir. Kirletilmesi durumunda yıkıcı etkilere yol açabilmekte ve bir kaosa neden olmaktadır. Kamların alkış törenlerinde bir toplumun yaşayış tarzını gösterdiği gibi neye nasıl baktığına da dikkat çekmektedir. Bir başka açıdan düşünülecek olursa kam merasimin gerçekleştirilmesi ve istenilenin amacına ulaşması için kutsal kabul edilen mekânın da temiz olması gerektiği mesajını vermektedir. Burada tören yerinin arındırılmış olmasına dikkat çekilmektedir.

Kırgız-Kazak baksı dualarında suyun kutsallığıyla toplum içerisinde yer edinen kutsal kişilerin ruhlarından yardım istenilmektedir:

“Su başında kaynaklarında
Süleyman,
Su ayağında
Er Korkut
Belâları Sen korkut!
Çağırdığım zaman gel pirim!
Kaygulu ile hastanın hastalığını bulup söyle!
Yeryüzündeki evliyalara,
Güneş içindeki evliyalara,
Doğudaki evliyalara,
Batıdaki evliyalara!..” (Ögel 2014: 409; İnan 2015: 141).

Kamların alkışlarında su, atalar kültürüyle ilişkilendirilerek iye sahibi bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Keskin 2020: 255). Dede Korkut, Kırgız Türkleri’nin baksıları tarafından yardıma şu şekilde çağrılırdı: “Su ayağı Er-Korkut, baksıların piri,... dar yolda sana sığındım.” Dede Korkut su ayağı gibiydi. Aynı baksılar Dede Korkut’a bazen de farklı seslenmekteydiler. Atalar kültürüne duyulan saygı ve kutsallık, kamların alkış metinlerinde eylemlerin gerçekleştirilmesi ve beklentilerin karşılanması adına çağrıda bulunularak dualarının kabul olması için bu ruhun koruyuculuğuna başvurmaktadırlar. Arzu ve dilekler atalar ruhuyla birleştirilerek onların koruyucu nitelikleri bir araya getirilmekte ve şifa verici özellikleri keramet algılarıyla birleştirilmektedir:

Altay-Teleüt Türklerinde kam, sonbahar doğasının tasviriyle kamlık ayinine şu şekilde başlar:

“Su anası Sulay-Kağan
Köpüklü sulara Kölböy-Kağan
Balıklı sulara Boloy-Kağan
Suda toplanan Çımay Kağan.
Ay önünde dönüp dur
Yükseltmeye uygun göl tepsim
Gök suyu döküp dur
Gün yönünde dönüp dur” (Direnkova 2014: 43, 58).

Mevsim törenlerinde kamlar önemli bir görevi icra ederler. Çünkü bu dönemde zaman zaman çeşitli düzenlemelerle ilgilenirler ve doğanın

dengesinin bozulmaması içinde türlü yöntemlere ihtiyaç duyarlar. Bu yöntemlerden biri olan doğaya yönelik ritüeller gerçekleştirerek bu ritüellerde suların şifa vermesi için alkışlar söylerler. Bu alkışlarda “Sulay Kağan, Kölböy Kağan, Boloy Kağan ve Çımay Kağan” isimlerinin zikredilerek “köpüklü su, balıklı su” ifadelerinin kullanılması dikkat çekmektedir. Köroğlu destanının Paris rivayetinde kör göze iyi gelmesini sağlayacak şey köpüktür. Köroğlu’nun babası oğluna bir çeşme tanıtır ve ihtiyar kitaptan bir dua okuyarak biri maşrıktan biri mağripten iki yıldız birbirilerine sarılırlar. O gün (o bir Çarşamba günü) Köroğlu o çeşmenin başına gelir, çeşmeden gelen köpükleri alır. Bu köpükler kör gözün açılmasını sağlar (Boratav 1984: 81). Bu destanda köpüğün bir şifa niyetine kullanıldığı görülmektedir. Bir kamlık ayini sırasında köpüklü sulara seslenilmesinde de köpüklü suyun olumlu özelliğinin yanı sıra her şeyin hâkimi olması ve kağanın da hâkimiyet unsurunun temsili olması dolaylı her iki kutsala birden seslenme yer almaktadır.

Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan, ava gidince göl ortasında ağacın kabuğunda çok güzel bir kız bulur ve onu sevip alır. Oğuz Kağan’ın günler sonra üç çocuğu olur ve birincisine Gök, ikincisine Dağ, üçüncüsüne ise Deniz adını verir (Yardımcı 2007: 110). Uygurların Göç Destanı’nda, Uygur Türklerinin ataları Tola ve Selenge ırmakları arasında yetişen iki ağacın arasına inen ışıktan türemiştir (Sakaoğlu-Duymaz 2002: 211). Su ve ateşin hem can alıcı hem de can verici tarafları, göksel işaretleri, suyun yaratılış imgesi olması onu yaratılışa ait semâvî bir hikâyenin parçası hâline getirmektedir (Hallaç 2022: 178). Şifalı sular farklı hastalıkların tedavisinde kullanılırken kutsal kabul edilen göksel unsurlarla birleştirilerek kutsal olana da dikkat çekilmektedir.

2.3. Benzetme

Su kültü zaman zaman çeşitli nesnelerle ilişkilendirilmiş ve bunlar arasında bir anlam bağlantısı kurularak benzetme niteliğine başvurulmuştur. Farklı toplumlarda suya yönelik semboller, o toplumların birer simgesi hâline gelmiştir. Bu durum suyun görünümündeki çeşitli unsurların toplum üzerinde etkili olduğunu göstermiştir. Bu unsurlardan biri olan su birikimi de aynı zamanda bir toplumu temsil etmektedir ve çoğunlukla toplumlara atfedilen kara rengi “siyah” biçimindeki görünümüyle suyla ilişkilendirilmiştir. Tariyat’taki Uygur kağanı “kara su gibi engin kara halkından” bahsetmekte ve bu ifadeyle kendisini “bilge imparator” eşini de “bilge imparatoriçe”

biçiminde tanımlaması bunun ortaya çıkmasında bir tesadüfün olmadığını göstermektedir. Aynı metinde suyun enginliği fikri, “Yazlık kampım (yayla) bir göl gibi uzanıyordu” (Tar., satır 20) biçimindeki cümlede “bir göl gibi uzanmak” deyiminde görüldüğü üzere kölle-fiiliyle anlatılmaktadır. Suyun engin olması, göğü yansıtan bir ayna şeklindedir. Suyun enginliği, göğsünde yanan bir aynadır ve dolayısıyla yağmuru gibi o da suyu, Tengri’nin hayatına iştirak eden kişidir.

Kitab-ı Dede Korkut’un önemli bir kişiliği şunları öne sürmektedir: Su, Allah’ın yüzünü görmüştür ve ben bu su ile konuşacağım (C.13 sf.101;0,21,(sf.138). Türklerde yer altı suları kara sayılırken bulut ve yağmur gibi göksel sular ise ay halesine benzetilmekte ve açık renklidir. Ayrıca XI. yüzyılda Uygur kağanları üç göksel (ateş, su, altın) unsura benzetilirdi:

“Yer-su’daki... boyların zîneti {süs} ...

Tanrı gibi (veya tanrıya hürmetkâr) hükümdarımız ...”

(Esin 2001: 36-58).

Alkışlar benzetme yoluyla bir şeyi anlatmaya yarayan mecaz ifadeleri kapsamaktadır. Bir şeyi olduğu gibi aktarmak yerine onu dolaylı bir şekilde vermeye çalışır. Bu arada verilen mesajın etki gücünü arttırmak amaçlanır. Yukarıdaki alkış örneğinde toplum tarafından kutsiyet atfedilen kağan ya da hükümdarın Tanrı’ya benzetilmesi ve bunun da kutsiyet atfedilen suyla ilişkilendirilmesi örneği verilmiştir. Ayrıca kağanlığın Tanrı tarafından kutsal olan kişilere verilmesi ve bu kağanların suya benzetilmesi suyun kutsallığına işaret edildiğini de gösterir.

2.4. Yaratım

Şaman tedavi ritüelinde Tanrı’ya dünyayı yeniden yaratması için yalvarmakta ve şu şekilde dua etmektedir:

“Yeryüzü yaratıldı, su yaratıldı, evren bütünüyle yaratıldı” (Eliade 2001: 43). Türk kozmolojisinde yaratım nizamidir, gelişigüzel değildir. Tuva Türklerinde bu yaratımın düzeni kam düsturunda da şöyle dile getirilmiştir:

“Yerde yaşamak için yaratılan yerde yaşar

Suda yaşamak için yaratılan suda yaşar” (Bapaeva 2013: 115-171).

Birçok yaratılış mitinde de su yaratılışın özüdür. Altay Türklerinin yaratılış mitinde de sudan şu şekilde bahsedilmektedir:

“Evvelce ancak su vardı; yer, gök, ay ve güneş yoktu. Tanrı (Kuday) ile bir “kişi” vardı. Bunlar kara kaz şekline girip su üzerinde uçuyorlardı. Tanrı hiçbir şey düşünmüyordu. “Kişi” rüzgâr çıkarıp suyu dalgalandırdı ve tanrının yüzüne serpti. Bu “kişi” kendisinin tanrıdan büyük olduğunu sandı ve suyun içine dalıverdi. Su içinde boğulacak oldu; “Tanrı, bana yardım et!” diye bağırmaya başladı. Tanrı “yukarı çık! Dedi, o da sudan çıkıverdi. Tanrı şöyle buyurdu: “sağlam bir taş olsun!” suyun dibinden bir taş çıktı. Tanrı ile “kişi” taşın üzerine oturdular. Tanrı “kişi” ye: “suya dal, oradan toprak çıkar!” dedi. “Kişi suyun dibinden toprak çıkarıp tanrıya verdi. Tanrı bu toprağı suyun üzerine atarak “yer olsun (yer bütsün)!” dedi. Böylece yer yaratılmış oldu. Bundan sonra Tanrı yine “kişi” ye: “suya dal, toprak çıkar” dedi. “Kişi, suya daldı ve “ben kendim için de toprak alayım” diye düşündü, iki eline toprak aldı; bir elindeki toprağı, kendi başına iş gürmek düşüncesiyle, ağzına soktu. Tanrıdan gizlice yer yaratmak istiyordu. Bir elindeki toprağı tanrıya verdi. Tanrı bu toprağı saçıverdi, katı yer meydana geldi. Deminki “kişi” nin ağzında gizlediğı toprak da büyümeğe başladı. Nefesi tıkanıp boğulacak, ölecek oldu. Tanrıdan kaçmağa başladı. Fakat nereye baksa tanrıyı yanında buldu. Boğulmak üzere iken “A tanrı, gerçek tanrı, bana yardım et!” diye yalvardı. Tanrı ona “ne yaptın? ağzına toprak saklayım diye mi düşündün? Bu toprağı ne için gizledin?” diye sordu. O “kişi” cevap verdi: “yer yaratayım, diye bu toprağı ağzımda gizlemiştim”. Tanrı ona “at ağzından o toprağı!” dedi. “Kişi” toprağı atıverdi. Bu topraktan küçük küçük tepeler meydana geldi. Bundan sonra Tanrı şöyle dedi: “imdi sen günahlı oldun; bana karşı fenalık düşündün. Sana itaat eden halkın (sanga bakkan albating) : düşünceleri dahi fena olacaktır. Bana itaat eden halkın düşünceleri arı, temiz olacaktır; onlar güneş görecekler, aydınlık görecekler. Ben gerçek Kurbustan adını almışımıdır. Senin adın ise Erlik olsun; günahlarını benden gizliyenler senin halkın olsun; günahlarını senden gizliyenler benim halkım olsun!” dedi (İnan 2015: 14-15).

Suya yaratımın bir unsuru olarak bakılmasının nedeni birçok yaratılış mitinde su, Tanrı ile birlikte yaratılışın ilk aşamasında yer almaktadır ve bu sebeple kutsal olarak görülmekte ve yaratılışın bir parçası olarak söz

edilmektedir. Verbitskiy'nin derlediği Altay Yaratılış efsanesinde gök ve yer yokken Tanrı Ülgen uçsuz ve bucaksız sular üzerinde uçarken su üzerindeki bir taşı yakalayarak onun üzerine oturur. Daha sonra su içinde yaşayan Ak Ana'nın yardımıyla yeri ve göğü yaratır. Su üzerinde yüzen bir nesne gören Tanrı bu cansız kil tabakasından insanı yaratır (İnan 2015: 19-20). Yaratılış efsanelerinde daha en başından itibaren su vardır ve yaratım aşamasında su, Tanrı'nın yanında ve onunla birliktedir. Su evrenin yaratılmasında yardımcı bir unsurdur. Bu sebeple de suya bir kutsallık atfedilmektedir. Yaratılışta bazı nesnelere kutsallık verilirken bazıları lanetlenmiştir. Bu kutsama ve lanetleme ise itaatsizlik, kurallara uymama ve eylemlerin zarar verici nitelikte olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece lanetlenenlerden korunmak için alkışlarda bulunmaktadır. Onların ceza alması içinde kargış ritüelleri gerçekleştirilmektedir. İyi olan, düzeni bozmayan ve kurallara uyanlar ödüllendirilip kutsanmıştır. Yaratılışta ödül ve cezanın ne olduğu ve nelerin ödüllendirilip nelerin cezalandırılacağı da böylece belirlenmiştir. Yukarıdaki örnekte de iyi olan gökte yaşamayı hak eder ve Tanrı'ya yakın olur ancak kötülüğü benimseyenler, karanlık yerde ve Tanrı'dan uzakta yaşar. Suda yaratılış kutsal olduğundan orada yaşayanlarda kutsal kişilerdir.

2.5. Saçı

Şamanistlerde kurbansız âyin yapılmadığından her âyin için kanlı veya kansız kurban olması gerekir. Eski Türklerin kurban için hangi kelimeyi kullandıkları kesin olarak bilinmemektedir. Müslüman Türklerin hepsinde bu kelime için Arapça kurban kelimesi kullanılmaktadır. Bazı kabileler (mesela Kırgız-Kazaklar) Farsça “hüdayî” kelimesinden gelen “kudayı” kelimesini kullanılmaktadırlar. Çağdaş Şamanist Türk boylarında “tayılga”, “hayılga” sözcükleri kullanılsa da bu sözcüklerin Maoğolca'dan geldiği düşünülmektedir. Yakutçada kurban kelimesini ifade eden “kereh” sözcüğü vardır. Ruhlara saç yapma geleneği dinî görüşlerin belli bir safhasında bütün dünya kavimlerinde görülen evrensel geleneklerden biridir. Dinî niteliğini kaybettikten sonra bile birçok kavimde sadece görenek olarak son zamanlara kadar devam etmektedir (İnan 2015: 97-98-100-102). Adak inancıyla şekillenen kurban ve saç ritüellerinin mitolojik kökenleri kaos ve kozmos ilişkisine dayandırılmaktadır. En erken dönemlerden beri var olan birbirilerini bütünleyen inanç ve ritüel türüdür. Kurbanlar en eski tapınma biçimiyken alkışlar da bu tapınmanın en temel öğeleri arasındadır (Keskin 2020: 335). İlkbaharda Asya Hunları Lung-ç'eng bölgesinde yer-su'lara kurban sunmaktaydılar. Çağdaş Altaylı Şamanistlerin inandıkları “izi”ler,

Göktürklerin bıraktıkları yazıtlarda toptan “yer-su” ile izah edilmiştir. Göktürkler, “yer-su” adı verilen bu ruhları Türk yurdunun koruyucusu olarak kabul ederlerdi. Altay Türklerinin Şamanizm’inde bu “yer-su” terimi korunmuştur. Şamanistlerin dualarında “Yer-suyum bizi yarlıga!” diye bu “iziler”e (yani sahiplere) şeklinde hitap edilmektedir. Altaylı Şamanistlerin inançlarına göre bu “iziler”, kışoğlundan kurban isterler ve kurban sunmayanları cezalandırırlar (İnan 1976: 204).

Su iyesine saç sunulmadığında cezanın kaçınılmaz olduğunu gösteren bir metinde kızıl saçlarını tarayan güzel bir kızı genç bir avcı vurarak üzerinde oturduğu buz parçasından suyun içine düşürür. Kız çok öfkelenir ve “öyle bir gün gelecek ki senin gibi kaba ve genç bir erkeği sığ bir nehre sürükleyeceğim”, der. Bu kız suyun iyesidir. Adam önce bu intikamdan çok korkar ama zamanla unuttur, gider. Aradan vakit geçtikten sonra bu adam atına binerek nehirden geçer. Adam nehri geçerken intikamını unutmayan suyun hanımı, adamı suyun içine çekiverir. Eğer suyun iyesine saçda bulunulmazsa bir insanı suyun içine alır. Su iyesi boynuzlu da olabilir. Ama altın saçlı ve altın taraklı çıplak bir kadındır. Eğer biri o tarağı alırsa elinde kaybolur. Bununla da kalmaz, su iyeleri adamı korkutur veya suya çeker. Eskiden genç bir adam iyenin tarağını gördü. O genç adam neyin ne olduğunu bilmeden tarağı eline aldı. Elindeki tarak kayboldu. Sonra o genç adam çok korktu. Suyun sahibinden korkarak suya yaklaşmadı. Bir zaman sonra atıyla sudan geçerken iye onu suyun derinliklerine çekti (Direnkova 1940: 271-3). Bu örnekte su iyesine rahatsızlık veren kişinin bir saç sunması gerekir. Yoksa nasıl cezalandırıldığı örnek metinde anlatılmaktadır. Su iyelerine saç sunmak aynı zamanda zor işlerin başarılmasında da etkili olur ve işlerin daha kolay yapılmasına yardımcı olur. Hakaslarda kadınlarla su arasındaki bağlantılar, suyun zorlukları kolaylaştıracağına dikkat çeker. Doğum yapacak olan kadın su iyesine kurban sunmalıdır. Adanan kurban nehre bir sal vasıtasıyla indirilir. Bu sayede suyun sahibinden gelecek felaketler önlenmiş olur. Ayrıca doğumun gerçekleşmesi ve kolay geçmesi aynı ritüelin amaçlarındandır. Dul kadınlarla su arasında benzer bir denge kurulmuştur. Eğer bir dul kadın nehirden ilk defa geçerse su iyesini yatıştırarak bir saçda bulunması gerekir. Hakaslar bu kuralı şöyle ifade eder: Tul kizi sugni kiskelek polza, sugni ahtapça, itpeze sug pulaysıp parar [eğer dul kalmış bir kadın ilk kez nehrin karşısına geçiyorsa, nehrin efendilerinin ruhlarını yatıştırmak gerekir, aksi takdirde nehir talihsizliğe yol açacaktır] (Burnakov 2019: 93).

İnsanlara çok yakın olan yer, tabiatı gereği de insanla çok yakın bir akrabalık içerisinde. Bu sebeple insan ona korkmadan başvurabilmektedir. Bunun sonucunda da insanların hemen hemen hepsi “Yer-su”ya teşekkür etmekte ve minnetlerini sunmak için alkışlarını edip armağanlarını vermektedir (Radloff 1956b: 31). Şorların dağ ve sulara adanan tören esnasında söyledikleri dua metni şu şekildedir:

“Sağ kulağınla duy
Sağ hayır dualarını ver!
Uyanmış dağ ve suya saç olsun!” (Lvova vd., 2013: 35-36).

Tanrı’ya şükretmek, gelecek kötülükleri engellemek, korunmak ve Tanrı’yla bir yakınlık kurabilmek için alkış metinlerinde suya saç verilerek hem su iyelerini memnun etmek hem de dileklerin ve isteklerin Tanrı’ya ulaştırılmasını sağlamaya yönelik törenler gerçekleştirilmektedir. Türk kültüründe saç kutsal yerlerde, kutsal nesneler ve koruyucu ruhlara sunulmaktadır. Böylece alkış ritüellerinde Tanrı’ya ulaşmak ve ona sığınarak dileklerin yerine getirilmesi amaçlanmaktadır. Su kültü aracılığıyla bu alkışların yapılması suyun arındırıcılık, saflık ve kutsayıcı niteliklerinin Tanrısal niteliklerle örtüşmesinden kaynaklanmaktadır.

121

Altay-Teleüt Türklerinde “kam” a ağaçların büyüdüğü dağın yamaçları gösterilir ve kam uzun süre dolaşır sonra dileycilere ve ruhlara şöyle seslenir:

“Ak Baytal doğdu
O doğduktan sonra
Akan sular buz bağladı” (Direnkova 2014: 70).

Her toplum kendi inanç ve uygulamaları sonucu çeşitli saç geleneklerine başvururlardır. Bazen bir minnet bazen bir istek bazen de cezalandırılmamak için farklı ritüeller geliştirmişlerdir. Yukarıdaki örnekte bir kişinin doğumu ve bu kişinin kutsallığı ile kutsal olan suyun birbiriyle nasıl ilişkilendirildiği görülmektedir. İyi olan bir olay veya olguya su kültü aracılığıyla çağrıda bulunulmuştur.

Su iyelerinin memnuniyetini kazanmak ve böylece onlara seslenerek isteklerinin gerçekleşmesini dilemek gerekir. Çünkü inananlar arasında “su adamı”nı memnun etmek oldukça önemlidir. Bazı saçlarla “su adamı” memnun edildiğinde zaman zaman karaya çıkar ve karaya mücevherler atarak insanları ödüllendirir. Şu mısralar, “Su Adamı”na gösterilen hürmeti ifade eder:

“Esselam aleyküm suv-aga
Maņa bir hipre suv ber aga
Mana suvdan geçmıyaga rugsat ber aga”dır.

Türkmenistan’da bazen su ruhlarına farklı adlarla ancak aynı karakterleri işaret ederek seslenilirken bazen de bölgesel olarak bu isimler farklı farklı karakterleri temsil etmektedir. Su iyeleri; “su kızı”, “su iyesi”, “su perisi”, “su adamı”, “kara gırnak”, “adam-obi”, “darya-obi” gibi adlarla çağrılır. Bu adların hepsi bir şekilde birbirinden farklı karakterlerdir (Atdayev 2019: 68-69). Su iyelerini memnun etmek için zaman zaman onlara isimleriyle seslenilerek suya kurban sunulmaktadır. Aksi halde toplumların inançlarında bunun bir kötülük ve olumsuzluğa neden olacağı düşünülmektedir. Su iyelerine hürmet edilerek istenilenin kabul edilmesi, amacına ulaşması ve dileğin yerine getirilmesi sağlanmaya çalışılmaktadır.

SONUÇ

Türk kültür tarihinde çeşitli toplumlarda iyi ve kötü olarak adlandırılan birçok unsur kamlar aracılığıyla alkış ve kargış metinlerinde farklı ritüellerle icra edilmektedir. Korunma, arındırma, şifa ve bunun gibi pek çok koruyucu unsur için alkış metinleri icra edilirken lanetleme, kötülükleri uzaklaştırmak için de kargış metinleri icra edilmektedir. İncelenen alkış ve kargış metinlerde bir toplumun sosyo-kültürel yapısı, bakış açısı ve iyiyle kötü anlayışı hakkında çeşitli bilgiler sunulduğu tespit edilmiştir. Kutsal kabul edilen değerler bir arada ve bir silsile olarak Tanrı’ya ulaşma aracı niteliğindedir. En eski kültürlerden biri olan su kültürüne de kutsiyet atfedilmiştir ve yalvarma, dilek dileme, istenilene ulaşmak için alkışlar, kötülüğü yok etme, uzaklaştırmak içinde kargışların bir aracı niteliğinde olduğu görülmüştür. Kamlarda bunun için öncelikle su kültürünü memnun etmek ve sonrasında alkış ve kargışın yerine ulaşmasını sağlamaya yönelik törenlerde bulunmuşlardır. Böylece bu metinlerden hareketle toplumsal düzeni sağlama, kaostan kaçınılarak kozmosa ulaşma, evrenin dengede ve iyiye doğru evrilmesi için Tanrı’ya minnet duyma, şükranlarını ifade etme unsurları kam aracılığıyla farklı törenlerle Tanrı’ya ulaştırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada da doğayı anlamlandırmak, ilişkilendirmek kutsalın bilgisine ulaşmak geçmiş ve bugün arasındaki bağlantıdan hareketle kültürel coğrafyalardaki bazı sembollerin çözümlenmesiyle neticelenebileceği öngörülmüştür. Çünkü yaşamdaki pek çok unsuru anlamlı kılmak da insan hayatındaki simgesel işaretlerle mümkündür. Yaratımın en başından itibaren

var olan su kültü de insan doğasının anlamlı ve anlaşılır kılınmasında etkili olmuştur. Bu çalışmada da suyun kam alkış ve kargışlardaki kullanımına yönelik çeşitli işlevsel özellikleri tespit edilerek bir sınıflandırma yapılmıştır. Öncelikle su kültüyle ilgili materyaller yakın zamanlarda derlenmiştir. Su kültüne dair izler, eski metinlerden veya Dede Korkut'tan öğrenilmektedir. Güncel yaşayan kamlık inancındaki alkış ve kargışlar, günümüzdeki alkış ve kargışlarla eski metinlerdeki suyun önemi, günümüz Müslüman Türklerdeki su kültüyle bir bütünlük göstermektedir. Kam alkışlarında su, Tanrı katında Dede Korkut ya da aynı Anadolu ve Müslüman Türklerdeki İslam diniyle uyum içerisinde olduğu belirlenmiştir.

Su kültürünün geçmişten bugüne alkış ve kargış metinlerinde taşıdığı anlam halk bilimsel bir açıdan değerlendirilerek yorumlanmış ve alan yazına katkı sağlanmıştır. Ayrıca Türk inanç sisteminde suyun alkış ve kargış metinlerindeki yeri ortaya konularak bundan sonraki çalışmalarla su kültü ve bunun alkış ve kargış metinleriyle ilişkilendirilmesine kaynaklık edecektir. Buna ek olarak su kültürünün hem geçmiş hem de gelecek için taşıdığı öneme dikkat çekilerek Türk dünyası kültür coğrafyası daha geniş bir perspektifte ele alınarak gelecekte yapılacak daha kapsamlı karşılaştırmalı çalışmalara bir ön fikir sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Atdayev, SD. (2019). *Rusalki i Vodyaniye Devı Suv-perisi v Traditsionnom Predstavlenii* Turkmen. Narodı i Religii Yevrazii, 1(18), 61-72.
- Bapaeva, Janyl Myrza (2013). *Tuva Şamanizmi*, Konya: Kömen Yayınları.
- Baysal, Nagihan (2020). *Türk Halk Kültüründe Su*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Beydili, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Çev. Eren Ercan, Ankara: Yurt-Kitap Yay.
- Boratav, Pertev Naili (1984). *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yayıncılık
- Burnakov, Venari Aleksey (2019). *Voda v Traditsionnom Mirovozzrenii Hakasov: Obraz i Simvol (konets XIX - seredina XX V.)*. Narodı i Religii Yevrazii, 3(20), s.86-100.
- Cooper, J. C. (1987). *Encyclopedia of Traditional Symbols*. Londra: Thames and Hudson Publishing.
- Çobanoğlu, Sacide (2019). İdil-Ural Bölgesi Ve Bursa Folklorunda ‘Su Dünyası’ Bağlamında Değişen ve Dönüşen Olağanüstü Bir Varlık Olarak

Peri Kızları, *Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi, 15-16 Mayıs, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*, s. 1040- 1066.

Direnkova, Nadejda Petrovna (2014). *Altay ve Teleüt Türklerinde Şamanizm*, Çev. Atilla Bağcı, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Direnkova, Nadejda Petrovna (1940). *Şorskii Folklor*, Moskva: İzd-vo AN SSSR.

Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yay.

Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yay.

Ergun, Pervin (2012). *Ağaç Kültü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

Duran Gültekin, Zehra Görkem (2022). “Sibiryaya Türk Destanlarında Su Kültü”, *Kahramanın Gölgesinde Türk Destan Gelenegi Üzerine Çalışmalar*, Editörler: Serdar Şimşek ve Zehra Görkem Duran Gültekin, Çanakkale: Paradigma Akademi, s. 145-182.

Hallaç, Ahmet Tacetdin (2022). *Türk Dünyasında Alkarısı*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2119/90-93-ayet-tefsiri>, (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2024).

İnan, Abdülkadir (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İnan, Abdülkadir (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

İnan, Abdülkadir (2020). “Türklerde Su Kültü ile İlgili Gelenekler”, *Makaleler ve İncelemeler*, C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Keskin, Ahmet (2020). *Türk Kültüründe Alkışlar ve Kargışlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.

Lvova, E. L. Oktyabrskaya, İ. V. Sagalayev, A.M. ve Usmanova, M.S. (2013). *Güney Sibiryaya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşü*, Çev. Metin Ergun, Konya: Kömen Yay.

Sakaoğlu, Saim ve Duymaz, Ali (2002). *İslamiyet'ten Önceki Türk Destanları*, İstanbul: Ötüken Yay.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi*, C.2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

Radloff, Friedrich Wilhelm (1956a). *Sibiry'a'dan I*, (1.2), Çev. Ahmet Temir, İstanbul: Maarif Basımevi.

Radloff, Friedrich Wilhelm (1956b). *Sibiry'a'dan II*, (2.1), Çev. Ahmet Temir, İstanbul: Maarif Basımevi.

Roux, Jean Paul (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yardımcı, Mehmet (2007). *Destanlar*, Ankara: İzmir Yayınları.

Tarihi Ekonomik Coğrafya: XIX. Yüzyıl Üsküdar Kazası Kırsalında Mesleki İhtisaslaşma Örüntüleri

Alperen ÖZDEMİR* - İlker YİĞİT**

ÖZ

Bu çalışma ekonomik faaliyetlerin ve süreçlerin hangi yerlerde nasıl gelişim gösterdiğini aynı zamanda bu gelişimin nüfus merkezlerini nasıl dönüştürdüğünü detaylı bir şekilde inceleyen tarihi ekonomik coğrafya perspektifiyle, XIX. yüzyılın ilk yarısında Üsküdar kazasına bağlı Kanlıca ve İncir köylerindeki mesleki ihtisaslaşma örüntülerini, nüfus defteri verileri üzerinden ele alıyor. Ülkemizde tarihi ekonomik coğrafya alanında yapılan çalışmaların sınırlı olması, bu araştırmanın önemini artırmaktadır. İki köy arasındaki sektörel olarak meslek dağılımının farklılığı, mekânın mesleki ihtisaslaşma örüntüleri üzerindeki etkisinin sorgulanmasına yol açmış ve çalışmanın temel sorusu olarak “Mekânın mesleki ihtisaslaşma örüntüleri üzerindeki etkisi nedir?” şeklinde belirlenmiştir. Araştırma kapsamında, 181 numaralı nüfus defteri kullanılarak köylerdeki meslek grupları ve sektörel dağılımları analiz edilmiştir. Kanlıca ve İncir köylerinin seçilmesinde, iki köyün coğrafi yakınlığına rağmen mesleki ve ekonomik açıdan farklı örüntüler sergilemeleri etkili olmuştur. Kanlıca köyünün Üsküdar kaza merkezine ve Suriçi’ne (İstanbul’a), dolayısıyla ticari ve ekonomik faaliyetlere daha yakın konumu, ona avantaj sağlarken; İncir köyü, daha izole konumu sebebiyle birincil ekonomik faaliyetlere (tarım) odaklanmıştır. Kanlıca köyünde, denizle ilişkili meslekler (kayıkçılık, kireç kayıkçılığı, kalafatçılık, vb.) baskın hale gelmiştir. Bu meslekler, köyün ekonomik yapısının çeşitlenmesine ve ticari ilişkilerinin güçlenmesine katkı sağlamıştır. Nüfusun %67’si üçüncül sektörde (hizmet sektörü) çalışmaktadır. Kanlıca’nın ulaşım ağı içerisinde, özellikle denizyolu ulaşımında

127

* Arş. Gör., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü, Burdur/TÜRKİYE.

E-posta: alperenabd9@gmail.com, ORCID: 0009-0001-5713-8487.

** Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Coğrafya Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE.

E-posta: iyigitg@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1473-3438.

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.127

Makale Gönderim Tarihi: 11.11.2024 - Makale Kabul Tarihi: 10.03.2025 (Araştırma Mk.)

etkin bir noktada olması, ekonomik faaliyetlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bu sayede, Kanlıca yağurdunun ün kazanarak Suriçi'ne kadar götürülmesi mümkün olmuştur. İncir köyünde ise, tarımsal faaliyetler (rençberlik, bağcılık) ön plana çıkmış ve nüfusun %73'ü birincil sektörde faaliyet göstermektedir. Köyün görece izole konumu ve Avrupa yakasına olan uzaklığı, ekonomik çeşitliliğin sınırlı kalmasına yol açmıştır. İncir köyü, geleneksel ekonomik yapısını koruyarak tarıma dayalı bir yaşam sürdürmüştür. Bu durum, köyün ekonomik faaliyetlerinin daha geleneksel bir yapıda şekillenmesine neden olmuştur. Sanayi öncesi toplumlarda ve bir tarım imparatorluğu olan Osmanlı ülkesinde köyler, birincil ekonomik faaliyet kollarının ön plana çıktığı alanları tanımlar. İncir köyü genel kaniya uygun olarak birincil sektörün baskın ekonomik faaliyeti oluşturduğu bir köy olarak ortaya çıkmıştır. Fakat Kanlıca'da birincil ekonomik sektörden ziyade üçüncül sektör daha baskındır. İki komşu köy olan Kanlıca ve İncir'deki ekonomik faaliyetlerin belirgin farklılığına bakıldığında Osmanlı ülkesinde, kırsal alanda dahi genel paradigmaya uymayan durumlar söz konusu olabilmektedir. Bu durum zamansal ve mekânsal manada sanayi öncesi köyü (sosyal ve ekonomik bağlamıyla) yeniden düşünmemiz gerektiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Coğrafya, Tarihi Ekonomik Coğrafya, Nüfus Defteri, Üsküdar, Kanlıca, İncirköy, Mesleki İhtisaslaşma

Historical Economic Geography: Patterns of Occupational Specialization in the Rural Area of Üsküdar District During the 19th Century

ABSTRACT

This study examines, from a historical economic geography perspective that analyzes in detail how economic activities and processes develop in specific places and how this development transforms population centers, the patterns of occupational specialization in the villages of Kanlıca and İncir, which were part of the Üsküdar district in the first half of the 19th century, based on census register data. The sectoral differences in occupational distribution between the two villages have led to questioning the impact of location on patterns of occupational specialization, and the main research question of the study has been determined as: “What is the impact of location on patterns of occupational specialization?” The selection of Kanlıca and İncir villages was influenced by the fact that, despite their geographical proximity, they exhibit different patterns in terms of occupation and economy. Kanlıca village’s closer proximity to the Üsküdar district center and Suriçi (Istanbul), and thus to commercial and economic activities, provided it with an advantage, while İncir village, due to its more isolated location, focused on primary economic activities. In Kanlıca village, sea-related professions became predominant. These professions contributed to diversifying the village’s economic structure and strengthening its commercial relations. 67% of the population work in the tertiary sector. Kanlıca’s effective position within the transportation network, especially in maritime transportation, facilitated the concentration of economic activities. In İncir village, on the other hand, agricultural activities came to the forefront, and 73% of the population is engaged in the primary sector. The village’s relatively isolated location and its distance from the European side have led to limited economic diversity. İncir village has maintained its traditional economic structure, sustaining a life based on agriculture. This situation has caused the village’s economic activities to be shaped in a more traditional manner. In pre-industrial societies and in the Ottoman Empire, which was an agrarian state, villages are defined as areas where primary economic activities are prominent. İncir village emerged as a village where the primary sector constitutes the dominant economic activity, in line with the general belief. However, in Kanlıca, the tertiary sector is more dominant than the primary sector. Considering the significant economic differences between the two neighboring villages of Kanlıca and İncir, it becomes

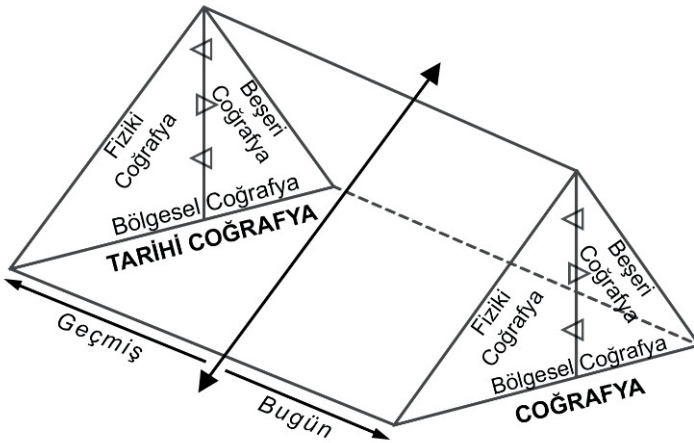
evident that situations not conforming to the general paradigm can occur even in rural areas within the Ottoman Empire. This indicates that we need to rethink the pre-industrial village in temporal and spatial terms.

Keywords: Historical Geography, Historical Economic Geography, Population Register, Üsküdar, Kanlıca, İncirköy, Occupational Specialization

Giriş

Her bir olay, kaçınılmaz olarak spesifik bir zaman ve mekânda gerçekleşir (Bayartan 2003: 29). Bu basit gerçeklik, olayların meydana geldikleri çevrenin ve zamanın özellikleriyle nasıl iç içe geçmiş olduğunu vurgular. Tarihi ve coğrafi bağlam, olayların anlamını ve önemini şekillendirirken, bu olayların sosyal, ekonomik ve kültürel sonuçları üzerinde de derin bir etki bırakır. Bu nedenle, olayların mekân ve zaman içindeki konumlandırılması, coğrafya ve tarih disiplinleri arasındaki etkileşimin kritik önemini ortaya koyar. Bu etkileşim, “geçmişin coğrafyası” (Mitchell 1954: 12) olarak adlandırılan tarihi coğrafya çalışmalarının temelini oluşturur. Tarihi coğrafya, insan etkinliklerinin geçmişteki herhangi bir dönemde nasıl ve nerede gerçekleştiğini kapsamlı bir şekilde inceler. Bu uzmanlık alanı, modern coğrafya ilke ve yöntemlerini kullanarak, geçmişteki mekânların sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını anlamaya yönelik derinlemesine araştırmalar yapar. Böylece, tarihi olayların mekân bağlamında nasıl şekillendiği ve bu olayların bıraktığı izlerin günümüzdeki coğrafi yapılar üzerinde nasıl bir etki yarattığı ortaya konur. Çağdaş coğrafya ile tarihi coğrafya arasındaki tek fark, araştırma odaklarının zaman dilimi üzerinde yatmaktadır (bkz. Şekil 1). Çağdaş coğrafya, mevcut coğrafi yapıları ve bu yapıların insan hayatıyla etkileşimini incelerken, tarihi coğrafya, geçmiş zaman dilimlerindeki coğrafi yapılar ve bu yapıların o dönemdeki insan etkinlikleriyle olan etkileşimlerini inceler (Gümüşçü 2018: 19).

131



Şekil 1. Coğrafya ve tarihi coğrafya tasnifi (Gümüşçü 2013: 52'den düzenlenerek).

Ekonomik veya iktisadi coğrafya ise bir sosyoekonomik (beşerî) coğrafya dalı olarak, ekonomik faaliyetlerin mekânsal dağılımını, bu dağılımın nedenlerini ve sonuçlarını inceler. İnsanların hayatlarını idame etmeleri için gerekli olan ekonomik faaliyetlerin yeryüzündeki dağılımını, insan-doğal ortam etkileşimi bağlamında ve coğrafyanın temel ilkelerine bağlı kalarak ele alır (Özçağlar 2006: 125, Doğanay ve Doğanay 2015: 173). Ekonomik coğrafya, ekonomi ve coğrafya bilim dallarının kesiştiği bir noktada yer alır ve bu nedenle hem coğrafyacılar hem de ekonomistler tarafından sıklıkla başvurulmuş bir alan olarak öne çıkar. Bu alanda yapılan çalışmalar, ekonomik faaliyetlerin oluşumuna etki eden doğal ve beşerî olayları kapsamlı bir biçimde inceler. Aynı zamanda, ekonomik faaliyetlerin dağılımına etki eden unsurların yarattığı sonuçlar üzerinde dururken, öneriler de sunar (Doğan ve Doğan 2022: 160). Genel olarak ekonomik faaliyetleri etkileyen durumlar, doğal ve beşerî şartlar olarak iki grupta toplanabilir. Bilindiği gibi konum, iklim, topografya, toprak, su ve bitki örtüsü gibi unsurlar doğal ortamı oluşturur. Doğal elemanlar, konum (lokasyon) başta olmak üzere ekonomik faaliyetin türünü ve özelliklerini etkiler. Beşerî faktörler ise nüfus özellikleri, yerleşme düzeni, siyasal özellikler, ulaşım imkanları ve teknolojik gelişmeler olarak sayılabilir. Doğal ortam şartları tarih boyunca, ekonomik faaliyetleri belirleyen birincil faktör olmuş, beşerî ortam şartları ise ekonomik faaliyetin gelişimi ve şekli üzerinde belirleyici olmuştur (Karabağ ve Şahin 2009: 164). Bölgesel ekonomiyi ayrıntılı bir şekilde kavrayabilmek için ekonomik sektörlere ayrılmış faaliyetlerin durumunun aydınlığa kavuşturulması gereklidir. Bölgesel ekonomiye canlılık katan faaliyetler, genellikle üç büyük sektörle ya da bunların herhangi biriyle ilgilidir: (a) birincil (primer) sektör, tarım, balıkçılık, madencilik ve ormancılık gibi doğal kaynakların çıkarılması ve işlenmesi ile ilgili aktiviteler; (b) ikincil (sekonder) sektör, hammaddeyi kullanarak değer yaratan sanayi alanı; (c) üçüncül (tersiyer) sektör, insana hizmet etmeyi merkeze alan ve toplumu bir arada tutan hizmet sektörüdür (Tümertekin ve Özgüç 2020: 115-118).

Tarih ile ekonomik coğrafyanın birleştiği noktada, tarihi ekonomik coğrafya alanı ortaya çıkar. Ekonomik coğrafya, ekonomik faaliyetlerin mekânsal dağılımını ve yerleşim kalıplarını inceleyen bir alandır. Bu bağlamda, tarihi ekonomik coğrafya, bu dağılım ve kalıpların tarih boyunca nasıl değiştiğini ve geliştiğini inceleyen bir alt uzmanlık alanı olarak kabul edilebilir. Tarihi ekonomik coğrafya, belirli bir dönemde, çeşitli ölçeklerde (bölgesel, kentsel, vs.) ekonomik aktivitelerin dağılımını, bu dağılımın nedenlerini ve nasıl gelişim gösterdiğini anlamaya çalışır. Bu yaklaşım hem ekonomik

coğrafyanın mekânsal boyutlarını hem de bu boyutların zaman içinde nasıl evrildiğini kavramak için gereklidir (Krugman 1991; Gallup, Sachs ve Mellinger 1998; Kim ve Margo 2004; Frenken ve Boschma 2015; Doğan ve Doğan 2022: 165). Bu bağlamda tarihi ekonomik coğrafya tıpkı tarihi nüfus coğrafyası gibi tarihi coğrafyanın alt uzmanlık alanıdır. Tarihi ekonomik coğrafya kapsamında hazırlanan bu çalışmada, XIX. yüzyılın ilk yarısında Üsküdar kazasına bağlı Kanlıca ve İncir köyleri araştırma alanı olarak seçilmiştir. Bu iki köyün mesleki ihtisaslaşmasında görülen örüntünün sektörel bazda zıt yönlerde gelişim göstermiş olmasında, mekânın etkisi araştırılmıştır. Bu doğrultuda “mekânın mesleki ihtisaslaşma üzerindeki etkisi nedir?” sorusu odaklanılan temel araştırma problemidir. Bu kapsamda yapılan literatür incelemesinde coğrafya alanında, “tarihi ekonomik coğrafya” ismi ile ulusal düzeyde müstakil bir çalışmaya rastlanmamıştır (Elbette burada kastedilen herhangi bir yerin tarihini çalışan araştırmacıların o yerin ekonomik özelliklerinden bahsetmesi veya tarihi coğrafyasını çalışırken ekonomik faaliyetlere ve özelliklere değinmesi değildir). Bu durum, tarihi ekonomik coğrafya konusunun ülkemizde henüz yeterince araştırılmamış, bakir bir alan olduğunu ve bu alanda yapılacak akademik çalışmaların önem taşıdığını göstermektedir. Araştırmancının bu yönde ilerlemesi mevcut literatür eksikliğine küçük de olsa bir katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Spesifik olarak tarihi ekonomik coğrafyaya odaklanmasa da çalışma içerisinde o yerin ekonomik coğrafyasının da ele alındığı tarihi coğrafya çalışmalarından söz etmek mümkündür. Örneğin Osman Gümüşçü’nün *XVI. Yüzyıl Larende (Karaman) Kazasında Yerleşme ve Nüfus* (1997) başlıklı doktora tezi içerisinde bir bölüm, nüfusun iktisadi özelliklerine ayrılmıştır. Larende kazası nüfusunun ekonomik özellikleri “hammadde üreten nüfus, mamul madde üreten nüfus ve hizmet üreten nüfus” olmak üzere üçlü bir sınıflandırmaya gidilerek ele alınmıştır. Ayrıca Osmanlı Devleti’ndeki nüfusun uğraştığı ekonomik faaliyetler “askeri” ve “reaya” sınıflamalarına uygun olarak düzenlenmiştir. Bir başka tez çalışması Mehmet Bayartan’ın *XIX. Yüzyılda Kütahya’nın Tarihi Coğrafyası* (2003) isimli doktora tezi, Kütahya’nın ekonomik fonksiyonlarına geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Tez içerisinde, kentin ekonomik özellikleri sanayi hizmetleri, ticaret hizmetleri ve ulaşım hizmetleri olmak üzere üç farklı sektöre ayrılarak incelenmiştir. Bu ayırım sayesinde her bir sektörün kentin ekonomik yapısı ve gelişimi üzerindeki etkisi detaylı bir şekilde ortaya koyulmuştur. Bir başka çalışma da İlker Yiğit tarafından ele alınan *Temettuat Defterlerine Göre XIX.*

Yüzyılda Beyşehir'in Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası (2011) isimli yüksek lisans tezidir. Tezin üçüncü bölümünde Beyşehir'in ekonomik coğrafyası detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu bağlamda “üretim, tüketim, mübadele ve hizmet” kavramları üzerinden bir değerlendirmeye incelenmeye başlanmış, sonrasında ise ekonomik faaliyetler, tarım, hayvancılık, sanayi, ulaşım ve eğitim başlıkları altında analiz edilmiştir. Hasan Hüseyin Yılmaz'ın *XVI. Yüzyıl Osmanlı Tahrir Defterlerine Göre Şumnu Kazasının Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası* (2021) başlıklı doktora tezi, Şumnu Kazası'nın ekonomik yapısını detaylı bir şekilde incelemektedir. Yılmaz, Şumnu'nun ekonomik coğrafyasını tarım, hayvancılık, sanayi ve ticaret gibi sektörler (birincil, ikincil ve üçüncül sektör) üzerinden analiz ederek, bu sektörlerin kazanın genel ekonomik yapısına nasıl katkı sağladığını ortaya koymuştur. Bu çalışma, Yılmaz'ın elde ettiği verilerle, Şumnu Kazası'nın XVI. yüzyıldaki ekonomik durumunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun genel ekonomik politikaları ile ilişkilendirerek değerlendirir. Ekonomik faaliyetlerin kazanın sosyo-ekonomik yapısı üzerindeki etkileri, özellikle tahrir defterlerinden elde edilen verilerle desteklenmiştir. Coğrafya disiplini dışında Raif Kaplanoğlu'nun Üsküdar Sempozyumunda sunmuş olduğu “İlk Nüfus Defterlerine Göre Üsküdar'da Sosyal ve Ekonomik Yaşam” (2016) başlıklı bildiride, nüfus defterleri üzerinden Üsküdar'ın mahalleleri, nüfusu ve gelişimi yıllara göre verilmiş, sektörel ve sınıfsal bir ayrıma gidilerek ekonomik özellikleri açıklanmıştır. Kaplanoğlu'nun yapmış olduğu çalışma Üsküdar'ın XIX. yüzyıldaki mahallelerini ve günümüzde Üsküdar ilçe sınırlarını kapsayan alan içerisindeki yerleşmeleri ele almaktadır. Daha çok Üsküdar'ın sosyal ve ekonomik yaşamının nasıl olduğunu ortaya koymayı amaçlayan bir çalışmadır. Eldeki çalışmada ise Üsküdar kazasına bağlı (günümüzde Beykoz ilçesi sınırlarında) iki köyün mesleki ihtisaslaşma örüntüleri, bu örüntülerin farklılıkları ve bu durumu şekillendiren temel etkenlerin belirlenmesi hedeflenmektedir.

XIX. Yüzyılda Üsküdar, Kanlıca ve İncir

Üsküdar, İstanbul'un Anadolu Yakası'nda yer alan, XIX. yüzyılın ilk yarısında kaza statüsünde bir idari birimdir (Buluttekin 2015: s. 79). Coğrafi olarak Boğaziçi'nin doğu kıyısında bulunan Üsküdar, bu stratejik konumu sayesinde tarih boyunca pek çok medeniyetin yerleşimine ev sahipliği yapmıştır. Fiziki coğrafya açısından, Üsküdar'ın arazi yapısı tepeler ve vadilerle karakterize edilir. Kuzeyde, Boğaziçi'nin doğu kıyısına paralel uzanan tepeler yer alırken, güney kesimlerinde ise alçalan bir topografya

gözlemlenir. İklim olarak, Marmara Bölgesi'nin nemli ve ılıman özelliklerini taşır. Bölgedeki hidrografik özellikler arasında İstanbul Boğazı ve Marmara Denizi dışında Göksu Deresi ve Küçüksu Deresi gibi akarsular da bulunur.

Fiziki coğrafyanın etkileri, beşerî coğrafya ile ilişkili özelliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tarih boyunca birçok medeniyetin etkisiyle, Ayazma Camii (bkz. Resim 1), Şemsi Paşa Camii ve Atık Valide Camii gibi önemli yapılar Üsküdar'da inşa edilmiştir. Aynı zamanda Mevlâna Çelebi Efendi Türbesi ve Karacaahmet Mezarlığı (bkz. Resim 2) gibi dini ve kültürel alanlara da ev sahipliği yapar.



Resim 1. Üsküdar, Ayazma Camii ve İstanbul
(Gravür: Eugene Flandin Eser: L' Orient, Paris 1863) (Türkmen, 2019)



Resim 2. Karacaahmet Mezarlığı
(Nazmi Ziya Güran, 1915, tuval üzerine yağlı boya, SSM Koleksiyonu) (Türkmen, 2015)

1829 yılındaki ilk nüfus sayımına göre Üsküdar'da 2.614'ü bekâr olmak üzere 11.905 erkek nüfus yaşamaktadır. Kadınları da bu nüfusa kattığımızda Üsküdar nüfusunun 22-24 bin civarında olduğu tahmin edilebilir. Bu nüfusun mesleki dağılımına bakıldığında, Üsküdar'da en yaygın mesleğin kayıkçılık olduğu görülmektedir. İstanbul'un taşrası konumunda olması nedeniyle Üsküdar'da rençberlik ve bağcılık da çok yaygındır. Diğer meslek grupları ise çok çeşitli değildir, genellikle emekli ve memurların yaşadığı bir yer olduğu anlaşılmaktadır (Kaplanoğlu 2016: 535). Üsküdar kazasına bağlı Kanlıca, Türklerle meskûn büyük bir köydür. Boğaziçi'nin orta noktasında, Kanlıca Burnu'nda konumlanmıştır. Buradaki cami, mektep, medrese ve hamam Kanuni Dönemi'nde, Hicri 967'de (Miladi 1560) İskender Paşa tarafından yaptırılmıştır. Kanlıca ve Beykoz'un arasında yine Türklerle meskûn İncir(li)köy gelir. Sultan III. Mustafa'nın nedimlerinden Tahir Ağa zamanında kurulmuş ve imar edilmiştir. İncirköy sahil boyunca koyda geniş bir şekilde yayılmış vaziyettedir ve insanlar tarafından çok rağbet gören bir köydür. Fakat köyde sık sık rezalet ve uygunsuz hareketler vuku bulduğundan, bostancıbaşı çok sıkı tedbirler almış, bu sebeple rağbet giderek azalmıştır (İnciciyan 1956: 102-103). Boğaziçi'nin Asya tarafında bulunan Üsküdar, Anadolu ile Rumeli arasındaki önemli bir bağlantı noktasıdır. Ayrıca Asya ve Avrupa arasında mal ve fikir alışverişinin gerçekleştiği tarihi İpek Yolu'nun önemli bir parçasıdır. Üsküdar'ın İstanbul ile olan güçlü bağı, ulaşımın önemini yadsınamaz kılmıştır, ancak bu dönemde modern köprüler, feribotlar ve deniz otobüsleri gibi teknolojik araçlar yerine, daha basit ve doğrudan yöntemlere başvuruluyordu. XIX. yüzyılın ilk yarısında Üsküdar ve Suriçi arasındaki ulaşım genellikle kayıklar aracılığıyla sağlanıyordu. Bu sadece insanları bir yerden bir yere taşımak için değil, aynı zamanda mal alışverişi için de gerekliydi. Tarihi süreçte Üsküdar bir dizi iskele ile donatılmıştı. Bu iskelelerden üçü -Üsküdar, Kanlıca ve İncirköy iskeleleri- araştırma alanı açısından özellikle önemlidir. Üsküdar İskelesi (bkz. Fotoğraf 1), Anadolu Yakası'nın en büyük ve en işlek iskelesi olarak tanınıyordu. Anadolu'nun her tarafından gelen ve Avrupa'ya geçmek isteyenler için, aynı şekilde Avrupa'dan Asya'ya geçenler için de ilk ve en önemli iskelesiydi. Üsküdar İskelesi'nden, Doğu'nun ticari ve askeri her türlü malı Beşiktaş'taki Deve Meydanı'na taşınır ve buradan batıya gönderilirdi (Konyalı 1976: 471; Mazak 2019: 57).



Fotoğraf 1: Üsküdar İskelesi XIX. yy. sonu (Türkmen, 2015)

Öte yandan Kanlıca İskelesi (bkz. Fotoğraf 2), Çubuklu ile Anadolu Hisarı arasında yer alıyordu (Mazak 2019: 56). Kanlıca'nın ünlü yoğurdu, yerel üreticiler tarafından üretildikten sonra kayıklarla İstanbul'a taşınıp pazarlanıyordu. Bu, Kanlıca'nın hem İstanbul'un diğer bölgeleriyle hem de genel olarak Osmanlı Devleti ile bağlantısını sağlayan önemli bir ekonomik faaliyetti (İnciciyan 1956: 103).

137



Fotoğraf 2: Kanlıca İskelesi (Anonim, www.eskiistanbul.net)



Fotoğraf 3: İncirköy İskelesi tasviri

(Yapay zekâ ile oluşturuldu, Microsoft Bing Görüntü Oluşturucu DALL·E)

Tablo 1’de görülen ücret tarifelerine göre bir iskele hariç bahsi geçen diğer tüm iskelelere Kanlıca’dan gidilip gelindiği görülmektedir. İncirköy İskelesi (bkz. Fotoğraf 3) ise diğer iki iskele kadar büyük ve işlek olmaması sebebiyle yeterli bilgiye dahi ulaşamamıştır. Yalnızca dört iskeleden İncirköy iskelesine güzergâh ücreti belirlenmiş olması da bu durumu kanıtlar niteliktedir. Elbette kayıkçılıkta, tren, otomobil veya at arabalarında olduğu gibi belirli bir yoldan gitme zorunluluğu görünürde kısmen de olsa yoktur. Fakat denizlerin dalga durumu veya iklim şartları gibi etkenlere bağlı olarak güzergahlar değişebilmektedir. İstanbul Boğazı iki kıta arasında yer alan çok dar bir su yoludur. Genişliği 3600 ile 698 metre arasında değişmektedir ve derinliği en derin yerde 110 metre olmakla birlikte ortalama 30-60 metredir. En dar ve en derin yerlerde akıntılar güçlenmektedir. Kayıklar için en önemli faktörlerden biri boğazdaki akıntılardır. İstanbul Boğazında iki farklı yöne giden biri yüzeyden diğeri derinden olan akıntılar sıcaklık, tuzluluk ve yoğunluk bakımından farklı özelliklere sahiptir. Bu iki tabakalı akıntı rejimini kontrol eden etkenler aynı zaman kayıkçılığın yapılabilmesi için

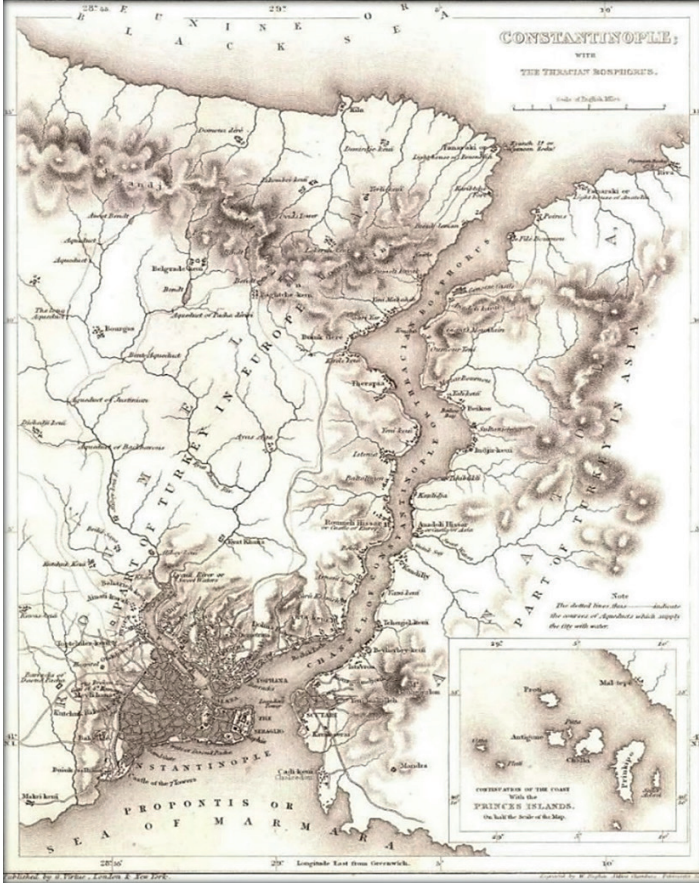
gerekli şartları da doğrudan etkileyen faktörlerdir. Karadeniz'in Marmara Denizine göre deniz düzeyinin daha yüksek olması, Akdeniz özelliği gösteren Marmara'nın Karadeniz'den daha tuzlu olması, bunlar dışında meteorolojik etkenler ve morfolojik yapı boğazdaki akıntılar üzerinde belirleyicidir. Dolayısıyla kayıkçılık ve güzergahları için de belirleyicidir (Aydoğmuş 2019: 11-12; Türker 2007: 532).

Tablo 1. Üsküdar, Kanlıca ve İncirköy iskeleleri ücret listesinde yer alan kayık güzergahları (Ertuğ, 1995'ten düzenlenerek.)

İskeleler	Üsküdar İskelesi	Kanlıca İskelesi	İncirköy İskelesi
Ahırkapı'dan	✓	✓	-
Bahçekapısı'ndan	✓	✓	✓
Balat'dan	✓	✓	-
Balıkpazarı-Sebzehane önünden	✓	✓	✓
Beşiktaş'tan	-	✓	-
Cihali'den	✓	✓	-
Davudpaşa'dan	✓	✓	-
Emin'den	✓	✓	-
Eminönü'nden	✓	✓	-
Eyüp'ten	✓	✓	-
Fener'den	✓	✓	-
Galata'dan	✓	✓	-
İstanbul'dan	✓	✓	✓
İstanbul Ağası'ndan	✓	-	-
Kasımpaşa'dan	✓	✓	-
Kumkapı'dan	✓	✓	-
Narlıkapı'dan	✓	✓	-
Samatya'dan	✓	✓	-
Tophane'den	✓	✓	-
Unkapanı'ndan	✓	✓	-
Üsküdar'dan	-	✓	-
Yemiş'den	✓	✓	✓
Yenikapı'dan	✓	✓	-

Üsküdar'ın Tarihsel Evrimi

Üsküdar biraz daha doğudaki Kadıköy gibi İstanbul'un Asya yakasında yer alan gerçek bir köprü başıdır. İstanbul'daki yerleşim denizle birbirinden ayrılan ve kenar mahallelerle devam eden üç büyük bölüme ayrılır: Güneyinde Haliç'in yer aldığı, surların içinde kalan asıl İstanbul (Bizans sonra da Osmanlı kenti); kuzey kıyısında, Pera-Beyoğlu mahallesinin yayıldığı, Cenevizlilerin sonra "Avrupalıların" kenti Galata; son olarak İstanbul Boğazı'nın ve Marmara Denizi'nin Asya yakasında yer alan ve giderek Anadolu'ya doğru yayılan kenar mahalleleri oluşturan Üsküdar (Scutari, Chrysopolis) ile Kadıköy (Khalkedon) (bkz. Harita 1). Bu doğal bölümlenme Bizans Dönemi'nde ortaya çıkmış ve Osmanlı Dönemi'nde böyle devam etmiştir (Mantran 2023: 17-18).



Harita 1: 1838 tarihli İstanbul ve Boğaziçi haritası (Harita adı: Constantinople with the Thracian Bosphorus. Haritacı: William Hughes. Yer aldığı yapıt: The Beauties of the Bosphorus) (Türkmen, 2015)

Üsküdar antik dönemlerden günümüze kadar uzanan zengin geçmişli olan bir yerdir. Tarihsel evrim sürecinde Üsküdar, farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmış ve tarih boyunca önemli değişimler geçirmiştir. Tarih öncesi çağda Üsküdar'daki yerleşime dair bir bilgimiz yoktur. Ancak ilk insanların dere yataklarında ve arazinin daha iç kısımlarında yaşam sürdürdüğüne dair izlerin varlığı (örneğin Fikirtepe-Kurbağlıdere alanı) Üsküdar'ı çevreleyen derelerin kenar bölgelerinde de ilk insanların yaşamış olduğu düşüncesini ortaya çıkarabilir (Eyice 2004: 17). Üsküdar'ın yerleşim tarihinin ne zaman başladığı konusunda kesin bilgilerimiz olmasa da Marmaray kazıları sırasında ele geçen çanak çömlek parçalarına göre Üsküdar'ın (Chrysopolis) geçmişinin en azından Arkaik Döneme (MÖ. VI-V. yüzyıllara) kadar uzandığı kanıtlanmıştır (Karakaya 2012). Khalkedon antik kentinin (bugünkü Kadıköy) karşısında küçük bir yerleşim olarak kurulan Üsküdar, daha sonraları Hellenistik, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde gelişim göstermiştir. Ancak bu dönemlerde Üsküdar, büyük yapılar ve kurumlar açısından daha mütevazı bir konumda kalmıştır (Mülayim 2005: 138-141). İstanbul'un fethinden önce, XIV. yüzyılda Türklerin Anadolu yakasına kadar yayıldıkları bilinmektedir ve Üsküdar bu dönemde Türk yerleşmesi haline gelmiştir. Bu yayılmanın ve yerleşimin açık bir delili, boğazın kuzey kesiminde ve Göksu deresi başında Yıldırım Bayezid tarafından bir kale yaptırılmış olmasıdır. Bu kale, bütün Anadolu yakasının Türk hakimiyetine girmiş olduğunu göstermektedir (Eyice 2004: 19). İstanbul'un 1453'te fethiyle birlikte Üsküdar, Osmanlı Devleti'nin önemli bir parçası olmuştur. Fethinden önce harap halde olan İstanbul, Fatih Sultan Mehmed'in çabalarıyla adeta yeniden inşa edilmiştir. Bu dönemde 181 yeni mahalle kurulmuş ve daha sonrasında İkinci Bayezid döneminde (XVI. yy. başlarında), İstanbul'da toplam 262 mahalle tespit edilmiştir. Bu mahallelerin 181 tanesi İstanbul'da, 8 tanesi Eyüp'te, 2 tanesi Kasımpaşa'da, 61 adedi Galata'da ve 10 tanesi de Boğaziçi ve Üsküdar'dadır (Kunter 1958: 245-246). İstanbul ile büyük dış mahalleleri Eyüp, Galata ve Üsküdar dört mevleviyet¹ oluşturmaktadır. Sadece beş nahiyesi olan Üsküdar, Marmara Denizi'nin Asya'da yer alan kuzey kıyılarından İzmit ili sınırlarına kadar ve İstanbul Boğazı'nın Anadolu kıyılarından Karadeniz'e kadar uzanan alanda yer alıyordu (Mantran 2023: 270-271). Üsküdar XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde küçük bir yerleşimdi ancak bu küçük yerleşim yeri, XVI. yüzyılın ortalarına doğru kasaba büyüklüğüne ulaşmıştı. XVI. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğindeyse Üsküdar, şehir niteliği taşımaya başlamıştı.

¹ Osmanlı ilmiye teşkilatında yüksek dereceli kadılık için kullanılan bir terim (Unan 2004).

Bu dönemde Üsküdar'ın ticari ve kültürel hayatı gelişmiş, bölgede önemli bir ticaret merkezi haline gelmişti. Ayrıca bölgede konaklama imkanları artmış, yeni yapılar inşa edilmiş ve sosyal hayat canlanmıştı (Güneş 2004: 45-46). Tarihsel çekirdek olarak, Paşalimanı ile Salacak arasında yer alan Üsküdar'ın bu konumu XIX. yüzyılın ortalarına kadar geçerli oldu. Nüfus defterinde yer alan kayıtlara göre; XIX. yüzyılın başlarında Üsküdar, İstanbul'a bağlı kaza statüsünde bir idari birimdi (Bostan 2018: 118). Üsküdar'ın tarihsel gelişimi açısından XIX. yüzyıl önemli bir dönemdir. Bu dönemde Üsküdar'ın büyüme dinamiği güneye doğru yönelmiş ve Anadolu yakasında yeni yapılar inşa edilmiştir. Bu yapılar Üsküdar'ın kimliğini ve silüetini değiştirerek bölgenin yerleşim özelliklerini etkilemiştir (Mülayim 2005: 139). XIX. yüzyıla kadar Üsküdar, İstanbul'un taşrası olma özelliğini sürdürmüştür. Ancak özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Üsküdar'da büyük bir nüfus artışı gözlenmiştir. Nitekim 1829'da 25-30 bin kişi yaşarken 1885 yılında bu sayı 90 bini aşmıştır. Bu hızlı artış, taşradan çalışmak üzere Üsküdar'a gelen bekâr taifesinin, ailelerini de getirip ev açmalarıyla, Rumeli ve Kafkasya'dan göç edenlerle olmuştur (Kaplanoğlu 2016: 535). Üsküdar'ın tarihsel evrimi, antik dönemlerden itibaren başlayarak Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet dönemlerine kadar uzanan zengin ve çeşitli bir süreç olarak görülebilir. Bu süre zarfında Üsküdar, farklı dönemlerin ve kültürlerin etkisiyle şekillenmiş ve bugünkü kimliğini kazanmıştır.

Tarihi Ekonomik Coğrafya Kaynağı Olarak Nüfus Defterleri

Arapça kökenli “nefs” kelimesinin çoğulu olan nüfus “nefis; ruh, can, hayat” anlamına gelir ve belirli bir coğrafyada yaşayan insanların toplam sayısını ifade eder. “Bir yerde oturan, ikamet eden” manasındaki “sâkin” sözcüğünün çoğulu olan ‘sükkân’ veya ‘sekene’, nüfus kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılabilir (Bozkurt 2007). Nüfus kavramının önemli bir yönü, tarihsel dönemler boyunca ekonomik ve toplumsal değişimlerin belirleyicisi olmasıdır. Bu noktada tarihi ekonomik coğrafya, nüfus verilerinin ekonomik yapı ve coğrafi konum arasındaki ilişkiyi analiz etmekte etkin bir araç olarak kullanılabilir.

Osmanlı Devleti'nin nüfus kayıtları, genellikle önemli idari ve askeri ihtiyaçların karşılanması amacıyla hazırlanmıştır. Bu kayıtlar, ekonomi ve demografi arasındaki ilişkiyi anlamada önemli bir kaynaktır. Sayımlar, arazi incelemeleri ve nüfus kayıt sistemi, özellikle XIX. yüzyılda Osmanlı yönetimi için büyük önem taşımıştır. Bilhassa orduya asker alımında erkek

nüfusun yaş ve sayılarına dair doğru istatistiklere ihtiyaç duyulmuştur (Temurçin 2007: 47). Ayrıca hazineye gelir sağlama amacıyla, arazi ve nüfus tespiti yapmaya ve bunlarla ilgili kayıtların tutulmasına büyük önem atfetmişlerdir. Bu tahrirlerin kökeni, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarına kadar uzanmaktadır (Çimen 2012: 185). Osmanlı arşivlerinde yer alan nüfus defterleri, coğrafya, tarih, ekonomi, sosyoloji ve demografi gibi çeşitli disiplinler için hayati öneme sahiptir. İlk olarak, askere alım için uygun bireyleri tespit etmek ve cizye vergisi mükelleflerini kaydetmek amacıyla oluşturulan bu defterler, 1830'lardan itibaren, bir bölgenin nüfusunun büyüklüğü ve özellikleri hakkında benzersiz bilgiler sunar. Bu kayıtlar, bir sahanın belirli bir dönemdeki demografik özelliklerini saptama fırsatı vermekle kalmayıp, zaman içinde yapılan farklı kayıtlar arasındaki karşılaştırmalarla nüfusun nasıl değiştiğini de gösterir. Dolayısıyla bu defterler, tarihsel ve coğrafi incelemelerin yanı sıra, sosyal ve ekonomik araştırmalar için de değerli bir kaynaktır (Yiğit 2020: 27).

Nüfus defterlerinde kaydedilen yerleşim yerlerinin coğrafi koordinatlarının tespitiyle, bu verilerin mekânsal analizi ve görselleştirmesi mümkün hale gelmektedir. Bu yöntem, nüfusun büyüklüğü ve demografik özelliklerinin mekânsal dağılımını farklı zaman dilimlerindeki evrimiyle birlikte detaylı bir şekilde inceleme olanağı sağlar. Böylece, nüfusun mekânsal boyutta, farklı ölçeklerde demografik eğilimlerini belirlemek ve göstermek mümkün olur. Ancak nüfus defterlerinin kullanımında önemli bir kısıtlama, 1885 yılında gerçekleştirilen nüfus sayımına kadar kadın nüfusunun sayıma dahil edilmemiş olmasıdır. Bu durum, modern nüfus sayımlarına kıyasla önemli bir eksiklik olarak kabul edilse de sayımın yapıldığı dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir bir durumdur. Defterlerde yer alan bilgiler, söz konusu dönemin demografik yapısı, toplumun sosyal ve ekonomik özellikleri hakkında değerli yorumlar yapılmasını sağlar. Bu nedenle, nüfus defterleri, dönemin sosyal ve ekonomik koşullarını anlamada sosyal bilimler için değerli bir kaynak teşkil eder. Eğer bu kaynaklar, dönemin diğer tarihi belgeleriyle (örneğin Temettuat defterleri, Şer'iyye sicilleri, Salnameler vb.) entegre edilebilirse, dönemin ekonomik coğrafyası hakkında daha kapsamlı bir anlayışa ulaşılabilecektir (Yiğit ve Yakar 2022: 237).

Tablo 2. 181 numaralı nüfus defterindeki kayıtların içeriği ve kapsamı

Defterdeki Kayıtlar	Verilen Bilgi
İsim ve lakap	Kişinin ismi, babasının ismi ve varsa lakabı
Biyometrik kimliği	Boy, sakal, bıyık özellikleri, vb. nitelemeler
Meslek	Kişinin mesleği veya yaptığı işi
Yaşı	Kişinin kaç yaşında olduğu
Memleketi	Kişinin memleketi
Yer değiştirme durumu	Kişinin hareket yönü (mahalleden mahalleye, köyden köye, vb.)
Göç yeri	Gidilen veya gelinen yerleşmenin adı, varsa mahallesi, köy vb.
Göç tarihi	Göç ettiği tarih
Nakil yeri	Kişinin nakledildiği yerleşme, mahalle, kapı numarası veya köy
Nakil tarihi	Kişinin nakledildiği tarih
Askerlik durumu	Kişinin asker olarak yerleşme dışında olma durumu
Ölüm kaydı	Ölen kişilerin ölüm tarihi

Nüfus defteri kayıtlarının önemi, tarihsel dönemlerde yaşanan sosyo-ekonomik yapıları anlamak ve değerlendirmek açısından ele alınabilir. Bu bağlamda araştırmaya kaynak olan nüfus defterleri dönemin nüfusunu, yerleşim alanlarını, meslek gruplarını ve nüfus hareketlerini detaylı bir şekilde yansıtmaktadır. Bunun yanında kişilerin isimleri, lakapları ve dış görünüşleriyle ilgili -boy, sakal, bıyık gibi- ayrıntılı bilgilere de defterde yer verilmiştir (bkz. Tablo 2). Tarihi ekonomik coğrafya çalışmalarında nüfus defterleri kullanılarak yapılan analizler sayesinde, dönemin yerleşim alanları, nahiye/kaza/sancak sınırları, mesleki çeşitlilik, sosyal ve ekonomik yapı, mekân ve sosyoekonomik durum hakkında önemli bilgilere ulaşılabilmektedir. Bu tür çalışmalar, yerleşim alanlarının tarihsel süreçteki değişimlerinin yanı sıra toplumsal ve ekonomik özelliklerini anlamamıza imkân tanır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu araştırma tarihi ekonomik coğrafya alanında bir çalışma olup araştırmanın amacı, XIX. yüzyılın ilk yarısında nüfus defterlerinde

bulunan verilerden hareketle Üsküdar kazasına bağlı Kanlıca ve İncir köylerindeki mesleki dağılım örüntülerini ve ihtisaslaşmayı, mekânın meslek seçimlerini nasıl etkilediğini ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda, tarihi coğrafyanın disiplinlerarası bakış açısıyla, toplumların ekonomik ve sosyal yapılarının, mekânın etkisiyle nasıl şekillendiğine ışık tutulması da hedeflenmiştir. Bu köylerin sektörel olarak zıt meslek dağılımlarına sahip olması, mekânın yerel meslek dağılımı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu düşündürmüştür. Bu doğrultuda “mekânın mesleki ihtisaslaşma örüntüleri üzerindeki etkisi nedir?” sorusu eldeki çalışmanın temel araştırma sorusudur. Araştırma sorusunu Osmanlı toplumu bağlamında ele alarak, Osmanlı Devleti’ndeki ekonomik yapı ve pratikler üzerinden bir bakış açısıyla mekânların insan etkinlikleri üzerindeki etkisinin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu aşamada araştırmanın özel hedefi, nüfus defterlerindeki mesleki verilerin modern ekonomik araştırmaların tarihi boyutunu zenginleştirecek değerli bir kaynak olduğunu vurgulamaktır. Ayrıca Türkiye’deki mesleki ihtisaslaşmanın erken dönemlerine ışık tutacak bir perspektif de çalışma sayesinde yakalanabilecektir.

Çalışmada örneklem olarak Osmanlı Döneminde Üsküdar kazasına bağlı Kanlıca ve İncir köyleri seçilmiştir. Mekân olarak bu iki köyün seçilmesinde asıl etkili sebep, iki köyün de denize sınırı bulunmasına rağmen mesleki ve ekonomik açıdan farklı örüntüler sergilemeleridir. Burada daha üst bir ölçekten bakıldığında iki köyün benzer sosyo-ekonomik özelliklere sahip olduğu düşünülebilir. Fakat köylerin mesleki ihtisaslaşması incelendiğinde durumun hiç de böyle olmadığı açığa çıkmaktadır. Her ne kadar bu köyler lokasyon olarak birbirine yakınlık gösterecekler de mekânın meslek seçimleri üzerindeki etkisinin ne olduğunu belirlemek, bu araştırmanın ortaya çıkmasına neden olan ana soruyu oluşturmaktadır. Zaman olarak XIX. yy. (Osmanlı Dönemi) seçilmiştir. XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti’nde birçok değişimin yaşandığı önemli bir dönem olduğundan bu zaman aralığı seçilmiştir. Bu döneme odaklanılmasının bir diğer sebebi ise tarihi coğrafya çalışmalarında geçmişe ait güvenilir veriye duyulan ihtiyaçtır. Bahsi geçen döneme ait zengin bir arşiv varlığı bulunmaktadır. Bu doğrultuda İrfan Dağdelen tarafından yayına hazırlanan, araştırmamıza da kaynak teşkil eden Beykoz Nüfus Defterleri’nden yararlanılmıştır. Nüfus defterinin kapak sayfasında ve fihrist kısmında herhangi bir tarih bulunmamakla beraber nüfus defterindeki veriler incelendiğinde bu defterin 1834 ve öncesine ait olması muhtemeldir (Dağdelen, 2012). Söz konusu nüfus defterlerinin yapısı gereği sadece erkek nüfus yer almaktadır. Bahsi geçen defter dışında

ayrıca Üsküdar Kazası ve bağlı köylerin lokalizasyonunda 569 numaralı nüfus defterinden yararlanılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, söz konusu transkripsiyon metni dijital ortama (Microsoft Excel) aktarılmış ve veri seti oluşturulmuştur. İkinci bölümde bu veriler kullanılarak ve tarihi kaynaklardan da yararlanılarak, ArcGIS Pro programında çalışma alanının lokalizasyonu yapılmış ve haritalar oluşturulmuştur. Son aşamada ise artık hazır halde olan veri, grafik, tablo ve haritalar üzerinden yapılan analiz sonuçları ele alınarak karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

BULGULAR

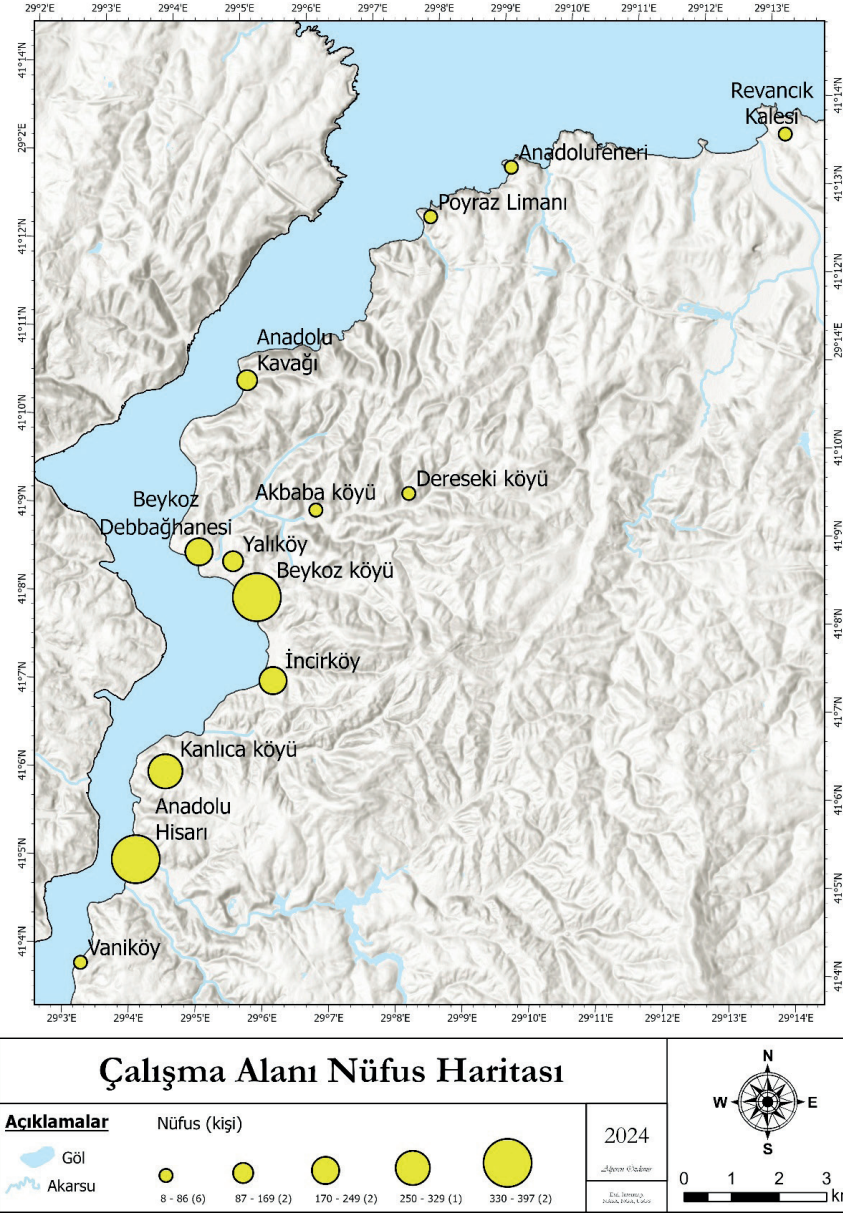
Üsküdar XIX. yüzyılın ilk yarısında kaza statüsünde bir yerleşim birimidir ve bu dönemde 181 ve 569 numaralı nüfus defterlerine göre Üsküdar kazasına bağlı toplam 22 yerleşim birimi (bir kısmı köy olarak nitelenmişken bazılarında “Anadolu Hisarı” örneğinde olduğu gibi köy nitelemesi bulunmamaktadır) tespit edilmiştir. Bunlar; Akbaba köyü (k.), Anadolu Feneri, Anadolu Hisarı, Anadolu Kavağı, Beykoz k., Beylerbeyi (İstavros) k., Bulgurlu k., Çengel k., Dereseki k., İncir k., Kadı k., Kandilli k., Kanlıca k., Kısıklı k., Kuzguncuk k., Nerdüban k., Ören (Maltepe) k., Vani k., Yalı k., Poyraz Limanı, Revancık Kalesi ve Macar Kalesi yerleşmeleridir. Çalışma alanı açısından asıl kaynak olan 181 numaralı nüfus defteri incelendiğinde ise aynı dönemde Üsküdar kazasına bağlı 13 yerleşim yerinin detaylı kayıtlarını içerdiği görülür. Bu yerleşmeler -defterde geçen ismiyle- Anadolu Feneri, Anadolu Kavağı der-Üsküdar, Bekar-ı Mahalle-i Anadolu Hisarı, Beykoz Debbağhanesi, Karye-i Akbaba, Karye-i Beykoz der-civar-ı Üsküdar, Karye-i Dereseki, Karye-i İncir, Karye-i Kanlıca, Karye-i Vani der-Üsküdar, Karye-i Yalı der-Üsküdar, Poyraz Limanı, Revancık Kalesi defterde adı geçen yerleşmelerdir (bkz. Harita 2).



Harita 2: Üsküdar Kazası ve yerleşmeleri

181 numaralı defterde belirtilen yerleşim yerlerinden Vani köyü, günümüzde Üsküdar ilçesi sınırları içerisinde bulunurken, diğer 12 yerleşim Beykoz ilçesi sınırları içinde yer almaktadır. Bu yerleşmeler İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasında doğu kıyıları boyunca yayılmıştır. Buradaki yerleşmelerden Akbaba ve Dereseki köylerinin Boğaziçi'ne kıyısı bulunmazken geriye kalan

11 yerleşim birimi hemen kıyıda konumlanmıştır. 13 yerleşimin toplam erkek nüfusu 1800 kişi olarak belirlenmiştir. Toplam nüfus tahminen 3600 civarındır. En kalabalık yerleşim yerleri “Bekar-ı Mahalle-i Anadoluhisarı” (397 kişi), “Karye-i Beykoz der-civar-ı Üsküdar” (378 kişi) ve “Karye-i Kanlıca” (300 kişi) olarak sıralanabilir. Öte yandan yerleşim yerlerinin çoğunluğu nispeten az nüfusa sahiptir. Özellikle “Anadolufeneri” (8 kişi), “Revancık Kalesi” (10 kişi) ve “Karye-i Akbaba” (11 kişi) gibi yerleşim yerlerindeki düşük nüfus dikkat çekmektedir (bkz. Harita 3). Bu durum, yerleşim yerlerinin olası izole konumlarına, ekonomik faaliyetlerin eksikliğine veya diğer demografik ve coğrafi etmenlere işaret edebilir. Örnekleme olarak seçilen iki köyden ilki Kanlıca’da 300 erkek nüfusun bulunduğu, İncir köyünde ise bu rakamın 190 olduğu görülmüştür. Defterde kayıtlı nüfus sayımlarında yalnızca erkek nüfusu sayıldığından, Kanlıca ve İncir köylerinin toplam nüfusu sadece tahmini olarak belirlenebilir. Kadınların beklenen yaşam süresinin erkeklere göre ortalama 3 ila 5 yıl daha fazla olduğu bilinmektedir. Ayrıca Osmanlı Devleti’nin 18. ve 19. yüzyıllarda katıldığı savaşlarda (Osmanlı-Rus Savaşları, Napolyon Savaşları) erkek nüfus kadın nüfusa kıyasla daha büyük darbeler almıştır. Bu öncüller ışığında, Kanlıca ve İncir köylerinde kadın nüfusunun en az erkek nüfusu kadar, hatta belki de daha fazla olduğu düşünülebilir. Kabaca bir değerlendirme yapıldığında Kanlıca’nın 600 nüfuslu, İncir köyünün ise 380 nüfuslu bir köy olduğu varsayılabılır (iki köyün nüfus piramidi oluşturulurken de burada yapılan değerlendirme dikkate alınmıştır bkz. Grafik 1-2-3-4).



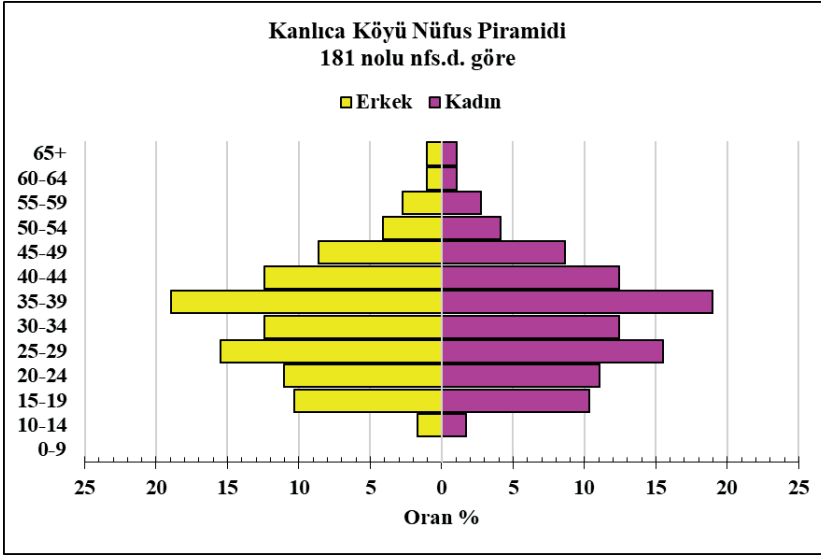
Harita 3: 181 numaralı nüfus defterinde kayıtlı yerleşmelerin nüfusu (yalnızca erkek nüfus)

Kanlıca ve İncir köylerine ait 181 numaralı nüfus defterine göre oluşturulan nüfus piramitlerine (bkz. Grafik 1-2) bakıldığında Kanlıca’da özellikle 35-39 yaş arası nüfusun belirgin şekilde fazla olduğu görülmektedir. İncir köyünde ise 20-29 yaş arası nüfus oldukça yüksektir. Ayrıca her iki köyde de

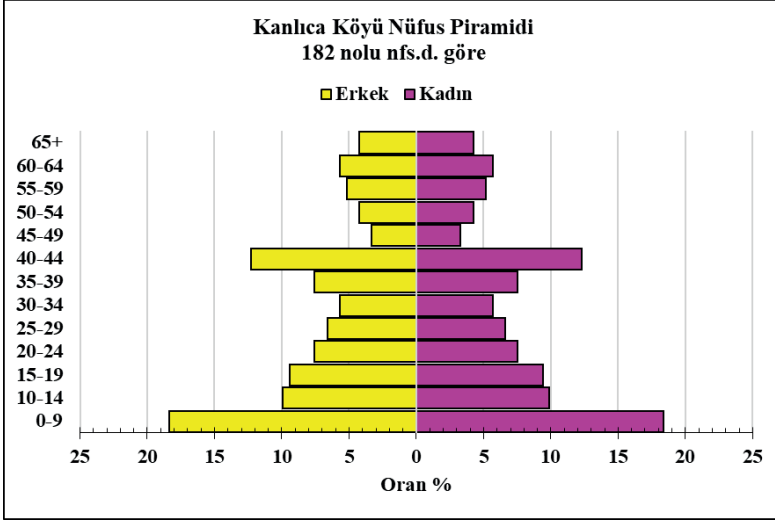
0-9 yaş arası nüfusun tamamen eksik olması dikkat çekmektedir. Bu durum iki ihtimali akla getirmektedir. 181 numaralı defterde yalnızca belirli bir yaşa gelmiş çalışan erkekler kaydedilmiştir veya yalnızca bekar erkek nüfus sayılmış olabilir. Nüfus sayımlarında yalnızca bekar nüfusun kaydedildiği defterlerin fihrist kısmında, başlığında veya açıklamalarında bu defterin bekarlara ait olduğu genellikle belirtilmektedir fakat 181 nolu defterin bekar nüfusa ait olduğuna dair bir işaret bulunmamaktadır. Bu durumda muhtemelen 181 numaralı defterde yalnızca çalışan/çalışma yaşında erkek nüfus kaydedilmiştir. Aynı eksiklik İncir köyü için de geçerlidir, bu da 181 nolu defterin belirli bir standartta tutulduğunu kesinleştirmektedir. Aynı döneme ait 182 nolu nüfus defterinde (bkz. Grafik 3-4) ise 0-9 yaş arası çocuk nüfusu eksik değildir. 181 ve 182 numaralı nüfus defterleri arasında çocuk nüfusunun kaydedilmemesi gibi demografik farklılıklar bulunmasına rağmen, bu durum çalışmamın ana konusu olan mesleki ihtisaslaşma açısından belirleyici değildir. Her iki defterin de mesleki kayıtları incelendiğinde, meslek grupları ve çalışan erkek nüfus arasında kayda değer bir fark bulunmamaktadır. Bu nedenle, 181 numaralı defterin yalnızca belirli bir yaşa gelmiş çalışan erkekleri kaydetmiş olması, mesleki ihtisaslaşma üzerine yapılan analizleri etkilememektedir. Çalışmamın odak noktası, kayıtlı nüfusun mesleki dağılımı olduğundan, 181 numaralı defterde çocuk nüfusunun eksikliği, araştırmanın sonuçlarını değiştirmemekte, aksine mesleki verilerin doğruluğunu ve tutarlılığını korumaktadır. Fakat demografik yapının doğruluğunu artırmak için Kanlıca ve İncir köylerinin nüfus özellikleri, hem 181 hem de 182 numaralı nüfus defterleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Genel olarak yaş gruplarının dağılımında birçok ayrım olmasının yanında genel olarak şu şekilde tespit edilebilir; çocuklar (0-14 yaş arası), yetişkinler (15-59 yaş arası) ve yaşlılar (60 yaş ve üstü) (Tümerterkin 1994: 177). Fakat geleneksel tarım topluluklarında ortalama yaşam süresinin daha kısa olması, yaşlılık kategorisine dahil edilme yaşının daha erken bir zamana ayarlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mevcut zaman diliminde, 50'li yaşlar genellikle orta yaş olarak tanımlanmaktayken, söz konusu tarım topluluklarında bu yaş aralığı, büyük ihtimalle yaşlılık kategorisine dahil ediliyordu (Yiğit ve Yakar 2021: 256). Bu doğrultuda yaş gruplarına dayalı sınıflandırmada 0-14 yaş aralığı çocuk, 15-49 yaş arası yetişkin ve 50 yaş üstü yaşlı nüfus olarak tanımlanabilir.

Kanlıca köyüne ait 181 ve 182 numaralı nüfus defterleri incelendiğinde, her iki defterde de nüfusun genel yapısının benzer olduğu görülmektedir. 181 numaralı defterde, nüfusun büyük kısmı 25-39 yaş aralığında yoğunlaşmıştır, özellikle 35-39 yaş grubunda %18,97'lik bir oranla dikkat çekmektedir. Bu yaş grubundaki yoğunluk, köydeki aktif çalışma çağındaki erkek nüfusun ön planda olduğunu göstermektedir. 182 numaralı defterde de benzer bir demografik eğilim görülmektedir. 15-49 yaş aralığındaki nüfus yine önemli bir yer tutmakta ve nüfusun büyük kısmı bu yaş gruplarında toplanmaktadır. Bu defterde 0-9 yaş arası çocuk nüfusu %18,40 oranında kaydedilmiş olsa da yetişkin nüfusun dağılımı 181 numaralı defterdeki yaş aralıklarıyla paralellik göstermektedir. Ortanca yaş açısından bakıldığında, 181 numaralı defterde ortanca yaş 32, 182 numaralı defterde ise 28 olarak hesaplanmıştır. Bu sonuçlar, 181 numaralı defterde nüfusun (çocuk yaş grubunun sayıma dahil edilmemesi sebebiyle) biraz daha ileri yaşlarda yoğunlaştığını, ancak genel olarak her iki defterde de çalışma çağındaki nüfusun belirgin olduğunu göstermektedir.

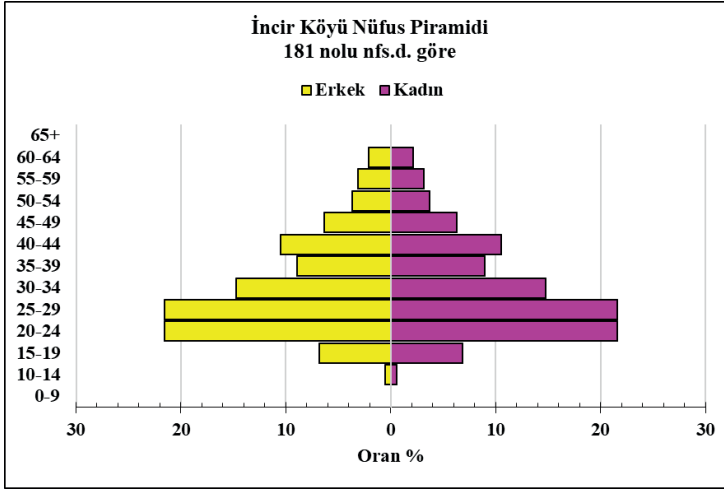


Grafik 1. Kanlıca Köyü Nüfus Piramidi (181 nolu NFS.d. göre)

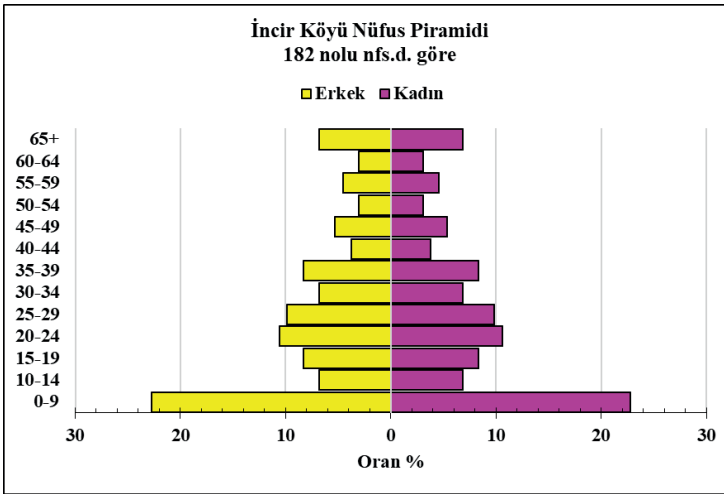


Grafik 2. Kanlıca Köyü Nüfus Piramidi (182 nolu NFS.d. göre)

İncir köyüne ait 181 numaralı defterde, nüfusun büyük kısmı 20-29 yaş aralığında yoğunlaşmıştır; özellikle 20-24 ve 25-29 yaş gruplarında oran %21,58 ile en yüksek seviyededir. Bu yaş gruplarındaki yoğunluk, köydeki çalışma çağındaki erkek nüfusun ön planda olduğunu göstermektedir. 182 numaralı defterde de benzer bir eğilim gözlemlenmektedir. 20-29 yaş aralığındaki nüfus yine önemli bir yer tutmakta ve %9,85 ile %10,61 oranlarında kaydedilmiştir. Bu defterde ayrıca, 0-9 yaş arası çocuk nüfusu %22,73 oranında kaydedilmiş, ancak yetişkin nüfusun dağılımı genel olarak 181 numaralı defterdeki yaş aralıklarıyla paralellik göstermektedir. Ortanca yaş açısından bakıldığında, 181 numaralı defterde ortalama yaş 29, 182 numaralı defterde ise 25 olarak hesaplanmıştır. Bu durum, her iki defterin de İncir köyünde nüfusun genç ve çalışma çağında yoğunlaştığını, dolayısıyla köyün demografik yapısının her iki defterde de benzer bir profil çizdiğini göstermektedir.

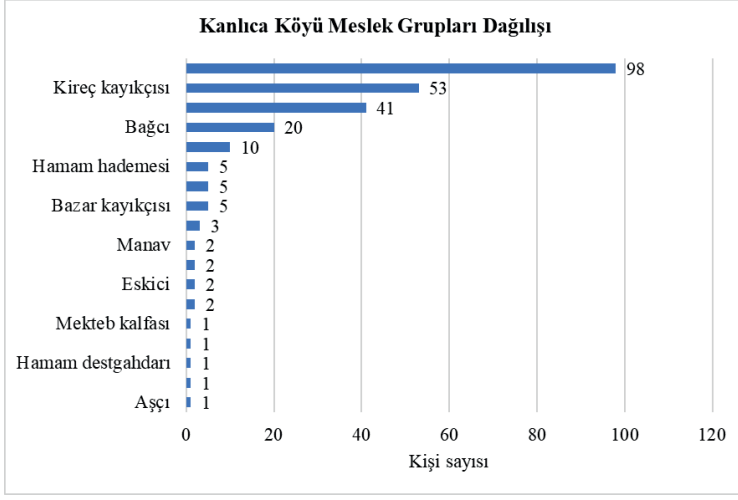


Grafik 3. İncir Köyü Nüfus Piramidi (182 nolu NFS.d. göre)



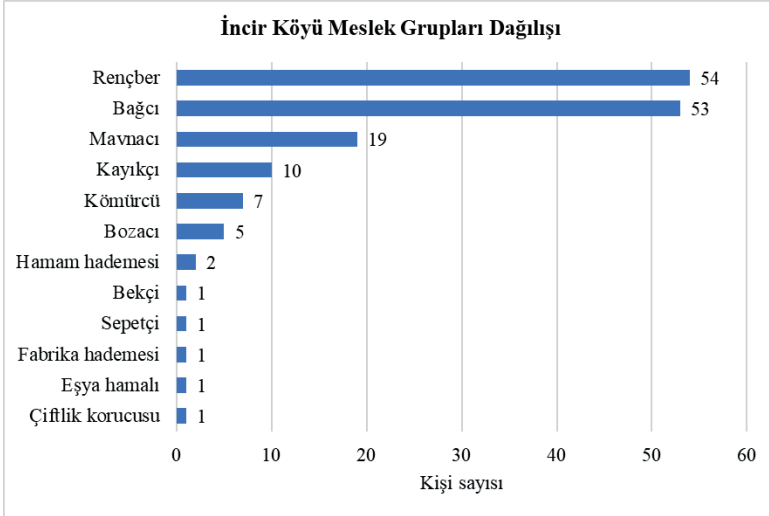
Grafik 4. İncir Köyü Nüfus Piramidi (182 nolu NFS.d. göre)

Kanlıca köyü, mesleki ihtisaslaşma anlamında denizle ilişkili iş kollarının hâkim olduğu bir yerleşim birimidir. Bu meslekler arasında kayıkçılık, kireç kayıkçılığı, بازار kayıkçılığı ve kalafatçılık gibi deniz taşımacılığına dayalı işler ön plandadır. Köy nüfusunun büyük çoğunluğu (158 nefer/kişi) bu tip bir meslek seçimine yönelmiştir. Bunun yanında elbette tarıma dayalı bağıcılık ve rençberlik işiyle uğraşan köylüler (64 nefer) de vardır fakat bunlar azınlığı oluşturmaktadır. Bu iki grup dışında kalan meslekler ise; börekçi, bozacı, hamam hademesi, manav, eskici, berber, mekteb kalfası, hamamcı, hamam destgahdarı, hamal ve aşçıdır (bkz. Grafik 5).



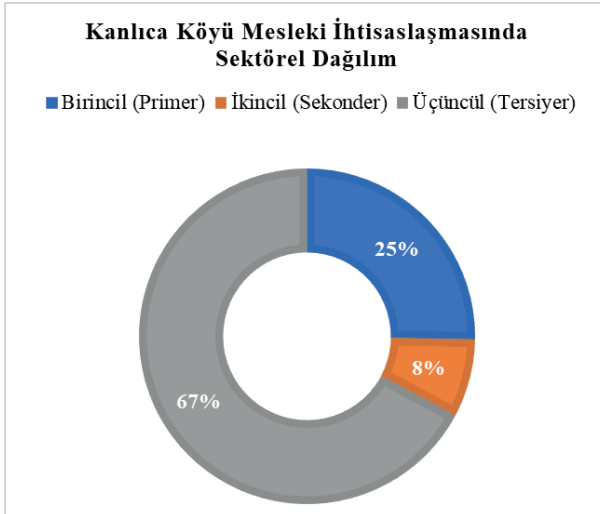
Grafik 5. Kanlıca köyü meslek grupları dağılışı grafiği

İncir köyünde ise daha çok tarımla uğraşmaktadır. Bu bakımdan nüfusun kahir ekseriyeti rençberlik ve bağcılıkla (107 nefer) geçimini sağlamaktadır. Burada Kanlıca köyünün aksine denizle bağlantılı meslekler azınlıktadır. Sadece 29 nefer mavnacılık ve kayıkçılık mesleğini icra etmektedir. Kanlıca köyünden farklı olarak bir de kömürcülük yapan 7 kişinin olduğunu görüyoruz. Bu gruplar dışında geriye kalan 13 nefer, hamam hademesi, bekçi, sepetçi, fabrika hademesi, eşya hamalı ve çiftlik korucusu gibi mesleklerle geçimini sağlamaktadır (bkz. Grafik 6).

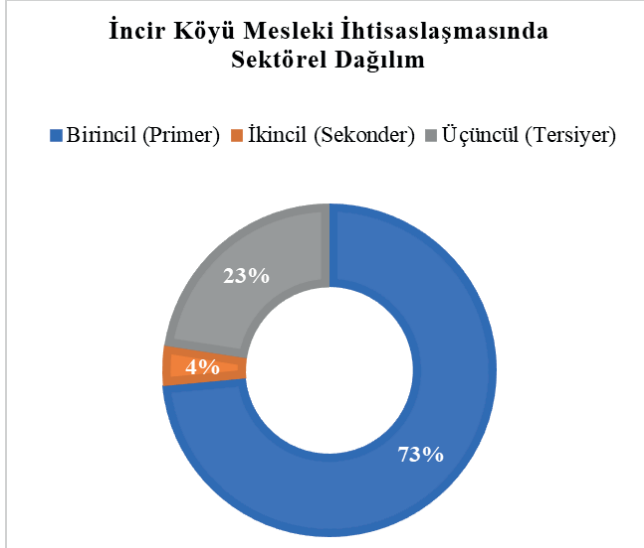


Grafik 6. İncir köyü meslek grupları dağılışı grafiği

Mesleki ihtisaslaşmayı ve bununla beraber bölgesel ekonomiyi ayrıntılı bir şekilde kavrayabilmek için, mesleklerin sektörel dağılımına bakılmasında fayda vardır. Bu kapsamda iki köyün mesleki ihtisaslaşmada sektörel dağılımları göz önüne alındığında, Kanlıca'da nüfusun %25'i (64 nefer) birincil sektörde çalışmaktadır. Bu grup içerisinde bağcılık, rençberlik ve bağ rençberliği meslekleri bulunmaktadır. Kanlıca'da bir diğer grup olarak ikincil sektörde %8'lik (19 nefer) bir nüfusun çalıştığı görülmektedir. Köy nüfusunun büyük bir çoğunluğunun ise, (%67'si (170 nefer)) üçüncül sektör olarak adlandırılan hizmet sektöründe çalıştığı görülmektedir (bkz. Grafik 7). Köyün asıl ihtisaslaşması ve bölgesel ekonomisi bu sektör üzerine gelişim göstermiştir. İncir köyünde ise sektörel dağılım ve mesleki ihtisaslaşma bakımından farklı bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Köyde nüfusun %73'ü (114 nefer) birincil sektörde çalışmaktadır. Bu sektörde yer alan meslekler tarıma dayalı faaliyetleri içerir; özellikle rençberlik ve bağcılık gibi meslekler ön plana çıkmaktadır. Bu durum İncir köyünün genel ekonomik yapısının ve ihtisaslaşmasının temelde tarıma dayalı olduğunu göstermektedir. İncir köyünde ikincil sektörde çalışan nüfusun oranı ise %4'tür (6 nefer). Üçüncül sektör, yani hizmet sektöründe çalışanların oranı ise İncir köyünde %23 (36 nefer) seviyesindedir (bkz. Grafik 8). Kanlıca ve İncir köyleri arasında özellikle birincil ve üçüncül sektörlerin dağılımında belirgin bir zıtlık vardır.



Grafik 7. Kanlıca köyü mesleki ihtisaslaşmasında sektörel dağılım grafiği



Grafik 8. İncir köyü mesleki ihtisaslaşmasında sektörel dağılım grafiği

SONUÇ ve TARTIŞMA

Eldeki çalışma, XIX. yüzyılın ilk yarısında Üsküdar Kazasına bağlı Kanlıca ve İncir köylerindeki mesleki ihtisaslaşma örüntülerini ve mekânın bu süreç üzerindeki etkisini incelemiştir. Elde edilen bulgular, iki köy arasındaki ekonomik faaliyetlerin dağılımında sektörel olarak belirgin farklılıklar olduğunu ve bu farklılıkların mekânsal faktörlerle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur.

Mekânsal Avantajlar ve Ekonomik Çeşitlilik: Kanlıca Köyü

Coğrafi olarak Kanlıca Burnu'nda konumlanan Kanlıca köyü, Üsküdar kaza merkezine ve Suriçi'ne olan yakınlığı sayesinde ticari ve ekonomik faaliyetlere erişim açısından önemli bir avantaja sahip olmuştur. Kanlıca'nın Boğaziçi boyunca uzanan iskelelere yakınlığı (iki kıyı arası ortalama 800-1.000 metredir), köyün ekonomik yapısının çeşitlenmesine olanak tanımış ve üçüncül sektörün (özellikle kayıkçılık) baskın hale gelmesine yol açmıştır. Bu durum, köydeki ekonomik dinamizmi artırmış ve Kanlıca'nın çevresiyle olan ticari ilişkilerini güçlendirmiştir. Kanlıca yağurdunun ün kazanarak Suriçi'ne kadar götürülmesi, köyün ekonomik aktivitesini destekleyen bir diğer önemli faktör olmuştur. Kanlıca İskelesi'nin bu dönemde Boğaziçi'nde bulunan diğer iskelelerle olan bağlantısı, köyün bölgesel ticaret ağına entegrasyonunu kolaylaştırmış ve ekonomik gelişimini hızlandırmıştır.

Coğrafi İzolasyon ve Birincil Sektörün Baskınlığı: İncir Köyü

İncir köyü ise Kanlıca'nın kuzeyinde ve Beykoz köyünün güneyinde geniş bir koyun kıyısında yer alır. Kanlıca'nın aksine, daha izole bir coğrafi konumda yer almış ve bu durum köyün ekonomik yapısını belirgin bir şekilde etkilemiştir. Koyun iç kesimlerinde konumlanması ve Avrupa yakasına olan uzaklığı (iki kıyı arası ortalama 2.000 metredir), köyde ikincil ve üçüncül sektörlerin gelişimini kısıtlamış, buna karşın birincil sektöre (çoğunlukla tarım) dayalı faaliyetlerin baskın hale gelmesine neden olmuştur. Bu mekânsal izolasyon ve görece daha az ulaşılabilirlik, İncir köyünün ekonomik yapısının daha geleneksel kalmasına yol açmış ve köyün ekonomik çeşitliliğini sınırlandırmıştır. İncir köyünde birincil sektörün %73'lük bir oranla baskın olması, Osmanlı kırsalının genel karakteristiği ile örtüşmekle birlikte, mekânsal faktörlerin yerel ekonomik yapı üzerindeki etkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Ekonomik aktivite ve coğrafi konum arasındaki bu belirgin ilişki, Kanlıca köyü ile İncir köyünün mesleki ihtisaslaşma örüntüleri bakımından zıt yönde gelişim göstermesine sebep olmuştur.

Sanayi öncesi toplumlar bağlamında veya Osmanlı ülkesinde köyler, birincil ekonomik faaliyet kollarının fazla olduğu alanları tanımlar (Burke 1975: 14-16; Goose 1982: 24-25; Aliagaoglu ve Uğur, 2016: 205). İncir köyünde birincil sektör %73'lük bir oranla baskın ekonomik faaliyeti oluşturmaktadır. Bu dağılım İncir köyünü genel kaniya uygun örnek bir köy olarak ortaya çıkarmıştır. Osmanlı Anadolu'sunun geneliyle kıyaslandığı zaman birincil faaliyetlerin baskın olduğu yerler olarak köyler tanımlanırken bunun mekânsal olarak farklılık arz edebileceğinin iyi bir örneğini ise Kanlıca köyü oluşturmaktadır. Çünkü köy dediğimiz şey birincil faaliyetlerin fazla olduğu yerlerdir. Fakat Kanlıca'da birincil ekonomik sektörden ziyade üçüncül sektör %67'lik bir oranla baskındır. Demek ki Osmanlı ülkesinde kırsal alanda dahi genel köy tanımlamasına uymayan durumlar söz konusu olabilmektedir. Bu durum sanayi öncesi köy kavramını sosyal ve ekonomik boyutlarıyla yeniden düşünmemizi gerektirmektedir.

Bu çalışma, tarihi ekonomik coğrafya alanında mekânsal analizin önemini vurgulamaktadır. Gelecekteki araştırmalar, daha geniş bir coğrafi alanda benzer analizler yaparak, farklı bölgelerdeki mesleki ihtisaslaşmanın mekânsal dinamiklerini daha kapsamlı bir şekilde inceleyebilir. Ayrıca farklı dönemlere ve sosyo-ekonomik koşullara odaklanan çalışmalar, tarihsel süreçte ekonomik faaliyetlerin evrimini ve mekânsal dağılımını daha iyi

anlamamıza katkı sağlayabilir. Mekansal faktörlerin yanı sıra, sosyal ve kültürel faktörlerin de mesleki ihtisaslaşmayı nasıl etkilediği incelenmelidir. Özellikle köylerin sosyal yapıları ve toplumsal ilişkilerinin ekonomik faaliyetler üzerindeki etkileri köy ekonomilerinin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayabilir.

KAYNAKLAR

a) Arşiv Kaynağı:

Dağdelen, İ. (2012). *Beykoz Nüfus Defterleri*, İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları No.26.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), 569 numaralı Nüfus Defteri (NFS.d..) (Hicri: 1261 / Miladi: 1845).

b) Araştırma Eserler:

Aliağaoğlu, A. ve Uğur, A. (2016). “Osmanlı Şehri”, Isparta: *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 38, 203-226.

Aydoğmuş, A. (2019). “Coğrafya Yönüyle İstanbul Boğazı”, İstanbul: *geoCED Herkes İçin Coğrafya* 3, 10-16.

Bayartan, M. (2003). *XIX. Yüzyılda Kütahya'nın Tarihi Coğrafyası*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Bostan, M. H. (2018). “Üsküdar'ın Sınırları ve Demografisi (XV-XIX. Yüzyıl)”, İstanbul, *X. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu*, s. 117-147.

Bozkurt, N. (2007). “Nüfus”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Buluttekin, M. B. (2015). “İstanbul'un 19. Yüzyıldaki Ekonomik Sorunlarının Tasnifi: Ahkam Defterlerine Göre Suriçi ve Bilad-ı Selâse (Galata, Üsküdar ve Haslar)”, Kahramanmaraş: *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 12(1), 78-104.

Burke, P. (1975). “Some Reflections on the Pre-Industrial City”, *Urban History* 2, 13-21.

Çimen, A. (2012). “Sayım, Kayıt Düzeni ve Teşkilatlanma Açısından

Osmanlıda Nüfus Hizmetleri”, Ankara: *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 14(3), 183-216.

Doğan, M. ve Doğan, Ö. (2022). “Ekonomik Coğrafya”, içinde *Beşerî ve Ekonomik Coğrafya*, Ankara: Pegem Akademi, s. 159-195.

Doğanay, H. ve Doğanay, S. (2015). *Coğrafya’ya Giriş* (12. Baskı), Ankara: Pegem Akademi.

Ertuğ, N. (1995). *Osmanlı Ulaşım Sisteminde Kayıkcılık*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi, Erişim adresi: www.eskiistanbul.net (Erişim tarihi: 11.05.2023).

Eyice, S. (2004). “Fetihten Önceki Üsküdar”, İstanbul, *Üsküdar Sempozyumu I*, s. 17-20.

Frenken, K. ve Boschma, R. (2015). “Geographic Clustering in Evolutionary Economic Geography”, içinde *Handbook of Research Methods and Applications in Economic Geography*, Edward Elgar Publishing, s. 291-302.

Gallup, J. L., Sachs, J. D. ve Mellinger, A. D. (1998). “Geography and Economic Development”, *International Regional Science Review* 22(2), 179-232.

Goose, N. (1982). “English Pre-Industrial Urban Economies”, *Urban History* 9, 24-30.

Gümüşçü, O. (1997). *XVI. Yüzyıl Larende (Karaman) Kazasında Yerleşme ve Nüfus*, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Gümüşçü, O. (2013). “Tarihi Coğrafya”, içinde *Coğrafya ve Tarihi Coğrafya*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, s. 30-56.

Gümüşçü, O. (2018). *Kaynaklarıyla Tarihi Coğrafya* (1. Baskı), İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Güneş, A. (2004). “16. ve 17. Yüzyıllarda Üsküdar’ın Mahalleleri ve Nüfusu”, İstanbul, *Üsküdar Sempozyumu I*, s. 42-56.

İnciciyan, P. Ğ. (1956). *XVIII. Asırda İstanbul*, çev. H. D. Andreasyan, İstanbul, İstanbul Fethi Derneği, İstanbul Enstitüsü Yayınları.

Kaplanoglu, R. (2016). “İlk Nüfus Defterlerine Göre Üsküdar’da Sosyal ve Ekonomik Yaşam”, İstanbul, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu IX*, s. 497-536.

- Karabağ, S. ve Şahin, S. (2009). *Türkiye Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası* (4. Baskı), Ankara, Gazi Kitabevi.
- Karakaya, E. (2012). “Üsküdar”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 42, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kim, S. ve Margo, R. A. (2004). “Historical Perspectives on US Economic Geography”, içinde *Handbook of Regional and Urban Economics* 4, Elsevier, s. 2981-3019.
- Konyalı, İ. H. (1976). *Abideleriyle ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi* (Cilt 2), İstanbul: Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları.
- Krugman, P. (1991). “Increasing Returns and Economic Geography”, *Journal of Political Economy* 99(3), 483-499.
- Kunter, H. B. (1958). “Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskanı ve Nüfusu”, *Vakıflar Dergisi* 4, 245-248.
- Mantran, R. (2023). *İstanbul Tarihi* (4. Baskı), çev. T. Tunçdoğan, İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eser basım tarihi 1996).
- Mazak, M. (2019). *İstanbul Kayıkçıları* (1. Baskı), İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Microsoft Bing Görüntü Oluşturucu, DALL·E. (2023). *Yapay Zekâ Destekli Görüntü Üretim Uygulaması*. Erişim adresi: <https://www.bing.com>
- Mitchell, J. B. (1954). *Historical Geography*, London: English Universities Press.
- Mülayim, S. (2005). “19. Yüzyılda Üsküdar”, İstanbul, *Üsküdar Sempozyumu II*, s. 138-150.
- Özçağlar, A. (2006). *Coğrafyaya Giriş* (2. Baskı), Ankara: Hilmi Usta Matbaacılık.
- Temurçin, K. (2007). “Hamidabat Kazasında Nüfus (1831-1917)”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17(1), 45-68.
- Tümertekin, E. (1994). *Beşerî Coğrafyaya Giriş*, İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi Basımevi ve Film Merkezi.
- Tümertekin, E. ve Özgüç, N. (2020). *Ekonomik Coğrafya: Küreselleşme ve Kalkınma* (17. Baskı), İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Türker, A. (2007). “İstanbul Boğazı’nın Akıntı Rejimini Belirleyen Başlıca Etkenler”, *6. Ulusal Kıyı Mühendisliği Sempozyumu*, Trabzon, s. 531-538.

Türkmen, H. (2015). *Geçmişten Üsküdar Suretleri Beşibiryerde*, İstanbul: Ege Reklam ve Basım Sanatları.

Türkmen, H. (2019). *Gravürlerde Üsküdar* (1. Baskı), İstanbul: Seçil Ofset.

Unan, F. (2004). “Mevleviyet”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 29, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yılmaz, H. H. (2021). *XVI. yy Osmanlı Tahrir Defterlerine Göre Şumnu Kazasının Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası*, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Yiğit, İ. (2011). *Temettuat Defterlerine Göre XIX. Yüzyılda Beyşehir'in Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası*, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Coğrafya Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Yiğit, İ. (2020). “Burdur ve Çevre Kazalarda Nüfus (1834)”, *Doğu Coğrafya Dergisi* 25(44), 13-30.

Yiğit, İ. ve Yakar, M. (2021). “Tarihi Bir Kaynak Olarak XIX. Yüzyıl Nüfus Defterlerindeki Yabancıyân Kayıtlarının Göç Araştırmalarındaki Yeri: Isparta ve Çevre Kazalar Örneği”, *Ege Coğrafya Dergisi* 30(2), 247-263.

Yiğit, İ. ve Yakar, M. (2022). “Tarihi Nüfus Coğrafyası: 19. Yüzyıl İlk Yarısında Hamid Sancağı Yalvaç Kazasında Nüfusun Yaş Yapısı ve Yaşlanma Düzeyi”, *Ege Coğrafya Dergisi* 31(2), 233-253.

***İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* İsimli Romanda Bir Cezalandırma Şekli Olarak Terk Etme Düşkünlüğü**

Oğuz ÖCAL*

ÖZ

Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* isimli eseri, asıl kişi Nilsu'nun şahsında insan varlığını tehdit eden unsur, terk etme düşkünlüğü olarak görünüşe çıkaran bir romandır. Terk etme düşkünlüğü, bütün dikkatini varlığa (elde olana) adanmak yerine, elde olmayana bağımlı kalmak ve içsel veya dışsal bir şeyleri, kendini veya insanları, pragmataya uymadığı için cezalandırmak demektir. Cezalandırma durumu, daima elde olmayana bağlı ve bağımlı olmayı işaret eder. İçinde olunan ancak farkında olunmayan bu duruma, kendini yeterince bilmeme veya kendilik cehaleti içinde olma da denilebilir. Hem bir cezalandırma düşkünlü olmayı hem de bunun farkında olmamayı işaret eden bu durum, ayrıca varlığı (elde olanı) sahipsiz bırakma gibi bir tavır içerir ve çok sık tekrarlanarak yapılır. İntikamcı olduğu için de bırakılma gibi istisnasız herkesin başına gelen hadiseleri, bir saldırı olarak anlayıp yorumlar ve ona benzer nitelikte bir eylemle karşılık vermeyi içerir. Söz konusu bu kırsaldöngü, aynı anlayıp yorumlama şekli işlediği müddetçe yapılanıp normalleşir ve giderek hiç fark edilmez hâle gelir.

Özünü kısaca bu şekilde ifade edebileceğimiz bir terk etme düşkünlüğü içinde olan ancak onun farkında olmayan Nilsu, romanın asıl kişisidir ve on dört yaşında iken ebeveyni tarafından terk edilmiş birisidir. İlk gençlik yıllarında ödüllendirilmeyi beklerken terk edilen ve derin bir hayal kırıklığına uğrayan Nilsu, aslında yeni bir imkân olan bu hadiseyi cezalandırılma olarak anlar, yorumlar ve daima öyle hatırlar. Zamanla yapılanan bu durumun iç dünyasındaki yansımalarını bir dereceye kadar bilir ancak onu bütünüyle bilmez. Bütünüyle değil de

* Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, TDE Bölümü, Kırıkkale/TÜRKİYE.

E-posta: ogzocal@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-2301-095X.

DOI: 10.32704/erdem.2025.88.163

Makale Gönderim Tarihi: 17.10.2024 - Makale Kabul Tarihi: 10.03.2025 (Araştırma Mk.)

kısmen bilinen bu durum ise bir yöneticiye dönüşerek onun varlıkla (elde olanla) uyumlu olmasını da insanlarla uzun soluklu ilişkiler kurmasını da engeller. O, bu durum içinde iken Selen ile arkadaş, Mike ve Teoman ile sevgili olur. Onlarla kurduğu ilişkiler esnasında ise üç defa sınır duruma gelir ve açılan olanaklar arasından seçimler yapmak zorunda kalır. Ardı ardına gerçekleşen bu seçimler esnasında ise iki esas olanak vardır karşısında: O, ya ceza kesme düşkünlüğünü aşacak ya da durumu olduğu gibi bırakacaktır. Olanakların sınırında duran Nilsu, değişip dönüşmeyi ve kendisini aşmayı değil, durumunu olduğu gibi bırakmayı seçer. Onun açılan olanağı kapatmasının esas nedeni, içinde olduğu ancak farkında olmadığı terk etme (ceza kesme) düşkünlüğü durumudur. Bu çalışmada Nilsu'nun seçimlerinin öncelikli nedeni olarak ceza kesme düşkünlüğü işaret edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İki Yeşil Susamuru*, kendini bilmeme, cezalandırma, değersizleştirme, terk etme.

Abandonment as a Form of Punishment in the Novel *Two Green Otters, Their Mothers, Fathers, Lovers and Others*

ABSTRACT

Buket Uzuner's work titled *Two Green Otters, Their Mothers, Fathers, Lovers and Others* is a novel that reveals the element that threatens human existence in the person of the main character, Nilsu, as his addiction to abandonment. The addiction to abandonment means, instead of devoting all attention to existence (what is at hand), remaining dependent on what is not available and punishing something internal or external, oneself or people, for not complying with pragmata. The state of punishment always indicates being dependent and dependent on what is not available. This state of being in but not aware of oneself can also be called not knowing oneself sufficiently or being in self-ignorance. This situation, which indicates both being fond of punishment and not being aware of it, also includes an attitude of leaving the existence (what is at hand) unattended and is structured by repeating it very often. Since it is vengeful, it interprets events that happen to everyone without exception, such as being abandoned, as an attack and responds with a similar action. This vicious circle becomes structured and normalized as long as the same way of understanding and interpreting works, and gradually becomes unnoticeable.

Nilsu, who is addicted to such abandonment but is unaware of it, is the main character of the novel and is abandoned by her parents when she is fourteen years old. Nilsu, who was abandoned and deeply disappointed while waiting to be rewarded in her early youth, understands this incident, which is actually a new opportunity, as punishment, interprets it and always remembers it that way. While in this situation, she becomes friends with Selen and lovers with Mike and Teoman. During her relationships with them, she comes to a limit three times and is forced to make choices among the possibilities that open up. During these successive elections, there are two main possibilities: She will either get over her penchant for punishment or leave the situation as it is. Standing on the edge of possibilities, Nilsu chooses not to change, transform and surpass herself, but to leave her situation as it is. The main reason why she closes the opportunity is the state of abandonment (punishment) that she is in but is unaware of. In this study, Nilsu's fondness for punishing was pointed out as the primary reason for her choices.

Key Words: *Two Green Otters*, self-awareness, punishment, devaluation, abandonment.

Giriş: Nilsu Baran ve İçinde Olduğu Ancak Farkında Olmadığı Durum

Son dönem Türk edebiyatının önemli sanatçılarından birisi olan Buket Uzuner’in *İki Yeşil Susamuru*, *Anneleri*, *Babaları*, *Sevgilileri* ve *Diğerleri* isimli eseri, Nilsu’nun şahsında insan varlığını tehdit eden unsuru, terk etme düşkünlüğü olarak görünüşe çıkaran bir romandır.

Romanın varlık nedeni ve asıl kişisi olan Nilsu Baran, anne, kardeş ve babadan oluşan çekirdek bir aileye mensuptur. O, özel bir Amerikan kolejini bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesinde mimarlık okur ve oradan mezun olur. Mezun olduktan sonra ise zamanının çoğunu özel şirketlerde çalışarak geçirir. Duyarlı, yetenekli ve eleştirel birisidir. Şiir, hikâye ve roman okur, mektup yazar. Kendi içinde melankolik, dışa karşı gerçekçidir. Gerek öğrenci iken gerekse okulu bitirdikten sonra esasen yalnız olan Nilsu, kendisini, “pozitif bilim eğitimi almış, mesleğinde başarılı, ayakları yere basan cinsten bir kadın” (37-38) olarak görür.

Annesi ile babası, onun ilk gençlik yıllarında, istemlerine uygun yaşayabilmek için ayrı ayrı tercihlerde bulunarak birbirlerinden uzaklaşırlar. Annesi Nilgün Hanım, ev kadınıdır; herhangi bir işte çalışmaz. Çok erken yaşta evlendiği için otuzlu yaşlarının başına geldiğinde her şeyden sıkılan ve şikâyet eden birisine dönüşür. Bütün gün beklemekten oluşan bir yaşamı değil, heyecanlı ve hareketli bir birlikteliği ister. Bunun için de sadece kendisini düşünerek bir ressamla sevgili olur ve henüz kocasından ayrılmamış olmasına rağmen onunla bir süre tatile gitme cesaretini bile gösterir. Kocasından ayrıldıktan sonra ise Fikret isimli bir iş adamıyla birlikte olur ve onunla yaşamaya başlar. Ara sıra ziyaret ettiği çocuklarını ise tereddüt etmeden ihtiyar annesine bırakır. Böylece o, bu sorumsuz eylemiyle hiç farkında olmadan annesini de kocasını da çocuklarını da cezalandırmış olur.

Doktor olan babası ise “ben merkezli, dışa kapalı ve işkolik” (38) birisidir ve zamanının çoğunu laboratuvarında çalışarak geçirir. İşiyile gücüyle yoğun meşgul oluşu, çoğunlukla ilgisizliğin ötesine geçerek bencillığe dönüşür ancak o, bu durumdan rahatsız olmaz. İlgi göstermek, daima bir ödüllendirme şeklidir. İlgisizlik ise bir cezalandırmadır. O, kronikleşen ilgisizliğiyle karısını da çocuklarını da hiç farkında olmadan cezalandırır ve onların zamanla kendisinden uzaklaşıp kopmasına neden olur. Zaman zaman bu ilgisizliğini aşmaya çalışsa da yaklaşımı hâlis olmadığı için çocukları ile arasında yeni bir bağ oluşturamaz. Her zaman kendisini önceleyen birisi olduğu için de aradan çok zaman geçmeden Selen isimli genç bir mimar ile

birlikte olur. Birkaç yıl sonra ondan ayrılır ve tipik bir memurla evlenerek basit tekrarlardan oluşan ve kimseye iltifat etmeyen yaşamını sürdürür.

Annesi ile babasının bencil ve keyfi davranışları, henüz on dört yaşında olan Nilsu ile on iki yaşındaki kardeşi Cem'i derinden sarsar ve hayal kırıklığına uğratar. Özellikle hikâyesi anlatılan kişi olarak Nilsu, ebeveyninin ayrı ayrı evi terk edişinden sonra kendisini, "on beş yaşında, zavallı, annesiyle babasının kendi keyifleri uğruna ortada bıraktığı" (85), "terk edilmiş bir küçük kız" (127) olarak bulur. Ailesiz büyüyen çocukların duygusal yanlarının eksik kaldığına inanan Nilsu, güvenilir bir ortamda büyümeyi beklerken bırakılma ile karşılaşır ve derin bir hayal kırıklığına uğrar. Bırakılma, travmatik bir deneyim olarak daima cezalandırılma durumunu içerir. O, başına gelen bu sarsıcı hadiseyi kabul edemediği için annesi ile babasını, bir daha asla tamamıyla affedemez ve onlara karşı doğrudan veya dolaylı bir şekilde ifadesini bulan düşmanlık beslemeye başlar. Annesinden hiç hoşlanmadığı için onunla ilişkisini mümkün olabildiğince azaltır ve bazen onu çevresindekilere intihar etmiş birisi gibi tanıtır. Çok sevdiği ve düşkün olduğu babasına karşı ise kıskançlıkla karışık bir ilgi duyar, onunla ara sıra görüşür ancak son tahlilde ona da merhametli davranmaz.

Masum bir insan iken yalnız ve çatışmalı bir duruma itilen (bırakılan, terk edilen) Nilsu, bir anlamda duygusal istismara ve ihmale uğradığı için kendisine yapılanı asla unutmaz ve daima intikamcı bir düşünce ve tavır içinde kalır. Kısa bir ifadeyle duygusal istismar ve ihmal, insanın birileri tarafından sevgi ve ilgiden mahrum bırakılıp önemsenmemesi ve yalnız bırakılması durumunu ifade eder (Özlük 2013: 504). O, böyle olduğu için terk edilmişliğe terk etmeyle, cezalandırılmış olmaya cezalandırmayla, ilgisizliğe ilgisizlikle, bırakılmış olmaya bırakmayla, ihmale ihmalle karşılık verir. Aktif veya pasif olsun hemen hemen her hâliyle intikamcıdır. Onun çoğunlukla deneyimlediği yalnızlık, küskünlük ve kırgınlık gibi hâller de birer cezalandırma şekli olarak intikamcı düşüncenin açılımıdır. Bir başka ifade ile genelde insanlar ve toplum, özelde ise ebeveyni onun istediği gibi olmadığı için, o da başta ebeveyni olmak üzere, varlıkla (elde olan) canlı, anlatımlı, uygun ve uyumlu bir ilişki kurmayı reddederek her şeyden intikam alır. Çatışmalı ve intikamcı bir döngü ve düşünce içinde olan Nilsu, çoğu zaman kırgın, küskün ve yalnızdır.

(...) Anneannesi ve Mike'la geçen lise yıllarından sonra, üniversite öğrencisiyken kız arkadaşlarıyla paylaştığı ilk evi ve ardından tek başına yaşadığı, şimdi Teoman'la birlikte oturduğu

evi düşününce Nilsu'nun aslında, annesiyle babasının evi terk ettikleri o yazdan beri yalnız yaşadığı söylenebilir. Çünkü ne Selen'le ne Mike'la ne de babasıyla düzenli bir ilişkisi olmuş, akşamlarını, gece ve sabahlarını bir başına geçirmiş, kararlarını kendi vermiş, kabus, korku ve sıkıntılarını tek başına yaşamıştı (...) (293).

İntikamcı düşünce, bir şeyler pragmatasına uygun olmadığında insanın bir şekilde istenildiği gibi birisi olmayı reddetmesi durumunu veya yaşamı olduğu gibi kabul etmeyip cezalandırmasını ifade eder. Bir şeyleri olduğu gibi görüp kabullenmek, onları sindirip dönüştürecek kadar cesareti ve mücadeleyi zorunlu kılar. Kabullenememek ise bu cesaret ile mücadelenin eksik olduğuna işaret eder. İlk ve son tahlilde kabullenmek de kabullenememek de birer tercihi içerir. Söylemesi kolay, gerçekleştirmesi zor olan bu durumu dikkate alarak insanın başına gelenleri kolaylıkla kabul edip sindirebilen bir varlık olmadığını söylemek mümkündür. Çünkü insanlar tarafından benimsenen diyalektik düşünce şekli, özdeşlik-ayrım farkı ile varsayımlarla dolu olduğu için, kabullenmeyi bir yenilgi ve yok olma olarak görür ve buna asla izin vermez. Bir başka ifade ile insan; iyi, doğru ve hakiki olanla özdeş olduğunu düşündüğü için onun kendisini kötü, yanlış ve hakikatsiz olarak kabul etmesi mümkün değildir. O kadar ki hırsızlarla seri katiller bile kendilerini kötü olarak kabul edemez. Öte yandan yaşamı cezalandırmanın pek çok şekli mevcuttur, denilebilir. Örneğin bir şeylerin oluşmasına izin vermeme, iyi-doğru-hakiki olmak için mücadele etmeme, varlıkla uygun-uyumlu olmama, değersizleştirme ve terk etme gibi fenomenler, birer cezalandırma şeklidir ve intikamcı düşüncenin açılımı olarak dikkati çekerler. Bilinen şekliyle hüznün, keder, yas ve öfke gibi pek çok duygunun da intikamcı birer durumu ifade ettiği söylenebilir. Burada yakına getirilen ve özünde intikamcı düşünce olan bu hususları, psikoloji ile sosyolojinin kavramlarıyla da ifade etmek mümkündür. Ancak burada tercih edilen bakış açısından dolayı, anlama ve yorumlama esnasında onlara başvurulmamıştır.

İntikamcı düşüncenin en önemli açılımı ise terk etme düşkünlüğüdür. Terk etme düşkünlüğü, bütün dikkatini varlığa (elde olana) adanmak yerine, elde olmayana bağımlı kalmak ve içsel veya dışsal bir şeyleri, kendini veya insanları, pragmataya uymadığı için cezalandırmak demektir. Görünüşte özgür, gerçekte ise esir olan bu düşkünlük şekli, bir şeyleri pragmatasına uygun olduğunda ödülleri, uygun olmadığında ise cezalandırır. Mutluluk ile mutsuzluk, sevinç ile üzüntü gibi ikili karşıtlıklarda daima bu durum

söz konusudur. Ödül-ceza tekrarı ile yapılanıp içselleşen bu anlayış, işleyiş şekli bilinmediğinde en yakında olan ancak farkında olunmayan bir unsura dönüşür ve her şeyi belirler. Ayrıca bu düşünce şekline bağlı bütün ödüllendirmelerle cezalandırmalar, insanın en temel haz kaynaklarından birisidir. İnsan, ödüllendirirken de cezalandırırken de her zaman keyiflenen bir var olandır; istisnalar hariç.

İntikamcı düşünce içinde olan Nilsu, bir şeyler geçmişte kendisinin istediği gibi olmadığı için o da yaşamı olduğu gibi kabullenmez ve sorgusuz sualsiz uyumlu birisi olmayı reddeder. Uyumluluk, kendi içinde eleştirel ve eleştirel olmayan uyumluluk olarak ikiye ayrılır. Eleştirel olmayan uyumluluk, sorgulama alışkanlığı olmayan insanın var olanla kurduğu ilişki şeklidir. İnsan, bu uyumluluk içinde iken ait olduğu şeyi sorgusuz sualsiz kabul eder. Eleştirel uyumluluk ise düzenli sorgulayan insanın var olanla kurduğu ilişki biçimidir ve bu uyumluluk içinde iken insan, bir şeylerin bilinçsiz ve sorgusuz sualsiz taşıyıcısı olmaz. Hep bir mesafe bırakan bu uyumluluğa, uyumlulukla uyumsuzluk arasında bir yerde olmak da denilebilir. Bu uyumluluk şekli de diğeri gibi, son derece normal bir savunma mekanizmasıdır; duyulan derin kaygılarla korkuları dinginleştirmeye hizmet eder. Yeniden hayal kırıklığına uğramaktan korkan Nilsu, yaşama ve insanlara bütünüyle uyum sağlayamamaktan mustarıptır ve arkadaşına yazdığı bir mektupta, düşüncesini, elde olana sorgusuz sualsiz “asla uyum sağlayamıyorum” (287) şeklinde ortaya koyar. O, kılı kırk yaran ve sorgulayan bu uyumluluk anlayışıyla kendisini yeni bir kayıp yaşamaktan korur. Kırılıp incinmez ancak farkında olmadan kontrol edemediği kaygılarından dolayı elde olanı sahipsiz bırakmaktan da kurtulamaz. Hiç şüphesiz kaygılarıyla korkularını tanımayı reddederek şeyleri sahipsiz bırakmak da bir cezalandırma şeklidir.

İnsan, kendisini yeterince bilmiyorsa yeniden hüsrana uğramamak için etrafına bir koruma kalkanı oluşturur ve bunu çoğu zaman fark edemez. Farkında olunmayan bu durum ise zamanla iyice belirsizleşir ve insanı korunaklı ancak pek çok anlamda kapalı bir hâleti ruhiyede sabit tutar. Bunun için de kapalı durumda olan insanın kendisini tanımadan kaygıları ve korkularıyla mücadele etmesi ve onlardan özgürleşmesi mümkün değildir, denilebilir. İçinde olduğu bu durumdan rahatsız olan ancak onunla nasıl başa çıkacağını bilmeyen Nilsu, hesaplaşılmamış ifadelerle kendisini, yirmi yaşında iken bile “birkaç ilişki eskitmiş genç bir kadın” (153) olarak niteler ve bir zamanlar kendisine acınmadığı için birlikte olduğu insanları “derin yaralar içinde” ortada bırakarak terk eder. Onların da kendisi ile aynı acıyı

yaşamısını ve mutsuz olmasını ister. Mutluluğunu birilerinin mutsuzluğuna bağladığı için de kendisini bir “femme fatale” olarak niteler. Femme fatale, kendi mutluluğu için erkekleri baştan çıkarıp kullanmak dâhil olmak üzere, her yolu mubah gören kadın tipidir. (Akça 2022: 71). O, karışık olan iç dünyasını kısaca şöyle açığa çıkarır:

Daha sonra birçok erkeği de önlenemez ve kontrol edilemez biçimde örseleyecek oluşum, onları yaralar içinde bırakıp terk edişlerimde de o sırada Mike’a karşı duyduğum tuhaf, tanımlanması güç, hatta tiksindirici keyfi yaşayacaktım. Sanki içimde yatan sinsi bir şeytan zaman zaman uyanıyor, zehrini beni seven erkeklerle akıtıp böylece besleniyordu. Ne kendimin ve psikologların ne de Selen’in engel olabildiği bu femme fatale’e ancak Teo dur diyebilecekti; yıllar sonra... (116).

Ama ben kararlıydım. Bütün hayatım boyunca, kendi mutsuzluğum, huzursuzluğum ve uyumsuzluğum pahasına, babamdan öcümü alacaktım. Yaşantımı paramparça, duygularımı lime lime ederek, beni seven erkekleri de darmadağınık ortada bırakarak... (131).

Nasıl olursa olsun birilerini cezalandırma, daima bir öfkeyi, öfke ise bir bağımlı olma durumunu içerir ve ifade eder. Hesaplaşılmamış öfkesini erkeklerle yansıtarak rahatlayan Nilsu, içinde olduğu bu durumu, bir dereceye kadar bilir ancak kendisini yeterince tanımadığı için onun bütünüyle farkında değildir. Bunun için de kısmen bilinen bu durum, bir belirleyiciye dönüşerek onun yaptığı seçimleri de ilişkileri de belirler. O, böyle bir durumda olduğu için karşısına çıkan olanakları değersizleştirir, özgürleşmek yerine bağı ve bağımlı kalmayı yeğler (a). Bir zamanlar kendisine acımayan ebeveynine düşmanca davranır ve onları yaşamlarına kayıtsızca serbest bırakır (b). Az önce de belirtildiği gibi hiç farkında olmadan ilgisizliğe ilgisizlikle, bırakılmış olmaya bırakmayla, terk edilmiş olmaya terk etmeyle cevap veren bir kısır döngüye hapsolür (c). Bağlanmanın terk edilme riski taşıdığını düşündüğü için kimseyle uzun soluklu ilişki kurmaz (d). Kısa süreli ilişki kurduğu insanları ise toy ve beceriksiz bulduğu gençler arasından değil de çoğunlukla kendisinden on on beş yaş büyük erkekler arasından seçer (e). Birlikte olduğu olgun erkekleri ise bir süre sonra terk edip cezalandırır ve tekrarlayan bu bilinçli eyleminden belirgin bir haz duyar (f). Onun sıralanan bu altı esas eylemini de içinde olduğu söz konusu durumu belirler, biçimlendirir ve yönlendirir.

Kendini yüzeysel bilmekle bütünüyle bilmek arasında büyük bir fark vardır. Yinelenen bir terk etme düşkünü olan ancak onun farkında olmayan Nilsu, zamanda ileri atlamalarla anlatılan birkaç yıllık süreç içinde Selen, Mike ve Teoman isimli üç insanla ilişki kurar ve onlarla yaşadığı ilişkiler esnasında ise üç defa kendi hakikatiyle karşılaşır, üç esas seçim yapar. Onun yaşadığı deneyimleri, karşılaştığı olanakları ve yaptığı seçimleri sırayla şöyle izah edebiliriz:

Nilsu'nun Kendi Hakikatiyle Karşılaşması ve Üç Esas Seçimi

Nilsu'nun çevresinde bulunan ve kendi hakikatiyle karşılaşmasına yardım eden kişilerden ilki, Selen'dir. Amerika'da yaşayan bir profesör anne ile babanın kızı olan Selen, aşağı yukarı otuz yaşındadır ve İstanbul'da mimar olarak çalışmaktadır. Periyodik olarak Amerika'da gidip gelen Selen, modern bir bireydir, analitik düşünme yeteneği çok gelişmiştir. Düzenli okuyan birisi olduğu için kendisini ve düşüncelerini rahat ifade eder. İki yönü dikkati çeker: Bir yanı çok açık ve iyimser, diğer yanı kırılğan ve karamsardır. Duygusal bir yanı olmasına rağmen yaşadıklarını cesurca anlayıp yorumlar, onların altında ezilmez. Açık sözlüdür: Ülke aydınlarını, sorumluluk üstlenmedikleri ve korkakça yaşadıkları için eleştirmekten çekinmez. Özgün ve farklı bir kişiliğe sahiptir.

Nilsu, her zaman sakın ve dingin birisi olan Selen ile babasının sevgilisi olduğu için tanışır ve dost olur. Öteden beri kendisini desteleyecek ve yol yordam gösterecek birisine ihtiyaç duyan Nilsu, Selen'in dostluğunun bütünüyle sahici olduğuna inanır ve ondan çok etkilenir. Bunun için de yaşamını hiç sorun etmeden Selen'den önce ve sonra olmak üzere ikiye ayırır: O, kendisini Selen'den önce sorumluluk üstlenmeyen, kontrolsüz ve başına gelenleri kabul edemediği için yüzeysel ilişkilere mahkûm olmuş birisi olarak görür. Onunla tanıştıktan sonra ise sıradanlığı aşarak varoluşu her şeyiyle kabul edebilen kararlı birisine dönüştüğünü iddia eder. Bu itiraflar ile farkındalıklar, onun kendisine dair aydınlanmasına olanak sağlar ve açılan olanaklar arasından bir seçim yapmasına neden olur. İki esas olanak vardır karşısında: O, ya kısmen Selen'in yardımı ve cesaretlendirmesiyle adlandırdığı ceza kesme düşkünüğünün bütünüyle ne anlama geldiğini öğrenecek ya da içinde olduğu durumu olduğu gibi bırakacaktır. Bir sınır durumunda olan Nilsu, olanaklar arasından ikincisini seçer ve elde olana yoğunlaşarak sahip çıkmak yerine onu değersizleştirir. Yaptığı seçimin ardından da basit bir şikâyet ve sızlanma hâli içinde, “İyileşemiyorum. Hastayım. Başının içi kurtlarla dolu” (287) demekle yetinir. Böylece o, hem

sorununu tespit eden hem de onu olduğu gibi bırakan bir insan konumunda kalır. Burada bırakılan esasen varlıktır. Dolayısıyla bırakma düşkünlüğü, döngüsel olarak onun en zatî olanağına yani varlığına yönelir ve ona zarar verir.

“Uyum-suzluk! Galiba sorun bu! Asla uyum sağlayamıyorum yaşama. Yanı başımda, çağlayarak hayatın pınarlarına akan bir erkek hayatı yakalamış, kuvvetlice kavramış, bana sunuyor ve ben hiçbir şeye uyum sağlayamıyorum. (...) Yapamıyorum. Kafamın içinde, çoğu mutsuz resimler, gözümü yumsam yalnızlık çığlıkları... Sevgiye doyamıyorum. Çok sevilsem; boğuluyorum. (...) İnançsızım! İki insanın birbirini anlayacağına, seveceğine ve bir kadınla bir erkeğin aynı çatı altında mutlu olabileceğine inançsızım. Oysa Teo’nun dediği gibi “yaşadığımız anın tadını çıkarıp o anın sevgisini, dirimini ve inancını yakalasam. Ah bir yakalayabilsem! (...) Ama iyileşemiyorum. Hastayım! Başımın içi kurtlarla dolu. Bazen onları görür gibi oluyorum. Beni yok edecekler” (287).

Kendisi hakkında önyargılı olan Nilsu, özel bir kolejde öğrenci iken öğretmeni olan Micheal McClure (Mike) ile yakınlaşır ve onunla sevgili olur. Micheal McClure, yani romandaki ifadesi ile Mike, edebiyat uzmanı bir Amerikan vatandaşıdır. Annesi Alicia tarafından bebekken terk edildiği için bir süre babası tarafından büyütülmüştür. Bırakılmış olmanın acısını hep içinde taşıyan Mike, kendisini daima cezalandırılmış birisi olarak görür ve farkında olmadan ölüme saplantılı bir hâleti ruhiye içinde donup kalır. Bu hâleti ruhiye ile insanı esirleştirdiğini düşündüğü için bir şeylere alışmak da bağlanmak da istemez. Özellikle bağlanmayı istememek, kimi şeyleri uzak tuttuğu için insanı bir dereceye kadar özgürleştirir ancak söz konusu durum, bilincinde olunmadığında basit bir intikam alma ve ceza kesme şekli olarak her şeyi belirlemeye başlar. Daha açık bir ifadeyle alışmayı ve bağlanmayı reddetme durumu, dünyaya ve kendi hâline bırakılan insanın eldeki olanaklarını sahipsiz bırakmasına neden olabilir. Az önce de belirtildiği gibi derin bir intikam ve intihar takıntısı içinde olan Mike, son karar özgürlüğünü çok büyüleyici bulur ve ilkini kendisi değil de başkaları verdiği için onu daima kendisi vermek ister. Bunun dışında iyi bir okurdur. Malum takıntısı hariç, oldukça seviyeli birisidir. Özellikle Ernest Hemingway ile Jack Landon gibi müntehir sanatçılarla ilgilenir. Onlar hakkında hemen hemen her şeyi bilir. Gününü gecesini onlarla doldurur. Amerika’ya yerleştikten sonra ise uzun zamandır hazırlanmakta olduğu intihar eylemini gerçekleştirir ve eylemini

gerçekleştirmeden önce ise yeni tamamladığı *Adı Ölümdü* isimli romanının bir nüshasını Nilsu'ya gönderir.

Öğrencisi olan Nilsu ile ilişkisi ise anneleri tarafından terk edilmiş oldukları için kısa zamanda gelişir ve onlar arada ahlaki engeller olmasına rağmen beklenmedik bir şekilde yakınlaşıp birlikte olurlar. Bu birliktelik esnasında Mike, entelektüel birisi olduğu için Nilsu'ya kendisini tanıması ve karanlıkta kalan yönlerini aydınlatması için ufuk açar. Nilsu ise hocası ve sevgilisi Mike'ın desteğiyle kendisini tanır ve korkularıyla yüzleşir, “hamal okurluktan kurtulup (...) iyi bir okur”a (147) dönüşür. Mutluluğun seçimlere bağlı olduğunu düşünen Mike ile giderek olgunlaşan Nilsu'nun ilişkisi, birkaç yıl gözlerden uzak bir şekilde sürer. Görev yeri değişen ve İstanbul'dan Brezilya'ya gitmek zorunda olan Mike, bir gün, Nilsu'ya, kendisiyle gelmesini teklif eder. Yaşlıları ile değil de kendisinden büyük erkeklerle ilişki kurmayı tercih eden Nilsu ise bu tekliften sonra kendi hakikatiyle karşılaşır ve açılan olanaklar arasından bir seçim yapmak zorunda kalır. İki esas olanak vardır karşısında: O, ya ebeveynini affedip ceza kesme düşkünüğünün ne anlama geldiğini öğrenecek ya da durumunu olduğu gibi bırakacaktır. Olanakların sınırında duran Nilsu, kendisine edebiyat okumaları başta olmak üzere her anlamda katkıda bulunan Mike için “erişilmiş bir kadın” olmanın terk edilmekle aynı anlama geldiğini bildiği için onun bu teklifini reddeder. Böylece yeni ve muhtemel bir terk edilme ile ebeveyninin kendisine yaşattıkları süreci bütün boyutlarıyla yeniden yaşamaktan kurtulur ancak yaptığı seçimle kendi hakikatini bütünüyle bilip dönüştürme olanağını da kapatmış olur. Tercihini yaptıktan sonra ise hesaplaşılmamış bir tavırla çarpıtan anlayıp yorumlama şeklini sanki bir başarı imiş gibi yüceltir ve terk edilen değil de terk eden taraf olduğu için kendisiyle gurur duyar.

“Kalk, benimle gel, yepyeni bir ülkeye gidelim.”

Belki de benimle gel dediği ilk kadın bendim. Ama onun sevilen kadın erişilemeyendir saplantısı vardı. Babası Alicia'ya ulaşamamıştı. Onunla gidersem erişilmiş olacaktım (...) Hem sonra Mike'la Brezilya'ya gidersem, kısa süre sonra terk edilenin ben olacağımı çok iyi biliyordum. Yerleşilmiş bir ülke kadar erişilmiş bir kadın da onu tüketecekti!

Mike'ın uçağının ardından bakarken terk edilmekten çok terk etmenin hüznü keyfini yaşıyordum. Bundan sonra sık sık yaşayacağım zehir tadında, çok gösterişli, bir belâ çiçeği gibi

çiğniyordum hüznü, dişlerimin arasında. Kıtır kıtır... Usulca ve zevkle... (148)

Mike ile Selen'den sonra Nilsu'nun ilişkisi hâlinde olduğu son kişi, Teoman'dır. Teoman, okuryazar olan bir anne ile erken yaşta ölen bir kaymakam babanın oğludur. İstanbul Teknik Üniversitesinde mühendislik okur. Çevresindeki insanlara göre daha canlı ve organize etme potansiyeli olan Teoman, kendisiyle hesaplaşıp zorlukları aşabilen birisidir. Üniversiteden mezun olduktan sonra mühendislik yapmaz, farklı işlerle meşgul olur ve pek çok sosyal aktiviteye katılır. O, çok özgün bir aktivisttir; Türkiye Yeşiller Partisi'nin kurucuları arasında yer alır. Anlatıcı tarafından “coşkulu, romantik, bir yanıyla naif, filantrop, yaratıcı, kocaman bir çocuk” (16) olarak nitelendirilen Teoman, ayrıca, “daha iyisini kurabilmek için kurmayı yeni bitirdiğini yıkma cesareti gösterebilmeliyim” (21) diye düşünen anarşist bir devrimcidir. Yeni olanın eldekenden daha iyi olacağına inandığı için kurumsallaşmış değerlere de topluma da başkaldırır. Şablonlara göre anlayıp yorumlamayı ve eylemde bulunmayı istemez, bir özgürlükçü olarak herkes için ayrı ayrı yolların olduğunu düşünür. Bilinen şekliyle mülkiyet ilişkisine karşıdır, kimseye malı mülkü imiş gibi davranmak istemez. Yani sahip olma hırsı ile değil olma istemi ile doludur. Bunun için de intikamcı düşüncenin insanları tarafından “boynuzlu”, “iktidarsız” ve “aptal” (67) gibi çok ağır ifadelerle eleştirilir.

Özel hayatı çok karışık ve düzensiz olan Teoman, iki defa evlenip boşanmasına rağmen uzun bir süre annesiyle yaşar. Deniz ve Alican isimli iki çocuğu vardır. İnsanları üzmeyi istemediği için eşleri tarafından terk edilen Teoman'ın yaşamındaki en esaslı hadise ise annesinin bir gün “Sorumluluklarım bitti. Ölümü seçmekte geç kalmak istemedim” (55) yazan bir not bırakarak intihar etmesidir. Bir seçimi içeren bu hadise, sahip çıkmayı değil de terk ederek cezalandırmayı ifade eder. Teoman, bu hadiseden sonra çok sarsılır ve suçluluk duygusu içinde intiharın ve terk edilmenin ne anlama geldiğini öğrenmeye çalışır. Bunun için bir yıl kadar bütün geçmişini gözden geçirir ve bir dedektif gibi iz sürerek muhtelif durumlarına şahit olduğu annesini anlamaya çalışır. O günlerde yaşadığı kısa süreli bir kontrol kaybından sonra hakikat kendisini ona açar ve o, annesinin bilinçli olarak seçtiği ölümü ile farklı olanı dışlayan kültürü hedef aldığını anlar. Ulaştığı bu kanaat, onun için aydınlatıcı olur ve düze çıkan Teoman, ceza kesen bir insandan ihtimamlı birisine dönüşür, daha canlı ve diri bir hâleti ruhiye ile elde olana dikkat kesilerek yaşamını sürdürmeye

devam eder. Böylece başına gelen terk edilme hadisesinin yardımıyla kendisini tanımış ve cehaletinin bir şeyleri bloke etmesine izin vermemiş olur. Ancak onun bu kendilik bilgisi, yüzeyseldir ve intikamcı düşüncenin dışına çıkmasına imkân sağlamaz.

Nilsu, Teoman'la çevreci olduğu için Türkiye Yeşiller Partisinin bir faaliyeti esnasında tanışır ve sevgili olur. Tesadüfen tanışan bu ikisinin ilişkisi, “onulmaz yara”lı (225) oldukları için kısa sürece çok mesafe kat eder ve onlar iki yıl kadar aynı evde birlikte yaşar. Nilsu, tıpkı kendisi gibi terk edilmiş olan Teoman'a çok güvenir ve iç dünyasını “derin [bir] yaranın sancısını paylaşabilmek umuduyla” (225) bütünüyle ona açar. Kendisine göre daha güçlü ve kararlı olan Teoman ise iyi niyetli bir şekilde, bütün dikkatini ona hasreder ve mizaç olarak kendisine yakın olan Nilsu'ya kendisini tanıyıp aşması için katkıda bulunmaya çalışır. İkisi arasındaki ilişki, çok normal devam ederken bir gün bu akış bozulur ve Teoman, ona evlilik teklifinde bulunur. Birlikte yaşamak isteyen ancak söz verip bağlanmak istemeyen Nilsu ise bu tekliften sonra kendi hakikatiyle karşılaşır ve açılan olanaklar arasından bir seçim yapmak zorunda kalır. İki esas olanak vardır karşısında: O, ya ceza kesme düşkünlüğünü bütün boyutlarıyla anlayıp aşacak ya da içinde olduğu bu durumu olduğu gibi muhafaza edecektir. Bir sınır durumda olan Nilsu, olanaklar arasından ikincisini seçer ve böylece özgürleşip kendisini dönüştürme olanağını kapatır. Birlikte olduğu diğer erkeklerle yaptığı gibi Teoman'ı da gözünü kırpmadan terk eder. Bunun için de sevgilisine önce bir süre yalnız kalıp kafasını dinlenmek istediğini bildiren bir not bırakır. Ardından da açıklama yapma gereğini hissetmeden bıraktığı notu alır ve evden ayrılır.

(...) Evlilik için düşünmesi gerektiğini söyleyip ağırdan alan Nilsu'yu acele karar vermeye zorlar gibiydi (...). Yüzükoyun yatağa uzandı ve artık evde yalnız kalmasının olanaksız olduğunu anladı. Hüzünlendi, ama keyif aldığını da gizleyemedi kendisinden (...) “Demek bu!” diye düşündü (...) Birbirini sevse ve iyi anlaşırsa da bir kadınla erkeğin birbirine mahkûmiyeti bu, demek ki... Monogaminin en iyi örneği, en heyecanlısı ve keyiflisi bu!... (...) Onunla mutluyum ama yine de bunca farklı olduğumuzu hissetmeme karşın, çok farksız bir ilişki yaşamıyor muyuz? “Bu evde artık yalnız kalamıyorum” diye mırıldandı kendi kendine. Yatak Teoman kokuyordu (290-296).

Özetlenerek ifade edildiği gibi Nilsu, içinde olduğu durumu defalarca görme ve değiştirme olanağı olmasına rağmen onu olduğu gibi ortada bırakarak kaybolmayı seçer.

Değerlendirme/Seçimlerin Nedeni

Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru*, *Anneleri*, *Babaları*, *Sevgilileri* ve *Diğerleri* isimli eseri, asıl kişi Nilsu'nun şahsında insan varlığını tehdit eden unsuru, terk etme düşkünlüğü olarak görünüşe çıkaran bir romandır. Terk etme düşkünlüğü, bütün dikkatini varlığa (elde olana) adamak yerine, elde olmayana bağımlı kalmak ve içsel veya dışsal bir şeyleri, kendini veya insanları, pragmataya uymadığı için cezalandırmak demektir. Cezalandırma durumu, daima elde olmayana bağlı ve bağımlı olmayı işaret eder. İçinde olunan ancak farkında olunmayan bu duruma, kendini yeterince bilmeme veya kendilik cehaleti içinde olma da denilebilir. Hem bir cezalandırma düşkünü olmayı hem de bunun farkında olmamayı işaret eden bu durum, ayrıca varlığı (elde olanı) sahipsiz bırakma gibi bir tavrı içerir ve çok sık tekrarlanarak yapılır. İntikamcı olduğu için de bırakılma gibi istisnasız herkesin başına gelen hadiseleri, bir saldırı olarak anlayıp yorumlar ve ona benzer nitelikte bir eylemle karşılık vermeyi içerir. Bu kısırdöngü, söz konusu anlama yorumlama şekli işlediği müddetçe normalleşmeye devam eder ve giderek hiç fark edilmez hâle gelir.

Özünü kısaca bu şekilde ifade edebileceğimiz bir terk etme düşkünlüğü içinde olan ancak onun farkında olmayan Nilsu, romanın asıl kişisidir ve on dört yaşında iken ebeveyni tarafından terk edilmiş birisidir. İlk gençlik yıllarında ödüllendirilmeyi beklerken terk edilen ve derin bir hayal kırıklığına uğrayan Nilsu, aslında yeni bir imkân olan bu hadiseyi cezalandırılma olarak anlar, yorumlar ve daima öyle hatırlar. Zamanla yapılanan bu durumun iç dünyasındaki yansımalarını bir dereceye kadar bilir ancak onu bütünüyle bilmez. Bütünüyle bilinmeyen bu durum ise bir yöneticiye dönüşerek onun varlıkla (elde olanla) uyumlu olmasını da insanlarla uzun soluklu ilişkiler kurmasını da engeller. O, bu belirleyici durum içinde iken Selen ile arkadaş, Mike ve Teoman ile sevgili olur. Bu insanlarla kurduğu ilişkiler esnasında ise üç defa sınır duruma gelir ve açılan olanaklar arasından üç seçim yapmak zorunda kalır. Art arda gerçekleşen bu seçimleri esnasında ise iki esas olanak vardır karşısında: O, ya varlığın çağrısını duyup değişecek ve özgürleşecek ya da ceza düşkünü olma durumunu olduğu gibi bırakacaktır. Olanakların sınırında duran Nilsu, değişip dönüşmeyi ve kendisini aşmayı değil, daima ikincisini seçer ve durumunu olduğu gibi bırakır.

O, varlığın (elde olanın, şükrün ve bağışın) değil, hiçliğin (elde olmayanın) ve intikamın sesini duyan kişidir. Bunun için de onun *açılan olanakları kapatmasının öncelikli nedeni, içinde olduğu ancak bütünüyle farkında olmadığı ceza kesme düşkünlüğü durumudur*; denilebilir. Bu durumun belirlenmesinde olan ve neyi muhafaza ettiğini bilmeyen Nilsu'nun suçu, birlikte olduğu erkekleri bir süre sonra terk etmesi değil, varlığın değişip dönüşmeye ve özgürleşmeye davet eden çağrısını duymamasıdır. Bu çalışmanın bakış açısına göre insanın en temel suçu, kendisini yeterince bilmediği için çağrısını duymadığı varlıkla uyumlu ve ihtimamlı bir ilişki kuramamasıdır. Dolayısıyla insanın kendisi için en kötü ve tehlikeli olan şey, öncelikle bir intikam ve ceza düşkünü olduğunu bilmemesidir. Kendini yeterince bilmeme veya kendilik cehaleti, tinsel olarak en yakında olan ancak farkında olunmadığı için insana en uzak olan şeydir ve bu husus en tehlikeli cehalet şekli olarak dikkati çeker. Bu minvalde Martin Heidegger, varoluşun özündeki kapalılığı açabilmek için en yakında olan ancak en az bilinene doğru tehlikeli ve zor bir yolculuğu göze alabilmek gerekir, der (Aktaran Ökten 2012: 71). Roger Reneaux ise “En açık olan, ekseriya en gizli olandır. Onu fark etmek için bir bakıma etkili bir açık yüreklilik, ilham kabul eden ve görünürdeki gerçeği yakalayan iyice ölçülüp biçilmiş bir dikkat gerekir” (Reneaux 1994: 32) derken benzer bir hususu dile getirir. Çok açık olduğu hâlde az bilinen bu cehalet şekli, insanın hayatta kalmasına engel olmaz ancak çoğunlukla bloke edici olduğu için onun kendisini tanıyıp yenilemesine izin vermez ve neyi muhafaza ettiğini bilmesine engel olur. Bundan dolayı pek çok insan, çoğu zaman neyi muhafaza ettiğini bilmez bir hâldedir.

İntikamcı düşünce içinde büyüüp gelişen Nilsu'nun varlıkla temas kurmasını engelleyen diğer husus ise çevresine egemen olduğu için içselleştirdiği liberal dünya görüşü ve zihniyettir, denilebilir. 24 Ocak 1980 sonrası Türkiye'sinde çok daha belirginleşen liberal dünya görüşü ve zihniyet, toplumun genelinde olduğu gibi bütün roman kişilerinin de istisnasız anlama-yorumlama şeklini belirler ve onların ilişkilerinde kendisini görünüşe çıkarır. O çevrede bulunan herkes, bir şekilde bireyci zihniyetle anlar, yorumlar. Onu yaşar, yaşatır, devralır ve devreder. Kendisine has bir ödül ve ceza mekanizmasıyla çalışan bu bireyci anlayış içinde olan insan, pragmatasına uygun olanı ödüllendirilir, uygun olmayanı ise cezalandırır. İçinde bulunduğu için sürekli deneyimlenen bu anlayışı, bütün roman kişileri içselleştirmiştir. Örneğin Nilsu'nun ebeveyni, evlenirken de boşanırken de bireyci pragmatalarına en uygun şekilde hareket ederler.

Onlar, hayatta kalma ve neslini devam ettirme istemi ile çocuk yaparken de ayrılırken de sadece kendilerini düşünürler. Bireyci ve bencil oldukları için eylemleri ile birilerini incitebileceklerini asla düşünmezler. Romanda onlarla aynı çevrede yaşayan ve boşanmayı bir moda dönüştüren pek çok liberal insan da aynı şekilde eylemde bulunur. Teoman ile Mike'ın anneleri, ayrı ayrı birer insan olarak intihar aracılığıyla çocuklarını terk ederken hem pragmatiklerine en uygun şekilde hareket etmiş hem de intikam almış olurlar. Selen ile Nilsu'nun babası sevgili olur ve ayrılırken sadece kendilerini düşünürler. Teoman ile birlikte olduğu kadınların ilişkileri de benzer bir yapıya sahiptir. Pragmatiklerine uygun olduğu için evlenip çocuk yaparlar, sonra da birbirlerine yarar sağlamadıkları için ayrılırlar. Kısacası Nilsu'nun uzun soluklu ilişki kurmak istemediği için birlikte olduğu erkekleri sık sık değiştirmesi ve onları pragmatiklerine uymadığı için terk etmesinin de elde olanı ceza keserek değersizleştirmesinin de ikinci ve üçüncü dereceden nedeni, ifade edildiği gibi mensubu olduğu toplumun liberal anlayışını içselleştirmiş olmasıdır, denilebilir. Kısaca modern kültüre ve yaşama sinmiş olan bu zihniyet, alışkanlıklar hâlinde hem kendisini gizler hem de onları içselleştiren bireyin her şeyini belirler, denilebilir.

178

Nilsu, kişiliği ve karakteri sorunlu olan birisi midir? Bu romanı değerlendiren ve ayrı ayrı birer psikolojik bakış açısına sahip olan yazılarda, onun farklı terimlerle de olsa aşağı yukarı böyle birisi olduğu iddia edilmiştir (Derhem 2023, Karaca-Şen 2023). Bu çalışmanın bakış açısına göre ise durum öyle değildir. Çünkü insan, öncelikle psişik değil, tinsel bir varlıktır ve ontiko-ontolojik bütündür. Anlayıp yorumlayan bu tinsel bütünü, psişe ve biyo-psişe gibi bir unsura indirgemek ise onu parçalamak anlamına gelmektedir. Bunun için de insanın öncelikle psişik veya bio-psişik olarak yetkin olup olmadığına değil, şeyleri nasıl anlayıp yorumladığına bakmak gerekir. Böyle bakıldığında Nilsu hakkında, içselleştirdiği liberal zihniyetin normallik standardı içinde son derece yetkin ve sağlıklı birisidir, dolayısıyla kişiliği yitik ve sorunlu değildir, demek mümkündür. Öyle ki o, çoğu zaman yalnız olmasına rağmen zorlukları tek başına alt ederek İstanbul'un iyi okullarından mezun olur. Bir kadın mimar olarak kısa zamanda çok başarı kazanır, belirgin bir kariyer inşa eder. Seviyeli insanlarla son derece bilinçli ilişkiler kurar. Elit bir yapısı vardır, sıradanlığa asla izin vermez. İnsanlara çok saygılıdır, doğayı ve canlıları sever. Çevre sorunlarına karşı duyarlıdır. Entelektüel seviyesi ortalamaya göre çok yüksektir. İyi bir mektup okuryazarıdır. Kitaplarla, özellikle de şiir ile çok ilgilidir. Pek çok şairi, külliyat olarak tanır. O, sadece “elini uzattığında dokunmak, tutunmak, sevilme istediğinde hiç

kimseyi bulama[yan] (270), hassas ve kırılgan bir insan olduğu için başına gelen hadiseden çok etkilenmiştir. Bunun için de kendisini zaman zaman özel mektuplarında ifadesini bulan, hesaplaşılmamış ve çok düşünülmemiş ifadelerle “uyumsuz”, “hasta” ve “femme fatale” olarak niteler.

Bu nitelendirmeler, son tahlilde tepkiseldir ve onun bir terk etme düşkünlüğü olarak sadece insanları değil, kendisini de cezalandıran birisi olduğunu ifade eder. Zira intikamcı düşüncenin emrinde ceza düşkünlüğü olmak, sadece ona has bir durum değildir. Yaşamın olduğu yerlerde öncelenen ister bireysel ve seküler isterse kollektif ve dinsel anlayış olsun her iki dünyanın anlayıp yorumlama şekli de intikamcıdır. Her iki anlayış şekli de kendisiyle özdeş olanı iyi, doğru, hakiki, olmayanı kötü, yanlış, hakikatsiz olarak götürür ve bu varsayım üzerine inşa ettiği bakış açısıyla içi de dışı da kendisini de varlığı da düzenlemek, değiştirmek ve pragmataya uydurmak ister. Bunun için de Nilsu, intikamcı düşüncüyü içselleştirmiş olan liberal toplumun bireyleri gibi son derece normaldir. Onlar gibi alışılmış bir anlama yorumlama şeklinin içine doğar; onu yaşar, yaşatır, devralır, devreder. Bir şeyler, varsayımlarla dolu olan benliğine uygun olduğunda onları ödüllendirir, uymadığında ise cezalandırır. Bir diğer ifade ile pragmatasına uygun olana iyi, doğru, hakiki, güzel; uygun olmayana ise kötü, yanlış, hakikatsiz ve çirkin, der. Bu özellikleri ile liberal toplumla apaçık uyumlu olan bir mimarı, kişiliksiz, “hasta” ve “uyumsuz” kabul etmek mümkün değildir. Rüyasında babasıyla birlikte olduğunu görmesi de diğer kimi kusurları da bu durumu değiştirmez. Bu çalışmanın bakış açısına göre bu tarz nitelemeler, hesaplaşılmamış ve indirgemeci olduğu için insanın ontolojik bütünlüğünü bozmaktadır.

Dünya üzerinde ölümlü, yalnız ve sorumlu olduğunu yeterince bilmeyen insanlar, yani ontolojik olarak sorunlu olanlar, bir şeylere özgür ve cesurca sahip çıkmadıkları gibi böyle bir durumda olduklarını da bilmezler. Bu, açıkça bir sahip çıkma yanılgısı içinde olmaktır. Böyle bir yanılgı içinde olan insanlar, cahildirler ancak kendilerini yeterince bildiklerini varsayarlar; bağlı ve bağımlıdır ancak kendilerini özgür ve sorumlu birer insan olarak görürler. Nilsu gibi olanaklarına sahip çıkmayan insanlardan toplumuna ait olanakları sahiplenip köklerine bağlanması beklenebilir mi? Kısa bir ifade ile köklerine bağlılık, insanın kendi muhtemel yabancılaşmasını aşarak ait olduğu toplumun değerlerine bilinçli bir şekilde sahip çıkması demektir (Topakkaya 2018: 64-72). Bu soruya, Nilsu gibi kendisini yeterince bilmeyen insanlardan gündelik çıkarlarının ötesine geçerek toplumuna ait köklerle bağ kurması beklenemez, şeklinde cevap vermek mümkündür.

Böyle bir beklenti içinde olmak ise sahip olma hırsının egemen olduğu ve uzun soluklu bağlanmaların tercih edilmediği liberal bir dünyada çoğunlukla hayal kırıklığına neden olur.

Özetlenecek olursa kendisini yeterince bilmeyen Nilsu'nun açılan olanakları kapatmasının öncelikli nedeni, içinde olduğu ancak farkında olmadığı ceza kesme düşkünlüğü durumudur. Onun elde olanı kapatmasının sonraki nedeni ise içselleştirdiği ancak yine farkında olmadığı liberal kapitalist zihniyettir, denilebilir.

Bir bütün olarak değerlendirildiğinde *İki Yeşil Susamuru*, *Anneleri*, *Babaları*, *Sevgilileri* ve *Diğerleri* isimli eser, bir genç kızın şahsında, varlığı tehdit eden unsuru, terk etme düşkünlüğü olarak görünüşe çıkaran özgün ve değerli bir eserdir. Bu eser, farklı bakış açıları ve kavramlarla okunmaya son derece uygun bir içeriğe sahiptir.

Kaynaklar

Akça, Hilal (2022), *Ataerkilliğin Manevi Kızları -Kadın Kahramanın Ölüler Diyarına İnişi-*, Kayseri: Kimlik Yayınları.

Derhem, Ertuğrul Gazi (2023), “İki Yeşil Susamuru”, *Türk Romanında Narsisizm*, Ankara: Günce Yayınları.

Karaca, Nesrin ve Vedat Şen (2023), “İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri Romanının Psikolojik Atmosferinde Kaçış ve İntihar İzlekleri”, *Dil ve Edebiyatta Psikolojik Unsurlar*, İstanbul: Çizgi Kitabevi, s.123-150.

Ökten, Kaan (2012), *Heidegger'e Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özlük, Nuran (2013), “Yazarın Niyeti Okurun Beklentisi Çatışmasından Doğan İhmale ve İstismara Maruz Kalan Bir Çocuğun Romanı Küçük Paşa”, *Journal of History School (JOHS)*, Sayı XV, s. 499-525.

Reneaux, Roger (1994), *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, Çev. Murtaza Korlaelçi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Topakkaya, Arslan (2018), “Martin Heidegger'de Köklere Bağlılık”, *Temaşa*, Sayı: 8, s. 64-72.

Uzuner, Buket (2002), *İki Yeşil Susamuru*, *Anneleri*, *Babaları*, *Sevgilileri* ve *Diğerleri*, İstanbul: Everest Yayınları.

Osmanlı Arşiv Belgesine Göre Melike Ahmed Hanım'dan Melek Ahmed Hanım'a

Derya UZUN AYDIN*

ÖZ

Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet döneminin ilk yıllarını kapsayan süreçler içerisinde Türk heykel sanatı adına yapılmış olan çalışmaların kısıtlı olduğu bilinen bir gerçektir. Yapılan çalışmalar içerisinde de ismine nadiren rastlanan ve haklarında bilgi sahibi olabildiğimiz ilk kadın heykeltıraşların sayısı da buna dahil edilebilir. Süreç içerisine Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas Kız Sanat Okulu girince, bu konuda yapılan çalışmaların, az da olsa bilim dünyasına katkı sağlaması yönüyle önemli bir olgudur. Bu bağlamda İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni ve sanatçıları kapsamina alan önemli çalışmalar olarak literatüre geçen Paşaloğlu, Hacer Banu (1995). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. Saldıran, Burcu (2023). *Cumhuriyet Dönemi Kadın Heykeltıraşların Biyografisi ve Sanat Üslubu Açısından İncelenmesi (1923-1950)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. Sokur, Büşra (2020). *Türkiye'de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950*, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Yönetimi Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul gibi çalışmaların yanı sıra Halil Özyiğit'in makale çalışmaları ile Sanayi-i Nefise Mektebi üzerine yapılan tarih ve eğitim ağırlıklı çalışmalar, aynı zamanda okulun resimden heykel sanatına öğrencileri hakkında çeşitli bulgulara erişmemiz için de kolaylık sağlamış olmaktadır. Bizler de Türk kadın heykel sanatçıları içerisinde sadece ismine rastladığımız ya da kendileriyle ilgili sınırlı bilgilere ulaşabildiğimiz sanatçıları araştırmak amacıyla yola çıkarak, bu çalışmayı ortaya çıkarmaya karar verdik. Haklarında bilgi sahibi olduğumuz en sık rastlanan kadın sanatçılar, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Melek Cemal Sofu ve İraida Barry gibi birkaç kişiden ibaretti. Bunun neticesinde yolumuzu, ismen çok az tanınan hatta hakkında

181

* Doç. Dr. Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batman/TÜRKİYE
E-posta: derya.uzunaydin@batman.edu.tr, calukya@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8063-2144.
DOI: 10.32704/erdem.2025.88.181

Makale Gönderim Tarihi: 14.08.2024 - Makale Kabul Tarihi: 16.12.2024 (Araştırma Mk.)

neredeyse çok az bilgi edinilmiş bir kadın heykel sanatçısını aramaya yönelttik. İşte bu noktada, birkaç kaynakta çok az bilgi edinebildiğimiz ancak özel bir çalışma olan Burcu Saldıran'ın (2023), "Cumhuriyet Dönemi Kadın Heykeltıraşların Biyografisi ve Sanat Üslubu Açısından İncelenmesi (1923-1950)" isimli teziyle karşılaştık. Bu tez, alanında gerçekten önemli bir açığı doldurmuş ve çalışmamıza konu olacak "Melek Ahmed Hanım" hakkında da en iyi sonuç veren bir çalışma olarak dikkatlerimizi çekmiştir. Bu çalışmayı görünce, Melek Ahmed Hanım hakkında bizler daha farklı ve ne çeşit bilgiler edinebiliriz sorusuna yönelik araştırmalarımızı derinleştirdik. Melek hanımla ilgili olarak, Cumhuriyet arşiv taramalarını da gerçekleştirdik. Ancak Melek Hanım ile ilgili ilk etapta bir sonuca ulaşamadık. Araştırmayı salt "heykeltraş" olarak indirgediğimiz zaman ise karşımıza ilginç bir sonuç çıkmıştı ve bu sayede, belki de bir yanlış düzeltilebileceğimizi görebiliştik. Arşiv bulgumuz bize "Heykeltraş Melike Ahmed Hanım" isimli bir sanatçıyı tanıstırmaktaydı. İşte bu noktada bizim için düğüm çözülmeye başlamıştı ve Osmanlıcada "Melek ve Melike" sözcüklerinin yazılışlarının aynı olmasının, araştırmacıların sanatçımıza ulaşmasına engel teşkil ettiğini gösteriyordu. Neticede kadın heykel sanatçılarımız arasında böyle bir isim yoktu. Ve elde ettiğimiz belgenin Melek Ahmed hakkında olduğu varsayımımız bizim için netlik kazanıyordu. Böylelikle gözden kaçmış bir belgeyi bulmak ve bunu Türkçeye kazandırmaya çalışmamız bizim düşüncemize göre orijinallik kazanıyor ve Melek Ahmed Hanım hakkında farklı bir bilgi kaynağı da edinmiş oluyorduk.

Anahtar Kelimeler: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Heykeltıraşlar, Sergiler, Melek Ahmed Hanım

According to the Ottoman Archive Document, from the Sculptor Melike Ahmed Hanım to Melek Ahmed Hanım

ABSTRACT

It is a known fact that the studies on Turk sculpture art were limited within the time of the last term of Ottoman empire and first term of republican. The number of the first woman sculptors whose name is rarely encountered and who we can have information about them can be included in this. When the Sanayi-i Nefise School and the Inas Girls' Art School were involved, the studies conducted on this subject is an important phenomenon to contribute even if very little. In this context, Halil Özyiğit's articles and studies which focus on history and education make it easier to access the information from sculpture students to painting students. Therefore, we decided to create this study in order to investigate the artists whose names we just encountered or who we could access very little information about them. The most common female artists about whom we have information are Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Melek Cemal Sofu and Iraidia Barry, to name a few. Therefore, we turned our scope to the people who are almost non-known and even less known about. At this point, we encountered Burcu Saldıran's special study named "Cumhuriyet Dönemi Kadın Heykeltıraşların Biyografisi ve Sanat Üslubu Açısından İncelenmesi (1923-1950)", which is we couldn't get much information about. This thesis filled a really important gap in its field and took our attention as a study which gives best results about "Melek Ahmed Hanım" which will be the subject of our study. When we say this study, we started to search for the more different and answer to the question of what kind of information we could obtain. Thanks to this, we face the fact that we could correct a mistake. About Miss. Melek, we started to scan the archive of the premiership of the Ottoman empire. However, we couldn't reach a result at the first attempt. When we degrade our research as "Sculptor", we encountered an interesting result: "Sculptor Miss. Melike Ahmed". At this point, the node has been solved. In Ottoman Turkish, the spelling of "Melek" and "Melike" are the same. This struggled researchers to access our artist. Because, there is no name like that between women artists. And it is obvious that the documents which we obtained are about Miss. Melek Ahmed. Thus, Our study gained originality with finding a document which is overlooked and gained this document to Turkish literature. And also we got different information about Miss. Melek Ahmed.

Keywords: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Sanayi-i Nefise Mektebi, Women Sculptors, Exhibitions, Melek Ahmed Hanım

Yöntem, Kapsam ve İçerik Hakkında

Heykeltraş Melek Ahmed Hanım hakkında kaynak ve literatür çalışmalarına başlandığında, öncelikle Türkiye’deki kadın heykel sanatçıları araştırılmaya çalışılmıştır ve bu çalışmalar daha da derinleştirildiğinde ise, “Büşra Sokur’un, Türkiye’de Kadın Heykeltraşlar 1900-1950 (2020)” isimli tez çalışması, “Seza Sinanlar Uslu’nun, 1916-56 yılları arasında İstanbul’un Gözde Kültür Mekânı: Galatasaray Lisesi” isimli makalesi, Halil Özyiğit’in kadın heykeltraşlar üzerine yazdığı makaleler, “H. Banu Paşalıoğlu’nun İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları (1995)” isimli tezi ile bahsi geçen “Burcu Saldıran’ın (2023), “Cumhuriyet Dönemi Kadın Heykeltraşların Biyografi Ve Sanat Üslubu Açısından İncelenmesi (1923-1950)” isimli tez çalışmaları, bizlerin çalışmayı hangi yöne doğru ilerletileceği yönünde belli başlı kaynaklar olarak makaledeki yerlerini almışlardır. Bu literatür çalışmaları sonucunda, özellikle İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve akabinde Galatasaray Sergileri ile Ankara sergileri incelenmiş ve ayrıca verilerde karşılaşılan gazete örnekleri not alınarak tarafımızca da orijinaleri bulunmuş ve içeriklerde Melek Hanım’a ulaşılmaya çalışılmıştır. Buradaki bilgilerle ilk verilere ulaştıktan sonra, Osmanlı arşivinde gözden kaçan ve bir açığı doldurduğuna inandığımız asıl belgemiz, konumuzun asıl temasını oluşturmuş ve sonuç itibarıyla Melek Hanım hakkında bilinmeyen bir talebi ortaya çıkarmış olması sebebiyle literatüre kazandırılması gerektiğini düşündürmüştür.

Giriş

Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye’nin ilk güzel sanatlar okulu olarak 1883 tarihinde eğitim hayatına başlamış, ancak mektebe ağırlıklı olarak erkek ve de gayrimüslim öğrencilerin katılması sonucunda, kızlar için de ayrı bir okulun açılması düşünülmüştür. İşte bu noktada, 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulması kararı verilmiş ve Cumhuriyet döneminde kadın sanatçıların da güzel sanatlar alanında eğitim göreceği böylesine önemli bir okul sanat tarihimizdeki yerini almıştır (Özyiğit 2017: 172-182).

İlk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi açıldıktan sonra, 1914 yılında kızlar için bir okul açılması ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda, önce kadın sanatçı yetiştirmek ve akabinde orta seviyedeki okullar için öğretmen ihtiyacını gidermek amacıyla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulduğu bilinmektedir. Bu okulda her ne kadar resim dersi ağırlıklı

verilmiş olsa da ardından bir heykel bölümü de kurulmuştur. İlerleyen süreçlerde ise heykel atölyeleri açılmıştır. Heykel bölümünde ders vermeye başlayan ilk Türk Hoca olarak da İhsan Özsoy ismi karşımıza çıkar. Bir resim bölümü kadar olmasa da heykel bölümüne katılan kadın heykeltıraşlar da olmuştur. Araştırmalar göstermiştir ki, kadın heykeltıraş sayısı çok fazla değildir. Ayrıca bunlar hakkında bilgi edinmek, kaynak çalışmalarının azlığından dolayı araştırmamızın daha geniş bir zemine oturtulmasını zorlaştırmaktadır. Yine, bu sanatçıların çoğunun yalnızca ismen bilinmesi de durumu olumsuz yönde etkilemektedir. Bunun yanı sıra, İnas Mektebi üzerine çok sayıda araştırmanın yapılmış olması ise önemli ve bilimsel anlamda önemli bilgilerin edinilmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, açılan sergiler de bilgilerimizi teyit etmekte önemli ölçüde rol oynamıştır (Sokur ve Üstünipek 2022: 1-22).

Dönem açısından Cumhuriyet'in ilk yılları ve sonrasına doğru ilerledikçe Türk heykel sanatında sanatçıların sayıca arttığı bilinmektedir. Bu yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasıyla birlikte sanat hayatı da canlanmıştır (Özyiğit 2017: 172-182). Kadınların heykel sanatında bu dönemin önemi unutulmamalıdır. Ayrıca, ilk kadın heykel sanatçımız Sabiha Bengütaş da bu anlamda önemli bir isim olup onun izinden giden önemli isimler ortaya çıkmıştır. Onun dışında Nermin Faruki, Melek Celal Sofu, Ruşen Hanım, Melek Ahmed Hanım bunlardan yalnızca bir kaçıdır (Şahmaran Can 2016: 1017-1036).

Tarihler 13 Ekim 1914'ü gösterdiğinde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk aşaması olarak Darülfünun binasında sadece bir resim dersliği açılmış ve okula kabul ve şartları da gazeteler aracılığıyla ilan edilmiştir. Yaş olarak en az on altı yaşında olmak, yapılacak sınavı geçmek ön şartlardandır. Sanatçı adaylarından kimlik, aşı belgeleri, diplomalar ile öncelikle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başvurulmaları istenir (Ürekli 2003: 50-60).

Şu gerçek hatırlanmalıdır ki mektebimiz, idari ve akademik olarak müzeye bağlı olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir şubesi olması düşünülmüş ve açılmıştır. Ayrı bina, yönetim ve derslere sahip olduğu ise bilinen bir gerçektir (Sokur ve Üstünipek 2022: 1-22).

Öncelikli olarak ağırlıklı resim öğretmeni yetiştirmeyi düşünen okulun, idari kadrosunda önemli isimler de yer almıştır. Mihri Hanım, Sami Boyar, Feyhaman Duran, Ömer Adil bunlardan bir kaçıdır. Eğitimi 3 yıl olarak planlanan okulun bir süre sonra heykel bölümü de açılmıştır (Sokur ve Üstünipek 2022: 1-22).

Kurulan heykel bölümünün başına İhsan Özsoy getirilmiş ve heykel atölyesinde çalışmalar başlamıştır. Öğrencilerin öncelikle büstlerden, sonrasında da canlı modellerle çalışma imkânı bulması o dönem için oldukça önemlidir. Bunu açık havadaki çalışmalar izler. Yalnız şu gerçek göz ardı edilmemelidir ki, kimi zaman polisin denetimi altında yürütülen çalışmalar ilaveten özel izinlerle yapılmaktadır. Anatomi dersleri için, fakültelerden iskelet modelleri temin edilmesi ise önemlidir. Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki gibi çok önemli heykel sanatçılarının yetiştiği bu okulda düzenlenen öğrenci sergileri sayesinde ismi az duyulan sanatçıların öğrencilik yıllarına ilişkin bilgilere de ulaşılabilir (Sokur ve Üstünipek 2022: 1-22).

Okulun kapanışı ile ilgili bilgiler ise net değildir. Nitekim, bunda İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Cumhuriyet'in ilanından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi-i Ali'si ile birleşerek derslere devam etmesinin rolü büyüktür. Çoğunluk, İnas'ın Sanayi-i Nefise ile birleştiği tarihi aynı zamanda kapanması olarak kabul edilmesini doğru bulmaktadır. (1923). Kısaca kızlar için ayrı bir sanat Akademisi olarak kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 1920-1926 tarihleri arasında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin bünyesine kazandırılmış olur (Paşalıoğlu 1995: 64)¹.

Melek Ahmet Hanım (1910-1930) Yaşamı ve Eserleri Üzerine

Melek Ahmed Hanım, kadın heykel sanatçıları arasında hakkında bilgi sahibi olabildiğimiz nadir sanatçılarımızdandır. Kendisinin 1900 yılında doğduğu ve 1930'da da vefat ettiği bilinen sanatçının kısa bir yaşamı olduğunu üzülenler öğreniyoruz. Sanatçının İnas Mektebinin ilk öğrencilerinden olduğu düşünülmektedir. Kaç yılında okula kaydolduğu bilinmemekle birlikte, 1922 yılındaki 4. Galatasaray Sergisine katıldığı düşünülerek bu dönemlerde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir öğrencisi olduğu kanısı netleşmektedir (Saldıran 2023: 70). Galatasaray Lisesi ya da eski ismiyle Mekteb-i Sultani, dönemin önemli okullarından olmasının yanı sıra, sosyal ve kültürel hayata kattıkları ile dönemsel olarak yerini önemli ölçüde arttırmıştır. Özellikle 1916 yılından 1956'ya kadar belli yıllarda açılan sergilerinde yer alan heykel sanatçılarımızı tanımaya olanak sağlaması da bizler açısından önemli bir olgudur. Bu sayede, özellikle Melek Ahmed Hanım'ın az sayıda ulaşabildiğimiz çalışmaları sergi fihristleri ile ortaya

¹ Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında daha detaylı bilgi için bkz: Uzun Aydın, D. (2021). *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltraşlar*, İzmir: Gece Kitaplığı, ISBN:9786257411240; Uzun Aydın, D. (2014). "İnas ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Kadın Heykeltraşları", *Turkish Studies*, 9/10:1125-1125.

konulmuştur. Galatasaray dışında Ankara resim sergileri de buna eşlik etmiştir (Sinanlar Uslu 2018: 1759-1778; Sokur 2020: 22).

İnas Sanayi-i Nefise okulunun ilk üç yıllık eğitim süreci düşünüldüğünde, sanatçının 1919-1920 tarihleri arasında mektebe başlamış olduğu düşünülmektedir. Bu okuldan mezun olan ilk öğrencinin de kendisi olduğunu Ürekli (2003: 180) yazılarında belirtmektedir. Paşalıoğlu'nun da, sanatçının 1922 yılındaki Galatasaray sergisinde yer alan ilk kadın sanatçılar arasında kendisine de yer vermesi, Melek hanımın bu tarihlerde aktif olarak heykel çalışmaları yapmış olduğunu göstermektedir (Paşalıoğlu 1995: 67).

Heykel sanatçısı Nermin Faruki vermiş olduğu bir röportajında kendisiyle birlikte, Melek Ahmed ile Bengütaş'ın mektepte modelaj derslerinde yer aldıklarından bahsederken, dekoratif ağırlıklı çamurdan kopya heykeller yaptıklarını dile getirmiştir. Antik heykeller ve Torslar etüt edip insan heykeli çalışmaları yaptıklarını da ekleyerek hocaları İhsan Bey'i ve emeklerini övgüyle dile getirmiştir (Akıncı 1976: 22; Saldıran 2023: 43).

Sergiler ve gazete haberlerinden edinilen bilgiler neticesinde, sanatçının kısa süreli yaşamında “Cephane Taşıyan Kadın, Zeybek, Yaralı Asker” gibi ismi bilinen ya da sadece “nü çalışma, büst, portre tarzı ve etütler” şeklinde adlandırılan çalışmalar yaptığı da öğrenilmiştir. Sanatsal bakımdan yarattığı formlara natürel bir güzellik katan akademik etütler çalıştığı da rahatlıkla görülebilmektedir (Sokur 2020: 79; Saldıran 2023: 70-75).



Görsel 1: İhsan Özsoy atölyesi ve sağda Melek Ahmet Hanım (Sokur, s.80)

Melek Ahmed Hanım'ın çalışmaları ve hakkındaki bilgileri, bahsi geçen sergi fihristleri ve kimi gazete yazılarından öğrenmeye devam ediyoruz.

Burcu Saldıran'ın öncülüğünde bizlerin de orijinalleri temin edilmiş olan sergi haberlerinden “1927 yılı Ankara Sergisi’ndeki bilgilere göre, Melek Ahmed Hanım’ın ve diğerlerinin, satın alınan eserleri ibraz edilmiştir. Bu bağlamda yazıda, sanatçının “Cephane Taşıyan Kadın” isimli eserinden söz edilmektedir (Anonim, *Türk Hava Mecmuası* 1927: 52; Saldıran 2023: 460-61).



Görsel 2: Melek Ahmet Hanım ve “Cephane Taşıyan Kadın” eseri. (Anonim, “Ankara Resim Sergisi”, *Türk Hava Mecmuası*, S.29, 15.06.1927, s.52.)

“Cephane Taşıyan Kadın” ayrı bir övgüye tabi olurken, Kurtuluş mücadelesinde bir kadın gözüyle yaratılan ruhu görmenin memnuniyeti dile getirilmiştir. (Görsel 2). Aynı şekilde sanatçının “Nü” isimli heykeline de ulaşma imkânı bulunmuştur (Saldıran 2023: 464-65) (Görsel 3).



Görsel 3: Melek Ahmet Hanım ve “Nü” isimli heykeli (Anonim, “Ankara Resim Sergisi”, *Türk Hava Mecmuası*, S.29, 15.06.1927, s.52.)

Melek Hanım'ın “Mermer kadın Heykeli” 1928 Ankara Resim Sergisinde övgü alırken, özellikle “Zeybek” heykelinden sıklıkla bahsedilmektedir. Dönemin Afganistan Kralı tarafından serginin ziyareti sonrası “Mermer Kadın Heykeli” nin, “Zeybek heykeli”nin ise İsmet Paşa tarafından beğenilerek satın alındığı Saldıran tarafından bizlere aktarılmaktadır (Saldıran 2023: 73; Anonim, *Türk Hava Mecmuası* 1928: 665; Anonim, *Hakimiyet-i Milliye* 1928:1)². Ankara resim sergisine göre, bilhassa Zeybek heykelinin sergide “şeref ve kıymet veren bir eserdir” şekliyle yorumlandığına da aynı kaynak üzerinden tanıklık etmekteyiz (Saldıran 2023: 465) (Görsel 4).

² Saldıran tarafından burada bizlere aktarılan (2023: 73) Zeybek isimli heykelin İsmet Paşa tarafından satın alındığı ibaresi, yanlış bir aktarıma maruz kalmış olmalıdır. Keza, İsmet Paşa tarafından ziyaret edilen ve yukarıda da kaynakça olarak belirtilen dergi incelemelerine göre bizler bu durumun kesin olduğu kanaati içinde değiliz. Muhtemelen bir yazım hatası ile karşı karşıyayız.



Görsel 4: Dönemin Afgan Kralı, Heykeltıraş Melek Hanım'ın "Zeybek Heykeli" önünde fotoğraflanmıştır (Özyiğit, Eylül 2017, s179)

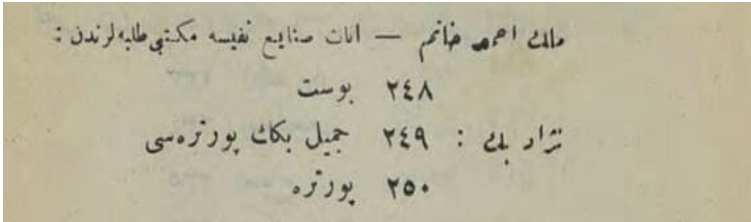
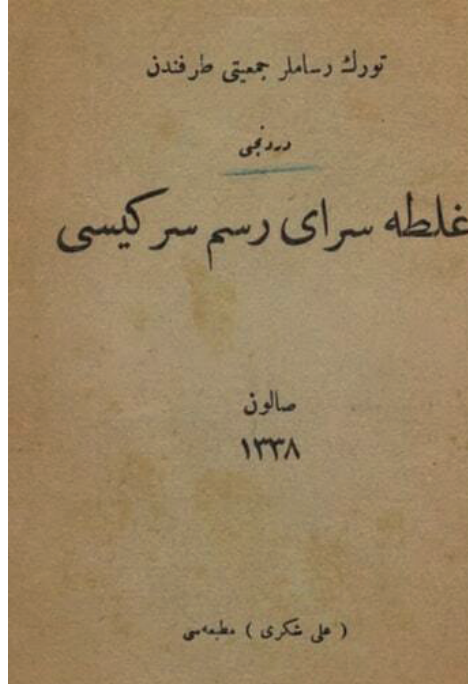
190

Sanatçının "Zeybek" heykeli o kadar kendisiyle özdeşleşmiş olmalı ki, Melek Hanım'ın ölümü üzerine çıkan haber yazıların da dahi bu çalışmayı görmek mümkündür. Bu arada sanatçı, 1930 yılında Haydarpasha Tıp Fakültesinde tedavi gördüğü sırada vefat etmiştir. "Milliyet ve Yarın" gibi gazeteler ölümünü büyük bir üzüntüyle aktarmışlardır. Hastalık teşhisinin Zatülcenp Plörezi olduğu da belirtilmiştir (Anonim, *Milliyet* 1930: 3; Anonim, *Vakit* 1930: 4; Anonim, *Yarın* 1930: 4; Saldıran 2023: 70) (Görsel 5).



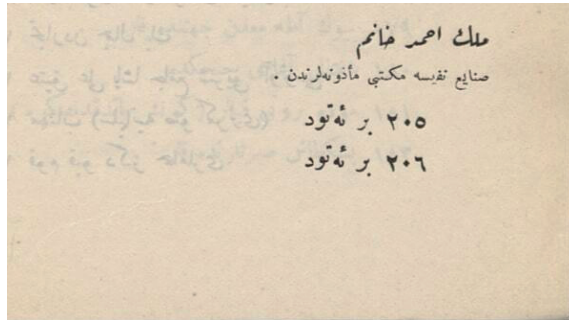
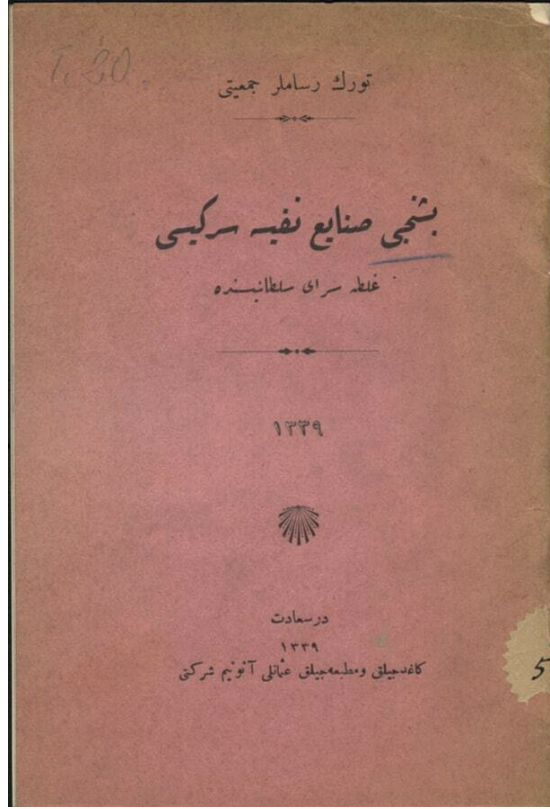
Görsel 5: Milliyet gazetesi, 1930, "Sanatçının Ölüm Haberi" (Anonim, "Kıymetli Bir San'atkarımızın Hazin Ölümü", *Milliyet*, 15.05.1930, s.3.)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisi Melek Ahmed Hanım'ın çalışmaları, sergi fihristlerinde genellikle açıklamaları olmadan yalnızca ismen verilmektedir. Melek Hanım'ın katıldığı ilk sergilerden 1922 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından gerçekleştirilen 4. Galatasaray Resim Sergisi (Anonim, *Türk Ressamlar Cemiyeti Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi 1922*)'ne göre, sıra numarası olarak 248 no ile belirtilen “Bir Büst” isminde bir çalışma yer almıştır. Büstün kime ait olduğu ise belirtilmemiştir (Sokur 2020: 20; Özyiğit 2014: 853-866) (Görsel 6).



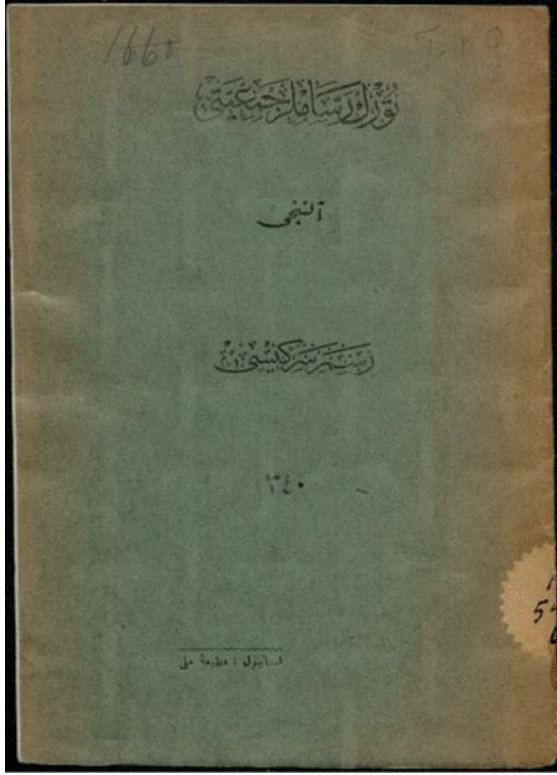
Görsel 6: 4. Galatasaray Resim Sergisi Fihristi (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

Galatasaray Resim Sergisi (1923) Fihrist kapağı, “Türk Ressamlar Cemiyeti 5. Sanayi-i Nefise Sergisi” başlığı ile dikkat çeker. Burada sanatçı için “Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından” ifadesi altında 205 ile 206 numaralı çalışmaları “Bir Etüt” olarak verilmiş ancak kimlikleri belirtilmemiştir (Anonim, *Türk Ressamlar Cemiyeti Beşinci Galatasaray Resim Sergisi* 1923; Saldıran 2023: 75; Özyiğit 2018: 263-279, Görsel 7).



Görsel 7: 5. Sanayi-i Nefise (Galatasaray) Sergisi Fihristi (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

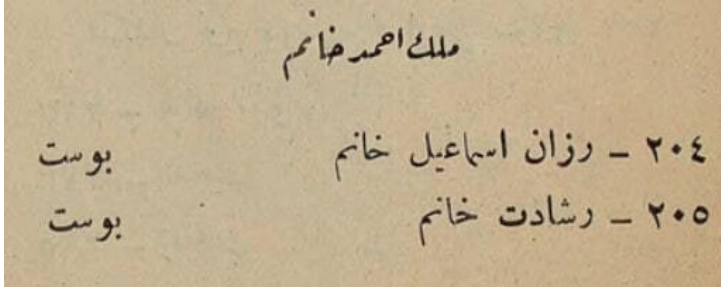
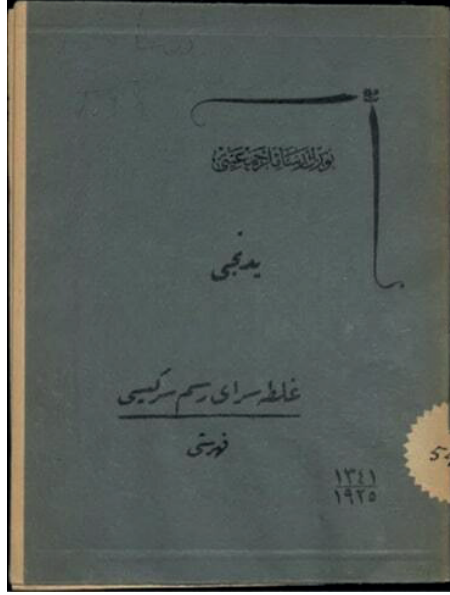
1924 yılında açılan 6. Galatasaray Resim Sergisi'nde ismi sadece Melek Hanım olarak geçen sanatçının, burada yer alan çalışmaları (Anonim, *Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi* 1924), “350 no-Eskiz”, “351 no-Etüt Büst” ve “352 no-Etüt” olarak belirlenmektedir (Görsel 8). Etüt olarak belirtilen bu çalışmaların, sanatçının öğrenim sürecinde okulun atölyelerinde yapmış olduğu heykel eskizleri olduğunu göstermektedir.



ملك هانم		
اسكيز	300	
بوست	301	
302	302	

Görsel 8: 6. Galatasaray Resim Sergisi Fihristi (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

1925 yılı 7. Galatasaray Sergisi'nde sanatçının çalışmaları 204 nolu "Rezzan İsmail Hanım Büstü" ile 250 nolu "Reşavet Hanım Büstü" olarak kimlikleri belirgin bir halde yer almaktadır (Anonim, *Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi 1925*; Özyiğit 2014: 853-86) (Görsel 9).

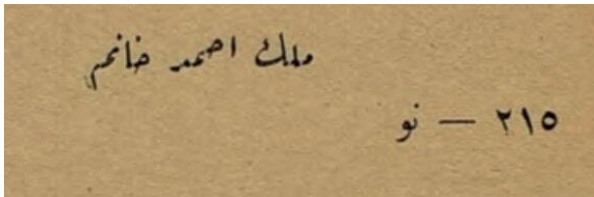
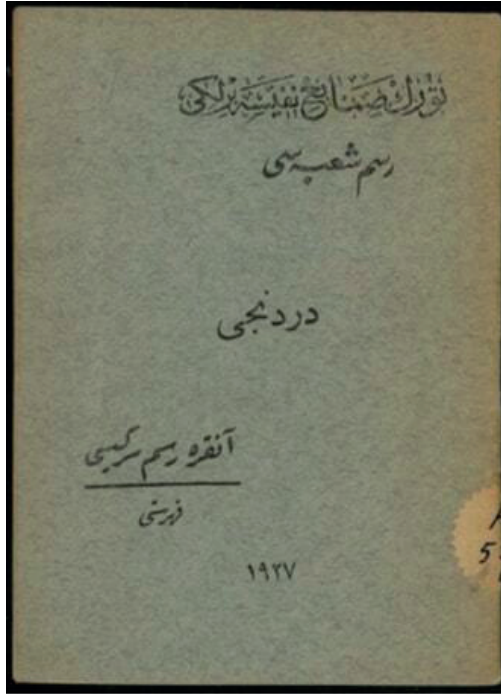


Görsel 9: 7.Galatasaray Resim Sergisi Fihristi (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

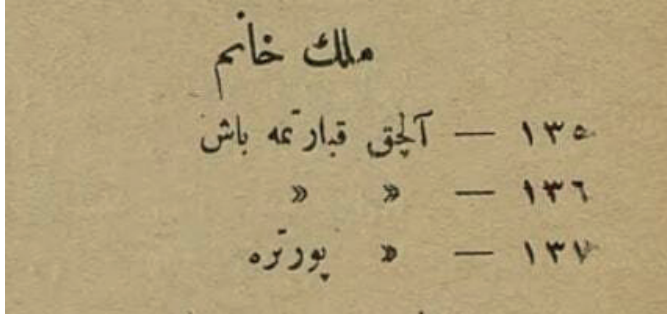
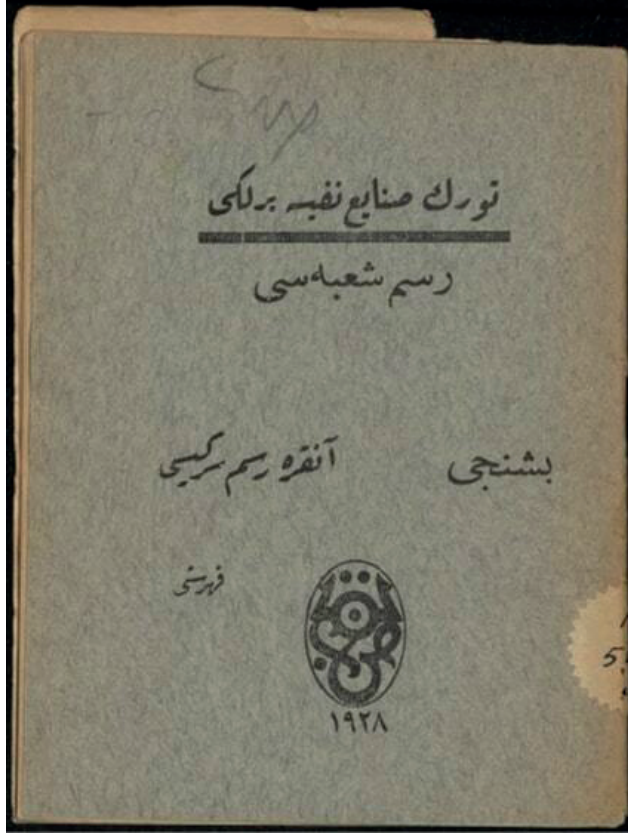
Melek Ahmed Hanım 4 ve 5.inci Ankara sergilerine katılmış olup, 1927 tarihli 4. Ankara resim sergisi kataloğuna göre önceden görselleri verilmiş olan "Nü" isimli çalışma ile "Cephane Taşıyan Kadın" çalışmasının varlığını bilmekteyiz. Burada yalnız 215 numaralı olarak kayıtlanmış "Nü" isimli çalışma yazılı olarak aktarılırken, "Cephane Taşıyan Kadın" isimli eseri katalogda ismen geçmese de dönemin gazetelerine göre bu sergide yer aldığı daha önceden açıklanmıştır (Anonim, *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim*

Şubesi Dördüncü Ankara Resim Sergisi 1927: 30; Anonim, *Hâkimiyet-i Milliye* 1927: 1; Özyiğit, 2017: 172-182; Saldıran, 2023: 445-47) (Görsel 10).

1928 yılında açılmış olan 5. Ankara resim sergisinde sanatçının dönemin yayınlarına göre dört eser sergilediği anlaşılmakta, katalogda 3 eser ismi yer almaktadır. Numara olarak 135, 136 ve 137 sırasıyla verilen eserlerin “iki adet alçak kabartma baş ve bir adet alçak kabartmadan portre” oldukları görülmektedir (Anonim, *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi Beşinci Ankara Resim Sergisi* 1928). Önceden bahsi geçen ve görselleri gösterilmiş olan “Zeybek ve Mermer Kadın Heykeli’nin bu sergide isimleri geçmemekle birlikte yazılı basından Ankara sergisinde teşhir edildikleri öğrenilmiş bulunmaktadır. (Görsel 11).



Görsel 10: 4. Ankara Sergisi Fihristi (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).



Görsel 11: 5. Ankara Sergi Fihristi

Melek Ahmed Hanım hakkında elde edilmiş yukarıdaki bilgiler dışında, yapılan araştırmalar neticesinde araştırmacıların değinmediği ve Osmanlı arşivinden elde edilmiş olan bir belge, bu yazıya önemli katkılar kazandırmıştır³. Arşivde yazım hatası yapılmış olduğu düşünülerek birçok

³ T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, Milli Eğitim Bakanlığı, 38/200/7/

kişinin gözünden kaçtığı düşünülen bu belge, çalışmamızın asıl temasını oluşturmaktadır. Arşiv taramasında yazılımları aynı şekilde olduğu için “Melek” ve “Melike” isimleri karıştırılmış ve belge “Heykeltıraş Melike Ahmed” olarak gösterilmiştir. Bu durum belgenin neden bulunamadığını da açıklamaktadır. Ayrıca, kadın heykel sanatçılarımız içinde Melike ismiyle bir sanatçımız bulunmamaktadır.

Aşağıda orijinaleri verilmiş bu belgeler sayesinde, Melek Hanım'ın bir serzenişine ayrıca tanıklık etmiş bulunmaktayız.

Belge 1 (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

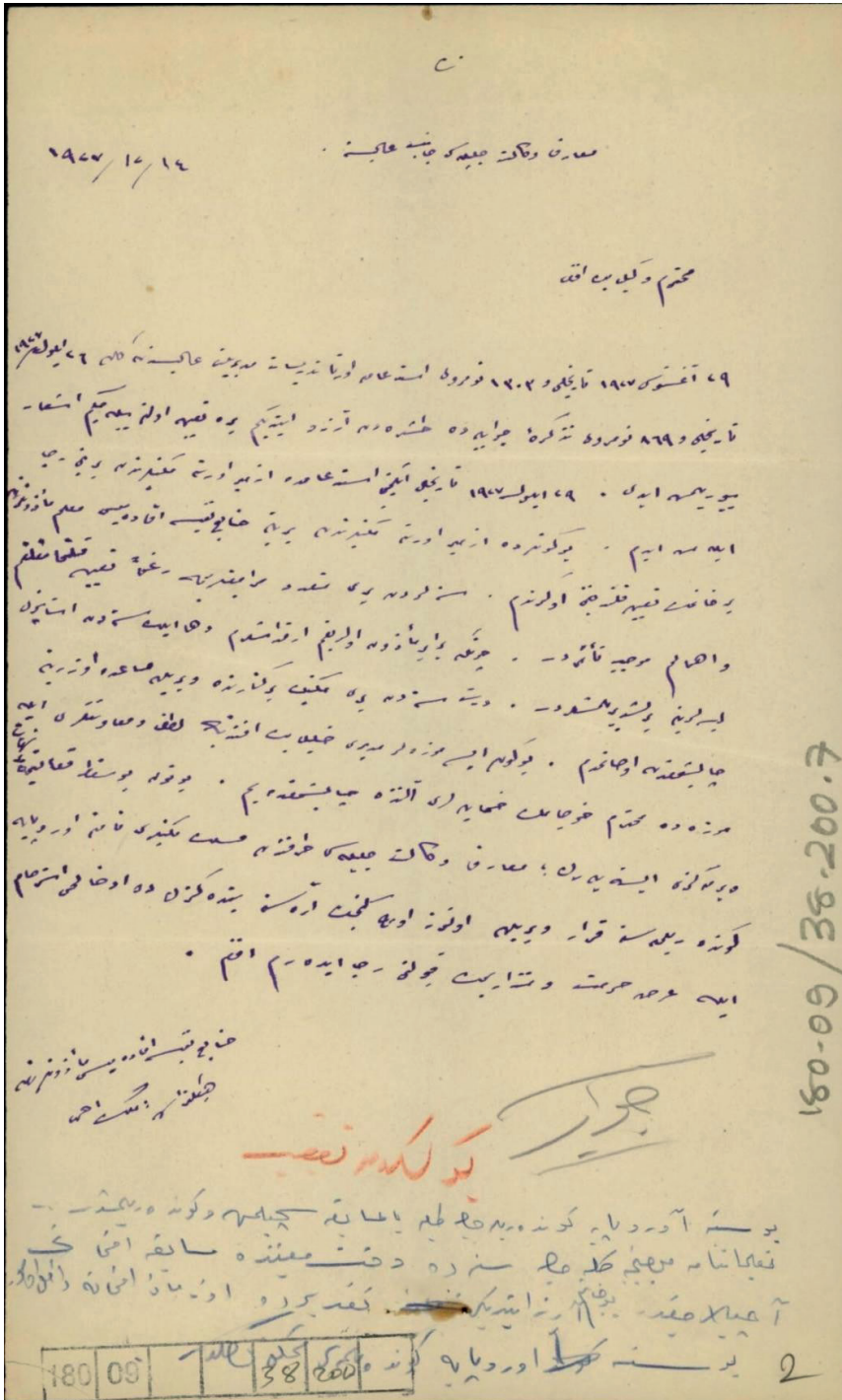
T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI DEVLET ARŞİVLERİ BAŞKANLIĞI	
FON ADI	MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI (GENEL)
FON KODU	180-9-0-0
KUTU NO	38
DOSYA NO	200
GÖMLEK NO	7
SAYFA ADEDİ	
TARİH	
GİZLİLİK DERECESİ	
ÖZEL NO	

ÖZET: _____

Belge 2 (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).

[illegible]

Belge 3 (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır).



Belge 2 ve 3 Okunuşu

2298/4

Muhattara

İstanbul Müze Müdürlüğü vasıtasıyla heykeltraş Melek Ahmet hanıma

Efendim

Bu sene Avrupa'ya gönderilen talebe bil müsabaka seçilmiştir. Talimatnameye tevfikân gelecek sene de vakti muayyenede müsabaka imtihanı açılacaktır. Arzu ettiğiniz takdirde o zaman imtihana dahil olabilirsiniz. Bu sene gönderilmenize imkân yoktur.

Efendim

27/12/927

200

1927/?/14 Maarif-i Vekalet-i celilesi Cenab-ı alisine

Muhterem vekil beyfendi,

29 Ağustos 1927 tarihli ve 1303 numarolu istidamın Orta Tedrisat Müdüriyet-i alisine gelen 26 Eylül 1927 tarihli ve 869 numarolu tezkere-i cevabiyede taşradan arzu ettiğim yere tayin olunabileceğim işar buyurulmuş idi. 29 Eylül 1927 tarihli ikinci istidamdan İzmir orta mekteplerinden birini rica eylemiş idim.

Bu günlerde İzmir orta mekteplerinden birine Sanayi-i Nefise akademisi muallim mezunlarından bir hanımın tayin kılınacağını öğrendim. Senelerden beri müteaddit müracaatlarıma rağmen tayin kılınmamaklığım ve ihmalim mucib-i te'essürdür. Çünkü beraber mezun olduğum arkadaşlarım daha ilk seneden İstanbul liselerine yerleştirilmişlerdir. Dört seneden beri mektebin bir kenarında verilen müsaade üzerine çalışmaktan usandım. Bugün ise

müzeler müdürü Halil Bey efendinin lütuf ve muavenetleriyle müzede muhterem hocamın himayeleri altında çalışmaktayım, bütün bu müskıt (? eksik kalmış, düşürülmüş, ehemmiyetsiz) faaliyetime nihayet vermenizi isteyerek maarif vekaleti celilesi tarafından meslek mektepleri namına Avrupa'ya gönderilmesine karar verilen otuz üç gencin arasına bendenizin de idhalimi (dahilimi) istirham ile arzı hürmet ve minnettarımın kabulünü rica ederim. Efendim

Sanayi-i Nefise Akademisi mezunlarından heykeltıraş Melek Ahmet.

Cevab

.....takip

Bu sene Avrupa'ya gönderilecek talebe bil müsabaka seçilmiş ve gönderilmiştir. Talimatname mucebince (icap etmesi-lazım gelmesi) gelecek sene de vakti muayyenede müsabaka imtihanı açılacaktır. Bu hanım arzu ettiği takdirde o zaman imtihana dahil olup bu sene (çizili kısım) Avrupa'ya gönderilmeniz mümkün değildir.

201

180/09 /38/200

Yukarıda Osmanlıca tercümesi yazılı olarak beyan edilen belgelere göre sanatçının, 1927 yılında İzmir'de bir orta mektepte eğitici olma isteği ancak onun yerine bir başka kadın sanatçının memur kılındığından duyduğu üzüntü net bir şekilde dile getirilmiştir. Hatta bunu birkaç kez dile getirdiği halde cevapların olumsuz gelmesi ve kendisi dışındaki arkadaşlarının dahi atanmış olduğunu serzenişle devam ettirmiştir. Yazılarda, dönemin Müzeler müdürü Halil Bey'in yanında uzun süre çalıştığını da dile getiren sanatçı ayrıca diğer arkadaşları gibi, eğitim adına Avrupa'ya gönderilmek isteğini de dile getirmektedir. Tüm bu isteklerine cevaben iki kere rededilen ve bir sonraki senelerde açılacak imtihanlara girmesi önerilen sanatçının, bu isteğinin gerçekleşemediğini bizler de öğrenmiş bulunuyoruz.

Değerlendirme ve Sonuç

Kaynaklarda çoğunlukla isimlerine rastlayabildiğimiz Türk heykel sanatçıları, Türk heykel sanatı literatürüne katkı sağlamayı amaçladığımız için, sürekli konu edinmeyi düşündüğümüz ve araştırmaları bu yönde yaptığımız ana temaların başında gelmiştir. Osmanlı Ermeni sanatçıları, gayrimüslim sanatçılar veya kadın sanatçılar doğrultusunda da bu ana tema derinleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda yapılan araştırmalardan biri olarak ortaya koymaya çalıştığımız bu makale çalışmamızın ana temasını Türk kadın heykel sanatçılarından olan “Melek Ahmed Hanım” üzerine oluşturulmuştur.

Öncelikle Osmanlı arşiv taramaları yapılmaya başlanmış ve biraz tesadüfi yaklaşımlarla karşımıza arşivdeki yazılı haliyle “Heykeltıraş Melike Ahmed Hanım” başlığına ulaşılmıştır. Bu ismi görünce üzerinde durulmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim, bunca yıldır yapılan araştırmalar içerisinde bu isimle bir kadın heykel sanatçısına rastlanılmamıştır. Bu durum, merakımızı arttırarak Melek Hanım’ın kimliği üzerine yoğunlaşmamıza sebep olmuştur. Bu doğrultuda, Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet dönemi içerisindeki kadın heykeltıraşlar tekrar gözden geçirilmiştir. Yapılan araştırmalar, öncelikle Sanayi-i Nefise Mektebi’ne, oradan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne doğru giden bir araştırma rotası çizmiştir. Özellikle de çalışmamız İnas Sanayi-i Nefise Mektebi üzerinde yoğunlaşmış, okulun özellikle mekteplere öğretmen yetiştirilmesi için kurulduğunu tekrar hatırlatmamız gerekliliğini kaçınılmaz kılmıştır. İnas Sanayi-i Nefise üzerine çok sayıda yazılı kaynak bulunabilmektedir. Ancak, buradaki amacımız, İnas Sanayi-i Nefise mektebini uzun soluklu anlatmak değil, buradaki sanatçılar içerisinde Melek Ahmed ismine ulaşabilmektir.

Literatürlerde bahsi geçen önemli birkaç kaynağı ana kaynak olarak belirtme kararı aldığımız çalışmamız, mektep dışında bizleri Galatasaray ve Ankara resim ve heykel sergilerine kadar götürmüş gerek sergiler ve gerekse de bulunan sergi fihristleri incelemeye alınmıştır. Daha önceden inceleme alanı bulmuş dönemin gazeteleri de tarafımızca bulunsa da, görsel olarak çoğunluğuna yer verilmemiş, yalnızca çalışmamızla alakalı ve bizleri tekrara düşürmeyecek olan resim ve görsellerden yararlanılarak yazıya çalışmamızda yer verilmiştir. Bu araştırmalar neticesinde, sonuçta doğru yolda ilerlediğimiz anlaşılmış ve sanatçının “Melike değil de Melek Ahmed Hanım” olduğu da bizim kanaatimize göre netlik kazanmıştır. Kısacık yaşamına ismi bilinen birkaç heykel çalışması (Cephane Taşıyan

Kadın, Nü, Zeybek, Yaralı Asker gibi) sığdıran sanatçımızın, ismi net olarak belirtilmeyen çalışmalarına da sergi fihristlerince ulaşılmış ve bunlara “portre, baş, kabartma veya etüt” gibi isimler verildiği açıkça belgelenmiştir. Kataloglarda bu heykellerin görsellerinin yer almaması ise çalışmamızın araştırmalarını kapsamına alan incelemelerimizin eksik kalan yanlarını oluşturmuştur.

Araştırmalarımızın devamında, tarafımızca arşivden elde edilen ve 3 adetten oluşan belgeler satın alınarak görsel olarak çalışmamıza eklenmiş ve bunların tercümeleri de yapılarak literatüre kazandırılmıştır. Buradan, Melek Hanım'ın karşılık bulamayan iş isteklerini ve serzenişini belgelemiş olmaktadır. Sanatçının içinde ukde olarak kalmış ve yazılara göre birkaç kez istekte bulunmuş olduğu mektep muallimliğinin gerçekleşemediği ve diğer sanatçı arkadaşları gibi Avrupa'ya eğitim için gönderilmediği kendi yazılarına verilen cevaplardan anlaşılmıştır. Tarafımızca bu serzenişe tanıklık ettiğimiz çalışma, eksik kalan bulmacanın bir tarafını ortaya koyduğumuzu düşündürmüştür. Ancak, bir noktada daha açıklık ortaya çıkmakta ve sanatçımızın Avrupa için açılan konkur sınavlarına katılıp katılmadığı da yeni bir soru işareti oluşturmaktadır. Bundan sonraki hedefimiz de Melek Hanım adına bu ve buna benzer eksik kalan araştırmaların devam ettirilmesi olacaktır.

Kaynakça

- Akıncı, Naile (1976). “Nermin Faruki”, *Ankara Sanat 10/117*, İstanbul.
- Anonim (15.06.1927). “Ankara Resim Sergisi”, *Türk Hava Mecmuası* 29.
- Anonim (27.05.1927). “Muhterem Başvekilimiz Dün Dördüncü Sanayi-i Nefise Sergisini Küşad Buyurdular”, *Hâkimiyet-i Milliye*.
- Anonim (15.05.1930). “Kıymetli Bir San'atkarımızın Hazin Ölümü”, *Milliyet*.
- Anonim (15.05.1930). “Hazin bir Ölüm”, *Vakit*.
- Anonim (15.05.1930). “Bir Ziya”, *Yarın*.
- Anonim (1922). *Türk Ressamlar Cemiyeti Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi*, İstanbul: Milli Matbaa.
- Anonim (1923). *Türk Ressamlar Cemiyeti Beşinci Galatasaray Resim Sergisi*, İstanbul: Milli Matbaa.

Anonim (1924). *Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi*, İstanbul: Matbaa-i Millî.

Anonim (1925). *Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi*, İstanbul: Milli Matbaa.

Anonim (1927). *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi Dördüncü Ankara Resim Sergisi*, İstanbul: Türk Sanayi-i Nefise Derneği.

Anonim (1928). *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi Beşinci Ankara Resim Sergisi*, İstanbul: Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi.

Anonim, (25.05.1928). “Beşinci Resim Sergisi Dün Küşad Edildi”, *Hakimiyet-i Milliye*:1.

Anonim, (30.05.1928). “Beşinci Resim Sergisi Ankara’da Küşad Edildi”, *Türk Hava Mecmuası* 3/49.

Özyiğit, Halil (2014). “İlk Türk Kadın Heykeltıraşlar: Sabiha Ziya Bengütaş”, *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 9/ 10, s. 853-866.

Özyiğit, Halil (2017). “Türk Heykel Sanatının Az Bilinen Bir Yüzü: Rezan Ramiz Hanım”, *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 28, s. 172-182, DOI: 10.5505/pausbed.2017.21548.

Özyiğit, Halil (2018). “I. Dünya Savaşı Ortamında Türkiye’de Sanat”, *III. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi Üsküp Bildiriler 05-08 Eylül 2018*, Ed. Hasan KARA- Turhan ÇETİN- Yusuf İNEL, Ankara: ANKAD Yayınları, s.263-279.

Paşalıoğlu, Hacer Banu (1995). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Saldıran, Burcu (2023). *Cumhuriyet Dönemi Kadın Heykeltıraşların Biyografisi ve Sanat Üslubu Açısından İncelenmesi (1923-1950)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sinanlar Uslu, Seza (2018). “1916-56 Yılları Arasında İstanbul’un Gözde Kültür Mekânı: Galatasaray Lisesi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 7/3, s. 1759-1778.

Sokur, Büşra (2020). *Türkiye’de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950*, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Yönetimi Programı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sokur, Büşra, Üstünipek, Mehmet (2022). “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*, İstanbul: İÜ. Yayını, s.1-22, DOI: 10.26650/sty.2022.1064371.

Şahmaran Can, Gökçen (2016). “Tanzimattan Cumhuriyet Dönemi Türkiye’si’ne Öne Çıkan Kadın Sanatçılar”, *İdil* 5/23, s.1017-1036, DOI: 10.7816/idil-05-23-14.

Uzun Aydın, D.(2021). *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltraşlar*, İzmir: Gece Kitaplığı, ISBN:9786257411240.

Uzun Aydın, D. (2014). “İnas ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nin İlk Kadın Heykeltraşları”, *Turkish Studies*, 9/10:1125-1125.

Ürekli, Fatma (2003). “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, *Tarih ve Toplum* 231, İstanbul: İletişim Yayınları, s.50-60.

Arşiv Belgesi

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, Milli Eğitim Bakanlığı, 38/200/7.

ERDEM

Yayın İlkeleri

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yayımlanan *Erdem*, insan ve toplum bilimleri alanında makalelere yer veren, hakemli bir uluslararası dergidir. Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı çıkar. Yayımlanacak yazılarda bilimsel araştırma ölçütlerine uygunluk, alana bir yenilik getirme ve başka yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, yayımlanmamış olmak şartıyla kabul edilebilir.

Yazıların Değerlendirilmesi

- *Erdem*'e gönderilen yazılar, yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. İlkelere uygun bulunmayanlar, iki hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin önerilerini dikkate alıp gerekli düzeltmeleri yaparlar; fakat katılmadıkları noktalara itiraz etme hakkına sahiptirler.
- Yayımlanmasına karar verilen yazılar, sayfa düzenlemesi yapıldıktan sonra pdf formatında yazarlara gönderilir. Yazar son okumayı yapar ve gerekli düzeltmeleri metin üzerinde işaretleyerek dergiye geri gönderir.
- Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yayımlanan yazılar için telif ödenir ve yayın hakları Atatürk Kültür Merkezi'ne devredilmiş sayılır. Bu devir, sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.
- Yayımlanmayan yazılar iade edilmez.

Yayın Dili

- *Erdem*'in dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda, derginin beşte birini geçmeyecek şekilde, İngilizce veya diğer Türk lehçeleriyle yazılmış yazılara da yer verilebilir. Dergiye gönderilecek yazıların akademik dil kullanımıyla ilgili her türlü kusurdan arınmış olması gerekir.

Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni

- Yazılar, MS Word veya uyumlu programlarla yazılmalıdır. Yazı karakteri olarak Times New Roman kullanılmalıdır. Yazılar 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalı, sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazıların uzunluğu 8000 sözcüğü geçmemelidir. Özel yazı karakterleri kullanılmamalı, transkripsiyon işaretleri varsa editörlük yapılabilecek şekilde belirtilmelidir.
- Yazarın adı, soyadı **koyu** harflerle; unvanı, görev yaptığı kurum ve e-posta adresi ise dipnotta normal harflerle yazılmalıdır.
- Makalenin başlığı içerikle uyumlu olup **koyu** harflerle yazılmalı ve 10 sözcüğü geçmemelidir.
- Makalenin başında, 350 ila 400 sözcükten oluşan Türkçe özet ve Türkçe özetten sonra İngilizce özet yer almalıdır. 12 punto ile yazılan özetlerin altında genelden özele doğru sıralanmış 5 ila 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler bulunmalıdır.
- Başlıklar **koyu** harflerle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlıdır. Ana ve ara başlıkların tümü (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) **koyu** harflerle yazılmalıdır.
- Metin içindeki vurgulanması gereken ifadeler, "tırnak içinde" gösterilir, *egik* veya **koyu** karakter kullanılmaz. Hem "tırnak içinde" hem *egik* veya hem **koyu** hem *egik* yazmak gibi çifte vurgulama yapılmaz.

- Doğrudan alıntılar "tırnak içinde" verilir. Alıntılar 4 satırdan uzun olduğunda, bloklaya yöntemi kullanılır. Paragraf girintileri sekme komutuyla yapılır; blok alıntılara iki sekme içeriden yazılır. Blok alıntılarda yazı karakterinin boyutu değiştirilmez; 12 punto ile yazılır.
- Yazımda, özel durumlar dışında, *Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu* esas alınır.

Kaynak Gösterimi

- Dipnot ve kaynakların yazımı konusunda, yöntem bakımından kendi içinde tutarlılık şarttır. Uzun yapıt (kitap, dergi, gazete vb.) adları *egik*, kısa yapıt (makale, öykü, şiir vb.) adları ise "tırnak içinde" yazılır. Ayrıca dipnotların yalnızca metne alınmayan ek bilgiler için kullanılması önerilir.
- Metin içindeki göndermeler, yazarın soyadı, yapıtın yayın yılı ve sayfa numarası olmak üzere parantez içinde şu şekilde yazılır: (Köprülü 1932: 120). Cümle içinde yazarın adı geçmişse, parantez içinde tekrarlanmasına gerek yoktur: (1932: 120).
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, isimler metin içinde şu şekilde gösterilir: (Jameson ve Habermas, Lyotard 1990).
- Bir yapıtın derleyeni, çevireni, yayıma hazırlayanı, editörü varsa künyede mutlaka gösterilmelidir.
- Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar kullanılır. Ayrıca künye bilgilerinde parantez içinde erişim tarihi belirtilmelidir.
- Ulaşılabilir kaynaklarda ikincil kaynak kullanımından kaçınılmalıdır.
- Atıf yapılmayan çalışmalara **Kaynaklar** kısmında kesinlikle yer verilmemelidir.
- **Kaynaklar** metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki şekilde yazılmalıdır. Eserlerin yayınevlere açık şekilde ve makalelerin bulunduğu sayfa aralıkları belirtilmelidir.

- Ayvazoglu, Beşir (2012). "Peyami Safa'nın *Hareket* Yazıları", *Erdem* 62, s.1-16.
- Ergin, Muharrem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gümüş, Semih (Ocak 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014), <<http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ih-san-oktay-anar/336>>.
- Jameson, Fredric ve Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990). *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Gülelül Naliş, Dumlul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Moran, Berna (1994). "Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.119-134.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erdem, published by Atatürk Culture Centre, is a peer-reviewed international journal that publishes articles on humanities and social sciences. It is published twice a year in June and December. The articles should be in accordance with scientific research criteria, contribute to related fields, and not have been published elsewhere. Symposium papers may be accepted for publication if they are not published before.

Review of Articles

- The articles submitted to *Erdem* are reviewed by the Editorial Board in terms of publishing principles. Those which are in accordance with the publication criteria are sent to two referees. The authors take referee suggestions into consideration, but they have the right to oppose to the points they do not agree.
- The articles accepted for publication are sent to the authors in pdf format after their page setup is done. The author reads the article for proof and makes necessary corrections and sends it back.
- The opinions expressed in the articles are authors' solely.
- The authors are paid for their articles. The copyright for published articles resides with Atatürk Culture Centre, and this includes the publication of the article on the net.
- Unpublished articles are not returned to authors.

The Language

- *Erdem* is published in Turkish. However, articles in English or in other Turkish dialects may also be published on condition that it does not exceed one fifth of an issue. The articles submitted to the journal should be in harmony with academic language use.

Style Guidelines

- Articles should be typed with MS Word or compatible programmes. Text should be written in Times News Roman font type, 12 font size, 1.5 spaced and pages should be numbered. Articles should not exceed 8000 words. Special fonts should not be used and if there are signs of transcription, they must be pointed out for editing.
- The name and surname of the author should be written in **bold** letters; academic title, institution and e-mail address should be written in normal letters in footnote.
- Titles should be coherent with the content of the article, and written in **bold** letters, not exceeding 10 words.
- At the beginning of the article there should be an abstract in Turkish, and an abstract in English, each including between 350-400 words. Abstracts have to be typed with 12 font size, and 5 to 8 keywords from general to specific have to be supplied.
- Titles should be written in **bold** letters. It is suggested better to use headings in long articles. All main and subheadings (parts, bibliography, and appendix) should be written in **bold** letters.
- The parts to be emphasized in the text should be in "quotation marks", not in **bold** or *italics*. Both "quota-

tion marks" and *italics* or both **bold** and *italics* cannot be used at the same time.

- Direct quotations are written in "quotation marks". Quotations that exceed 4 lines are blocked. Use tab command for indentations, and for long quotations 2 tabs from the left margin. Use 12 font size for long quotations.
- *TDK Yazım Kılavuzu* is to be taken as the basis for spelling except for special occasions.

Citations and Bibliography

- Footnote and bibliography should be coherent in writing style. The names of long works (books, journals, newspapers etc.) are written in *italic* letters and short works (article, story, poem etc.) are written in "quotation marks". Also it is suggested that footnotes should only be used for additional information not included in text.
- References within the text should include the surname of the author, year of the publication, and page number in parentheses as follows: (Köprülü 1932: 120). If the name of the author is used in the sentence, there is no need to mention it in parentheses: (1932: 120).
- For articles with more than one author, names should be referred as: (Jameson ve Habermas, Lyotard 1990).
- If a work has a compiler, translator, publisher or editor, it should be cited in the bibliography.
- Author, title, and publication date should be given for electronic sources. Also access date should be given in parentheses.
- Using secondary sources should be avoided.
- Works, that are not referred to in the text, should not be cited in the Bibliography.
- **Bibliography** should be given at the end of the article. Bibliographical information is to be ordered alphabetically as exemplified below. Publisher of the works and page numbers of the articles should be indicated.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Peyami Safa'nın *Hareket* Yazıları", *Erdem* 62, s.1-16.

Ergin, Muharrem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gümüş, Semih (Ocak 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014), <http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ih-san-oktay-anar/336>.

Jameson, Fredric ve Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990).

Postmodernizm, Haz. Necmi Zeka, Çev. Gülelgül Naliş, Dürul

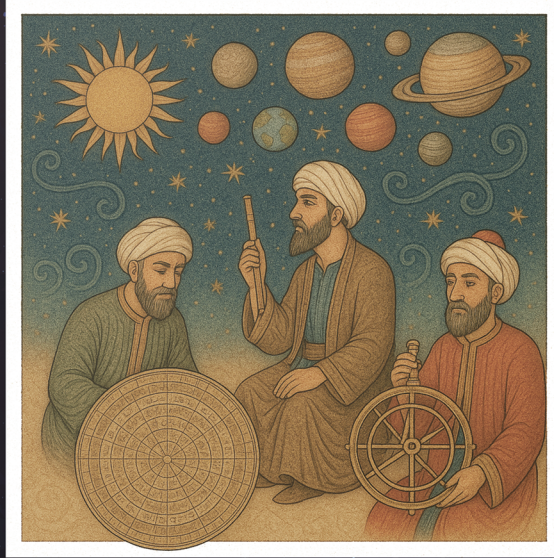
Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Moran, Berna (1994). "Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.119-134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kültür yayıncılığının öncüsünden

İSLAM ASTRONOMİSİNDE
EVRENİN MEKANİK YORUMU
VE BATIDA ALIMLANIŞI



Editör
Fatma Zehra PATTABANOęLU



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAşKANLIğI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAşKANLIğI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabevimizden edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden

XIII. MANTIK ÇALIŞTAYI KİTABI HER YÖNÜYLE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE



26-28 Ekim 2023
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı



Yayıma Hazırlayanlar
Şafak Ural
İbrahim Halil Çetres
Sevgican Akça



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabevimizden edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAşKANLIğI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabevimizden edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIğI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabevimizden** edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden

AKDENİZ HAVZASI KÜLTÜREL ÇALIŞMALARINDAN SEÇMELER



Editör

Suna TMUR AęILDERE



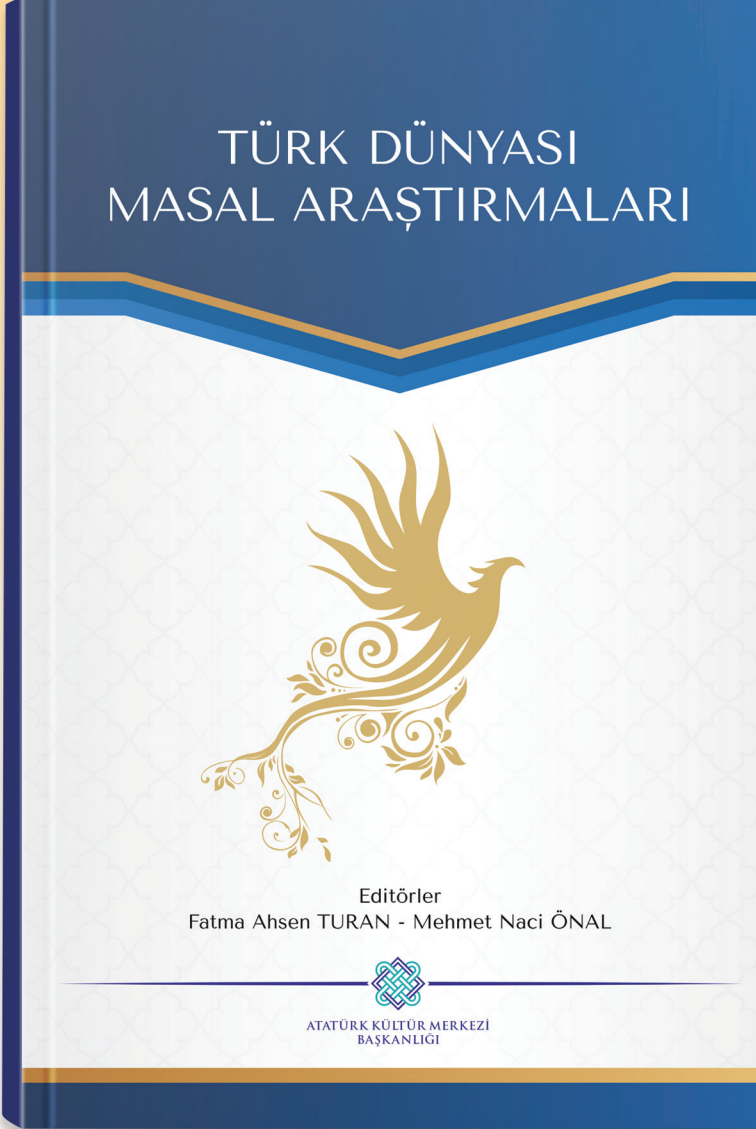
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIğI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIğI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabevimizden** edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden





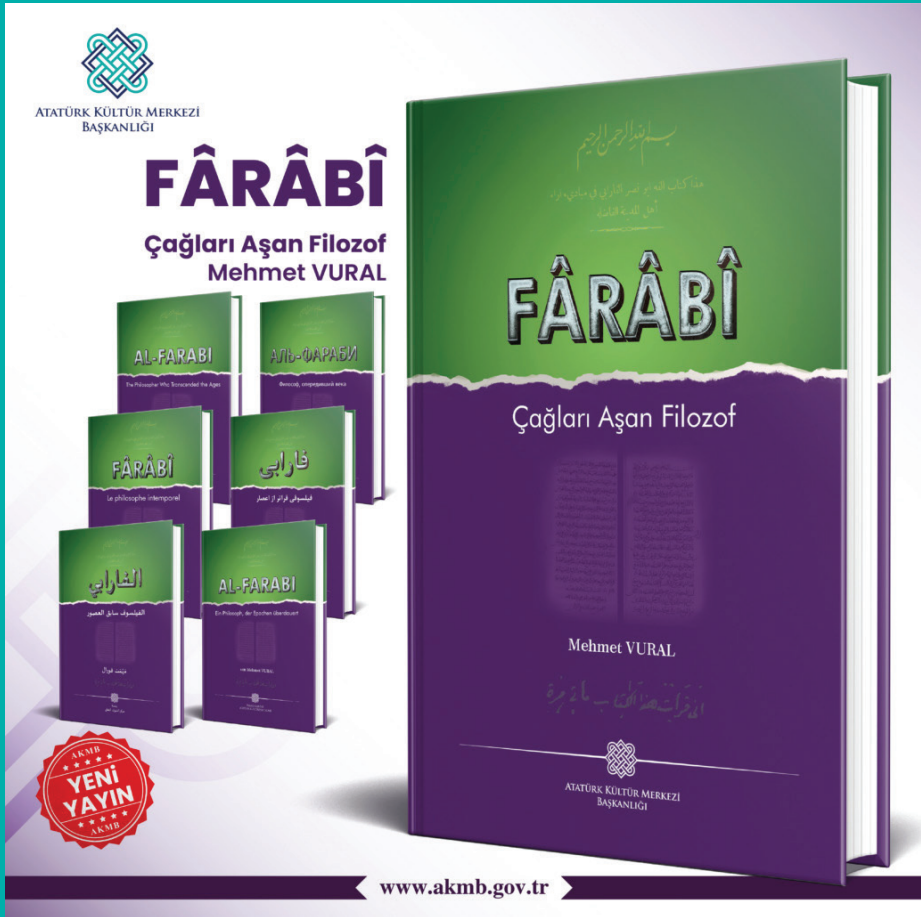
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

CEZERÎ

Orta Çağ'ın
Ünlü Türk Mühendisi
Yavuz UNAT



www.akmb.gov.tr



FÂRÂBÎ Çağları Aşan Filozof (Türkçe, Almanca, İngilizce, Rusça, Fransızca, Arapça ve Farsça)

